

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

3/2019

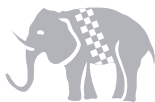


ASSOCIAZIONE SIGISMONDO MALATESTA

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

3/2019



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 Bari "Aldo Moro"

CARMEN GALLO

Università di Napoli "L'Orientale"

IACOPO LEONI

Università di Pisa

LORENZO MARMO

Università di Napoli "L'Orientale"

ALDO ROMA

Sapienza Università di Roma

GENNARO SCHIANO

Università di Napoli Federico II

SAVINA STEVANATO

Università E-Campus Novedrate

VALENTINA STURLI

Sorbonne Université

Segreteria di redazione | Editorial secretariat

VALENTINA STURLI

Sorbonne Université

INDICE | TABLE OF CONTENTS

SEZIONE MONOGRAFICA I

Le forme e i giorni. Rappresentazioni del quotidiano nella letteratura, negli audio-visivi, nelle arti figurative e performative

a cura di Marco Viscardi e Giuseppe Episcopo

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Marco Viscardi — Giuseppe Episcopo, <i>Introduzione</i> | 13 |
| David Matteini, <i>Il quotidiano e il sentimentale. Scritture della crisi nel tardo Settecento europeo</i> | 45 |
| Concetta Maria Pagliuca, <i>Il referto di un'ordinaria stortura. La semantica dei tempi verbali nel Reverendo di Verga</i> | 71 |
| Maria Principe, <i>Lukács e Auerbach: apocalisse, rinascita e l'universalità del quotidiano</i> | 91 |
| Elisabetta Abignente, <i>Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón</i> | 119 |
| Claudia Cerulo, <i>La lingua che salva: memorie del quotidiano in Elias Canetti e Natalia Ginzburg</i> | 147 |
| Elisa Carandina, <i>Making room for oneself in Galit and Gilad Seliktar's Farm 54</i> | 173 |
| Raffaele Pavoni, <i>Dalle stories alla storia. Roman national di Grégoire Beil: micronarrazioni e miti del quotidiano</i> | 193 |
| Ilaria Dellisanti, <i>Il cinema ai margini del quotidiano</i> | 219 |
| Francesca Basile, <i>Quore Spinato. L'osmosi tra immagine e vissuto</i> | 243 |
| Andrea Accardi, <i>Parigi, n'est-ce que ça?: desiderio e quotidiano in un romanzo di Andrea Inglese</i> | 281 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Giulia Taddeo, <i>La vita quotidiana del danzatore tra letteratura minore, cinema di propaganda e giornalismo d'inchiesta. Gli esempi di Tersicoreide (1899), Fanciulle e danze (1942) e I Ballerini (1960)</i> | 303 |
| Christophe Levaux, <i>Une musique pour tous les jours: Explorer les liens entre son et quotidien</i> | 335 |
| Giuseppe Episcopo, <i>Il lavoro dello storico: l'uso della microstoria e del quotidiano. Intervista con John Foot</i> [contributo multimediale: https://youtu.be/riOqYljYbkk] | — |
| Massimiliano Pecora, <i>Lo schermidore lirico. La logica della dissacrazione nell'opera poetico-narrativa di Valentino Zeichen</i> | 353 |
| Chiara Pasanisi, <i>Scene di vita quotidiana tra abitudine e crudeltà: Il malinteso di Albert Camus nella regia di Vito Pandolfi</i> | 375 |
| Giuseppe Episcopo, <i>River City: Seriality and Everydayness. Interview with Kieran Hannigan</i> [contributo multimediale: https://youtu.be/QdrR8_jz5Tc] | — |
| Marco Viscardi, <i>Un posto al sole: la scrittura del quotidiano televisivo. Intervista con Paolo Terracciano</i> [consultabile online: https://doi.org/10.6093/sigma.v0i3.6598] | — |

SEZIONE MONOGRAFICA II

Teorie del comico

a cura di Francesco Fiorentino

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Francesco Fiorentino, <i>Introduzione</i> | 399 |
| Antonio Gargano, <i>Modello freudiano e contenuti storici: il codice d'amore cortese-cavalleresco tra La Celestina e il Quijote</i> | 409 |
| Gianni Iotti, <i>Il comico e il patetico</i> | 447 |
| Francesco Fiorentino, <i>La metamorfosi del comico</i> | 467 |
| Salvatore Luongo, <i>Tra Witz e Carnevale: l'episodio di Rachel e Vidas del Cantar de Mio Cid</i> | 485 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Rosanna Camerlingo, <i>“For I love thee against my will”. Dal comico all’umorismo in Much Ado About Nothing</i> | 515 |
| Stefano Brugnolo, <i>Lezioni di assurdo: da Aristofane a Ionesco</i> | 537 |
| Silvia Carandini, <i>Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell’Arte</i> | 585 |
| Claudio Vicentini, <i>Il comico e la teoria della recitazione</i> | 617 |

VARIA

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

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ilaria A. De Pascalis, <i>Cartografie della complessità: modelli di interpretazione della serialità contemporanea</i> | 643 |
| Paolo Desogus, <i>Tra passione e ideologia. Forme del discorso indiretto libero in Pasolini</i> | 679 |
| Diego Pellizzari, <i>Il libro della natura in Gozzano. Da L’Analfabeta alle Farfalle</i> | 705 |
| Maurizio Pirro, <i>“Etica della conoscenza”. La poesia antiretorica di Ernst Blass</i> | 729 |
| Assunta Scotto di Carlo, <i>Giambattista Lorenzi lettore di Cervantes: riflessioni su un “Don Chisciotte” napoletano</i> | 749 |
| Giulia Scuro, <i>Sulla follia di Maupassant: l’étude de cas de Le Horla</i> | 769 |
| Valentina Sturli, <i>Siti attraverso Pasolini: il viaggio tra fiction e non fiction</i> | 791 |

INTERVISTE

a cura di Valentina Sturli e Carmen Gallo

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Carmen Gallo, <i>Su Historiae (Einaudi 2018). Intervista ad Antonella Anedda</i> | 813 |
| Valentina Sturli, Diego Pellizzari, <i>Intervista a Mario Martone</i> | 817 |
| Lorenzo Marmo, <i>Intervista a Giuliana Bruno</i> | 833 |

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di Vincenzo De Santis e Aldo Roma

- Alberto Castoldi, *La storia letteraria come romanzo familiare* (2000) 863
- Alessandro Serpieri, *Joseph Conrad: tanti paesaggi, un unico spazio* (1997) 881

SCENARI

a cura di Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

- Emanuele Canzaniello, *L'antimoderno alla fine della modernità* 903
- Aurélia Cervoni, *Mario Praz et l'Espagne pittoresque de Théophile Gautier* 915
- Stefano Guerini Rocco, *Ragazze cattive. Assassination Nation e l'evoluzione del teen movie tra exploitation e panico morale* 929
- Letizia Gioia Monda, *Luci ed ombre sull'uso del digitale nella danza. Dal Festival Più Che Danza! una riflessione sulle reti sociali e le app per condividere i processi creativi coreografici* 959
- Anna Isabella Squarzina, *Su Marcel Proust, In memoria delle chiese assassinate. Introduzione di Simone Dubrovic, traduzione di Chetro De Carolis* 983
- Nika Tomasevic, *Corpuluce di Fabrizio Crisafulli e Alessandra Cristiani: un teatro di fenomeni* 989
- Elio Ugenti, *La performatività nella pratica mediale contemporanea. Riflettendo sulla mediazione radicale di Grusin e la psicopolitica di Byung-Chul Han* 1003

SEZIONE MONOGRAFICA I

Le forme e i giorni

*Rappresentazioni del quotidiano
nella letteratura, negli audio-visivi,
nelle arti figurative e performative*

a cura di Marco Viscardi e Giuseppe Episcopo

GIUSEPPE EPISCOPO — MARCO VISCARDI

Introduzione

Rappresentazioni del quotidiano dal romanzo moderno alla serialità televisiva

1. La forma del quotidiano

È mezzogiorno nel Northamptonshire; un noioso giovane parla sulle scale con una ragazza piuttosto malaticcia, mentre salgono a cambiarsi d'abito per la cena, in presenza delle cameriere. Ma a un tratto, da questa trivialità, da questi luoghi comuni, le loro parole acquistano un immenso significato, e per ambedue il momento diventa uno dei più memorabili della loro vita. Si riempie; brilla; risplende; pende davanti a noi, profondo, tremante, sereno per un attimo; l'attimo dopo, passa la cameriera, e questa goccia, in cui si era concentrata tutta la felicità della vita, soavemente scompare per disperdersi nella marea dell'esistenza quotidiana (Woolf 1925, ed. 2011: 219).

Il giovane noioso si chiama Edmund Bertram, tutto canonica, casa, cortesia, e incertezza nei sentimenti – attrazione e disgusto – verso gli occhi neri di Mary Crawford; la diciottenne

che, lontana dai genitori, si divide tra consuetudini domestiche, piccole gioie conservate in una scatola e usuali attenzioni rivolte alla zia Bertram e la cugina, Fanny Price. Sono in breve i due protagonisti di *Mansfield Park* (1814), colti da Virginia Woolf in stato di fragranza nel momento memorabile della loro vita. Ma nella scena descritta non accade nulla. Il capitolo 9 del vol. II non racconta uno snodo del romanzo, non c'è azione, neanche quella più prossima al romanzo matrimoniale di una promessa di nozze o del suo annullamento. Dalla scena sono assenti quei motivi dinamici e legati che muovono la narrazione in avanti e, a dirla tutta, l'episodio non ha neppure uno scioglimento dal momento che il *dénouement* stempera il nucleo narrativo (un dialogo sul pianerottolo) nel ritorno alle faccende ordinarie.

È l'inizio del "secolo serio", quello in cui ci guida Woolf? Sì, da un lato, è così, il brano ci riporta al momento della separazione tra il paradigma del prodigioso e del mirabolante e le nuove strategie orientate a imbastire storie "simili a quelle che accadono tutti i giorni", ci guida a quel cambio di codici che segna lo scarto tra il *novel* – "un quadro di vita e costumi veri, e dei tempi in cui fu scritto" – e il *romance* – "una favola eroica che tratta di persone e cose favolose" (Reeve 1785: 111; traduzione nostra). È, come ricorda Franco Moretti nell'identificare ramificazioni e biforcazioni nella storia letteraria e culturale, una distrazione delle fibre romanesche sottoposte a condizioni formali e compositive inedite nel moderno, perché è questo che "fa appunto Austen: sposta l'inaudito verso lo sfondo, e porta il quotidiano in primo piano" (Moretti, 2001: 698). Da un lato, allora è così.

Dall'altro, invece, Woolf non ci parla di motivi liberi e di grandi scene, di oraziano *ut pictura poesis* o di elementi sintagmatici, né si sofferma a descrivere l'ascesa del romanzo borghese. Ci parla invece di qualcosa di più prosastico, verrebbe da dire, parla della "trivialità dell'esistenza giornaliera", e poi

di “pranzi, gite e balli di campagna”. Sono le chiavi di accesso all’intimità dei personaggi che Jane Austen possiede e a cui si affida interamente senza che null’altro possa tentarla: “nessun sogno romantico, nessuna avventura, nessun intrigo o vicenda politica valevano per lei quanto la vita in una casa di campagna, così come lei la vedeva” (Woolf 1925, ed. 2011: 219). In tutto questo si annida quel nucleo narrativo che secondo Genette si contrappone alla tradizione del *racconto puro*: è la scena dialogata, sono le battute pronunciate direttamente dai personaggi. Metodo ‘tachigrafico’, lo chiama Virginia Woolf, questo atto di registrazione della voce raccolta entrando quasi per caso nelle vite dei personaggi che è il metodo, o una sorta di metodo, analitico della quotidianità di Austen. Perché in “Quei meravigliosi discorsetti”, in quelle “chiacchierate di pochi minuti” c’è – è presente, condensato e dipanato – tutto ciò che dobbiamo sapere di Edmund Bertram, Mary Crawford, Fanny Price. È il romanzo che si accende del suo mondo interno, a cui si accede attraverso le registrazioni stenografate del parlato, delle parole pronunciate mentre si fanno delle commissioni, si sbrigano le faccende, si fa altro. La soggettività borghese si esprime in questi interstizi d’incertezza di giovani impacciati dalla reciproca presenza, nella resistenza alle angherie di Pamela, nelle segrete ambizioni di Julien Sorel come nelle avventure e nei disastri marini di Robinson. Non a caso, come ricorda Federico Bertoni:

Perfino le immagini potenzialmente epiche, quelle plastiche, memorabili “scene assolute” che colpivano tanto l’immaginazione di Stevenson – Robinson che si riconosce sulla spiaggia del naufragio, o che si ritrae di fronte all’impronta di un piede – vengono subito riassorbite nella prosa del quotidiano, nell’oculata pianificazione della vita pratica (2007: 137).

Ma ancora una volta è questione di svolte e riempitivi, pianeti e satelliti. La vita attiva segue le oscillazioni della borsa e dei conflitti, la vita intima quella delle passioni e degli affetti. Fuori, nel gran mondo, la quotidianità è dominata dal tempo del mercante, ma nel segreto della dimora, le ore sono scandite da gesti e consuetudini serie e private, protette da ogni indiscrezione. Robert Darnton ha portato alla luce un manoscritto di metà Settecento in cui un anonimo cittadino ha tentato di ritrarre la vita sociale della sua Montpellier. Soprattutto la vita della classe di mezzo, con la propria quotidianità privata, scandita da riti intimi, eseguiti da decine di famiglie nel segreto delle loro stanze, raccolte attorno al servizio da the o attenta alla lettura dei romanzi (Darnton 1984, ed. 1988: 133-178). Di recente, Riccardo Capoferro ha innestato la nascita del moderno romanzo realista nel tessuto vivo di una opinione pubblica. A differenza della tradizione dei sermoni e dei manuali di comportamento seicenteschi, che comprimevano la complessità dell'esistenza in schemi apologetici e moralizzanti, la cultura del romanzo ha immediatamente interiorizzato l'assunto "che gli eventi privati non debbano esistere di per sé, ma debbano essere considerati in funzione della loro possibile incidenza collettiva" (Capoferro 2017: 42), e che la spersonalizzazione delle vicende intime, quelle che avvengono al chiuso delle mura domestiche, consente alle storie di uomini aristotelicamente mediocri di essere oggetto dell'attenzione di tutti, senza prevaricazioni gerarchiche, e in quest'ottica di essere utili allo studio e alla riflessione sull'uomo nello spazio-tempo, dell'uomo su questa terra imperfetta e irredenta.

Si potrebbe dire che la rivoluzione portata dalla nuova visione della soggettività trovi il suo culmine in quelle pratiche, *sentimentali* e *umoristiche* in cui "la costruzione critica dell'individuo borghese [...] viene, prima di tutto, materialmente scritta e cioè *inscritta*, nella forma stessa della scrittura, da un

io narrante che, prima ancora che portatore di un pensiero, è traduttore di uno stile nuovo, di una pratica nuova, nella comunicazione di sé" (Mazzacurati 1991: 162). La prosa di Laurence Sterne, secondo Giancarlo Mazzacurati, sembra raccogliere le ondulazioni di un "pennino del sismografo" perennemente fuori tracciato, che procede per balzi, capricci, repentini blocchi e improvvisi ripartite, secondo i movimenti delle illuminazioni, dei ricordi e delle associazioni improvvisi. "Tutto quanto non produce oscillazione, nella punta ipersensibile addetta alla registrazione della vita, è obliterato" (165), smarrito, lasciato alle tenebre esterne.

Non a caso, alle soglie di questo passaggio verso il mondo interno, il saggio di David Matteini colloca il romanzo sentimentale d'oltremarica al vertice di una triangolazione tra storia, mondo e forme narrative in un discorso profondamente radicato nella crisi dell'uomo "animale politico". Intorno agli anni in cui la storia diventerà un fiume in piena che sospinge i suoi turaccioli, come avrebbe detto Tolstoj, la reinvenzione dello spazio interiore è letta dall'articolo di Matteini come una strategia di ridefinizione dei rapporti tra sfere personali e politiche. Xavier de Maistre, il Rousseau autobiografico, sono allora esempi di *petit tours* nella dimensione del privato: una strategia alla Cincinnato, si potrebbe pensare, di fuga indietro, risolti i rapporti con il fare nella storia (bene o male che siano andate le cose), ma ciò che invece più profondamente fanno è evitare la formazione di compromesso nello scontro tra vita personale e storia, e quindi produrre nuovi oggetti narrativi e affinare nuovi codici stilistici. Ad accoglierli, oggetti e codici, nel XIX secolo le scritture del Naturalismo, protagoniste del lavoro di Titti Pagliuca che analizza del suo articolo l'espressione della soggettività, attraverso l'uso sapiente e simbolico dei tempi verbali, nel *Reverendo*, novella che Verga compose nel 1881. Il *case study* permette alla studiosa di riflettere sulla dialettica fra

norma ordinaria del vivere e depravazione nelle letterature di Francia e Italia di fine Ottocento, mostrando come l'attenzione dei letterati si ritirasse di fronte al racconto ordinario di esistenze mediane per concentrarsi sui casi patologici e marginali. Ma di una marginalità solo apparente, pronta ad infettare e corrodere l'intero quadro sociale. Le vicende di questo osceno, impuro, sacerdote vengono raccontate senza un ordine apparente, nella confusione del flusso vitale che mette in discussione anche l'uso consueto dei tempi verbali, e il rapporto fra il tempo del lento e vuoto fluire, cioè, l'imperfetto che fa da fondale alle svolte e agli imprevisti della trama scanditi dal passato remoto. Ma da Flaubert in poi il grigio invade il primo piano e il tradizionale rapporto fra i tempi verbali si capovolge: il tempo della routine si impone su quello dell'azione così che i passati remoti diminuiscono di frequenza, si fanno radi, e l'imperfetto è sempre più in primo piano, e così i personaggi si muovono senza scampo nell'angoscia del sempre uguale da cui non ci sono vie d'uscita. Così il terribile accumulo di azioni nefaste e immorali sprofonda nella notte cupa dell'imperfetto, nell'ordinarietà del tempo consueto e solo poche sono le accensioni di un mondo altro, le possibilità di fuga.

Torniamo nuovamente a Virginia Woolf che all'altro capo del XIX secolo incontra il filo della narrativa di Jane Austen prematuramente spezzato proprio quando, secondo Woolf, sarebbe stata sul punto di inventare una nuova tecnica narrativa. Non è solo di Austen che Woolf ci parla. Perché, in fondo, come suggerisce Guido Mazzoni:

La capacità di rappresentare problematicamente il mondo della prosa non coincide con il romanzo realistico ottocentesco. Non bisogna confondere il fenomeno con la sua origine: la mimesi seria della vita quotidiana emerge nel corso del XIX secolo, ma si prolunga in forme nuove nel corso del XX secolo, conservando sempre una posizione centrale nel

campo della narrativa moderna. Non dobbiamo pensare a una poetica ristretta, ma a una struttura di senso estesa, che prende il posto del classicismo e del platonismo estetico cristiano, vive nella dimensione della lunga durata e, come gli a priori che sostituisce, è attraversata da una dialettica fra continuità e mutamento. Una delle parti fondamentali del disegno storico di *Mimesis* riguarda proprio questo intreccio fra persistenza e metamorfosi. Sotto certi aspetti, i romanzi modernisti di cui Auerbach parla sovvertono l'architettura del romanzo ottocentesco, mentre sotto altri aspetti ne prolungano l'eredità, nella misura in cui restano legati allo stesso presupposto fondamentale, cioè alla mimesi seria della vita quotidiana posta su uno sfondo storico-dinamico. L'elemento che accomuna Flaubert a Proust, *Guerra e pace* a *Ulisse* o, per restare nell'ambito dei testi commentati in *Mimesis*, Stendhal a Virginia Woolf, è il realismo esistenziale. Traguardate dalla prospettiva dei millenni, queste opere diversissime fra loro si trovano accomunate da un modo di rappresentare la realtà che, fino alla svolta di cui parliamo, esisteva solo episodicamente: narrano con serietà le storie di persone come noi e le situano nel mondo usando concetti storico-dinamici (2011: 243-244).

Allora, nelle pieghe del discorso di Virginia Woolf, nascosti negli accenni a *Mansfield Park*, a *Emma*, a *Persuasione*, ci sono anche i segreti del romanzo modernista. A renderli espliciti ci penserà Eric Auerbach nel capitolo "Il calzerotto marrone": "Per quanto semplici e quotidiane siano le considerazioni che sorgono dalla coscienza della signora Ramsay, esse sono però essenziali: danno una sintesi delle relazioni di vita in cui la sua incomparabile bellezza si è impigliata, nelle quali appare e nello stesso tempo si nasconde" (Auerbach 1946, ed. 2000: 321). Sbrigare le faccende, fare delle commissioni, lavorare a maglia: a partire dalla lezione di Erich Auerbach la dimensione della quotidianità conosce una significativa trasformazione e una

profonda revisione del proprio statuto letterario. Le strategie ermeneutiche a cui il filologo tedesco sottopone l'orizzonte della letteratura occidentale, inseguita con precisione d'analisi nei suoi dettagli concreti, risultano disancorare un millenario paradigma canonizzato dalla corrispondenza biunivoca tra genere e stile. In opposizione alla distinzione classica dei registri che al basso quotidiano non lasciava altro spazio che il *sermo umilis*, Auerbach deriva la lezione di realtà rappresentata dalla mescolanza dei domini che nell'espressione letteraria pertengono all'alto e al basso. La definizione di rappresentazione seria della quotidianità a cui *Mimesis* darà forma negli anni conclusivi della Seconda guerra mondiale attribuisce al quotidiano una dimensione che trascende la sua immediatezza e in cui si giocano rapporti più ampi con la realtà. La prosa moderna, o modernista, di Virginia Woolf fa intravedere dietro la ripetitività dei gesti consueti profonde aperture e sensi sconosciuti. Nella grande narrazione di *Mimesis*, la prosa del Novecento, col suo tentativo di fissare su carta l'insondabile temporalità interiore, sembra riallacciarsi ai silenzi indefiniti della Scrittura Sacra, agli abissi in cui si percepisce la presenza dell'Altro per eccellenza, il varco verso dimensioni ignote all'umanità che costantemente le stanno innanzi per ricordarle, tormentoso monito, che l'esistenza non si esaurisce nella materia, ma trova senso in quei silenzi e in quelle abbacinanti luminosità. La grande rielaborazione novecentesca del racconto quotidiano è l'apertura a epifanie e intermittenze del cuore le cui apparizioni, imprevedibili e imprevedute, mettono in discussione gli ordini consueti a cui si era affidato il senso. Gli oggetti, le cose della nostra quotidianità, ha scritto Giacomo Debenedetti a proposito delle poetiche di Joyce e Proust "paiono 'esplodere verso' di noi, parlarci e quasi riconoscerci nel momento stesso che si fanno conoscere. E tutto questo presuppone un mondo sconosciuto che esiste dietro i segni del mondo visibile. Il compito è di dissigillare quei segni. Il

mondo che interessa è quello che sta nel retroscena del visibile” (Debenedetti 1987: 305).

Alla riflessione teorica sul quotidiano serio in letteratura si è dedicata Maria Principe con la sua lettura parallela di due capolavori della critica e della filosofia del Novecento quali la *Théorie des Romans* di György Lukács e *Mimesis* di Erich Auerbach, di cui ha messo in evidenza struttura apocalittica e tensione etica. In entrambi i testi, malgrado le profonde diversità dei due autori, la riflessione sulla letteratura si innesta nel più complesso rapporto fra l'uomo e la Storia. Se la *Théorie* lukácsiana è scritta negli anni del dissolvimento della multietnica società asburgica e prelude alla conversione al marxismo del filosofo ungherese, il capolavoro di Auerbach, composto nell'esilio di Istanbul, porta nelle sue pagine i segni e le ferite della guerra e della persecuzione. Fra le due opere sta tutto l'evento traumatico dei due conflitti mondiali che oramai gli storici preferiscono chiamare la Seconda Guerra dei Trent'anni (1914-1945). In questo Novecento, tempo della crisi e della frammentazione, i giganti vedono anche i semi di una rigenerazione, di una rinascita e della ricomposizione di una nuova e alta armonia. Le meditazioni di Lukács e Auerbach sembrano chiudersi annunciando la fine di quella che il filosofo ungherese, riprendendo Fichte, ha definito età di *compiuta peccaminosità* e la trasformazione del romanzo da racconto del mondo abbandonato dagli dèi a focolare di una nuova umanità che le ferite della storia non hanno indurito ma resa più sensibile al richiamo dell'altro, alla cura del diverso, alla felicità collettiva.

Nel Novecento lo spazio del quotidiano s'impone come un ricchissimo territorio di indagini, interessato da diverse discipline e attraversato da differenti linee di ricerca: dalla letteratura alla sociologia, dalla filosofia del linguaggio all'antropologia, dalla teologia alla storia dell'arte. È così negli studi condotti da Michel de Certeau sulle relazioni che si stabiliscono tra le

tattiche quotidiane e le strategie del potere in *L'invenzione del quotidiano* (1980). Per via inversa, l'esame della vita quotidiana porta la storia stessa fuori dall'attenta insistenza confinata alle battaglie, ai grandi personaggi, agli avvenimenti maggiori dettati dalla politica. "Storici, siate geògrafi. Siate anche giuristi. E sociologi. E psicologi", dettava Lucien Febvre (1953, ed. 1976: 152): è la rivoluzione della scuola delle *Annales*, raccolta intorno alla rivista fondata da Marc Bloch e Febvre novant'anni fa, che si pone domande concrete in funzione dei problemi e in funzione dei problemi osserva la storia fuori da "giardini ben chiusi da muri" (Braudel 1949, ed. 1986: XXVIII).

Parallelamente, la dimensione della quotidianità esce anch'essa da giardini ben chiusi e diviene soggetto attivo nell'ampliamento della nozione di sociabilità a cui ha portato l'analisi di Erving Goffman sul dispiegarsi degli atti individuali su cui si reggono i rapporti sociali in *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959). È proprio partendo dalle pagine di Goffman che Elisabetta Abignente indaga gli spazi ibridi, quelli in cui la vita privata scorre davanti a testimoni, o quelli in cui, per dirla diversamente, gli ambienti non soggetti alla pratica delle virtù sociali sono però soggetti a forme di convivenza codificate trasversalmente dalla società, dalle relazioni di classe, dai periodi storici. Il "dietro le quinte del quotidiano" non è un luogo preciso – il retrobottega, la cantina, la soffitta, ognuno caratterizzato da specifici *topoi* – ma è quello creato dalla presenza delle figure dei domestici (testimoni muti, spettatori, a volte attori) e dagli spazi verso cui si allunga il loro sguardo. Spazi domestici, case, camere, salotti abitati in modo costitutivo dal perturbante laddove, ritornando a Émile Benveniste, Abignente ricorda che la parola che più da vicino richiama l'idea d'intimità, *famiglia*, provenga non dal latino *genus* ma da *famulus*, espressione che accomuna tutti coloro che partecipano alla vita della *domus*, padroni e servitori. La vita del focolare è definita giù alla partenza

da una relazione sociale ibrida e sbilanciata che l'articolo segue e attraversa non solo negli ambienti domestici ma anche nelle forme narrative, dal romanzo al cinema, alle serie televisive.

Per tornare più indietro nella nostra raddomantica ricognizione dello spazio del quotidiano novecentesco, si pensi anche ai lunghi studi di Wittgenstein sul linguaggio ordinario raccolti infine in *Ricerche filosofiche* (1953). Con l'atto di sottrarre le parole a una sfera metafisica e volgerle indietro al loro impiego quotidiano Wittgenstein sposta il significato delle parole dall'evento prodotto in sé da chi parla al contesto in cui nascono e si generano, all'insieme delle relazioni nel quale cadono. Il senso è nell'impiego dello strumento linguistico, ed è interessante notare che le *Ricerche* partono proprio dall'apprendimento della lingua nell'infanzia. Con la lingua, o meglio nella lingua, s'imparano le regole del gioco linguistico e attraverso di esse l'interazione tra azione e reazione e quindi, in buona sostanza, la lingua trasmette un modo di stare al mondo. Questo ci dà l'abbrivio per giungere all'articolo di Claudia Cerulo sulla lingua della memoria in due opere di Elias Canetti e Natalia Ginzburg, dove la scoperta della lingua segna la scoperta dapprima di un modo relazionale e, in seguito, della complessità di registri che il parlare quotidiano disvela. *La lingua salvata*, di Elias Canetti, non è poi, come il sottotitolo vuol far intendere, la storia di una sola giovinezza, perché è la storia di più giovinezze: quella dell'autore e quella dei suoi genitori. La lingua salvata è allora una sorta di eredità che, come ogni eredità, chiede di essere conservata. *Lessico familiare*, con quella "g" piazzata nel mezzo della parola a rompere le regole ortografiche, insiste – l'abbiamo appena visto con Benveniste – sulla famiglia come nucleo costituito dalle persone che partecipano alla vita della casa. Ma sulla lingua, sul lessico, può forse aprirci qualche orizzonte in più la proposizione 13 delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein – "Dicendo: 'ogni parola di questo linguaggio designa qualco-

sa' non abbiamo ancora detto proprio niente; a meno che non abbiamo precisato quale distinzione desideriamo fare. (Potrebbe ben darsi, per esempio, che volessimo distinguere le parole del linguaggio da parole 'senza significato', come quelle che si trovano nelle poesie di Lewis Carroll, o da parole come 'trallallallera', contenute in una canzone)" (1999: 15) – laddove, per contrasto, sono proprio i "trallallallera", ovvero i "fufignezzi", i "sempiezzi" a designare qualcosa: un tratto, un'abitudine, un'intimità, un'intuizione.

Il libro della grammatica interiore di Grossman (1991) non può essere accostato ai due precedenti se non per l'assonanza che proviene dal titolo. Nella storia di un Peter Pan senza Neverland troviamo però un segno comune dell'infanzia trascorsa in Israele negli anni Sessanta e Settanta: è il martedì, il terzo giorno della creazione nel libro della *Genesi*, l'unico a cui per due volte viene riservata l'espressione "era cosa giusta". Al giorno caro al protagonista del romanzo di Grossman è riservata una particolare attenzione anche nel racconto scritto e illustrato da Galit e Gilad Seliktar, *Farm 54*, e qui affrontato dall'articolo di Elisa Carandina che porta a un importante scavalcamento di forme mediali. La frase che ricorda il martedì, giorno benedetto due volte, racchiude un lessico familiare, interdetto però dal lutto. Diversamente da Ginzburg e Canetti, il ricordo dell'espressione in cui si annida l'intimità domestica diventa simbolo del trauma: toccare col ricordo quella frase equivale a rivivere la perdita. Ricordo come perdita: la memoria di Noga, protagonista del *graphic novel*, racconta una storia di formazione particolare, comincia con il rovescio del *topos* del segreto inconfessabile perché l'evento traumatico da cui parte la storia non è un segreto e anche perché questo non può essere né redento né riscattato con la rivelazione. *Making room for oneself in Galit and Gilad Seliktar's Farm 54* describe la memoria come un atto di elaborazione continua, la presentificazione del momento irrever-

sibile. Significativamente, allora, ciò che è esterno al momento irreversibile, l'attimo che lo precede, è collocato nel paratesto, fermato nella copertina in bicromia, fissato con i colori virati, tipici delle pellicole da cui venivano sviluppate le fotografie degli anni '70.

2. I giorni: scansioni interne, cadenze esterne

Se esiste un oggetto di studio dell'umanesimo, in tutte le sue varie e multiformi declinazioni, questo non può che essere il volto umano. Il volto dell'uomo e il suo progressivo modificarsi, trascolorare dalla pienezza vermiglia della gioventù ai colori lividi della vecchiaia e della decadenza. Forse nulla come gli autoritratti di Rembrandt sparsi nei musei del mondo ha raccontato il procedere dell'entropia, il nostro progressivo dissolversi e sparire. Quello che, a proposito del genio olandese, Simmel ha definito "la continuità della totalità della vita che fluisce" e che, secondo Franco Moretti, fluisce in "un lento, irreversibile processo di amalgama" (Moretti 2019: 120).

Ancora nell'età industriale, della riproducibilità meccanizzata e tecnica dell'opera d'arte, a cui è dedicato il celebre saggio di Walter Benjamin, il volto umano ritratto dai pionieri della fotografia, conserva la propria aura: l'alone quasi sacro della propria originalità. Se negli anni Trenta, Benjamin aveva capito che ogni uomo "può reclamare di essere filmato" (Benjamin 1936, ed. 2012: 119), oggi che gli strumenti per fotografare e filmare il reale stanno tutti nella compattezza tascabile di uno smartphone, ciascuno di noi, non solo di reclamare ha il diritto, ma è in grado di riprodurre visivamente la propria quotidianità. Questa molteplicità di punti di vista è stata raccolta, a breve distanza, da due film-esperimento come *Life in a day* (2010) di Kevin McDonald e *Italy in a day* (2013) di Gabriele Salvatores. Come suggerisce il titolo, i registi hanno invitato persone comuni, alle prese con le loro giornate, a girare dei video, li hanno

raccolti e poi hanno proceduto a ricucire i frammenti in una narrazione rigidamente unitaria (unità di tempo: un giorno), ma necessariamente non lineare. Sono pratiche narrative 'auto-etnografiche' in cui, sempre di più, una collettività prova a raccontare sé stessa. Nel suo contributo, Raffaele Pavoni si occupa della questione, soffermando la sua analisi su *Roman national*, documentario del 2018, in cui il cineasta francese Gregoire Breil non modella il suo lavoro nella cadenza del giorno, ma sceglie come *contrainte* del suo lavoro l'unità di spazio: non si tratta più di mettere insieme le parti scomposte di una giornata francese, ma di raccontare l'intera Francia. Il materiale rielaborato è composto dai contributi girati e diffusi su Periscope, app di *live streaming* pensata per Android e IOS. Il risultato è un mediometraggio corale, in cui la comunità nazionale francese si mostra in una sequela di gesti inutili e irrelati, atti a ottenere consenso *social* e condivisione. Un caos montante di riempitivi senza alcuna svolta, di impieghi del tempo annoiati e egocentrici che il regista, nella successiva fase di montaggio, polarizza attorno a due avvenimenti pubblici: la finale degli Europei di Calcio del 10 luglio 2016 e, soprattutto, gli attentati di Nizza del 14 luglio. Avvenimenti che sincronizzano in un'unica vibrazione la polifonia inerte della nazione: attesa, speranza, trionfo in un caso, paura, incertezza, smarrimento nell'altro coagulano questa moltitudine. La Storia è entrata nella quotidianità e l'informe quotidiano si è per un attimo ordinato per poi tornare di nuovo, nel procedere caotico delle vite private, a disperdersi in mille rivoli. Uno per ogni smartphone, uno per ogni momento.

Il nostro monografico, dall'andamento serpentino e instabile, non sta solo nelle stanze chiuse dell'interiorità domestica e fami(g)liare ma porta il lettore anche negli spazi urbani fra centri cittadini tristemente sull'orlo della gentrificazione e periferie che spesso sfuggono a tentativi troppo schematici di raccontarle. A queste ultime si è dedicata Ilaria Dellisanti in

un contributo tutto centrato sulla cinematografia italiana di questi primi decenni del nuovo secolo. Qui, la studiosa ribalta un consolidato luogo comune che vuole nella commedia la rappresentazione edulcorata e tranquillizzante dell'esistente e nel cinema *d'essai* l'aspra e disturbante riproduzione delle cose vere. Si mette in evidenza invece come la comune vulgata della retorica *pasoliniana* di alcuni registi, che sottolinea buoni sentimenti, forza e lealtà delle classi popolari, finisca per togliere mordente alle narrazioni delle zone marginali proprio perché si rifiuta di approfondirne contraddizioni e zone grigie. Aspetti questi che, paradossalmente, trovano spazio in una filmografia che, a causa delle sue minori pretese artistiche, non cade nella trappola di voler essere didascalica a tutti i costi e, seppure in un registro comico e paradossale, propone modelli umani forse più corrispondenti al vero.

Anche l'approfondimento sulla città di Napoli proposto da Francesca Basile riflette sul rapporto fra centro e periferia, ma elegge a luogo privilegiato delle sue riflessioni un lacerto del tessuto urbano che si trova ad essere contemporaneamente e contraddittoriamente centrale e periferico. Sono i Quartieri Spagnoli: da sempre osservatorio privilegiato e instabile sulla vita cittadina e le sue contraddizioni. Strategici nella topografia fisica e sentimentale della città, quelli che vengono definiti per antonomasia i *quartieri* assomigliano più alle zone periferiche per le condizioni sociali, e culturali, di chi ci abita. Al centro del contributo proposto c'è l'opera di risemantizzazione del territorio attuata dal duo di pittori cyop&kaf e il loro progetto *QS – Quore Spinato*. Si tratta di un ciclo di duecentoquarantadue dipinti realizzati fra il 2004 ed il 2019 in uno dei quartieri più complessi della realtà napoletana. Complesso anche perché nella struttura cinquecentesca, perfettamente razionale, pensata per alloggiare le truppe spagnole presenti in città, vive una comunità radicata e allo stesso tempo stratificata che ha saputo

trasformare gli spazi pubblici a seconda delle proprie esigenze. Il lavoro di ciop&kaf interviene in questo dialogo fra abitanti e quartiere e lo arricchisce, trasformando i luoghi della vita quotidiana in luoghi dell'immaginario, popolati da esseri ibridi, allegorie, frammenti di narrazione, effetti del potere e della violenza, lotta fra vita e morte.

Nella Napoli porosa, dove “struttura e vita interferiscono continuamente” e “dappertutto si conserva lo spazio vitale capace di ospitare nuove, imprevedute costellazioni”, Walter Benjamin notava che “il definitivo, il caratterizzato vengono rifiutati” e che “non c'è alcuna situazione che appaia concepita per rimanere uguale per sempre – nessuna forma afferma di essere così e non altrimenti” (Benjamin 1963, ed. 2007: 6). Una porosità che secondo il filosofo francese Miguel Abensour è anche la cifra di una città antitotalitaria e materiale opposta alla compattezza brutale e al rigore astratto delle architetture hitleriane di Albert Speer, pensate per la nazione e non per le donne e gli uomini (Abensour 1997). Però, diciamocela tutta: a cosa la città deve la sua porosità? La risposta è in un passaggio, meno ricordato, del saggio di Benjamin da cui Bruno Moroncini prende le mosse per procedere in una direzione meno agiografica:

Benjamin aggiunge: “Vista dall'alto, la città giace morta nel crepuscolo, tutt'uno con la roccia”. Ecco cos'è Napoli: un cadavere disteso sulla roccia. Eppure un cadavere senza nulla di pietrificato: anzi un cadavere poroso [...] Quindi non un cadavere vero e proprio, rigido e freddo, preda inevitabile del rigor mortis, quanto piuttosto una cosa morta che però continua imperterrita a morire, a disfarsi, senza mai d'altronde giungere a un punto fermo [...] Napoli insomma è come un piano d'immanenza nel quale le parti giacciono l'una accanto all'altra senza nessuna gerarchia, ciò non è dovuto ad un eccesso di vita, bensì a un di più di morte (2006: 70).

In questa viscosità barocca fra uomo e ambiente o, per dirla ancora con Moroncini, in una città le cui “parti non sono rigorosamente distinte e separate una dall’altra al fine di impedire contaminazioni e ibridazioni” (70), il progetto di *Quore Spinato* non poteva svilupparsi se non costantemente modificato dal racconto degli abitanti dei Quartieri: ha seguito le loro richieste e i loro bisogni. Le figure mostruose, i Ritornanti di cyop&kaf hanno stimolato, nei loro fruitori, il ritorno in superficie di sgoamenti e paure smarrite, ricordi di lutti e persone scomparse rese ancora più dolorose dalla violenza di una città instabile, troppo spesso percorsa e stravolta dalle orde della piccola – ma soprattutto della grande – criminalità. Ma soprattutto Le silhouette indecifrabili di cyop&kaf riportano in superficie le contraddizioni della città: geroglifici ed enigmi che raccontano contemporaneamente la doppia anima di una città che non riesce a trovare conciliazione fra gli istinti della brutalità e della sopraffazione e le tensioni rivoluzionarie, le ansie e le speranze di un cambiamento che è sempre rimandato a un domani migliore.

Dalle apocalissi impossibili della Napoli eternamente barocca, il nostro lettore può passare verso altre mitologie continentali. Ed ecco Parigi e il suo romanticismo decostruiti da Andrea Inglese nel suo *Parigi è un desiderio*, a cui Andrea Accardi dedica un contributo. In fuga da Milano e dal suo passato di aspirante accademico, il protagonista del romanzo, Andy, arriva in una Parigi ancora avvolta nella sua aurea romantica. La *Bildung* di Andy è la rivolta contro le convenzioni dell’immaginario e la convenzione. Come un nuovo Rastignac, porta il suo attacco al cuore della città, ma se la sfida lanciata dal personaggio balzacchiano dalle alture del Père Lachaise era rivolta alla struttura materiale della città, al suo ordine borghese-capitalista in cui il giovane di provincia ambiva ad entrare, il nemico di Andy sono le pratiche del *dover essere* intellettuale, le ritualità astratte del bohèmien, da cui Andy si libera emancipandosi dalle su-

perbie del pensiero: evacuandole, più precisamente, in un bagno di Pigalle, o lasciandosele indietro col suo tentativo di scolare l'emblema turistico parigino *par excellence*.

Il corpo sconfigge i fantasmi e relativizza l'ideale. Nella Parigi del nostro secolo si rivivono le grandi allegorie del Diciannovesimo secolo, ma meccanizzate e risemantizzate. L'incontro con la passante misteriosa non avviene più nelle vie affollate cantate da Baudelaire, ma sul *tapis roulant* di una stazione della metropolitana, dove l'incontro con la sconosciuta è possibile solo nell'ineluttabile avvicinarsi per poi allontanarsi e perdersi, ciascuno per la sua strada, ciascuno schiavo della direzione obbligatoria del nastro trasportatore.

Andy abbandona la posa autocelebrativa del dandy che respinge la massa con la sua volgarità sciatta per vivere la sua natura di punk, di individuo che si mostra buffonesco e vitale e ambisce al contatto col disordine euforico dell'esistenza. La contrapposizione fra *dandy* e *punk* di questo romanzo di Inglese ricorda da vicino le pagine di Starobinski in cui il critico ginevrino contrappone in legame dialettico e oppositivo il dandy al clown: l'uomo che si cristallizza nell'alterigia, nell'immobilità gelida, ed il saltimbanco che fa esperimento del proprio corpo, il *bel damo* "abitante provvisorio della sua apparenza, ridotto quasi [...] allo stato di spettro" e il pagliaccio che lo trasforma in parodia, mostrandolo "preso nella trappola del suo corpo" (Starobinski 1970, ed. 2002: 89).

Altri corpi si oppongono a questi corpi impacciati: corpi a proprio agio nello spazio, virtuosi della trasformazione, sapienti nella metamorfosi. Sono i corpi degli atleti e dei danzatori.

A questi ultimi è riservato il contributo di Giulia Taddeo sui modi di raccontare il quotidiano dei ballerini, còlti nella vita pubblica, sulla scena, e negli spazi negati allo sguardo del pubblico – camerini e sale prove – fino alla dimensione privata, all'interiorità domestica e alla vita di relazione. Un sessanten-

nio di danza italiano scandito in tre narrazioni: un polemico volume di ricordi: *Tersicoreide* del ballerino e coreografo napoletano Nicola Guerra, il film Luce del 1942 *Fanciulle e danze* che ruota attorno alla scuola di ballo di Jia Ruskaja, icona della danza di regime, e il libro-inchiesta *I ballerini* di Giorgio Bocca del 1960. Documenti che raccontano decenni di danza italiana, dalla pomposa retorica umbertina alla più seria realtà del dopoguerra, passando per il fascismo e la contrapposizione fra tradizione accademica e danza libera. Nel primo, Guerra, oramai affermato collaboratore dell'Opera di Vienna, racconta le storie private di artiste più o meno famose, descrivendone la vita di stenti ma soprattutto la resistenza alle pressioni di aristocratici e industriali, pronti a pagarne la virtù a suon di denari. Una resistenza che, però, deve ammettere Guerra, non era sempre così diffusa e incrollabile. Ad una giornata tipica nella scuola milanese della Ruskaja è dedicato il documentario Luce del 1942. In piena guerra mondiale, seguiamo ragazze della buona famiglia milanese mentre frequentano corsi di ballo non per un interesse professionale, che viene persino scoraggiato dall'organizzazione delle lezioni, ma per migliorare il proprio portamento e muoversi con maggiore armonia nella vita di società. Alla danza come lavoro, invece, si dedica Giorgio Bocca in un volume che esce per Vallecchi, all'interno di una collana dedicata proprio alle attività professionali. Interessante questa inchiesta in cui non si tralasciano mai gli aspetti materiali della danza e che allega al volume una corposa appendice in cui riporta una mole importante di dati: i regolamenti delle Scuole di Ballo di Milano, Roma e Napoli, gli ordinamenti dei corsi e persino un catalogo degli accessori necessari alle ballerine con prezzario comparato fra Italia e Francia. Vista allora inforcando gli occhiali del sociologo, la quotidianità delle ballerine svela tutta la fatica dell'allenamento e della disciplina necessarie alla professione; leggere ed eteree sul palcoscenico, nelle sale prove,

le ballerine sono “addette ai lavori pesanti, come direbbe un sindacalista, sottoposte a una fatica che lascerebbe le persone comuni boccheggianti dopo due minuti” (Bocca 1960: 38).

Proseguiamo. In pittura, la riflessione di Todorov (*Elogio del quotidiano: saggio sulla pittura olandese del Seicento*, 2000) si sofferma sulla rivoluzione del linguaggio figurativo portata avanti dalla pittura olandese attraverso un’arte indirizzata al quotidiano, alla “descrizione del mondo osservato” – nature morte, interni – lungo una linea a cui si potrebbe accostare, per empatica continuità, spostandosi nella geografia e viaggiando alcuni secoli in avanti, la Russia di Čechov “con la sua noia, il suo sgomento, la sua inerzia sociale” di cui Angelo Maria Ripellino sentiva vicina “la musica spenta della vita abituale” (1962: 86).

La musica, appunto. La musica della vita abituale, *a parte subjecti*, ma anche, *a parte objecti*, la relazione tra suoni e vita quotidiana. La presenza della musica nei luoghi pubblici, nei luoghi sociali e anche nei non-luoghi, in tutti quegli spazi comuni in cui la socialità è codificata dai ruoli e dal rispetto della distanza relazionale. Ad abitarli e riempirli, a coprire il rumore della noia, il Novecento offre una musica composta non per essere ascoltata ma per arredare acusticamente gli ambienti: dalla *musique d’ameublement* concepita da Erik Satie alla musica per ascensori, dalla musica per gli aeroporti di Brian Eno, al rege-sto delle atmosfere passatiste del pop ipnagogico che riavvolge il nastro dei ricordi sui suoni prodotti dalla prima elettronica per le masse degli anni Ottanta. Abbiamo chiamato a esplorare questo tema Christophe Levaux, musicologo dell’Università di Liegi. *Une musique pour tous les jours* radica questo percorso nella storia della musica novecentesca in modo solido e concreto che incrocia produzioni e teorizzazioni. Non solo, la prospettiva adottata da Levaux fa del rapporto suono-quotidianità un documento che permette di attraversare la storia culturale del XX e del XXI secolo in sé – i futuristi, Walter Ruttmann, Pierre

Schaeffer, Raymond Murray Schafer, Theodor Adorno – e in traslucido: il repertorio del *Tafelmusik* barocco e l'estetica Vaporwave nostra contemporanea.

Questo senza dimenticare l'esperienza italiana della macroanalisi storica (Carlo Ginzburg, Edoardo Grendi, Giovanni Levi), che nella collana "Microstorie" recitava programmaticamente: "È anche, ma non necessariamente, la storia dei piccoli e degli esclusi. È la storia di momenti, situazioni, persone che, indagati con occhio analitico, in ambito circoscritto, recuperano peso e colore. L'esame di contesti concreti nella loro complessità fa emergere nuove categorie interpretative, nuovi intrecci causali, nuovi terreni di indagine". Qui abbiamo voluto aprire un segmento nuovo all'interno del numero monografico: un corto dossier di testimonianze progettato per esplorare dal vivo il modo in cui viene condotto il lavoro con il materiale che la quotidianità offre. Abbiamo cominciato con uno tra i più importanti storici britannici: John Foot, professore di Storia italiana contemporanea all'Università di Bristol, insignito recentemente del Serena Medal, il prestigioso premio conferito dalla British Academy. Il lavoro di Foot muove dai nuovi terreni d'indagine a cui gli strumenti analitici della microstoria hanno dato accesso: fonti non scritte, non intenzionali, orali, iconografiche, monumentali. Tutti indicatori, a volte congiunturali, altre strutturali, dei percorsi in cui la storia s'incanala o s'incaglia: percorsi che Foot ha indagato a fondo e dai quali ha tratto dei veri e propri *tableaux vivants*: *Milan since the Miracle. City, Culture and Identity* (1991), *Calcio. A History of Italian Football* (2006), *Italy's Divided Memory* (2010), *The Man Who Closed the Asylums: Franco Basaglia and the Revolution in Mental Health Care* (2015) e il recente *The Archipelago. Italy since 1945* (2018) – tutti disponibili anche in edizione italiana.

Per tornare alla letteratura e alle questioni dello stile ritor-
niamo a ricordare il capitolo *Il secolo serio* di Franco Moretti nel

primo volume de *Il Romanzo*, in cui i codici romanzeschi sono indagati a partire dai riempitivi e dall'ordinarietà della vita; e aggiungeremo *Lo stile semplice* (1997) di Enrico Testa orientato a una profonda disamina dei rapporti che la forma letteraria per eccellenza intrattiene con il linguaggio comune. Facciamo intercorrere tra queste parole due articoli: Massimiliano Pecora ricostruisce nelle esperienze creative di Valentino Zeichen il percorso delle relazioni che le forme letterarie intrattengono con una "metafisica del senso comune". Poesia, romanzo, diario intimo sono tutti accomunati in Zeichen dal disporre il discorso intorno a ciò che delle immagini del mondo è concretamente afferrabile. Sì, questo da un lato, perché dall'altro sono accomunati anche e soprattutto dall'affidare alla letterarietà dell'espressione, vale a dire agli strumenti retorici e alla tradizione in cui si radicano i modi del discorso il grado di conoscibilità di quanto concretamente afferrabile dalla realtà quotidiana. Ed è qui che l'articolo di Pecora insegue e raffronta gli usi delle forme letterarie di Zeichen, leggendo in essi una sorta di setaccio epistemologico che sposta la lingua del quotidiano fuori del piano dell'immediatezza.

Altra declinazione della metafisica del senso comune è espressa e indagata nell'articolo di Chiara Pasanisi, *Scene di vita quotidiana tra abitudine e crudeltà: Il malinteso di Albert Camus*. In un movimento a pendolo, l'articolo prima ci riporta al senso del quotidiano nel dramma di Camus e quindi vira verso la messa in scena dell'opera teatrale realizzata da Vito Pandolfi negli anni Cinquanta. *Il Malinteso* è un terreno di contaminazioni tra la vita della protagonista e il percorso registico-teatrale, nel quale l'oggetto del raddoppiamento è il concetto stesso di malinteso – dalla traduzione italiana della "tragedia moderna" di Camus *Le Malentendu* – che nelle parole di Vito Pandolfi acquista il valore e la dimensione di un resoconto della condizione ontologica del destino umano.

3. *Effetto notte*

Nella successione dei contributi di questa sezione, abbiamo chiesto ai nostri autori di lavorare in ideale risposta ad alcune domande che ci sembrava utile formulare: da cosa è costituito allora il quotidiano? Qual è la sua forma? Quale il suo tempo rispetto ai più codicizzati tempo della festa e tempo del lavoro? Quali i suoi spazi, in bilico tra la dimensione privata e comunitaria? Quale la relazione del quotidiano con l'universale, tanto nella dimensione religiosa del "pane nostro quotidiano"? I contributi arrivati hanno fortunatamente rilanciato il tema e ci hanno portato in spazi che non immaginavamo, mettendo alla nostra attenzione questioni, oggetti e punti di vista nuovi e urgenti che qui abbiamo racchiuso per il lettore. Non tutte le proposte, purtroppo, hanno potuto trovare spazio in questa sede, ma il nostro ringraziamento va a tutti coloro che hanno risposto al nostro appello. È stato un segnale incoraggiante vedere formarsi, come lucine sparse, una comunità intorno alla nostra sollecitazione.

Altre questioni sono da rimandare alla prossima occasione in cui torneremo, o altri torneranno, a riflettere su questa lettera rubata che abbiamo sempre sotto gli occhi: il tempo delle nostre giornate. Lo stesso tempo che noi ora stiamo impiegando a scrivere questa introduzione e che voi, sodali o pazienti, state impiegando per leggerla. Lo stesso supporto informatico della rivista ci spinge a porci nuove domande: Cosa resta del quotidiano al tempo delle reti sociali? delle auto-rappresentazioni usa e getta? delle impietose traiettorie dei *mi piace*? dei "whatsapp audio" che, rilanciati in rete e privi del loro destinatario reale, conservano il contesto solo nei brandelli impressionistici della presa diretta? Se anche la lingua francese, tradizionalmente una delle più refrattarie verso l'esterno, ha mutuato addirittura un verbo, *liker*, allora "notre vie serait likée?" E ancora, di fronte ad uno schermo, chi si mette a raccontare il suo quotidiano non

tenta di dare una forma ai giorni, di circoscrivere l'indicibile e di renderlo presentabile? Sono domande aperte, non sostenute da un sottotesto di estetizzazione o demonizzazione del quotidiano, anche perché, storicamente, "Bisogna certo ricordare che molte epoche hanno estetizzato l'universo quotidiano, in varie forme, magari più ritualizzate e meno massicce di quanto accade oggi", ed ermeneuticamente: "C'è insomma il rischio che anche l'estetizzazione del quotidiano divenga una formula facile per classificare un presente ancora arduo da comprendere" (Fusillo 2009: 50). Probabilmente chi leggerà questo numero di *Sigma* lo farà su uno schermo con accanto aperte altre finestre: notizie, notifiche, richieste, mail, chat, enciclopedie. Ogni riflessione critica prodotta in questi anni deve essere consapevole che verrà letta in questo caos, da questo caos stravolta e con questo caos arricchita.

Avviamoci alla conclusione ancora con una domanda. Quali meccanismi separano la rappresentazione della vita nelle nostre serie televisive di gran moda rispetto al tradizionale racconto delle *soap*, coi suoi tempi dilatati, con le trame che attraversano i decenni alternando le noie e i fastidi condivisi da tutti noi al grande repertorio melodrammatico delle agnizioni, delle fughe, delle tragedie intime e persino delle morti e delle resurrezioni? La risposta – riportando il discorso al punto da cui siamo partiti, a Virginia Woolf – cade sul personaggio:

Lo trovo difficile da spiegare: che cosa intendono i romanzieri quando parlano del personaggio, quale impulso li trascina così potentemente di tanto in tanto a incarnare le loro idee per iscritto. Così, se me lo concedete, invece di procedere per analisi e astrazioni, vi racconterò una storiella che, per quanto futile, ha però il merito di essere vera, la storia di un viaggio da Richmond a Waterloo, nella speranza di mostrarvi ciò che intendo per personaggio; sì che vi rendiate conto dei differenti aspetti che può assumere, e dei perico-

li tremendi che vi insidiano appena provate a descriverlo a parole (1924, ed. 2011: 123).

Così Woolf avvia il resoconto di un viaggio in treno, di una conversazione mezza ascoltata mezza immaginata tra un'anziana signora, oltre i sessanta, e un anziano signore, ben oltre i quaranta. Qui comincia la storia della signora Brown, ovvero la storia di un inseguimento: chi è, cosa fa, quale sia il suo passato, cosa farà... "Mi chiamo Brown. Vedi di acchiapparmi" (121) sembra sussurrare la figura incrociata sul treno. Ecco, voler sapere sempre qualcosa in più, strappare una porzione di vita: per questo le storie della *soap* più longeva della televisione italiana, *Un posto al sole*, e tra le più durature della BBC, *River City*, riportano il discorso alla realtà dei personaggi, ai discorsi sul pianerottolo, al mistero della signora Brown, alla capacità dei personaggi di Austen di dire qualcosa, immersi nel quotidiano e di romperlo. Per il nostro dossier di testimonianze abbiamo raccolto due interviste: abbiamo incontrato sul set della città immaginaria, ma dai tratti inconfondibilmente glasveggiani, di Shieldinch Kieron Hannigan, produttore di *River City* per la BBC Scotland, e conversato con Paolo Terracciano, head writer di un *Posto al sole*, Rai 3. Con loro abbiamo avuto modo di indagare il doppio aspetto del senso del quotidiano delle due *soap opera*: da un lato le tecniche di lavorazione, che più ampiamente potremmo chiamare di produzione, e quindi il ritmo del lavoro che incrocia arco narrativo, trama degli episodi, convergenza tra il presente vissuto dai personaggi e il presente degli spettatori; dall'altro la scrittura e la grammatica visiva della quotidianità: stilemi, segni, tracce, passaggi a vuoto, banalità, noia, tempi deboli e le tecniche che portano alla loro valorizzazione narrativa. Ancora una volta torniamo a Giacomo Debenedetti e al suo *personaggio-uomo* che dietro il bavero della giacca porta nascosto un distintivo. Una placca che non porta il logo del FBI,

ma “la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*” (Debenedetti 1982: 65).

Nel *maremagnum* delle carte che hanno portato alla scrittura definitiva dei *Promessi sposi*, e in particolare in un fascicolo extravagante tanto rispetto al *Fermo* che alle due edizioni a stampa (1827; 40), Manzoni si scusava di dover approfondire il racconto dei modi di vivere nella e di pensare alla violenta società del barocco lombardo, altrimenti la figura terribile dell'uomo senza nome sarebbe apparsa indigesta e oscura come “un osso di uno di quegli animaloni di razze perdute” (Manzoni 1987: 28.). Francesco de Cristofaro ha luminosamente istituito un legame fra questa pagina di un misconosciuto *schizzo* manzoniano con quella, più celebre, in cui altre ossa si disponevano sul tavolino di Balzac, perché dalla conoscenza del frammento isolato si sarebbe potuti arrivare, secondo il paradigma paleontologico di Cuvier, ad un insieme autosufficiente. Insomma, se allo scienziato bastava un pezzetto per ricostruire l'intero bestione preistorico, un elemento minimo, insignificante, come l'andatura o il modo di portare il bastone avrebbero consentito allo scrittore di ricostruire l'insieme delle regole e dei comportamenti sociali: di far concorrenza allo stato civile (de Cristofaro 2011).

Mentre due dei grandi narratori del primo diciannovesimo secolo si autorappresentano chini attorno a resti animali, intenti a far scaturire la totalità dalla scheggia, il movimento dalla stasi, la vita dalla morte, l'altro grande mago di quegli anni, Charles Dickens, per un attimo fa apparire al lettore di *Bleak House* un ancestrale “megalosauro, di quaranta piedi circa”, che avanza e “guazza come una lucertola gigantesca lungo Holborn Hill” (Dickens 1853, ed. 2006: 7), fra la nebbia della Londra vittoriana. Una nebbia che è simbolo di tutta l'ingiustizia terrena di cui quella città era carica, dell'inefficacia della giustizia, delle angosciose dilazioni dei tribunali di cui la causa

Jarndyce vs Jarndyce è il simbolo supremo (Bertoni 2017). Ma per Franco Moretti, la nebbia è anche metafora delle strategie messe in campo dal romanzo inglese di medio Ottocento per celare le spinte aggressive e angosciose della modernità e, prima fra tutte, la lotta di classe: la perdita di controllo dei ceti popolari, il pericolo della moltitudine indisciplinata e in sommossa (Moretti 2017). Sembra quasi un destino paradossale che il famoso *incipit* dedicato alla marchesa che usciva di casa alle cinque in punto, contro cui, ispirate da Valery, più di una generazione di avanguardie si era schierata, si trasformi nell'epopea della *everyday life* dell'*Ulysses* di Joyce, nel romanzo saggio di Musil *L'uomo senza qualità*; paradossale che quella che era immersione nella noia e nella ripetizione, malinconicamente scandita dai verbi all'imperfetto del naturalismo, si apra a spazi di epifanie, a presenze mistiche che scrutano oscuramente dietro alle cose: gli orologi di Dublino di Joyce, i paesaggi francesi di Proust, il mobilio dell'infanzia berlinese di Benjamin. Un secolo dopo, Sebald trasforma stazioni affollate nel luogo di transito fra vivi e morti (*Austerlitz*) e fa emergere dietro lo spento paesaggio dell'Inghilterra del nord profondità inaspettate (*Gli anelli di Saturno*). L'affollata ressa di impiegati stanchi che a tarda sera vanno affamati al supermercato si trasforma in superiore incontro con l'umanità dolente in una delle ultime pagine di Foster Wallace.

Arriviamo ancora più vicino a noi. In uno impressionante *graphic novel* che ha come titolo un avverbio di luogo, *Here* (2014), Richard McGuire ha raccontato un singolo spazio attraversato dal corso del tempo, dalla storia intesa per lunghissime durate. McGuire ci suggerisce che lo scorrere del tempo è un'idea illusoria, che giorni, mesi, anni e secoli coesistono e scorrono paralleli, che il rapporto fra visibile e invisibile è in ciò che i punti di vista permettono di scorgere. Così, pagina dopo pagina, il disegnatore ci fa intuire le avventure di un luogo, ora

mostrandocelo come appare in questi anni che noi chiamiamo contemporanei, ora come appariva dieci, cinquanta, duecento, duemila anni fa. E come sarà nel futuro, quando – ma leggiamola in controluce dell’antiumanesimo foucaultiano – la nostra ininfluyente e dannosa presenza si sarà estinta e saranno nuove piante e nuovi animali a popolare questo pianeta. La pagina di McGuire – che, folgorante coincidenza, pubblica il primo abbozzo del libro nel fatale 1989 – non è compatta: in ogni scena si aprono spiragli su quanto è avvenuto e su quanto dovrà accadere perché gli eventi della vita rimano fra di loro come i versi di una poesia, dice a un certo punto Benjamin Franklin, unico personaggio ‘storico’ nella folla di donne e uomini di questo libro. Ogni momento della vita quotidiana esiste e può esistere perché tutti gli altri momenti gli scorrono accanto, paralleli, vivono sincronicamente con lui e in lui.

Raccontare il giorno, dopo l’epica e la cronaca (a cui sono stati dedicati due Laboratori Malatestiani di cui sono già apparsi gli atti) consente di guardare alla sfera più intima, fatta di gesti consueti, abitudini e vizi che tramandano antiche ritualità, affettività anti-eroiche (talvolta persino anti-erotiche) ma persistenti, di osservare le psicopatologie e i *divertissement* delle visioni del mondo dentro gusci di noce. Alla luce di quanto detto sulla composizione della quotidianità, questo numero di *SigMa* propone una verifica e uno scandaglio dei materiali, un amalgama e un rimescolamento delle posizioni teoriche.

E ora, in quelli che sono i titoli di coda della nostra premessa e di apertura della Rivista, vorremmo rivolgere il nostro grazie a Paolo Amalfitano, presidente dell’Associazione Sigismondo Malatesta, e al Collegio dei soci fondatori: Silvia Carandini, Marina Colonna, Francesco Fiorentino, Loretta Innocenti. A Francesco de Cristofaro un particolare ringraziamento per la costante sollecitazione e l’immane incoraggiamento che in questa occasione, come tantissime altre volte negli ultimi anni,

non ci ha fatto mai mancare. I lunghi e piacevoli scambi di e-mail che hanno preceduto la pubblicazione del terzo numero di *SigMa* accrescono il desiderio di portare fuori del privato i nostri affettuosi ringraziamenti a Flavia Gherardi, direttrice della Rivista, e, nelle persone di Valentina Sturli, Aldo Roma e Gennaro Schiano, all'intera Redazione.

A tutti, buona lettura.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Abensour, Miguel (1997), *De la compacité: architecture et régimes totalitaires*, Parigi, Sens & Tonka.
- Auerbach, Erich (1946), *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abend-ländischen Literatur*, trad. it. a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, 2 vols., Torino, Einaudi, 2000.
- Benjamin, Walter (1963), *Städtebilder*, ed. Enrico Ganni, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007.
- (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. Fabrizio Desideri, trad. it. a cura di Massimo Baldi, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Roma, Donzelli, 2012.
- Bertoni, Clotilde (2017), "Tra le nebbie della legge e le nebbie del racconto", *Il Borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziari*, eds. Francesco de Cristofaro; Marco Viscardi, Roma, Donzelli: 315-326.
- Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi.
- Braudel, Fernand (1949), *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, trad. it. a cura di Carlo Pischedda, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1986.
- Bocca, Giorgio (1960), *I ballerini*, Firenze, Vallecchi.
- Capoferro, Riccardo (2017), *Novel. La nascita del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Roma, Carocci.

- Darnton, Robert (1984), "A bourgeois Puts His World in Order: The City as a Text", trad. it. a cura di Renato Pasta, "Un borghese riordina il suo mondo: la città come testo", *Il grande massacro dei gatti in Francia e altri episodi di storia culturale francese*, ed. Renato Pasta, Milano, Adelphi, 1988: 133-178.
- Debenedetti, Giacomo (1982), *Saggi 1922-1966*, ed. Franco Contorbia, Milano, Mondadori, 1965-1966.
- (1987), *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti.
- de Cristofaro, Francesco (2011), *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori.
- Dickens, Charles (1853), *Bleack House*, trad. it. a cura di Angela Negro, *Casa Desolata*, Torino Einaudi, 2006.
- Febvre, Lucien (1953), *Problemi di metodo storico*, trad. it. a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1976.
- Fusillo, Massimo (2009), *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino.
- Goffmann, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, trad. it. a cura di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Manzoni, Alessandro (1987), *Quell'innominato*, ed. Luca Toschi, Palermo, Sellerio.
- Mazzacurati, Giancarlo (1991), *Il fantasma di Yorick*, postfazione a Laurence Sterne, *Un Viaggio Sentimentale*, 2 vols., ed. Giancarlo Mazzacurati, Napoli, Cronopio, Vol. 2: 153-192.
- Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino.
- McGuire, Richard (2014), *Here*, trad. it. a cura di Steve Piccolo, *Qui*, Milano, Rizzoli-Lizard, 2015.
- Moretti, Franco (2001), "Il secolo serio", *Il romanzo*, 5 vols., ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, Vol. 1: 689-726.
- (2013), *The Bourgeois. Between History and Literature*, trad. it. a cura di Giovanna Scocchera, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.
- (2019), *Un paese lontano. Cinque lezioni sulla cultura americana*, Torino, Einaudi.

- Moroncini, Bruno (2006), "Napoli e la mancanza della plebe", *Aporie napoletane*, eds. Maurizio Zanardi et al., Napoli, Cronopio: 67-104.
- Reeve, Clara (1785), *The Progress of Romance*, Colchester, Keymer.
- Ripellino, Angelo Maria (1962), "Cechov, la solitudine, il futuro", *L'Europa letteraria*, 15-16: 86-103.
- Starobinski, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, ed. Corrado Bologna, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Wittgenstein, Ludwig (1953), *Philosophische Untersuchungen*, trad. it. a cura di Renzo Piovesan e Mario Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999.
- Woolf, Virginia (1924), "Mr Bennet and Mrs Brown", ed. Liliana Rampello, "Bennet e la signora Brown", *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, Milano, il Saggiatore, 2011: 121-137.
- (1925), "Jane Austen", *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, ed. Liliana Rampello, Milano, il Saggiatore: 212-222.

DAVID MATTEINI

*Il quotidiano e il sentimentale.
Scritture della crisi nel tardo Settecento europeo*

1. *L'età delle crisi*

In una lettera del 4 maggio 1793, il pastore luterano Johannes Hoepfner descrive alla moglie la propria esperienza politica all'interno della Repubblica di Magonza, primo stato repubblicano sorto in territorio tedesco. Così come numerosi ecclesiastici, letterati e borghesi della regione, anche l'Hoepfner accolse con grande favore la conquista della città da parte del generale Custine: le idee universalistiche di *Freiheit und Gleichheit* accesero gli animi di coloro i quali, cresciuti con le letture più avanguardistiche dei Lumi, sognavano da tempo la costituzione di una repubblica parlamentare sul modello di quella francese. Eppure, dopo appena qualche settimana dalla nascita del *Rheinisch-Deutscher Nationalkonvent* avvenuta il 17 marzo 1793, l'euforia generale si tramutò in un concreto sentimento di repulsione: da una parte, le notizie provenienti dalla capitale Parigi riguardo i sempre più numerosi eccessi di violenza tra le fazioni montagnarde e girondine iniziarono a incrinare le speranze di realizzare quel progetto di eudemonia univer-

sale che, già ben prima della Rivoluzione, aveva alimentato l'entusiasmo dei rivoluzionari europei; dall'altra, quasi come una *mise en abîme* degli eventi parigini, la Convenzione renana si ritrovò presto intrappolata anch'essa nella morsa di accesi diverbi. Le aspre divergenze umane della nuova politica partitica e la conseguente incapacità di trovare accordi comuni su importanti tematiche di natura amministrativa sembrarono tradire le nobili virtù civili sui cui erano stati fondati i bastioni della Repubblica.

I risvolti psichici che tale situazione generò furono drastici. Nella lettera, Hoepfner ribadisce con insistenza la ferma volontà di ritirarsi dalla vita politica, per ritrovare quella felicità del quotidiano che la squallida dimensione pubblica gli aveva precluso:

Sono già trentanove giorni che vivo lontano da te, mia cara amata, in una situazione che mi è sgradita in ogni suo aspetto. [...] Ahimè, come mi vedo ingannato o sposa mia!, come sono diventate torbide le ridenti prospettive alla cui contemplazione la mia anima ogni volta si ristorava e nella cui immagine io ti raffiguravo con gli amabili colori delle profondità del mio cuore. [...] Ho deciso di ritirarmi a vita privata. Possa la Provvidenza riunirci nuovamente e – lo giuro sul nostro amore – non ti lascerò mai più sola in simili circostanze; voglio consigliare e fare bene nella mia famiglia e nella mia comunità. Potessi solo adempiere a questo voto già da ora, e al nostro domicilio, che al risveglio della natura... – oggi, ah! Oggi, che un anno fa tu diventasti madre e mi donasti la mia unica Julie, più che un tempio, più che un Eliseo sarebbe essere felice con te. Vorrei porre presto fine alla mia prigionia e ricominciare a vivere felice come un tempo (Dumont 1977: 339 - ss.).

La lettera fa parte di un ricco saggio nel quale sono antologizzati diversi scambi epistolari intrattenuti da protagonisti

più o meno noti della rivoluzione renana. Nella prospettiva che più ci pertiene, l'interesse del contributo risiede soprattutto nel mettere in mostra i risvolti che stanno alla base di queste profonde delusioni ideologiche. Ci sembra, infatti, che questo diffuso disincanto di fronte agli eventi della primavera del 1793 sia correlato a una crisi più lontana nel tempo, una crisi che, prima che politica, è stata anzitutto ontologica, relativa cioè alla definitiva presa di coscienza dell'individuo riguardo l'irrilevanza della propria azione negli spazi del contingente. In questo senso, la significazione della lettera del pastore Hoepfner è allo stesso tempo metonimica e paratestuale, in quanto, oltre a essere immagine emblematica di questo pervasivo sentire storico, essa permette di individuare quegli elementi discorsivi legati al ritorno alla sfera privata del quotidiano che ci aiuteranno a comprendere e a stabilire con cauta certezza quelle che furono le ricadute psicologiche e culturali di tutta quella serie di crisi che si insediarono nella "coscienza europea" ben prima dei terremoti ideologici del 1793 (Hazard 1935). Si tratta di linee di tendenza antropologiche che non vogliamo certo considerare, per così dire, assolute. Tuttavia, questa inclinazione al ripiegamento che intendiamo qui mettere in risalto e cercare di rinvenire in alcune esemplari testimonianze letterarie, ci sembra fortemente maggioritaria nella cultura europea di fine Settecento.

Scrivere bene Vincenzo Ferrone quando, soffermandosi sullo sconcertante ritorno del magico e dell'irrazionale nel tardo Settecento, ne individua la matrice nei turbamenti di cui fu vittima, a partire da metà secolo, il sistema dei saperi scientifico-meccanicistici di Newton e Cartesio. Si trattò di turbinose ridefinizioni di senso che sconvolsero alle radici certe categorie di pensiero – categorie perlopiù legate alla centralità della *raison* nel processo conoscitivo – che all'epoca sembravano essersi fermamente consolidate nelle mentalità degli *hommes de*

lettres e dei *savants* europei (Vovelle 1992). Da una prospettiva più ampia, questa crisi epistemologica sarebbe stata da ricondurre a una ramificata congiuntura, vale a dire a delle “terribili incertezze sociali, politiche ed economiche che tutte le società d’Antico Regime stavano attraversando” e che furono la causa scatenante di “frustanti disillusioni per quanti avevano creduto di poter cambiare una realtà profondamente ingiusta e refrattaria al mutamento”. Dopo la disastrosa Guerra dei Sette anni, insomma, si inaugurò “una cultura della crisi, del ripensamento, di una ricerca angosciata di strade diverse dall’ottimismo meccanicistico” (Ferrone 1989: 106). Conseguenza di un simile caos culturale fu, dunque, un profondo mutamento nelle modalità di pensare il mondo e il campo d’azione dell’Io.

È proprio a partire da questi sconvolgimenti che si sarebbe giocata la partita della nascente sensibilità moderna: dopo le crisi di metà secolo e al drammatico epilogo della rivoluzione democratica del 1792, i letterati di fine Settecento si videro costretti a reindirizzare i propri sforzi verso nuovi orizzonti, più riflessivi e introspettivi. Grazie al prezioso lavoro svolto da importanti storici della mentalità (Darnton 1984; Ariès, Duby 2001) possiamo così constatare questa inclinazione all’isolamento come peculiare della gran parte degli uomini vissuti durante il cosiddetto *tournant des Lumières* (Delon 1988). L’esempio dell’Hoepfner è esemplare. L’esplicito desiderio del parroco di ricongiungersi con la “sacra famiglia” dopo i fallimenti della sua esperienza politica denota l’emergere di questa sensibilità antimondana. Come ha fatto notare Michel de Certeau in una celebre inchiesta sociologica da lui condotta (1980), questa fenomenologia del quotidiano che iniziò a caratterizzare l’*ethos* occidentale sul finire del Settecento darebbe quindi prova della capacità degli individui di resistere al deterioramento ontologico causato dalle crisi del secolo: le cosiddette “*arts de faire*” consumate nella sfera del privato permetterebbero all’essere

umano di riappropriarsi di spazi e oggetti quotidiani secondo inedite modalità poetiche.

Se si escludono la pur fondamentale corrente neoclassicistica e un certo tipo di letteratura “d’impegno” coerente con l’entusiasmo filogiacobino degli anni Novanta del secolo (fenomeni, questi, accomunati da una sensibilità saldamente debitrice dell’esaltazione artistica delle virtù pubbliche e politiche dell’Antichità, basti pensare, giusto a titolo di esempio, all’opera dei fratelli Chénier, in territorio francese, e alla scuola di Weimar di Goethe e Schiller, in Germania), una larga parte della narrativa della seconda metà del Settecento dà prova di questa resilienza. Conceputa come una “dialettica dell’imposizione e del rifiuto” (Goulemot 2001), la riscoperta del privato nella letteratura europea da parte dei suoi autori si riverbera, a livello testuale, in una moltitudine di aspetti diegetici e stilistici che vale la pena esaminare. Il ritiro nel *foyer* (sia esso metaforico, come l’anima, o materiale, come una semplice stanza) presuppone un’inedita ipertrofia di codici necessari alla sopravvivenza e alla salvaguardia dell’Io.

2. Dal Grand Tour alla rêverie sentimentale

Per molto tempo l’esperienza del *Grand Tour* è servita da modello formativo a intere generazioni di rampolli delle casate aristocratiche europee. Secondo un rigido schema pedagogico d’ascendenza gesuitica-barocca, le finalità sottese al *tour* vedevano come chiave di volta della *Bildung* del giovane nobile la conoscenza della storia artistica e dinastica delle regioni visitate e lo sviluppo di un’attitudine all’alterità da intendersi come integrazione dell’individuo all’interno di un tessuto sociale ancora ben codificato da norme e costumi d’origine gentilizia, ma non per questo sempre più diversificato e sfaccettato. È secondo il costante riferimento a questo concetto etico di integrità (integrità dell’Io nei confronti del mondo, integrità delle passio-

ni davanti ai dettami della ragione) che il viaggio di formazione nella sua accezione primo-settecentesca rappresentò il principio ispiratore dei processi gnoseologici del letterato illuminista.

L'immaginazione letteraria del periodo rimanda di continuo alle convenzioni insite in queste esperienze odepatiche e nel cosiddetto "classicismo archeologico" (Hauser 1951, Collini 1996, Brilli 2017). D'altra parte, come ha osservato Jean Marie Goulemot, la *travel literature*, le cronache diaristiche e, più in generale e con le dovute riserve d'eccezione (Moretti 1999, Giacobazzi 2001, Domenichelli 2011), il romanzo di formazione furono le forme narrative che meglio esprimevano il sogno classicista dei letterati europei d'*ancien régime*, nel loro insistente richiamo a "un'immagine nostalgica di un'organizzazione comunitaria, che escludeva il segreto, il ripiegamento su se stessi, la costituzione dello spazio privato" (Goulemot 2001: 301). Si trattava di una strategia di occultamento del privato che ritrovava le proprie radici in strutture di senso di lunga durata, ma destinate, nel giro di qualche anno, a un massiccio processo di smantellamento: le crisi di metà Settecento gettarono pesanti ombre su questi modelli.

Fu soprattutto nell'ambito della nascente cultura borghese anglosassone di metà Settecento che si affinò un tipo di letteratura in cui il compimento dell'integrità dell'individuo veniva adesso affidato a innovative strategie comportamentali che, nel loro appellarsi alla dimensione intima dei personaggi, rappresentarono un passo in avanti rispetto ai tradizionali schemi barocchi¹. In effetti, la letteratura sentimentale inglese trovò terreno fertile esattamente in quegli strati della popolazione dediti alle attività commerciali che avevano poco da spartire con l'internazionale della *République des lettres* e che, proprio per questo, erano spinti dal bisogno di riconoscersi in modelli artistici alternativi. In questi romanzi, il quotidiano inteso come contesto diegetico del mondo mercantilistico si legava sempre più al

sentimentale inteso come contesto psicologico dei nuovi eroi borghesi, in una – spesso patetica – alternanza di voci dialoganti tra pubblico e privato. Pur nelle sue travolgenti e importanti innovazioni formali, il romanzo sentimentale inglese (si pensi alla *Pamela* di Richardson) rispondeva comunque al consueto paradigma ricostitutivo dell'essere, all'ubbidienza, cioè, a quel limite classicista per cui le passioni dell'uomo giocavano un ruolo sì di assoluto rilievo, ma che, una volta dispiegate e analizzate, dovevano ritornare all'origine della riflessione mitigate da una rinnovata consapevolezza. All'interno della conchiusa intimità dell'anima e delle proprie azioni quotidiane, i protagonisti di questi racconti lottavano per ristabilire senso e unità alla propria esistenza grazie all'esercizio delle virtù borghesi della giusta misura, il solo mezzo utile a contrastare la nuova deflagrazione capitalistica. Qui, l'orizzonte di attesa del lettore risultava pienamente soddisfatto in quanto del tutto corrispondente a un principio morale stabile dall'inizio alla fine della narrazione e, soprattutto, socialmente condiviso.

È stata l'acuta penna di Mazzacurati ad aver sottolineato come l'indagine dei movimenti del cuore ossessivamente presente nella letteratura inglese dell'epoca fosse in realtà sintomo di un disagio sotterraneo scaturito da uno spirito del tempo ormai privo di qualsiasi elemento aggregatore e impossibile da cogliere nella sua interezza, in quanto "più cresce il dominio del mercato e più crescono le fobie, gli incubi di una sconfitta e di un'esclusione, la paura di quell'inimicizia del mondo" (2006: 24).

Nel mettere in scena le aporie dei tentativi restaurativi della letteratura sentimentale, l'opera di Laurence Sterne si fa indice di queste crisi ontologiche. Negli scritti dell'irlandese, il mondo è infatti raffigurato come un sistema tragicamente conflittuale e i cui elementi sfuggono di continuo a ogni definitiva appropriazione. Il contatto dei suoi personaggi con un universo

umorale e mutevole fa così da pendant a “un’ossessiva ricerca della felicità” (Mazzacurati 2006: 79) mai pienamente soddisfatta. L’equilibrio tra privato e pubblico che stava alla base del concetto borghese di *moral sense* qui si incrina pendendo a favore dello spazio intimo del protagonista narrante, dispiegando il suo Io oltre i confini del convenzionale e del lecito, in un’ipersoggettiva bulimia interpretativa. In questa prospettiva, il *Tristram Shandy* e il *Sentimental Journey* illustrano magistralmente le problematiche estetiche connesse a quella crisi della rappresentazione mimetica che caratterizzò la stagione culturale del secondo Settecento, in quanto ora, continua Mazzacurati, “il sentimento [...] si affianca alla razionalità scientifica non per osteggiarla o cancellarla, ma per supplirla, con le sue capacità di volo e la sua percezione sintetica delle contraddizioni tra vita sociale e natura, là dove la ragione non trova appoggio ai propri procedimenti logici” (2006: 81). Diversamente dai suoi contemporanei, dunque, in Sterne il concetto di sentimentale si allarga a dismisura, impostandosi come un dispositivo di resistenza che non rimanda mai a sé stesso, ma che, al contrario, grazie al cangiante sguardo umoristico dell’autore, si lancia in un’impossibile riconquista del reale. Come ha riportato Sergio Perosa a margine di un convegno sul genere sentimentale, “il sentimento, in questa sua più tarda manifestazione [riferito a Sterne], sembra portare in sé necessariamente l’idea della sofferenza” (Amalfitano, Fiorentino, Merlino 1990: 214). E in effetti, nella variazione sterniana del romanzo sentimentale, la scrittura e il procedere dialogico appaiono essere manifestazioni di ferite ontologiche e psichiche difficili da rimarginare.

Il *Sentimental Journey* del 1768 ci sembra illustrare al meglio le ricadute letterarie di queste crisi e il ruolo giocato dal privato e dal quotidiano nelle ridefinizioni del genere sentimentale. Il resoconto del viaggio intrapreso dal reverendo Yorick attraverso la Francia e l’Italia si pone, infatti, come un’antitesi parodisti-

ca e del romanzo sentimentale di primo Settecento e, in particolare modo, delle narrazioni dei *grandtouristes* sei-settecenteschi. Protagonista assoluto della narrazione è il punto di vista del narratore Yorick che fa da filtro tra il suo mondo interiore e le vicende da lui vissute. Contrariamente ai più classici racconti di viaggio, in cui, si ricorderà, l'unico scopo della narrazione era quello di render conto nel modo più obiettivo possibile dei monumenti osservati e delle nozioni storiche delle città visitate, nel *Journey* la descrizione dei luoghi cede il passo alla messa in scena delle sensazioni di Yorick, alle sue emozioni di fronte alle cose e alla moltitudine umana. Ciò che deve suscitare nel lettore un reale interesse è perciò la riflessione stessa, ancor meglio se solitaria, lontana dal rumore delle folle:

I own my first sensations, as soon as I was left solitary and alone in my own chamber in the hotel, were far from being so flattering as I had prefigured them. I walked up gravely to the window in my dusty black coat, and looking through the glass saw all the world in yellow, blue, and green, running at the ring of pleasure (Sterne 1768, ed. 1983: 132).

In luogo di semplice erudizione, il viaggio di Yorick si presenta allora come una vasta esplorazione mentale ricca di divagazioni difficilmente collocabili nel tempo e nello spazio, azzerando, di fatto, il percorso stesso e mettendo a punto istanze comunicative irregolari, contrarie a qualsiasi linearità logica. La narrazione sterniana, spesso irrelata dal contesto sociale e culturale in cui i protagonisti agiscono e incentrata prevalentemente sul punto di vista dell'Io narrante, ritaglia nel racconto universi paradiegetici dal forte impatto emotivo che rendono quasi indecidibile il grado di fedeltà mimetica dell'esperienza odepórica stessa.

Nel sottolineare la *varietas* stilistica del resoconto, Marisa Bulgheroni ha giustamente affermato che il modello del *Journey*

risiederebbe così nelle peripezie del “viaggio donchisciottesco, con la sua opposizione tra il quotidiano del paesaggio familiare e il prodigioso del sogno cavalleresco”, dove il “prodigioso cavalleresco” si trasporrebbe in Sterne nel “prodigioso viaggiare in terra straniera” (Sterne 1768, ed. 1983: XIV). In effetti, non è un caso che i punti di partenza delle finzioni immaginifiche di Yorick siano proprio le minuzie del quotidiano e le problematiche a esso legate (la scena dell’uccello che, disperato, cerca di uscire dalla propria gabbia è emblematica nella sua carica metaforica) piuttosto che le gesta degli eroi che hanno solcato le nazioni visitate; le *trivialities* dei personaggi incontrati (il bisogno di “*rien que pisser*” di Madame Rambouillet che chiude il primo volume, ad esempio) piuttosto che gli *exempla* morali dei signori delle città. Grazie al costante decentramento della voce dell’anima di fronte alle cose, il mondo oggettivo si ridefinisce allora senza sosta, perdendo in questo modo ogni significato certo e assoluto. È seguendo queste fratture di senso che il romanzo sterniano si fa latore di un nuovo modo di concepire l’esperienza conoscitiva e le banalità del quotidiano. Yorick, infatti, ribadisce più volte e con fiduciosa convinzione un “*besoin de voyager*” legato al desiderio di scrutare i fantasmi della natura umana sin dai suoi minimi gesti. Una delle scene più significative dell’opera – l’incontro a Versailles tra Yorick e il ministro Monsieur Le Count de B**** – si conclude con una considerazione programmatica riguardo l’importanza del suo personalissimo viaggio sentimentale:

It is for this reason, Monsieur le Compte [...] that I have not seen the Palais royal–nor the Luxembourg–nor the Façade of the Louvre–nor have attempted to swell the catalogues we have of pictures, statues, and churches–I conceive every fair being as a temple, and would rather enter in, and see the original drawings and loose sketches hung up in it, than the transfiguration of Raphael itself. [...] ‘tis a quiet jour-

ney of the heart in pursuit of NATURE, and those affections which rise out of her, which make us love each other—and the world, better than we do (Sterne 1768, ed. 1983: 220).

La rappresentazione dei drammi quotidiani dell'uomo si configura così come un meccanismo di resistenza atto a "sfuggire all'ingombro degli umori. Sterne scrive, infatti, 'against the spleen' per alleggerire la malinconia, per scacciare il fondo nero dell'umore e liberare le potenzialità di un riso generatore di vita" (Viscardi 2013: 79). Nella sua apparente immobilità, il passo di Yorick è in realtà ebbrezza del moto, un movimento verso un futuro incerto in cui, anche se la Storia è lontana, un ricordo, un'eco, "se ne sente in sottofondo un ronzio che non smette di rammentare al lettore che il mondo è un posto feroce, e che quell'inumana violenza lascia nella carne viva una piaga inguaribile" (87). Ecco che, in quest'ottica, il *Journey* sembra costituire il tentativo di Sterne di proporre una soluzione alle crisi gnoseologiche della sua epoca, sospesa sull'orlo di profondi scoscendimenti e destinata a passare in breve dalle guerre alla rivoluzione, dai lumi alle romantiche penombre e in cui il deflagrante microcosmo del quotidiano delle vite dei singoli rimane, in ultima istanza, l'unica cosa veramente degna di essere interrogata. Il nuovo soggetto sentimentale di Sterne incarna il travaglio copernicano e newtoniano, la fine dell'antropocentrismo e di ogni cosmologia morale. Siamo di fronte a una crisi definitiva del *logos* e del pensiero, certo, ma anche alla definizione di nuovi codici narrativi che apriranno la strada a quel "romanzo delle vite private" da indagare come la forma simbolica per eccellenza della cultura occidentale moderna e contemporanea (Mazzoni 2011).

Pur prendendo come punto di partenza della narrazione la centralità dell'Io come avviene nell'opera di Sterne, le *Rêveries du promeneur solitaire* di Rousseau portano la riflessione intorno al sentimento e al quotidiano su un piano affatto differen-

te. Concepite come il capitolo più radicale di quella “trilogia dell’Io” che ha costituito il testamento letterario e biografico del ginevrino, le *Rêveries* mettono in scena un portamento antropologico che negli ultimi decenni del Settecento aveva preso sempre più piede nelle mentalità degli intellettuali europei – basti pensare alla moda del wertherismo degli anni Settanta e Ottanta – ma che solo con l’ultima opera del filosofo raggiunge i suoi più alti esiti, non solo narrativi, ma anche programmatici. Scritte negli ultimi due anni della sua vita e sotto il segno “dell’autarchia spirituale, della solitudine irriducibile e della rottura con l’altro, che sia suo simile o il lettore” (Eigeldinger 1978: 98), le passeggiate di Rousseau vanno adesso a coincidere con un desiderio di vagheggiamento totalmente autoreferenziale, con una *rêverie* lirica che rivendica la propria felicità attraverso il solo esercizio del pensiero individuale e nel silenzio piuttosto che nell’esperienza sensibile e nei rapporti umani: come annota l’autore stesso nella *Deuxième Promenade*, “la source de vrai bonheur est en nous” (Rousseau 1782, ed. 2001: 54). Nelle *Rêveries* il ritiro dal mondo auspicato da Sterne con provocatoria ironia – “when evils press sore upon me, and there is no retreat from them in this world, then I take a new course – I leave it” (Sterne 1768, ed. 1983: 226) – si fa quindi definitivo e reale, tanto da ridurre lo spazio del viaggio ai minimi termini perimetrali di un giardino o, al massimo, della campagna attigua alla dimora del filosofo. Condizione preliminare al dispiegamento del sentimento non sarà più lo spettacolo del mondo, quanto uno stato interiore di estasi conoscitiva. Non stupisce allora che quella stessa immagine della Bastiglia invocata da Yorick come simbolo di un tanto necessario quanto per lui momentaneo – è bene sottolinearlo – ritiro dal mondo diventi per Rousseau l’estrema metafora dell’alcova in cui rifugiarsi dal male assoluto che permea la società: “je souvent pensé qu’à la Bastille, et même dans un cachot où nul objet n’eût frappé ma vue, j’aurais encore

pu rêver agréablement” (1782, ed. 2001: 114). Contrariamente a Sterne, il molteplice è qui ripudiato, e l’apertura del sentimento alla comprensione dell’umano è mutata nel vagheggiare a ritroso nella storia individuale. Il ritiro nella dimensione della propria intimità erratica sembrerebbe così rispondere alla consapevolezza della perdita di uno stato di natura presociale e, per questo, incorrotto (Starobinski 1957):

Je ne puis mettre le pied dans la rue sans m’y voir entouré d’objets déchirants; je me hâte de gagner à grands pas la campagne; sitôt que je vois la verdure, je commence à respirer. Faut-il s’étonner si j’aime la solitude? Je ne vois qu’animosité sur les visages des hommes, et la nature me rit toujours (Rousseau 1782, ed. 2001: 177).

Quasi come rassegnato, il passeggiatore solitario intende cercare nella natura campestre un luogo vergine dal ricordo degli uomini, una dimessa tranquillità di spirito che permetta di sorridere unicamente dei propri ricordi e dei piccoli gesti quotidiani dell’esistenza. Invertendo la classica funzione ricettiva della creazione artistica, Rousseau non scrive più per il lettore, quanto per se stesso:

Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien: car il n’écrivait ses essais que pour les autres, et je n’écris mes rêveries que pour moi. Si dans mes plus vieux jours, aux approches du départ, je reste, comme je l’espère, dans la même disposition où je suis, leur lecture me rappellera la douceur que je goûte à les écrire, et faisant renaître ainsi pour moi le temps passé, doublera pour ainsi dire mon existence (Rousseau 1782, ed. 2001: 50-51).

Nel suo appellarsi all’anima e alla sfera dell’intimità, il tritico autobiografico di Rousseau (le *Confessions*, i *Dialogues* e le *Rêveries*) rappresenta perciò una netta cesura con i modelli co-

noscitivi del passato, siano essi quelli del *Grand Tour* aristocratico, siano quelli del dinamico sentimento sterniano.

Ora, se Rousseau non punta allo stravolgimento delle forme come accade invece per l'autore del *Tristram* (sebbene il procedere frammentario della narrazione delle *Rêveries* sia un tratto stilistico assolutamente preminente), è certo vero che l'impatto della sua opera sulla mentalità dell'uomo moderno è stato di gran lunga maggiore. L'estenuante rivendicazione del primato dell'Io di fronte alle prevaricazioni della vita materiale e alla corruzione della società, la ricerca delle proprie radici e l'affermazione di verità diverse da quelle socialmente date per valide convogliano infatti in quella cultura dell'individualismo "espressivista" (Taylor 1989) che ancora oggi caratterizza le forme dominanti del pensiero occidentale. Da un punto di vista narratologico, questo esasperato lirismo si traduce nell'attrazione del lettore a indagare, con fare voyeuristico, la quotidianità del narratore e a disvelarne gli angoli più remoti dell'anima. Con Rousseau, il rapporto che si instaura tra lettore e narratore si scopre allora profondamente mutato, così come mutate appaiono anche le dinamiche di ricezione dell'opera d'arte in generale (Darnton 1984). Attraverso il continuo appello alla necessità della lettura in silenzio, infatti, il filosofo invita a un nuovo modo di leggere e di interpretare la realtà, inaugurando una pratica della lettura privata inconcepibile fino a quel momento. Come è stato notato, nella sua opera, dunque, "le nuove modalità di rapportarsi allo scritto finiscono per costruire una sfera dell'intimità che vale ad un tempo da rifugio e da ritiro per l'individuo che si viene sottraendo ai controlli della comunità" (Chartier 2001: 76). La scrittura autarchica di Rousseau, oltre a sancire il definitivo superamento della cultura sentimentale inglese, ridefinisce filosoficamente il rapporto del singolo con la materia del quotidiano e del privato. Di fronte alle crisi del tempo, l'uomo si ripiega nell'intima riflessione

sul senso stesso delle cose, sugli oggetti di una quotidianità che diventa adesso materia malleabile dall'incerto significato, ma che, proprio grazie a questa sua effimera condizione, permette di gioirne secondo modalità di volta in volta individualizzate e non più assolute.

3. *Xavier de Maistre e la grammatica del quotidiano*

Il *Voyage autour de ma chambre* di Xavier de Maistre amplifica e risolve gran parte delle tendenze al ripiegamento finora illustrate. Scritto nel corso di una breve detenzione a Torino nel 1794 – un anno dopo, cioè, la conquista della Savoia da parte della Francia rivoluzionaria, evento che sconvolse nel profondo l'esistenza di De Maistre – il *Voyage* narra del viaggio dell'autore all'interno del luogo di reclusione: una camera da letto in cui sono conservati tutti gli oggetti a lui più cari e in cui agiscono, quasi a far da contrappunto alle sue riflessioni, il maggiordomo Joannetti e la cagnetta Rosine. È proprio nel ricordo scaturito dall'osservazione di questi cimeli che l'itinerario del cadetto savoiano acquisisce un senso del tutto peculiare: i *petits riens* su cui, capitolo dopo capitolo, De Maistre si sofferma rendono infatti accessibili significati della propria intimità fino a quel momento rimasti celati, ridefinendo in questo modo il rapporto tra osservatore e oggetto osservato, tra il tempo allargato della storia e il tempo ristretto del quotidiano. In effetti, come è stato osservato da Gilbert Durand, nel *Voyage* vige quella "doppia immagine, ossessiva, della peregrinazione e della caustrofilia" (1972: 77) che, sul piano narrativo, si compie nell'alternanza tra l'irregolarità del tragitto e il piacere del narratore a immergersi nello spazio isolato della camera da letto. Se il viaggio immaginato, infatti, esplicita il desiderio dell'autore di fuggire una volta per tutte dalla violenza della storia recente, la camera ne rappresenterebbe il luogo d'elezione, lo spazio domestico in cui trovare un sicuro riparo dall'*ennui* del mondo degli uomini. Nel

quarto capitolo De Maistre si lancia così in un elogio del domestico che può servire da manifesto alla sua poetica escapistica:

Loin du fracas des assemblées nombreuses. – Un bon feu, des livres, des plumes; que des ressources contre l'ennui! Et quel plaisir encore d'oublier ses livres et ses plumes pour tisonner son feu, en se livrant à quelque douce méditation, ou en arrangeant quelques rimes pour égayer ses amis! Les heures glissent alors sur vous, et tombent en silence dans l'éternité, sans vous faire sentir leur triste passage (De Maistre 1794, ed. 2003: 48-9).

L'anima di De Maistre si riverbera allora nello spazio conchiuso della camera, "cette contrée délicieuse qui renferme tous les biens et toutes les richesses du monde" (De Maistre 1794, ed. 2003: 133). Nel microcosmo del privato si articola la dolce memoria di una felicità perduta: tutte le disgrazie del presente vengono offuscate da una delicata *rêverie* che proietta la vicenda, certo ancora radicata in stilemi tipici del romanzo sentimentale settecentesco, nell'orizzonte del romanticismo più malinconico e meditabondo. In questo senso, il quotidiano si impone qui come sofisticato dispositivo di resistenza, facendo sparire sullo sfondo quelle rivoluzioni, campagne militari e complotti di stato che l'autore ha dovuto subire durante la sua travagliata carriera militare. Florence Lotterie ha colto bene questo aspetto metastorico, affermando che il testo andrebbe appunto letto "nell'ottica rivoluzionaria". Ed è per questi motivi, continua la studiosa, che nel *Voyage* "il tono eroicomico si lega all'oscillazione tra la dimensione dell'evento storico e il ripiego [...] del narratore", in quanto "il restringimento su uno spazio molto ridotto e triviale può essere [...] una posizione reattiva nei confronti della violenza della Storia" (Lotterie 2003: 138). Così come nel *Sentimental Journey*, resoconto di viaggio in cui già si poteva riscontrare una simile inclinazione nel con-

tinuo rintanarsi del protagonista in ambienti chiusi (le stanze degli *hôtel*, i palchetti dei teatri, le carrozze che lo portano da un luogo all'altro...), anche nel *Voyage autour de ma chambre* lo spazio ristretto della camera appare ora come un accogliente rifugio, uno spazio in cui "il contesto semplice e libero del quotidiano è in armonia con la sottile estetica della digressione e della dimensione soggettiva" (2003: 141). È un tempo, quello vissuto dal narratore, non più storico, bensì relativo e, proprio per questo, intimo e umano. L'autore invita il lettore a entrare in sintonia con lui, gioendo e piangendo insieme, ricordando i lieti e i tristi eventi della vita terrena.

La scrittura di De Maistre è in effetti diretta discendente della tradizione umoristica sterniana. Se già l'ossimoro evocato nel titolo per mezzo dell'accostamento tra *voyage* e *chambre* intende imporre uno sguardo parodico su un'intera tradizione letteraria (l'espressione *Voyage autour*, ad esempio, è una chiara allusione alle narrazioni di viaggio di James Cook), le strategie diegetiche adottate dall'autore "propongono al lettore [...] una serie di processi di screditamento del serio attraverso l'abbassamento del discorso del viaggiatore o di quello dei sistemi filosofici (la metafisica portabile dell'"anima e della bestia"), [...] avversando, grazie al capriccio della digressione, l'ambizione enciclopedica del sapere (l'episodio della biblioteca) o l'amplificazione patetica" (Lotterie 2003: 20). L'espedito del rifugio domestico si collegherebbe quindi a quella corrente critica nei confronti del mondo salottiero e cortigiano che nel Settecento ha giocato un ruolo essenziale nella ricomposizione dello scacchiere culturale europeo. Luogo prediletto per il rifugio dell'anima, la camera diventa così il laboratorio per l'emergere di un nuovo stile in cui l'attenzione al dettaglio inconsistente stravolge le pretese enciclopediche del secolo, andando a delineare un'estetica dell'ispirazione letteraria estranea all'esotismo e all'erudizione:

Le désir éternel et jamais satisfait de l'homme n'est-il pas d'augmenter sa puissance et ses facultés, de vouloir être où il n'est pas, de rappeler le passé et de vivre dans l'avenir? – Il veut commander les armées, présider aux académies; il veut être adoré des belles. [...] Ses projets, ses espérances échouent sans cesse contre les malheurs réels attachés à la nature humaine; il ne saurait trouver le bonheur. Un quart d'heure de voyage avec moi lui en montrera le chemin (De Maistre 1794, ed. 2003: 58).

È soprattutto nel particolare interesse rivolto da De Maistre alla costellazione dei minimi oggetti che abitano la dimensione quotidiana della sua prigionia che risiede il punto di forza della narrazione. Come abbiamo visto, il *“voyage sédentaire”* (Durand 1972: 80) si compone di momenti di staticità durante i quali lo sguardo dell'autore si concentra sui più disparati oggetti che richiamano alla memoria momenti della vita anteriore all'irrompere del *“démon de la guerre”* (De Maistre 1794, ed. 2003: 86). In un suo recente saggio, Bernd Stiegler ha giustamente evidenziato il fatto che in questa grammatica del quotidiano il narratore conferisce a questi oggetti *“una storia individuale più o meno dettagliata o, al contrario, [...] una storia culturale e collettiva”* (Stiegler 2016: 48), mettendo a punto un meticoloso rapporto di analogia tra personaggi del racconto, *décor* e storia. È proprio in questo modo, dunque, che lo spazio banale del quotidiano diventa in De Maistre occasione per riflettere sul tragico rapporto dell'Io con il mondo. L'interno dell'appartamento diviene il terreno in cui si combattono le crisi del secolo e l'oggetto, privato della sua funzione convenzionale, si trasforma in pura occasione intellettuale. I prolifici studi di Henri Lafon hanno dimostrato che questi espedienti narrativi sono stati sì molto utilizzati nella letteratura del secondo Settecento (1992: 1) – a titolo di esempio, si ricorderà come, nelle *Rêveries* di Rousseau, la raccolta delle piante avesse per il *pro-*

meneur il preciso scopo di rievocare nomi ed eventi del passato per sottrarli all'oblio del tempo storico. Ma in De Maistre l'estensione del potere del quotidiano come depositario della memoria individuale e/o collettiva si manifesta con un'inedita carica rivoluzionaria, conferendo agli oggetti inediti significati fino a quel momento rimasti sepolti nella loro semplice esistenza significativa. Liberi di essere riacquisiti e reinterpretrati, dunque, questi "oggetti-reliquie" (Ranum 2001: 164) acquisiscono per l'osservatore-narratore una rinnovata funzione ordinatrice in grado di servire da "punti di partenza per riflessioni di più ampio respiro" (Stiegler 2016: 18), proiettando "il punto di vista del lettore verso linee narrative che dal para ed extratestuale si riversano violentemente nel testuale (Lafon 1992: 6). Vediamo un paio di esempi.

I capitoli che vanno dal ventesimo al ventiseiesimo sono incentrati sulla descrizione dei dipinti affissi alle pareti della camera del prigioniero. Le stampe – dal dubbio gusto patetico-pastorale – che vengono commentate da De Maistre aprono finestre segrete sul suo immaginario. Se da un lato vi ritroviamo i tradizionali *topoi* sentimentali sull'importanza dell'amicizia disinteressata e del ricordo dei cari perduti (motivi scaturiti dall'osservazione del quadro raffigurante Carlotta e Albert del *Werther* goethiano, riferimento certo non casuale), dall'altro le riflessioni intorno ai dipinti del conte Ugolino, della schiava *négresse* e della *Bergère des Alpes* richiamano nell'immaginazione mitopoietica di De Maistre cupi pensieri riguardo la precarietà di ogni felicità umana, costantemente minacciata dai tumulti della Storia:

Ne pourrais-je y aller vivre avec toi? – Mais, hélas! La douce tranquillité dont tu jouis ne tardera pas à s'évanouir: le démon de la guerre, non content de désoler les cités, va bientôt porter le trouble et l'épouvante jusque dans ta retraite solitaire. Déjà les soldats s'avancent; je les vois gravir de mon-

tagnes en montagnes, et s'approcher des nues. – Le bruit du canon se fait entendre dans le séjour élevé du tonnerre. – Fuis, bergère, presse ton troupeau, cache-toi dans les antres les plus reculés et les plus sauvages: il n'est plus de repos sur cette triste terre! (De Maistre 1794, ed. 2003: 86)

Le immagini campestri dei dipinti vengono così macchiate dalla profezia dell'avvento di un oscuro invasore, "un ours blanc, un philosophe, un tigre, ou quelque autre animal de cette espèce" (103), pronto a strappare l'uomo dalla placida solitudine domestica con la promessa di una "falsa libertà". È evidente che in questi passi De Maistre faccia riferimento alla violenza rivoluzionaria dei partiti filogiacobini che, proprio in quei due anni cardine del 1793-94, stavano contribuendo all'espansione della dottrina repubblicana fuori dai confini francesi con importanti campagne militari. Al di là delle considerazioni ideologiche implicite a queste parole (Xavier de Maistre era pur sempre il fratello minore di una delle menti più reazionarie dell'epoca, Joseph), il punto sensibile del passaggio ci sembra risiedere nel fatto che è proprio grazie all'osservazione dell'oggetto-quadro che il narratore, in preda a un sentimento di reale terrore, riesce finalmente a maturare profonde riflessioni riguardo la forza disgregatrice della dinamica storica che in quei mesi stava mandando in frantumi solide certezze secolari. Ciò che rimane da fare per fronteggiare lo sgomento di questa crisi sarebbe allora l'esilio volontario dell'individuo dal genere umano, un isolamento invocato dal grido che chiude il capitolo forse più significativo del *Voyage*: "Joannetti, fermez les portes et les fenêtres. – Je ne veux plus voir la lumière, qu'aucun homme n'entre dans ma chambre" (104).

Il secondo episodio in cui l'oggetto vede amplificare il proprio significato è quello della biblioteca illustrato nel capitolo XXXVI. Rifugio nel rifugio, nella biblioteca il viandante domestico può permettersi di viaggiare, immobile nel suo *fauteuil*,

grazie alla lettura. La grande considerazione attribuita da De Maistre all'oggetto-libro e, in particolare, al genere romanzesco si fa così sintomo dell'emergere di quella sensibilità del privato che, abbiamo già visto con Rousseau, assegnava alla lettura solitaria un ruolo di primissimo piano. La peculiare attitudine all'*inventio* diegetica del romanzo, infatti, partecipa qui alla creazione immaginifica del lettore, "alla capacità [cioè] di accumulare esperienze passate e inventariarne di possibili" (de Certeau 1990: 132): "comme si je n'avais pas assez de mes maux, je partage encore volontairement ceux de milles personnages imaginaires, et je les sens aussi vivement que les miens" (De Maistre 1794, ed. 2003: 112). Attraverso un complesso discorso sulle potenzialità evasive del romanzo, De Maistre indica un nuovo modo di concepire la fruizione artistica: nel suo legame indissolubile con l'intimità del soggetto, l'arte – e in particolare il nuovo genere romanzesco – entra definitivamente nella sfera del quotidiano, diventando uno dei mezzi più fertili per la perpetua ridefinizione dell'individuo. Sembra oggi un fatto scontato, certo, ma all'epoca il discorso portato avanti prima da Rousseau e poi da Maistre si avvaleva di una valenza quanto mai innovativa.

Conclusion

Quest'ultime riflessioni sul ruolo giocato dal genere romanzesco negli spazi del privato in età moderna ci permettono di tirare le fila della materia finora affrontata.

L'appello all'appropriazione del quotidiano invocato da molti letterati europei negli ultimi decenni del Settecento non ha la sola funzione di esplicitare il loro desiderio di un elitario ritiro dalla storia e dagli affanni del mondo (si scadrebbe, in questo caso, nella pura utopia edenica), ma vuole soprattutto indicare all'individuo la possibilità di acquisire quella libertà interpretativa necessaria a reagire alle crisi ontologiche del

secolo. Si tratta di una facoltà che il romanzo, considerato ora come l'oggetto metonimico del rifugio nella sfera dell'intimità quotidiana, sembra garantire. Se è dunque vero che a partire dalla metà del secolo si insinua nell'*ethos* occidentale la consapevolezza di essere al cospetto di una crisi dei segni per cui "la netta divisione del significato sociale degli oggetti viene meno" e nella quale "la violenza degli oggetti e la loro polisemia riflette la violenza che adesso si è diffusa in ogni contesto" (Lafon 1992: 50), è altrettanto corretto affermare che questa ambiguità semantica apre le porte, forse per la prima volta, alla ricchezza del mondo e alla sua permeabilità. Nei testi esaminati nel corso della nostra esposizione, infatti, il continuo riferimento alla dimensione quotidiana degli oggetti – quotidiano da intendere finalmente come spazio dell'appropriazione individualizzata dei significati del reale – esprime la presa di coscienza del carattere polisemico della realtà: lo stesso evento, così come lo stesso oggetto, non significheranno mai la stessa cosa agli occhi di un altro osservatore. Grazie alla possibilità di proiettarvi i propri desideri, il ricorso al quotidiano assicura perciò la sopravvivenza del soggetto calato in una dinamica centrifuga, quella storica, che altrimenti rischierebbe di schiacciarlo e relegarlo nell'oblio.

Concepito come la zona intermedia tra la superficie delle cose comuni, schietta nel suo statuto mimetico, e la profondità del sentimento e dell'immaginazione individuale, il quotidiano non deve più essere indagato come una condizione storica, bensì metastorica, che ci parla cioè degli effetti della storicizzazione sull'uomo. Se è probabilmente corretto affermare che l'ossessivo ricorso al sentimentale e all'irrazionale da parte dell'individuo tardo-settecentesco sancisce la definitiva "*fin des Lumières*" (Darnton 1968), bisogna però ammettere che questa cultura della crisi ha definito nuovi spazi narrativi che senza quelle grandi rotture sociali e storiche non avrebbero mai potuto imporsi come il terreno su cui fondare le basi della nuova

sensibilità moderna, certo meno rassicurante rispetto agli schemi antropologici del passato o alla cultura neoclassicistica e filo-giacobina di fine secolo, ma sicuramente più interessante e ricca di possibilità.

NOTE

¹ Parliamo del *moral sense* e della *sympathy*, categorie filosofiche che trovano i propri padri fondatori nei filosofi inglesi a cavallo tra Sei e Settecento, in particolare Shaftesbury, Smith e Hume.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Amalfitano, Paolo; Fiorentino, Francesco; Merlino, Giuseppe, eds. (1990), *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Pordenone, Studio Tesi.
- Ariès, Philippe; Duby, Georges, eds. (2001), *La vita privata. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Brilli, Attilio (2017), *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino.
- Chartier, Roger (2001), "Le pratiche della scrittura", *La vita privata. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, eds. Philippe Ariès; Georges Duby, Roma-Bari, Laterza: 76-117.
- Collini, Patrizio (1996), *Wanderung. Il viaggio dei romantici*, Milano, Feltrinelli.
- Darnton, Robert (1968), *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- (1984), *The Great Cat Massacre And Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books.
- De Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*, trad. it. a cura di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

- De Maistre, Xavier (1794), *Voyage autour de ma chambre*, ed. Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2003.
- Delon, Michel (1988), *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF.
- Domenichelli, Mario (2011), *Lo scriba e l'oblio. Teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS.
- Dumont, Franz (1977), "Briefe aus der Mainzer Republik", *Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte*, eds. Hans-Walter Hermann; Franz-Joseph Heyen; Helmut Mathy; Frank Wagner, Koblenz, Selbstverlag der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, Vol. 3: 305-49.
- Durand, Gilbert (1972), "Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre", *Romantisme*, 4: 76-89.
- Eigeldinger, Marc (1978), "Les Rêveries, solitude et poésie", *Jean-Jacques Rousseau, Quatre études*, ed. Jean Starobinski, Neuchâtel, À la Baconnière: 95-122.
- Ferrone, Vincenzo (1989), *I profeti dell'Illuminismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Giacobazzi, Cesare (2001), *L'eroe imperfetto e la sua virtuosa debolezza. La correlazione tra funzione estetica e funzione formativa nel Bildungsroman*, Rimini, Guaraldi.
- Goulemot, Jean Marie (2001), "Le pratiche letterarie o la pubblicità del privato", *La vita privata. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, eds. Philippe Ariès; Georges Duby, Roma-Bari, Laterza: 288-319.
- Hauser, Arnold (1951), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H. Beck.
- Hazard, Paul (1935), *La crise de la conscience européenne*, Paris, Bovin & Cie.
- Lafon, Henri (1992), *Les Décors et les choses dans les romans français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation.
- Mazzacurati, Giancarlo (2006), *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, Napoli, Liguori.

- Mazzoni, Guido (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.
- Moretti, Franco (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- Ranum, Orest (2001), "I rifugi dell'intimità", *La vita privata. Dal Rinascimento all'Illuminismo*, eds. Philippe Ariès; Georges Duby, Roma-Bari, Laterza: 161-204.
- Rousseau, Jean-Jacques (1782), *Rêveries du promeneur solitaire*, ed. Michèle Crogiez, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
- Starobinski, Jean (1957), *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'Obstacle*, Paris, Plon.
- Sterne, Laurence (1768), *Sentimental Journey*, trad. it. a cura di Ugo Foscolo, *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, Milano, Garzanti, 1983.
- Stiegler, Bernd (2016), *Autour de ma chambre. Petite histoire du voyage immobile*, Paris, Hermann.
- Taylor, Charles (1989), *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Viscardi, Marco (2013), "La faute de la fatalité. Dispositivi romanzeschi di controllo, predestinazione ed eversione", *Status Quaestio-nis*, 4: 59-99.
- Vovelle, Michel, ed. (1992), *L'uomo dell'Illuminismo*, Roma-Bari, Laterza.

CONCETTA MARIA PAGLIUCA

*Il referto di un'ordinaria stortura.
La semantica dei tempi verbali nel Reverendo di Verga*

1. *Premessa*

In un celebre saggio su Flaubert, in cui le opere del *maître* di Rouen sono dichiarate modello e paradigma del romanzo naturalista, Zola sostiene che questo ha il compito di raccontare “les choses au jour le jour” e che il romanziere naturalista “n’accepte que le train ordinaire de l’existence commune” (Zola 1881: 127). Eppure, anche le esistenze non comuni (di un criminale, ad esempio) in linea di principio possono avere un loro andamento ordinario, anche l’abnorme può essere giornaliero – come testimoniano i *faits divers*. È ciò che di fatto verificarono, spesso sulle orme proprio di Zola, ma ispirandosi all’esempio dei suoi romanzi più che alle teorie, molti scrittori naturalisti. Come sostiene Pierluigi Pellini:

Il romanzo naturalista mira a descrivere una realtà comune, media. Di fatto rappresenta più spesso vicende che esulano dalla normalità, si presentano come una paradossale “concentrazione di marginali”. Implicitamente, i testi naturalisti

affermano dunque che l'eccezione è la normalità, che la tara genetica del 'caso' patologico contagia la totalità del mondo, che il cattivo funzionamento è inevitabile, consustanziale alla natura della moderna società (Pellini 2010: 125).

Nei prossimi paragrafi ci soffermeremo su una novella di Verga allo scopo di mostrare mediante quali accorgimenti tecnici l'autore siciliano riuscì a identificare in essa eccezione e normalità, a far apparire regolare e ovvia una condotta di vita che il testo in ogni suo punto denuncia come ingiusta e perversa. Sul piano del contenuto Verga svolse la biografia di un chierico che incarna la quintessenza della depravazione, che esercita il sopruso in tutti i suoi atti, mentre su quello dell'espressione impiegò la semantica dei tempi verbali a connotare come ordinaria, "fisiologica", la stortura di questa esistenza. Dopo aver introdotto l'argomento della novella, pertanto, si concederà all'analisi degli usi di imperfetto, trapassato prossimo e passato remoto uno spazio assai ampio: debitamente, perché dopo Flaubert "la scelta del tempo verbale concorre alla produzione non di una sfumatura, ma di un autentico *orizzonte di senso*"¹.

Anche per l'uso dei tempi verbali, allo scrittore che aprì la strada al modernismo italiano² va riconosciuto il merito di aver valorizzato il potenziale di sorpresa e di scandalo sprigionabile dal quotidiano:

Verga apre un processo che culmina in Pirandello e in Tozzi. Un ventennio dopo *Vita dei campi*, con Pirandello l'assurdità e la gratuità costituiscono ormai una dimensione quotidiana. Il caos e il caso la fanno da padroni. La "normalità assurda": è questo il terreno su cui lavora Pirandello novelliere. L'evento eccezionale cambia aspetto: si converte in un caso problematico e critico che riguarda la vita di ogni giorno confermandone una regolarità e una normalità divenute ormai, però, paradossali (Luperini 2019: 108).

2. La biografia del reverendo

Inizialmente pubblicata nel 1881 sulla *Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti*, poi posta in apertura delle *Novelle rusticane*, *Il Reverendo* disegna la parabola esistenziale di un prete di campagna, entrato in convento per sfuggire alla povertà in cui versa la sua famiglia e gradualmente arricchitosi “a furia di intrighi e d’abilità” (Verga 1883, ed. 2016: 8). Nella costruzione della trama sembra che l’autore si sia compiaciuto nell’attribuire al personaggio eponimo tutti – o quasi – i vizi capitali previsti dal catechismo della chiesa cattolica: l’avarizia, che si manifesta nel disinteresse per l’indigenza dei suoi braccianti e nel rammarico di dover lasciare il suo patrimonio al fratello; l’accidia intesa come inottemperanza ai doveri pastorali; la gola, cioè l’insaziabilità del desiderio di possesso; la lussuria, declinata come abuso di una congiunta; infine la superbia, nell’eludere le direttive del vescovo e del papa³. Proprio l’estremizzazione dei tratti negativi permette di distinguere il Reverendo dai più celebri accumulatori di roba della produzione verghiana: gli manca lo spirito di sacrificio su cui si fonda l’ascesa di Mazzarò e Gesualdo⁴.

La novella registra meticolosamente il giudizio sul Reverendo degli “altri” (il ‘coro’ dei compaesani a cui è affidata la mediazione narrativa), un giudizio che si manifesta in forme diverse. Innanzitutto attraverso il commento maligno; basti un caso per tutti: “era arrivato ad esser *reverendo* con tutti i denti, che gli servivano bene”, dove la glossa va interpretata tanto letteralmente quanto metaforicamente – ‘aveva conservato la dentatura intatta per ingozzarsi e per azzannare le prede’. Il Reverendo si guadagna dai frati la stima di traditore velenoso e la figurazione zoomorfa dello “scorpione nella manica” (Verga 1883, ed. 2016: 5), e dai villani il paragone iperbolico: “quel servo di Dio li smungeva peggio dell’anticristo” (9). L’accusa più grave che gli viene mossa dai suoi mezzadri, infatti, è quella di usuraio:

Ma alla raccolta, giungeva a cavallo, insieme a suo fratello, il quale gli faceva da campiere, collo schioppo ad armacollo, e non si muoveva più, dormiva lì, nella malaria, per guardare ai suoi interessi, senza badare neanche a Cristo. Quei poveri diavoli, che nella bella stagione avevano dimenticato i giorni duri dell'inverno, rimanevano a bocca aperta sentendosi sciorinare la litania dei loro debiti. – Tanti rotoli di fave che tua moglie è venuta a prendere al tempo della neve. – Tanti fasci di sarmenti consegnati al tuo figliuolo. – Tanti tumoli di grano anticipati per le sementi — coi frutti – a tanto il mese. – Fa il conto -. Un conto imbrogliato (11).

Ribellarsi all'autorità di un ricco, istruito e perfino religioso, sarebbe vano: il protagonista ha dalla sua la giustizia⁵ e il favore divino⁶; l'unica arma a disposizione del debole è un mormorio rancoroso contraddistinto da ironie e antifrasi.

Il Reverendo, stando a quanto i compaesani pensano di lui, possiede tutte le sfaccettature dell'iniquità – morale, giuridica, religiosa. Come se non bastasse, lui stesso contribuisce ad amplificare il giudizio formulato dagli altri:

Benedetto dio! egli non pretendeva di essere un sant'uomo, no! I sant'uomini morivano di fame; come il vicario il quale celebrava anche quando non gli pagavano la messa; e andava attorno per le case de' pezzenti con una sottana lacera che era uno scandalo per la Religione (5).

L'alterigia con cui si dissocia dagli altri preti e ne critica i comportamenti rende ancora più chiaro, anzi, più fosco, il ritratto complessivo: il Reverendo è l'esatto contrario di quello che un reverendo dovrebbe essere secondo la *communis opinio*.

La figura di questo sacerdote che interpreta a modo suo il precetto evangelico "ama il tuo prossimo" facendo della nipote la propria amante, che strumentalizza i sacramenti per il proprio tornaconto⁷, che da novizio ha seminato zizzania tra i frati⁸

viene delineata a poco a poco, dal momento che la trama della novella si presenta segmentata, come prescriveva la poetica naturalista, in *tranches* discontinue. Un lettore poco avvezzo ai *découpages* verghiani resta interdetto di fronte a una situazione di questo tipo:

Cotesto [il contrasto tra il Reverendo e gli altri notabili del paese] l'approvavano i villani, perché i cani grossi si fanno sempre la guerra fra di loro, se capita un osso buono, e ai poveretti non resta mai nulla da rosicare. Ma ciò che li faceva mormorare era che quel servo di Dio li smungesse peggio dell'anticristo, allorché avevano da spartire con lui, e non si faceva scrupolo di chiappare la roba del prossimo, perché gli arnesi della confessione li teneva in mano e se cascava in peccato mortale poteva darsi l'assoluzione da sé. – Tutto sta ad averci il prete in casa! – sospiravano. E i più facoltosi si levavano il pan di bocca per mandare il figliuolo al seminario.

– Quando uno si dà alla campagna, bisogna che ci si dia tutto, diceva il Reverendo, onde scusarsi se non usava riguardi a nessuno. E la messa stessa lui non la celebrava altro che la domenica, quando non c'era altro da fare (Verga 1883, ed. 2016: 9-10).

Le parole del Reverendo riferite all'inizio del secondo capoverso sembrano irrelate col paragrafo appena concluso; spetta all'accorto lettore ricostruire la concatenazione logica del discorso. La messa non può che essere celebrata a cadenza ebdomadaria, quasi come attività del tempo libero, perché negli altri giorni tutte le energie devono concentrarsi nel lavoro; quest'abnegazione interamente terrena giustifica la spregiudicatezza del protagonista che, coadiuvata dal 'potere' dell'assoluzione, fa scattare nelle sue vittime sdegno e desiderio di emulazione. Non abbiamo davanti il referto ordinato di una soggettività razionale, capace di argomentazione piana, ma l'effusione di un

risentimento collettivo e unanime nei confronti del Reverendo, emblema dell'assurdo morale, dello scandalo perpetuo.

Questa vita votata alla sopraffazione, che si estende su un arco temporale comprendente l'intero processo unitario – da cui non risulta troppo condizionata⁹ –, è raccontata, quindi, per episodi apparentemente non collegati tra loro secondo una relazione causa-effetto. Come sostiene Madrignani proprio a proposito del *Reverendo*,

La tecnica dei preavvisi tematici, insieme a quella della confusione dei tempi, è il procedimento caratterizzante del racconto: al posto di un'organizzazione lineare abbiamo il disporsi rapsodico dei temi che si mescolano e si richiamano in un disordine fatto di analessi e precorritivi per i quali non si dà nessuna ricomposizione finale (Madrignani 2007: 59).

In altre parole, a detta del critico, i nuclei diegetici si susseguono in maniera disorganica, istituendo una rete di rimandi interni attraverso la "tecnica dei preavvisi tematici". Alla fine della sezione dedicata al periodo del noviziato, ad esempio, si legge: "Ora che non serviva più la messa [il Reverendo] aveva sempre quegli occhi bassi e quelle labbra cucite, quando si trattava di un affare scabroso coi signori, che c'era da disputarsi all'asta le terre del comune, o da giurare il vero dinanzi al Pretore" (Verga 1883, ed. 2016: 7). Nel capoverso successivo si fa riferimento al giuramento da cui si snoda il resoconto delle vicende relative al colera, dopodiché viene rievocata una contesa sulle terre comunali. Oltre ai rinvii tematici, sono rintracciabili numerosi richiami tra segmenti testuali, del tipo: "egli era tutt'uno col giudice e col capitano d'armi, e il re Bomba gli mandava i capponi a Pasqua e a Natale per disobbligarsi, dicevasi" (7-8), che fa il paio con "sapevano che a furia di intrighi e d'abilità era arrivato ad essere l'amico intrinseco del re, del giudice e del capitano d'armi" (8-9).

A nostro avviso, il “disordine” evidenziato da Madrignani e la mancanza di compattezza che, prima di lui, Luigi Russo rimproverava al *Reverendo* e ad altre *Rusticane* (cfr. Verga 1919, ed. 1959: 198-200) contribuiscono a creare un effetto stilistico. Si consideri il lacerto: “quando andava a fare il tresette dalla baronessa, si faceva aspettare in anticamera dal fratello, col lanternone in mano” (Verga 1883, ed. 2016: 4), poco dopo ripreso: “suo fratello, quello del lanternone” (6). Siamo di fronte ad una ridondanza tipica del discorso orale, al tentativo, da parte dell'autore, di imitare una vociferazione collettiva, una chiacchiera senza un centro emittente definito. Anche per *Il Reverendo*, insomma, vale quanto ha affermato Giuseppe Lo Castro a proposito di un'altra novella della raccolta, *Don Licciu papa*:

Non c'è una successione cronologica, ma sequenze che si accavallano in base ad un procedimento di associazione analogica: una vicenda ne ricorda un'altra e così via, secondo una forma che simula la conversazione o il racconto orale a più voci (Lo Castro 2012: 31).

In definitiva, il lettore presupposto da Verga riveste il ruolo di un attento ascoltatore.

3. La “normalità assurda” narrata all'imperfetto

In che modo è raccontata la vita di un personaggio ‘mostruoso’ che contravviene a tutte le norme del diritto canonico sulla condotta dei chierici sposando invece l'etica di un capitalista appartenente a una realtà preindustriale? Ci sembra che la risposta a tale quesito vada anzitutto cercata nella categoria di straniamento (Sklovskij 1925), generalmente applicata ai *Malavoglia* in relazione al filtro del ‘coro’ che mette in cattiva luce i valori positivi di cui sono portatori i membri della famiglia protagonista (cfr. Luperini 1974: 83-85). Al contrario, nel *Reverendo* la soggettività dell'individuo al centro dell'azione e quella col-

lettiva dei compaesani che l'attorniano, l'osservano e lo raccontano si sovrappongono in più punti e concorrono al quadro di un microcosmo aberrante in cui l'infrazione delle prescrizioni religiose, morali, sociali è diventata *routine*.

Per descrivere questo microcosmo, Verga predilige l'imperfetto. Coerentemente con la poetica naturalista, nel *Reverendo* l'imperfetto è il "grado zero" della diegesi a partire dal quale si distribuiscono gli altri tempi verbali. Gli scrittori che si erano messi alla scuola di Flaubert apprezzavano particolarmente l'aspetto continuo dell'imperfetto (nelle declinazioni del durativo e dell'iterativo) perché sembrava loro di poter così meglio riprodurre "l'andamento ordinario della vita comune". In altre parole, essi instaurarono una corrispondenza biunivoca tra continuità e quotidianità.

Ma questo tempo verbale può essere interpretato più ampiamente. Era, nei romanzi realisti dell'Ottocento, impiegato soprattutto nelle parti della narrazione non decisive per lo sviluppo della storia, quelle che Franco Moretti chiama "riempitivi" (Moretti 2013, ed. 2017). Nel corso del secolo, secondo Moretti, col progressivo affermarsi della borghesia come classe egemone, e della sua mentalità ordinata, produttiva, seria, andò aumentando nell'economia narrativa il peso dei riempitivi, che "razionalizzano l'universo romanzesco, trasformandolo in un mondo di poche sorprese, meno avventure, e zero miracoli" (69). Il riempitivo, introdotto "per mantenere sotto controllo la 'narratività' della vita; per darle una regolarità, uno 'stile'" (61), costituirebbe il luogo deputato al referto dell'ordinarietà borghese, alla celebrazione dei valori che hanno reso forte ed esemplare questa classe. L'etica del lavoro, la prudenza, l'impegno, la morigeratezza anche nella gestione del tempo libero vengono restituite all'imperfetto, "il tempo che non promette sorprese; il tempo della ripetizione, della normalità" (65), delle "sobrie attività" (69). Le attività del Reverendo narrate all'imperfetto, però, sono tutt'altro che sobrie.

Nella parte diegetica della novella verghiana si riscontrano 19 voci verbali al passato remoto e 182 all'imperfetto, un rapporto di quasi 1 a 10. Le ragioni di una tale sproporzione non possono essere spiegate con la contrapposizione tra "sfondo" e "primo piano" delineata da un noto studio di Harald Weinrich:

Nella narrazione l'imparfait è il tempo dello *sfondo* e il passé simple il tempo del *primo piano*. Che cosa sia nella narrazione lo sfondo e che cosa sia il primo piano non è cosa che si può dire una volta per tutte se non si è ancora ammessa la proposizione inversa, secondo la quale è sfondo tutto ciò che sta all'imparfait e primo piano tutto ciò che sta al passé simple (Weinrich 1964, ed. 1978: 128).

Com'è noto, nella narrativa realista e naturalista tale binomio è sbilanciato a favore dell'imperfetto, visto l'aumento in quantità ed estensione delle sezioni descrittive e dei riempitivi. Tuttavia nel nostro caso proliferazione degli imperfetti e ampliamento di descrizioni e riempitivi sembrano irrelati: è difficile dire cosa sia riempitivo in questa novella, e il quadro ambientale è restituito incidentalmente, manca la dimensione topologica che contraddistingue le altre novelle della raccolta – i possedimenti del Reverendo, ad esempio, non sono collocabili geograficamente come quelli di Mazzarò. Anche la definizione tradizionale di "primo piano" mal si adatta al testo preso in esame:

Primo piano è ciò che il narratore vuole si intenda come primo piano. [...] Secondo le leggi fondamentali dell'atto narrativo il primo piano è, in genere, ciò per cui la storia si racconta, ciò che è registrato nel sommario, ciò che il titolo compendia o potrebbe compendiare, ciò che in sostanza induce la gente a sospendere per qualche tempo il lavoro per ascoltare una storia il cui mondo non è proprio il mondo quotidiano; per dirla con Goethe: il *fatto inaudito* (Weinrich 1964, ed. 1978: 129).

Come si vedrà, le sezioni della novella in cui si trova il passato remoto non si stagliano sulla diegesi all'imperfetto perché, rispetto a quest'ultima, diano informazioni meno ovvie e quindi più interessanti per il lettore: nel *Reverendo* il "fatto inaudito" (nel senso di abnorme, scandaloso, "sorprendente") non si annida nel territorio del passato remoto ma viene raccontato all'imperfetto.

4. *Le funzioni del trapassato prossimo*

A proposito del *Reverendo*, Madrignani parla di "disordine dei tempi narrativi" (Madrignani 2007: 62). A nostro avviso, invece, il loro impiego segue dei criteri precisi, ma non strettamente grammaticali. Vediamo un caso emblematico:

Nell'anno della carestia, che lo zio Carmenio ci aveva lasciato il sudore e la salute nelle chiuse del Reverendo, gli toccò di lasciarvi anche l'asino, alla messe, per saldare il debito, e se ne andava a mani vuote, bestemmiando delle parolacce da far tremare cielo e terra. Il Reverendo, che non era lì per confessare, lasciava dire, e si tirava l'asino nella stalla (Verga 1883, ed. 2016: 11-12).

Ci saremmo aspettati due passati remoti al posto degli imperfetti "se ne andava" e "si tirava", classificati nelle grammatiche come narrativi o pittoreschi. Si possono avanzare due ipotesi (che non si escludono a vicenda) sulle ragioni della diversa scelta verghiana. L'opposizione qui stabilita potrebbe essere di tipo aspettuale: il passato remoto "gli toccò" indica un'azione puntuale, momentanea, mentre gli imperfetti sottolineano la duratività dell'andare e del tirare. Oppure nel passo i tempi verbali potrebbero essere distribuiti secondo una progressione trapassato prossimo – passato remoto – imperfetto, scandendo tre momenti ordinati cronologicamente. In ogni caso l'opzione dell'autore va ascritta a un programma stilistico preciso: limita-

re con ogni strategia possibile l'impiego del passato remoto. Si consideri anche il seguente estratto:

Su questa storia del Governo egli aveva dovuto inghiottir della bile assai, fin dal 1860, quando avevano fatto la rivoluzione, e gli era toccato nascondersi in una grotta come un topo, perché i villani, tutti quelli che avevano avuto delle quistioni con lui, volevano fargli la pelle. In seguito era venuta la litania delle tasse, che non finiva più di pagare, e il solo pensarci gli mutava in tossico il vino a tavola. Ora davano addosso al Santo Padre, e volevano spogliarlo del temporale (Verga 1883, ed. 2016: 12).

La Storia entra prepotentemente nella vita del Reverendo, ma nel racconto non le viene riservato un rilievo speciale al passato remoto: la rivoluzione è presentata come fatto già accaduto. Nel primo periodo, i trapassati prossimi nella temporale (“avevano fatto”) e nella relativa incidentale (“avevano avuto”) indicano correttamente azioni precedenti a quelle delle reggenti (rispettivamente “aveva dovuto inghiottir” e “volevano fargli la pelle”). Le altre occorrenze di questo tempo verbale, invece, (“aveva dovuto”, “era toccato” ed “era venuta”) sono surrogati di passati remoti. L'uso del trapassato, però, è giustificato dal rapporto di anteriorità stabilito con gli eventi del 1870, condensati nelle due frasi finali. L'avverbio “ora” che le introduce non è coterporale con il momento in cui si svolgono i fatti ma è un deittico riorientato sulla prospettiva ‘corale’ che filtra la narrazione. La rivoluzione è terminata, si è trasformata in aneddoto, non ne resta che il ricordo (e le nuove imposte da pagare): “i cambiamenti politici e istituzionali non *sono* che un accidente, un elemento di contorno a quel che veramente conta e che scorre su un piano diverso: la ‘roba’, da un lato; la sopravvivenza, dall'altro” (Rappazzo 2010: 339). Ancora più interessante è un caso analogo a quello appena visto:

Il contravveleno, se pur ce l'aveva, il re glielo aveva mandato sotto suggello di confessione, e non poteva darlo a nessuno. Il giudice in persona era andato a chiederglielo ginocchioni per sua moglie che moriva, e s'era sentito rispondere dal Reverendo:

– Comandatemi della vita, amico caro; ma per cotesto negozio, proprio, non posso servirvi.

Questa era storia che tutti la sapevano (Verga 1883, ed. 2016: 8).

Il primo trapassato prossimo (“aveva mandato”) esprime un rapporto di anteriorità in dipendenza da un tempo storico (il precedente “ce l'aveva”) come prescrive la *consecutio temporum*; gli altri due, invece, potrebbero essere sostituiti da due passati remoti. Per rifuggire questi ultimi, le azioni dell'andare e del sentire vengono ancorate agli imperfetti che seguono: “Questa era storia che tutti la sapevano”. L'inascoltata preghiera del giudice appartiene ormai al patrimonio narrativo sulle vicende del colera condiviso dalla collettività, costituisce un episodio verosimilmente già raccontato più volte e, in quanto tale, non necessita di essere riferito al passato remoto. La vita del Reverendo è diventata una leggenda ben nota agli abitanti del paese¹⁰.

5. La moralità del passato remoto

Passiamo ora ad analizzare nel *Reverendo* quattro sezioni (sulle sette totali in cui si concentrano i pochi passati remoti) in cui la scelta verghiana del passato remoto, piuttosto che da criteri grammaticali e stilistici, sembra dettata da una motivazione ideologica:

Nel far del bene cominciava dai suoi, come Dio stesso comanda; e s'era tolta in casa una nipote, belloccia, ma senza camicia, che non avrebbe trovato uno straccio di marito; e la manteneva lui, anzi l'aveva messa nella bella stanza coi

vetri alla finestra, e il letto a cortinaggio, e non la teneva per lavorare, o per sciuparsi le mani in alcun ufficio grossolano. Talché parve a tutti un vero castigo di Dio, allorquando la poveraccia fu presa dagli scrupoli, come accade alle donne che non hanno altro da fare, e passano i giorni in chiesa a picchiarsi il petto pel peccato mortale – ma non quando c'era lo zio, ch'ei non era di quei preti i quali amano farsi vedere in pompa magna sull'altare dall'innamorata (Verga 1883, ed. 2016: 4).

Come bisogna interpretare l'apertura del capoverso? Autocelebrazione del Reverendo o commento del "coro"? La scelta non è necessaria perché c'è solidarietà tra le due prospettive: "nelle *Rusticane* si attenua fortemente il contrasto tra 'voce' popolare e personaggi, che entrano, l'una con gli altri, in sintonia" (Bigazzi 1957: 75). Anche l'espressione "castigo di Dio", che potrebbe alludere a un giusto intervento divino o equiparare gli scrupoli della ragazza a una grande seccatura, può essere ricondotta sia all'ottica della comunità che a quella del protagonista: mossa la prima da invidia e risentimento, infastidito il secondo dalla rognà impreveduta, lui che non è abituato a incidenti sulla sua rotta consueta. Verso la fine della novella pare che tutto sia tornato a posto, che gli "scrupoli" si siano ridotti a una rituale petulanza, sopportabile e narrabile all'imperfetto: "la nipote istessa, grassa, ben vestita, provvista di tutto, senza altro da fare che andare in chiesa, lo tormentava, quando le saltava in capo di essere in peccato mortale" (Verga 1883, ed. 2016: 15). Ma all'inizio ci sono stati quei passati remoti: "parve a tutti", "fu presa dagli scrupoli"; nel racconto di una realtà distorta in cui è ovvio che un esponente del clero approfitti della nipote in cambio del trattamento riservatole, si è aperto uno squarcio, il passato remoto ha spezzato la catena degli imperfetti facendosi segno dell'eccezione di un pentimento sincero. Per un momento viene richiamata una norma morale, un codice di comporta-

mento che dovrebbe essere universalmente condiviso. Un'altra rottura di questo tipo si riscontra nel campione seguente:

Ma ci voleva altro per mantenerlo al seminario! Allora il ragazzo si mise a ronzare attorno al convento perché lo pigliassero novizio; e un giorno che si aspettava il provinciale, e c'era da fare in cucina, lo accolsero per dare una mano. Padre Giammaria, il quale aveva il cuore buono, gli disse: – Ti piace lo stato? e tu stacci –. E fra Carmelo, il portinaio, nelle lunghe ore d'ozio, che s'annoiava seduto sul muricciuolo del chiostro a sbattere i sandali l'un contro l'altro, gli mise insieme un po' di scapolare coi pezzi di saio buttati sul fico a spauracchio delle passere (Verga 1883, ed. 2016: 6-7).

Se escludiamo il primo passato remoto ("si mise") che ha mero valore incoativo, gli altri tre ("accolsero", "disse" e "mise") obbediscono alla logica appena evidenziata: l'accoglienza, seppur vincolata da un periodo di prova, è prescritta da una norma morale e religiosa, dalle regole di tutti gli ordini monastici, così come l'umiltà degli abiti, che l'aspirante padre cappuccino dismetterà non appena appreso il "mestiere". Allora, vestito di una tonaca elegante, il Reverendo comincerà la sua scalata sociale, inserendosi astutamente nelle dinamiche del potere locale. Il suo atteggiamento da gentiluomo, oltre che nelle apparenze, si manifesterà anche nel disprezzo di guadagni irrisori che gli fruttano solo noie, come la messa giornaliera:

E la messa stessa lui non la celebrava altro che la domenica, quando non c'era altro da fare, che non era di quei pretucoli che corrono dietro al tre tarì della messa. Lui non ne aveva bisogno. Tanto che Monsignor Vescovo, nella visita pastorale, arrivando a casa sua, e trovandogli il breviario coperto di polvere, vi scrisse su col dito *Deo gratias!* Ma il Reverendo aveva altro in testa che perdere il tempo a leggere il breviario, e se ne rideva del rimprovero di Monsignore (Verga 1883, ed. 2016: 10).

Completamente dedito agli affari, il Reverendo trascura la liturgia delle ore, tanto da attirarsi il richiamo del superiore. Per un uomo che ha consacrato – è il caso di dirlo – la propria vita all'accumulo della roba, la celebrazione dei riti quotidiani previsti dal diritto canonico sono un'ingiustificata perdita di tempo. Ancora una volta, però, dal flusso degli imperfetti emerge un passato remoto ("scrisse") spia di una morale altra, bizzarra e risibile se confrontata con quella del protagonista, comune e doverosa se rapportata ai dettami della chiesa cattolica. Una norma antitetica a quella del Reverendo stilla dall'uso sapiente di questo tempo verbale. Con climax ascendente, sono l'etica della nipote, dei frati, del vescovo e infine del Papa ad increspare leggermente il corso torbido della sua vita:

Ora davano addosso al Santo Padre, e volevano spogliarlo del temporale. Ma quando il Papa mandò la scomunica per tutti coloro che acquistassero beni delle manimorte, il Reverendo sentì montarsi la mosca al naso, e borbottò:

– Che c'entra il Papa nella roba mia? Questo non ci ha a far nulla col temporale. – E seguìto a dir la santa messa meglio di prima (Verga 1883, ed. 2016: 12).

Proprietà privata e disposizioni papali non si conciliano: il personaggio, giudicando illegittima l'ingerenza del Sommo Pontefice nelle sue speculazioni, si sente autorizzato a non mutare condotta. Per uno che ha messo insieme diligentemente il proprio patrimonio, la scomunica è un capriccio, un dispetto, un abuso da parte di chi vede vacillare il potere di cui è investito, un potere ereditato, per giunta. Trasgrediti i voti di povertà e castità, arriva infine il turno di quello di obbedienza.

Se lo zelo religioso (dalla sincera contrizione della nipote alle ingiunzioni dei superiori) è puntualmente causa di fastidi per il Reverendo, non sorprende che proprio il lessico della fede e del culto sia da lui adoperato in chiave blasfema nel dar conto

degli impicci che gli capitano: conseguenza dell'unità d'Italia è la "litania delle tasse" (Verga 1883, ed. 2016: 12); la rivoluzione è un'"eresia" (14); il giudice che applica la legge senza lasciarsi corrompere è paragonato a Salomone (cfr. 14). Quando l'età avanza, la sua stessa roba gli si ritorce contro – "quel po' di grazia di Dio che mangiava a tavola, gli dava gran travaglio" – e la sua autorità non viene più riconosciuta, il Reverendo è tenuto in scacco: "I preti vorrebbero ridurli a sagrestani, dir messa e scopare la chiesa. La volontà di Dio non vogliono farla più, ecco cos'è!" (15). Alla fine, la logica perversa che ha dominato l'intera novella arriva all'acme: la volontà di Dio coincide con quella del Reverendo.

NOTE

¹ Così Francesco de Cristofaro in "'Ce temps cruel...'. Verga e l'imperetto dei naturalisti" (in corso di pubblicazione), dove sono discussi gli usi di questo tempo verbale in alcuni passi del *Mastro-don Gesualdo*.

² "Verga, credo, è davvero il padre della novella moderna in Italia, perché ha dato forma memorabile a entrambi i modelli strutturali che domineranno nei decenni successivi: quello della novella scorciata, a intreccio, e tesa verso l'*explicit*; e quello della novella disarticolata, priva di snodi privilegiati (intreccio, finale), volta a restituire l'insensata ripetizione della banale esistenza di ogni giorno" (Pellini 2016: 149-150). Se qui Pellini, nel solco di Luperini, si dimostra cauto parlando di "novella moderna", più recentemente ha affermato a chiare lettere: "Considero modernista l'epoca che va dalla fine del romanticismo all'avvento del postmoderno: all'incirca un secolo, dal 1857 di *Madame Bovary* e delle *Fleurs du mal*, al secondo dopoguerra; in Italia, dai capolavori del Verga verista a Gadda (e Flaiano); in area anglosassone, da Conrad e James a Faulkner; in Francia, appunto, da Flaubert a Céline" (Pellini 2018: 136). Anche Giovannetti (2015: 67-175), confortato dalle teorie narratologiche più aggiornate e da numerosi riscontri testuali, annette Verga al Modernismo sulla base delle modalità diegetiche presenti nei due romanzi maggiori.

³ Bersaglio – ovviamente! – dell'ira e dell'invidia altrui, il Reverendo non prova però tali sentimenti, e gli è aliena anche la gelosia, passione primitiva

che determina lo scioglimento violento di *Jeli il pastore* e *Pentolaccia in Vita dei campi*.

⁴ A differenza di questi ultimi, il Reverendo non rinuncia ad un abbigliamento distinto (cfr. Verga 1883, ed. 2016: 1) e non si priva dei piaceri della buona tavola (cfr. 15). Inoltre nella novella non si accenna alla fatica fisica: si può ragionevolmente supporre che il protagonista sia diventato padrone senza aver esperito il sudore della fronte e i calli alle mani, e ciò accentua l'ironia del seguente passo: "suo fratello, il quale faceva una vita dura, e mangiava pane e cipolla, digeriva meglio di uno struzzo, e sapeva che di lì a cent'anni, morto lui, sarebbe stato il suo erede, e si sarebbe trovato ricco senza muovere un dito" (15). Il fratello non avrà furbizia e naso per gli affari, ma di lui non si può dire che non abbia mosso un dito nella sua vita, anzi, è proprio vedendolo lavorare che il Reverendo ha ricevuto la 'vocazione' (cfr. 6).

⁵ "– Non c'è che fare, non c'è che fare – borbottavano i poveretti rassegnati. – La brocca non ci vince contro il sasso, e col Reverendo non si può litigare, ché lui sa la legge! / Se la sapeva! Quand'erano davanti al giudice, coll'avvocato, egli chiudeva la bocca a tutti col dire: – La legge è così e così. – Ed era sempre come giovava a lui" (Verga 1883, ed. 2016: 13-14).

⁶ "Se il breviario era coperto di polvere, i suoi buoi erano lucenti, le pecore lanute, e i seminati alti come un uomo, che i suoi mezzadri almeno se ne godevano la vista, e potevano fabbricarvi su dei bei castelli in aria, prima di fare i conti col padrone. I poveretti slargavano tanto di cuore. – Seminati che sono una magia! Il Signore ci è passato di notte! Si vede che è roba di un servo di Dio e conviene lavorare per lui che ci ha in mano la messa e la benedizione!" (Verga 1883, ed. 2016: 10).

⁷ "In maggio, all'epoca in cui guardavano in cielo per scongiurare ogni nuvola che passava, sapevano che il padrone diceva la messa pella raccolta, e valeva più delle immagini dei santi, e dei pani benedetti per scacciare il malocchio e la malannata" (Verga 1883, ed. 2016: 10-11). Nel confessionale, poi, "qualche cosa di utile ci si apprendeva sempre, per dar la benedizione, uno che speculasse sugli affari di campagna" (4).

⁸ Si ricorda, infatti, che "sin quando ci fu lui in convento volavano le panche e le scodelle in refettorio ad ogni elezione di provinciale; il padre Battistino, un servo di Dio robusto come un mulattiere, l'avevano mezzo accoppato, e padre Giammaria, il guardiano, ci aveva rimesso tutta la dentatura. Il Reverendo, lui, stava chiotto in cella, dopo di aver attizzato il fuoco, e in tal modo era arrivato ad esser *reverendo* con tutti i denti" (Verga 1883, ed. 2016: 5).

⁹ Le novità portate dalla rivoluzione sono registrate in un lungo discorso indiretto libero a carico del protagonista: "I villani che imparavano a leggere e a scrivere, e vi facevano il conto meglio di voi; i partiti che si disputavano il

municipio, e si spartivano la cuccagna senza un riguardo al mondo; il primo pezzente che poteva ottenere il gratuito patrocinio, se aveva una quistione con voi, e vi faceva sostener da solo le spese del giudizio! Un sacerdote non contava più né presso il giudice, né presso il capitano d'armi; adesso non poteva nemmeno far imprigionare con una parolina, se gli mancavano di rispetto, e non era più buono che a dir messa, e confessare, come un servitore del pubblico" (Verga 1883, ed. 2016: 14). È il prestigio della sua posizione e non il suo patrimonio ad essere stato intaccato: più che a un'effettiva caduta del personaggio, assistiamo alla tipica lamentela di un vecchio che rimpiange i bei tempi andati.

¹⁰ Così Paolo Giovannetti a proposito dei *Malavoglia*: "L'anteriorità del trapassato è solo uno sfondo (in qualche modo paragonabile alla meccanica degli aoristi) su cui si costruisce il racconto all'imperfetto. / Dunque: ci stiamo confrontando con l'ascolto di un racconto, con i riflessi soggettivi di un gesto narrativo. La narrazione nel suo complesso si costituisce come *un'azione di secondo grado*" (Giovannetti 2015: 120).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bigazzi, Roberto (1957), *Su Verga novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi.
- De Cristofaro, Francesco, "'Ce temps cruel...'. Verga e l'imperfetto dei naturalisti", in corso di pubblicazione.
- Giovannetti, Paolo (2015), *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni.
- Lo Castro, Giuseppe (2012), *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori.
- Luperini, Romano (1974), *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli.
- (2019), *Giovanni Verga. Saggi (1976-2018)*, Roma, Carocci.
- Madrigani, Carlo Alberto (2007), *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet.
- Moretti, Franco (2013), *The Bourgeois. Between History and Literature*, trad. it. a cura di Giovanna Scocchera, *Il Borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.

- Pellini, Pierluigi (2010), *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier.
- (2016), *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide.
- (2018), "Realismo e sperimentalismo", *Il modernismo italiano*, ed. Massimiliano Tortora, Roma, Carocci: 133-153.
- Rappazzo, Felice (2010), "Il reverendo e il lettighiere", *Annali della Fondazione Verga*, ed. Giuseppe Sorbello, Catania, Fondazione Verga: 329-345.
- Russo, Luigi (1919), *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 1959.
- Sklovskij, Victor (1925), *Una teoria della prosa*, trad. it. a cura di Maria Olsoufieva, Bari, De Donato, 1966.
- Verga, Giovanni (1883), *Novelle rusticane*, ed. Giorgio Forni, Novara, Fondazione Verga / Interlinea, 2016.
- Weinrich, Harald (1964), *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, trad. it. a cura di Maria Provvidenza La Valva, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 1978.
- Zola, Émile (1881), *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier.

MARIA PRINCIPE

*Lukács e Auerbach: apocalisse, rinascita
e l'universalità del quotidiano*

1. *Per un confronto tra Lukács e Auerbach*

Nel suo saggio *Narrare o descrivere?* (1936) György Lukács sostiene che la vera arte realistica è quella che mira a restituire, attraverso la rappresentazione di casi particolari e di destini individuali, la totalità onnicomprensiva dei rapporti sociali, dei meccanismi e delle forze motrici sottese alla storia. Non è autentico realismo, dunque, quello che si limita a una descrizione analitica e superficiale della realtà, quello che ritrae il personaggio “medio” o la quotidianità “media”, avvenimenti e uomini, cioè, che non si elevino al di sopra della banale contingenza: come fa, per esempio, lo scrittore naturalista che – spiega Lukács – nel suo sforzo di rappresentare la realtà nella maniera più accurata si affida al *reportage* come allo strumento che più si avvicina, a suo avviso, al carattere di esattezza delle scienze positive. Per Lukács la dimensione del quotidiano può avere interesse artistico solo se dalla sua rappresentazione emergano, come per metonimia, i caratteri di fondo del più ampio contesto storico (cfr. Vacatello 1968: 72 - ss.; Perlini 1978: 24 - ss; Albinati 2016).

Questa concezione è caratteristica specialmente della fase matura del pensiero di Lukács, ma già in *Teoria del romanzo* (1916), che in questa sede ci apprestiamo a rileggere, è presente l'idea che occorra inserire la vicenda individuale, con tutto il corredo di accadimenti, gesti e pensieri che afferiscono alla sfera privata del personaggio, in una relazione dialettica con le vite degli altri e con l'intero ambiente sociale, perché dal particolare si possa desumere qualcosa dell'universale. Ed è su questo terreno, della necessità che il romanzo esprima una correlazione tra i casi individuali e la realtà del vivere comune, che il pensiero di Lukács e quello di Auerbach, al di là delle differenze di metodo e di concezioni filosofiche, sembrano infine convergere.

A sospingere le ricerche dei due autori fu infatti un'aspirazione – apertamente dichiarata in Lukács, più velata in Auerbach – alla conquista della “totalità”: un'istanza di carattere etico, prima ancora che estetico, perché “totalità” è da intendersi nel duplice significato di ‘totalità di senso’ (quella capace di ricondurre a unità la molteplicità caotica dell'accadere storico) e ‘totalità del vivere comune’, per così dire, ovvero il ritorno a un'armonia, a un'organicità di vita comunitaria che entrambi sentivano perduta.

Nell'*ecofiction* contemporanea, [...] l'articolazione di una trama artificialmente romanzesca è spesso utile per esprimere la frammentarietà dell'esperienza e la crisi di un'idea di storia come superamento e progresso, sostituita da una temporalità in cui il passato precipita, apocalitticamente, nel nulla (Scaffai 2017: 136).

Così Niccolò Scaffai nel suo recente *Letteratura e ecologia*. È proprio contro una simile prospettiva nichilista, contro questa “apocalisse senza riscatto” (17), che si esprimono Lukács e Auerbach, animati al contrario da un'autentica fiducia nelle possibilità salvifiche della Storia.

Il riferimento a Scaffai non è ozioso: dopo un confronto preliminare tra le concezioni storiche del giovane Lukács e di Auerbach, si proporrà qui infatti una lettura in chiave latamente 'ecologica' delle rispettive opere – con particolare riferimento al “paradigma distintivo-relazionale” – nella convinzione che essa possa illuminare di nuovi significati il loro messaggio e fornire spunti per ulteriori indagini e approfondimenti in tale direzione¹.

2. Lukács: l'apocalisse di Teoria del romanzo

È una visione chiaramente proiettata verso il futuro, quella di Lukács e Auerbach, ma le possibilità di realizzazione di un'armonia a venire vengono ricercate nel passato, interrogando la storia: per “determinare il luogo al quale siamo arrivati e magari anche intravedere le possibilità immediate che ci attendono” (Auerbach 1958, ed. 1960: 27). Scrive Riccardo Castellana a proposito di Auerbach – ma la sua osservazione potrebbe essere estesa anche alla critica lukácsiana:

[...] studiandolo [il passato], comprendiamo meglio noi stessi, perché se esiste (e Auerbach ritiene esista) un'unità del genere umano, un'identità sostanziale di fini e scopi nell'agire frammentato e caotico dei singoli individui o nel conflitto politico tra le singole nazioni, allora è proprio la storia che può insegnarci a trovarla, a farci riconoscere il simile nel diverso (2013: 15).

Ma quale la concezione storica di Lukács e quale quella di Auerbach?

All'inizio degli anni Novanta René Wellek, nella sua monumentale *Storia della critica moderna*, definiva Lukács “un teorico della storia letteraria che vede la letteratura saldamente inserita nell'ambito di una filosofia della storia” (1991, ed. 1995: 301). Una filosofia della storia – è da aggiungere – che, inserendo-

si nel solco della tradizione hegeliana, ne ripropone il modello triadico di tesi-antitesi-sintesi: dall'universo armonico e perfettamente concluso dell'antichità greca alla frammentazione e dilacerazione del tessuto sociale nel mondo moderno, fino all'aspirazione a una sintesi che instauri una "comunità etica mediata in cui l'individuo sia in una libera relazione con gli altri" (Vaccaro 2012: 165).

È quello che si può osservare in *Teoria del romanzo*, che innesta sul tronco di una concezione della vita ancora fortemente intrisa di motivi e suggestioni delle filosofie dello spirito, un impianto logico-concettuale di chiara ispirazione hegeliana. L'opera, anzi, rappresenta la prima significativa reinterpretazione lukácsiana del pensiero di Hegel, dal quale mai più, neppure dopo l'adesione al marxismo, il critico ungherese si sarebbe distaccato (cfr. Lukács 1962, ed. 2004: 13-24)².

La differenza maggiore rispetto al sistema hegeliano consiste qui nel fatto che Lukács, pur mutuandone l'idea dell'opposizione tra età antica ed età moderna, interpreta il processo storico in termini di declino e considera l'età contemporanea come lo stadio di degradazione massima raggiunto dalla civiltà occidentale. Egli, in altre parole, pur partendo da premesse filosofiche di matrice hegeliana, arriva a smentirne la sostanza: se per Hegel la nostalgia della felice innocenza dei tempi antichi è superata dalla fiducia nel moto progressivo dello Spirito assoluto, nell'auto-trascendenza dell'arte nella filosofia, il Lukács di *Teoria del romanzo*, che non ripone alcuna speranza nelle possibilità conoscitive e men che meno redentrici della filosofia, non può che rifugiarsi nell'utopia, un'utopia retrospettiva che rinnovi quella totalità perduta (cfr. Strada 1976: XXXVIII – XXXIX).

Il recupero della perduta innocenza non può passare per la filosofia, secondo Lukács: "le età felici mancano di filosofia", perché la filosofia "è sempre il sintomo della scissura tra *interno* ed *esterno*, il segno della intrinseca discrepanza fra io e mon-

do, della non-conformità fra anima e azione". Detto altrimenti, nelle età antiche, pre-filosofiche, tutti gli uomini erano filosofi, perché il senso stesso era immanente alla vita. Ed è questo lo "stadio storico-universale dell'epos" (Lukács 1916, ed. 1972: 36), la condizione ideale per la sua fioritura.

Nell'epos, infatti, il trascendente è indissolubilmente connesso con l'esistenza terrena, il senso non è qualcosa che va ricercato o conquistato, ma è dato *ab initio*. Anche là dove si avverte la presenza di potenze oscure o minacciose, esse non sono mai tali da incrinare la compattezza dell'universo etico, l'unità organica di quel mondo, né la certezza dell'assoluta necessità di ciò che vi accade: 'essere' e 'dover essere' coincidono e nulla può smuovere la fissità senza tempo di quell'ordinamento. Gli eroi epici sono passivi, per quante imprese essi compiano; il loro cammino è sempre segnato da un destino superiore che, in un modo o nell'altro, si è certi si compirà: "sempre [...] aleggia intorno a loro – si legge in un mirabile passo di *Teoria del romanzo* – la segreta certezza che li preserva: l'aura del dio che indica la via all'eroe e su quel sentiero lo precede" (105). Un destino, peraltro, che non riguarda soltanto l'eroe, ma sempre abbraccia l'intera comunità di cui egli fa parte, l'intero suo popolo. L'eroe, anzi, manca addirittura di una vera individualità, perché il sistema di valori su cui si basa l'universo epico è a tal punto conchiuso e compatto che da esso non può emergere alcuna differenza fra i singoli:

Fintantoché il mondo si conserva intrinsecamente uguale e omogeneo, neppure gli uomini si differenziano qualitativamente gli uni dagli altri: ci saranno, sì, eroi e bricconi, probi e improbi, tuttavia anche l'eroe più sublime non sovrasterà che di una testa la schiera dei suoi simili, e le parole avvertite del più saggio fra gli uomini saranno intese anche dai più scellerati (80).

Di tutt'altro segno è il romanzo, "epopea di un'epoca nella quale la totalità estensiva della vita non si dà più in forma sensibile, nella quale l'immanenza del senso della vita s'è fatta problematica, ma che, nondimeno, anela alla totalità" (68). Nel tessuto del romanzo, la realtà, disintegrata in una molteplicità di frammenti eterogenei, non può più contare sull'intervento unificante e ordinatore del fato: il romanzo, insiste Lukács, "è l'epopea del mondo disertato dagli dèi" (107). In esso l'eroe, estraniato dalla società di cui pure fa parte, prende coscienza ad un tempo della propria individualità e della propria solitudine. L'universo in cui si muove non è più "sconfinato" e tuttavia noto "come la propria casa"; le sue avventure non sono più nuove eppure familiari; il mondo non è più "separato dall'io, epperò [tale che mai si facciano entrambi] estranei l'uno all'altro" (35). Al contrario, il mondo dei romanzi è "infinitamente grande ed in ogni suo angolo più ricco di doni e più denso di pericoli di quanto non fosse quello dei greci. Ma questa ricchezza 'toglie' il senso positivo e concreto che reggeva la loro vita: la totalità" (41).

Come ha giustamente osservato Lucien Goldmann, il romanzo quale è definito da Lukács si configura come "una forma letteraria dell'assenza" (1962: 27): assenza di senso, assenza di valori condivisi, assenza di certezze e di punti di riferimento stabili. Non che tali valori siano sconosciuti all'eroe e al suo autore, anzi: essi sono vivi nella loro coscienza, ma non trovano riscontro nella realtà frammentata e plurivoca del mondo esterno. E, pertanto, si manifestano sotto forma di un'esigenza etica, di un 'dover essere', di un fine da realizzare. Così, la totalità perfetta e conclusa dei tempi antichi, sorta di paradiso perduto ma vivo nella memoria dell'uomo moderno, diventa nel romanzo rimpianto nostalgico e, in pari tempo, meta cui tendere, utopia consapevole che muove all'azione.

È per questo, osserva Lukács, che l'azione romanzesca prende sempre le forme di una ricerca, e gli eroi di "cercatori":

“La particolare *intentio* che caratterizza la forma del romanzo si oggettiva come psicologia degli eroi romanzeschi. I quali sono dei cercatori. Il fatto puro e semplice del cercare indica che non si danno immediatamente né gli obiettivi né le vie per raggiungerli” (1916, ed. 1972: 73-74). Ma la ricerca non può che essere vana, perché il raggiungimento della meta, ovvero il superamento della frattura fra l'eroe e il mondo, comporterebbe il superamento della forma romanzesca stessa, che in tale frattura ha le sue premesse: “La fatale a-direzionalità della vita intera non può non informare tutti i personaggi e tutti gli avvenimenti e porsi a fondamento dell'intero edificio quale aprioristico *datum* costitutivo” (75).

“Fatale a-direzionalità della vita”, lacerazione tra essenza ed esistenza sono ineliminabili, perché, prima che del romanzo, sono costitutive della realtà moderna. Occorre, pertanto, che il dissidio sia superato sul piano sociale mediante l'instaurazione di una nuova totalità etica, di una nuova comunità fondata sull'amore, sulla solidarietà e su un rapporto spontaneo e genuino con la natura; non può esserci cambiamento a partire dalla letteratura, né si può pretendere che questa si faccia restauratrice della forma epica senza che l'umanità esca dallo stato di disgregazione sociale, politica e morale in cui è incorsa: “Il romanzo è – per usare le parole di Fichte – la forma propria dell'epoca della ‘compiuta peccaminosità’ ed è destinato a restare la forma egemone fintantoché sopra il mondo brilli *questo* firmamento” (189).

“Fintantoché sopra il mondo brilli *questo* firmamento”: fino a quando? Le ultime battute di *Teoria del romanzo* sembrano aprirsi a una speranza di rinascita: nell'opera di Tolstoj Lukács scorge i presagi di un nuovo inizio, “l'annuncio di una nuova epoca della storia del mondo”. Ma è soprattutto con Dostoevskij che gli indizi di un tempo ulteriore si fanno evidenti: “Né Dostoevskij né la forma della sua creazione artistica rientrano pertanto

nel campo della nostra analisi: Dostoevskij non ha scritto romanzi [...]. Dostoevskij appartiene al *nuovo mondo*" (189).

Se fino a questo punto la linea della storia tracciata da Lukács sembrava una parabola discendente, orientata verso il declino della civiltà, ora, nella conclusione dell'opera, ha un'improvvisa impennata, con il presentimento di una rinascita, l'allusione a una sorta di palingenesi dell'umanità: "Dostoevskij non ha scritto romanzi", precisa Lukács, a suggerire che l'epoca del dissidio tra uomo e mondo, di cui il romanzo è l'espressione più tipica, è prossima ad essere superata e, parallelamente, una nuova forma di epopea si appresta a prendere il posto del romanzo.

È la ricerca di un nuovo ideale di vita comunitaria, organica e integrata in sé e nel suo rapporto con la natura, ciò che anima l'interesse di Lukács. Scrive a proposito di Tolstoj:

La grandiosa *intentio* artistica di Tolstoj, autenticamente epica ed estranea ad ogni forma determinata di romanzo, è tutta tesa alla rappresentazione di una vita che affonda le proprie radici in una comunità di uomini che sentono allo stesso modo, semplici e intimamente partecipi del mondo della natura: una vita tutta scandita dal grandioso ritmo della natura, una vita che nel suo *continuum* di nascita e morte esclude da sé tutto ciò che, nelle forme innaturali, è meschino, causa di individuazione, di disgregazione, di fissità (180).

Gli sembrava di averlo trovato, questo ideale, nella Russia di fine Ottocento, nelle pagine dei grandi scrittori dell'epoca. Lo confermano, tra l'altro, le testimonianze biografiche degli anni trascorsi ad Heidelberg. È noto, infatti, che negli ambienti del cosiddetto Circolo di Weber, frequentati allora da Lukács, era andato diffondendosi un forte interesse per la letteratura e la filosofia russe grazie alla presenza di un gruppo di gio-

vani studiosi, tra i quali lo scrittore moscovita Fëdor Stepun, che si adoperavano per la pubblicazione e la diffusione delle opere più originali del pensiero russo. Particolare eco ebbero gli scritti di Solov'ev, principale teorico di una sorta di "misticismo dialettico aperto ad una speranza messianica nel rinnovamento generale dell'umanità" (Vaccaro, 2011-2012: 161; e cfr. Cometa 1999: 142 - ss.). Le tracce di questa filosofia sono evidenti in queste ultime battute di *Teoria del romanzo*, dove si indicano proprio in Tolstoj e in Dostoevskij i rappresentanti di una nuova era. E vale la pena ricordare anche che Lukács, proprio in quel periodo – e precisamente nel 1915, secondo quanto testimonia una lettera inviata in quello stesso anno a Paul Ernst –, era impegnato nella redazione di un volume tutto incentrato su Dostoevskij, di cui *Teoria del romanzo* doveva essere l'introduzione. L'opera, il cosiddetto *Manoscritto Dostoevskij*, non fu mai completata. Di essa restano nient'altro che frammenti sparsi, pubblicati diversi anni dopo la morte dell'autore (cfr. Cometa 1999: 141). Ma è interessante osservare come, in questo manoscritto, Dostoevskij venga additato come colui che ha dato forma ad una speranza utopica, che affida la possibilità di un superamento del dissidio tra io e mondo ad un'etica comunitaria basata sui principi della bontà e della fratellanza: una comunità in cui "l'altro è mio fratello", scrive Lukács, sicché "quando trovo me stesso, in quanto trovo me stesso, trovo l'altro" (1985, ed. 2000: 81).

Non si può affermare che Lukács, negli anni in cui scriveva *Teoria del romanzo*, prevedesse già la rottura rivoluzionaria dell'Ottobre rosso e la nascita del comunismo sovietico; ma è interessante osservare che "al '17, all'Ottobre rosso e al comunismo Lukács andava con quest'animo e con queste aspettative" (Asor Rosa 1972: 17). Animato da un'idea, anzi da un'emozione apocalittica: l'ideale di vita comunitaria prospettato a conclusione dell'opera viene a porsi, nella linea storico-filosofica tracciata dall'autore, a chiusura di un cerchio, quasi a coincide-

re col principio, l'età della perfetta integrità del mondo greco, ma in una posizione più alta, in "un punto che sta nel futuro avanti e più in alto di noi" (Asor Rosa 1972: 16). Erano gli anni della Grande guerra: di fronte all'immane tragedia, la sensazione che il mondo – o almeno il mondo noto – stesse per finire doveva essere forte. Ma "apocalisse" è "rivelazione": la fine della storia, suggerisce il filosofo, è anche la sua escatologia, il suo fine, ciò che ne svela il senso e rende possibile, sulla base di questa consapevolezza, costruire una storia diversa. Valgono, a questo proposito, le parole di Mario Domenichelli: Lukács immagina "un tragitto in cui la grande tradizione, la grande *Kultur* borghese, troverebbe, come dire, il proprio compimento nella sua stessa apocalissi, la fine e, nella fine, la 'rivelazione' invero del suo senso" (2016: 233).

E d'altra parte – sembra anche dire il Lukács di *Teoria del romanzo* – il superamento, la "redenzione", se si vuole, della *Kultur* borghese non può che consistere in un ritorno a stili di vita semplici, che ne sarebbero l'esatta antitesi. "Una comunità di uomini – come già si è trascritto – che sentono allo stesso modo", che sono "intimamente partecipi del mondo della natura", che vivono "una vita tutta scandita dal grandioso ritmo della natura": il modello di una società democratica e in armonia col suo habitat; oggi diremmo, *mutatis mutandis*, inclusiva ed ecosostenibile. Vengono in mente le sollecitudini collettive su cui si è soffermato Scaffai in *Letteratura e ecologia*, dove "ecologia" è da intendersi in riferimento al concetto, ripreso dal campo della biologia e dell'etologia, di *Umwelt*, ovvero l'"insieme dei fenomeni di relazione del soggetto con l'ambiente e con gli altri che lo abitano" (2017: 102). Scaffai conclude la sua indagine sulla tematica ambientale e le sue rappresentazioni letterarie con questa esortazione:

Occorrerebbe che la vita quotidiana degli individui [...] venisse più spesso raccontata in relazione alla vita in comune,

osservata da un punto di vista meno abitudinario e illustrata attraverso i nessi causali (o ipercausali) che legano il momento e il luogo di un protagonista qualunque al momento e al luogo degli altri (2017: 219).

Il critico non nomina mai Lukács, ma a noi pare, rileggendo *Teoria del romanzo*, che il nuovo “paradigma ecologico” potrebbe trarre, da questo libro vecchio un secolo, spunti ulteriori e ragioni di forza.

3. L’“ecologia” di Teoria del romanzo

Nel corso della storia della letteratura, spiega Scaffai, a rappresentare il rapporto tra uomo e natura, si sono succeduti, talvolta affiancandosi, due paradigmi fondamentali: il primo, di ascendenza giudaico-cristiana, è definito “classico separativo” e si caratterizza per una “relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell’uomo” (2017: 12); l’altro, “olistico confusivo”, più recente, tende ad equiparare l’uomo agli altri esseri viventi come parti integranti di un unico sistema. Contro questi modelli, considerati entrambi inefficaci, Scaffai suggerisce il ricorso ad un terzo paradigma, che superi il carattere gerarchico del primo e quello omologante (e, in fin dei conti, deresponsabilizzante) del secondo: è ciò che egli definisce “paradigma distintivo”, che riconosce all’uomo la sua alterità rispetto a ciò che lo circonda, ma in pari tempo gli permette “di prendere coscienza e assumersi la responsabilità dell’altro, e di dare valore all’ibrido che risulta da esso” (65). L’equilibrio che si viene così ad instaurare all’interno del sistema – dell’*Umwelt* – non è più antropocentrico, né biocentrico, ma è fondato su uno scambio relazionale fra le parti, su un principio di reciprocità che, però, comporta un impegno etico a carico dell’uomo.

In Lukács, come del resto in Auerbach, la tematica ambientale non è fra gli interessi primari, né tantomeno si può attribuire

a un uomo che scriveva agli inizi del Novecento una coscienza 'ecologica' in senso moderno; tuttavia, la necessità di una sintonia fra l'uomo e la natura è parte integrante del suo ideale di vita comunitaria. Di Lukács si può dire ciò che Scaffai afferma a proposito degli antichi latini:

[nella cultura latina] l'avanzamento delle epoche storiche [è concepito] come allontanamento da una condizione originaria e, per così dire, naturale; [...]. In questo senso, le implicazioni "ecologiche" sono un riflesso delle preoccupazioni di altro ordine, morali e sociali, alla base della prospettiva di Seneca e di altri autori (86).

In base a questa concezione, la cui eco è giunta fino all'epoca moderna e contemporanea, trova in parte spiegazione, afferma Scaffai, anche il ricorso al motivo apocalittico, tanto diffuso nella letteratura ecologica dei nostri tempi: un motivo che ritorna "per lo più sotto forma di prospettiva utopica: il paradiso ritrovato, o da ritrovare, potrà così divenire la raffigurazione di un mondo e di una società postumi, sopravvissuti alle guerre e alle lacerazioni della Storia" (100). Esattamente come in Lukács, per il quale, lo si è visto, la fine della Storia si configura come un superamento delle lacerazioni e dei conflitti che la modernità ha prodotto in seno alla società.

Ma le prospettive postume di rinascita – in questo consiste, a nostro avviso, la differenza fondamentale tra lo storicismo lukácsiano e quello propriamente ciclico di ascendenza classica – non equivalgono ad un ripristino *tout court* della condizione primigenia. Lukács è ben consapevole dell'impossibilità, almeno nella civiltà occidentale, di una simile evenienza: troppa distanza l'uomo ha frapposto fra la propria anima, raffinata e complessa ormai, e il mondo circostante, per poter credere che il *modus vivendi* di quella umanità, ingenua e spontanea, possa valere anche per il presente:

L'ambito entro cui i greci vivono la loro esistenza metafisica è più angusto del nostro: è per questo che non possiamo "trasferirci" in esso per trarne linfa vitale [...]. Noi non possiamo più respirare in un mondo chiuso e compresso. Noi abbiamo scoperto la produttività dello spirito, ed è per questo che i modelli originari hanno per noi per sempre smarrito la loro evidenza oggettiva e il nostro pensiero batte ormai la strada senza fine dell'approssimazione mai paga e mai appagante (1916: 40-41).

Quella di Lukács, che pure guarda al mito della grecità come a un modello di vita ideale, non è un'utopia regressiva: egli non auspica un ritorno alla totalità omogenea di un passato premoderno, impossibile da attuare nella civiltà occidentale. Giusta, piuttosto, l'ipotesi di Giambattista Vaccaro, che parla, a proposito dell'ideale comunitario del giovane Lukács, di una "'democrazia etica' basata sull'amore e sul rispetto" (2012: 173), nella quale si giunga finalmente a una conciliazione tra l'individuo problematico e la realtà concreta, sociale; nella quale, per dirla con Scaffai, l'equilibrio tra le diverse componenti non sia "omologante", "confusivo", ma "distintivo", fondato su un'idea di reciprocità dell'agire e di responsabilità nei confronti dell'*altro da sé*.

Nella concezione lukácsiana della natura è insomma possibile ravvisare l'idea di una *Umwelt*, intesa come *ambiente*, "spazio di relazione [...] tra il soggetto e ciò che si trova nel suo stesso territorio" (Scaffai, 2017: 32). Lukács, nel fondare un'etica (e un'estetica) del futuro, pone l'accento, proprio come Scaffai, sull'elemento *relazionale*: dell'uomo con la natura, dell'individuo con gli altri, del soggetto con l'ambiente. Solo in questo modo sarà possibile superare la scissione tra individuo e mondo, tra interno ed esterno, recuperare, in breve, l'idea dell'*uomo totale*. O, per usare le parole di Scaffai, ristabilire "una dialettica tra esistenza particolare e vita in comune" (2017: 220).

4. Auerbach: l'apocalisse di Mimesis

Se la critica è stata concorde nel ravvisare nella teoria lukácsiana della letteratura un'idea circolare – di matrice hegeliana – della storia, più controversa appare la questione per Auerbach, che si ispirava dichiaratamente alle concezioni dello storicismo tedesco a lui coevo, notoriamente avverso a ogni visione sistematica, universalistica e totalizzante. Negli *Epilegomena a Mimesis* egli esclude decisamente che la storia della “realtà rappresentata” ricostruita in quell'opera segua una linea di sviluppo progressivo, procedendo da una meno a una più compiuta forma di realismo (1953, ed. 1973: 252); per Auerbach, “il passaggio da un campo di possibilità all'altro non comporta un progresso, ma produce solo un mutamento di maniere, di ‘modificazioni’, direbbe Vico” (Mazzoni 2007: 98).

Eppure, come Guido Mazzoni ha giustamente osservato, “il lettore avverte che il libro non è avalutativo” (2007: 98), che Auerbach, a dispetto delle dichiarazioni di principio, tende a reputare il modello biblico e il realismo cristiano superiori al modello omerico e alla *Stiltrennung* greco-romana, che per lui il realismo moderno è stato l'approdo di una ricerca durata secoli. Diremmo di più: dietro l'apparente frammentarietà della materia, la scrittura di *Mimesis* delinea uno schema circolare – o “a spirale”, come vorrebbe Romano Luperini (2009: 68) – non così diverso da quello tracciato da Lukács nella sua storia del romanzo. Anche secondo Auerbach c'è stata ai primordi una forma esemplare (per lui non l'epica omerica ma il realismo biblico), archetipica delle maggiori maturazioni del realismo d'Occidente, e profetica, sull'orizzonte del presente, di un tempo utopico, di un ulteriore rinnovarsi delle forme e, con esse, della vita degli uomini.

È come se (osserva Hayden White) il racconto di *Mimesis* si disponesse a formare una sorta di “arco figurale”, in cui da un lato è l'“anticipazione”, dall'altro il “compimento” della più au-

tentica forma di realismo; come se *Mimesis* riprendesse e sviluppasse nella sua struttura quello stesso procedimento narrativo, la *figura*, illustrato dal suo autore in riferimento alla letteratura cristiano-medievale (cfr. White 1999: 87-100).

Proprio l'ipotesi di White offre la possibilità di scorgere alcune relazioni interne all'opera, altrimenti poco evidenti: attraverso la sua griglia interpretativa, per esempio, ci sembra di poter leggere in chiave di "figura" e "compimento" i due episodi posti specularmente all'inizio e alla fine del libro: quello di *To the Lighthouse* analizzato nell'ultimo capitolo, in cui la signora Ramsay prende le misure del calzerotto provandolo sulla gamba del figlio, potrebbe essere inteso infatti – per il modo in cui Virginia Woolf secondo Auerbach riesce a penetrare, attraverso un uso tutto particolare dello *stream of consciousness*, nel fondo della coscienza dei personaggi – come il compimento dell'altro episodio, dell'altra rappresentazione di uno "sfondo" di cui si discorre nel primo capitolo (1946, ed. 2000: I, 17): il racconto del sacrificio di Isacco, contraltare paradigmatico, nel Vecchio Testamento, della narrazione omerica, basata sull'evidenza e sulla completezza della rappresentazione.

Il testo biblico, spiega Auerbach, si contraddistingue per uno stile prevalentemente "di sfondo" (I, 14), tendente cioè a lasciare in ombra molti aspetti delle vicende narrate, a creare suggestioni più che a descrivere compiutamente, ad alludere a una dimensione più profonda di quanto non traspaia dalla superficie narrativa. Come tale, esso si differenzia dallo stile della narrazione omerica, che è invece tutto "di primo piano" (I, 7), non lascia nulla di non detto, mette ogni cosa in evidenza, non conosce prospettiva spazio-temporale: anche quando introduce delle digressioni – come si osserva nell'episodio della "cicatrice di Ulisse" – non stabilisce alcuna priorità del piano principale del racconto rispetto a quello della digressione stessa. Mentre è proprio dello stile biblico "esprimere contemporaneamente

strati della coscienza sovrapposti l'uno all'altro e il conflitto fra di essi" (I, 15). Parole che sembrano descrivere anche certi effetti dello stile di *To the Lighthouse*: quando, riproducendo in maniera mimetica, quasi naturalistica, il fluire dei pensieri dei personaggi, Woolf apre squarci "sull'abisso del tempo" e "sulla profondità della coscienza" (II, 324), facendo emergere un mondo sommerso più ricco e più articolato di quello che risulta dalla rappresentazione dei fatti esteriori. Inoltre i personaggi mostrano una vita interiore più ricca e più complessa di quanto non dicano, esattamente come i personaggi biblici che, proprio in virtù della loro reticenza, lasciano trapelare una maggiore profondità di pensiero, di coscienza, di emotività, che non gli eroi omerici, tutto sommato semplici, lineari e schematici nel loro modo di agire e di pensare: "perfino gli uomini, nei racconti biblici, sono 'più di sfondo' che quelli omerici; essi hanno maggior profondità di tempo, di destino e di coscienza; [...] i loro pensieri e le loro sensazioni sono molto più complessi e più intricati" (I, 14). Le analogie tra il realismo vetero-testamentario e quello degli scrittori modernisti suggeriscono la presenza di una idea comune alla base delle narrazioni rispettive: l'idea, cioè, che esista, al di sotto della superficie esteriore dei fatti, qualcosa di più complesso, di più problematico, ma anche di più autentico. È nello "sfondo" – del non-detto o della coscienza – che risiedono i sensi maggiori del reale, che si può "cogliere una realtà più vera, più reale" (II, 324).

Come il racconto biblico contiene un senso celato e "ne nasce un'esigenza e un appello ad approfondire" (I, 17), così nei romanzi di Virginia Woolf i fatti esteriori, in se stessi semplici e irrilevanti, sono al servizio dei "movimenti interiori" (II, 322), dello sconfinato universo che si apre nella profondità della coscienza. E quanto più è nudo ed essenziale il mondo esterno rappresentato, quanto più scarno il racconto dei fatti, quanto più "i pensieri e i sentimenti restano inespressi [...], suggeriti

soltanto dal tacere e dal frammentario discorso" (I, 13) – poche battute dicono infatti Abramo e Isacco nell'episodio biblico che li vede protagonisti, e frammentari ed ellittici sono i discorsi della signora Ramsay nel brano tratto da *To the Lighthouse* – tanto più il lettore ha la misura della profondità che giace sotto la superficie, lo "sfondo", il sostrato enigmatico della vita vissuta. Si tratta, nell'episodio biblico come nelle pagine di Woolf, di una rappresentazione altamente drammatica in cui, contro ogni poetica di divisione degli stili, la dimensione del quotidiano non solo è ammessa, ma è anzi condizione necessaria per attingere a una profondità maggiore e più autentica, perché è nella sfera del privato, nell'elementarità dei gesti ordinari, nell'intimità della coscienza che si può cogliere il principio di una eguaglianza basilare fra gli uomini, il senso di una comune appartenenza alla storia: gli scrittori modernisti, simili in questo agli autori biblici, hanno cercato, afferma Auerbach, "di ridurre e dissolvere la realtà esteriore per giungere a una sua interpretazione più ricca, più essenziale" (II, 329).

Insomma i due capitoli liminari di *Mimesis*, con i loro richiami interni più o meno evidenti, sono senz'altro speculari, tanto da rendere plausibile una loro lettura in termini di "causalismo figurale", secondo la categoria di White (1999: 88): possiamo interpretare il realismo biblico, così povero, primitivo, eppure così ricco e profondo di significati, come una prefigurazione di quel realismo dell'essenziale e dell'umano, se così possiamo definirlo, che ha trovato espressione in alcuni grandi romanzi modernisti.

E che non si tratti di un richiamarsi casuale è confermato dal fatto che altre corrispondenze segnano la trattazione, a collegare punti altrettanto nevralgici del discorso. Come quella, individuata da Orlando – che pure rifiuta l'idea di un motivo teleologico alla base del racconto auerbachiano, anche se ne ammette l'unità profonda – tra l'ultimo capitolo e il decimo, quello cen-

trale all'opera. Talmente evidente, anzi, è il loro legame, osserva Orlando, che si viene a creare un vero e proprio "pendant fra le due metà del libro" (2007: 47; e cfr. Orlando 2009).

Uno dei motivi centrali del decimo capitolo, incentrato sul realismo creaturale tardo-medievale, è quello dell'uguaglianza fra tutte le creature in virtù della loro natura mortale: la morte come fattore equiparante, livellatore. Nel ventesimo capitolo, spiega Orlando, subentra un'altra universalità, "l'universalità della dimensione dell'istantaneo, del casuale, del contingente, del piccolo fatto della vita" (2007: 47) che svolge un'analogia funzione equiparante fra gli uomini. Ma questa idea – l'universalità del quotidiano – già nel decimo capitolo, a guardar bene, si ravvisa, quando Auerbach osserva che a partire dal XIV-XV secolo il realismo creaturale cominciò a distaccarsi dalla concezione figurale cristiana da cui era scaturito e a circolare in forma autonoma, informando di sé i racconti di vita familiare e quotidiana, come mostra l'episodio di Madame du Chastel tratto da *Le Réconfort de madame du Fresne* dello scrittore provenzale Antonio de la Sale, vissuto nella prima metà del Quattrocento:

La tragicità e la serietà problematica qui si mostra nella vita quotidiana d'una famiglia e, per quanto i personaggi siano nobili, rigidamente legati alle forme e alle tradizioni feudali, tuttavia la situazione in cui sono colti, e cioè di notte, in letto, non quali amanti, ma quali sposi che si lamentano d'una grande sventura e reciprocamente si sforzano d'aiutarsi, ci si presenta piuttosto come situazione borghese, anzi semplicemente umana, e non feudale (I, 268).

La "situazione" è profana, e nondimeno seria; è tragica ma anche quotidiana, "borghese, anzi semplicemente umana". Il dialogo tra un marito e una moglie nell'intimità della camera da letto, una scena domestica di estrema naturalezza, che sembra anticipare l'interesse degli scrittori del Novecento per i ge-

sti altrettanto naturali e spontanei della quotidianità moderna, come per una madre prendere le misure di un calzerotto sulla gamba del figlio, nell'episodio di *To the Lighthouse*.

Si istituisce così un legame fra la parte centrale e quella finale del libro, a dimostrazione del fatto che all'intera costruzione dell'opera presiedette una "lucida e consapevole volontà strutturante" (Orlando 2007: 47), e a conferma di un'ipotesi ulteriore che si può avanzare: che questa unità strutturale sia sintomo di una visione del mondo, di una vera e propria filosofia della storia – la storia dell'Occidente, illustrata dall'evoluzione dei suoi modi di percezione e di rappresentazione della realtà – e che questa storia sia orientata in senso apocalittico, esattamente come quella tracciata da Lukács in *Teoria del romanzo*, sebbene i due autori partissero da premesse ideologiche completamente diverse.

In *Mimesis*, in particolare, il principio apocalittico è insito nel paradigma figurale stesso, posto a sorreggere, nella lettura di White, l'impalcatura dell'opera: la "figura", come teoria interpretativa della realtà, contiene in sé l'idea di una promessa – di senso, di verità – il cui compimento è rinviato a un futuro più o meno lontano, in rapporto al quale si genera un'attesa escatologica. Il compimento, per converso, è sempre "rivelazione", "disvelamento" di una verità ultima, che conferisce direzione e senso a eventi della storia altrimenti percepiti come irrelati: "Ogni *figura* – osserva Mario Domenichelli – in fondo è apocalittica proprio in quanto prefigurazione del tempo avvenire che si prenderà carico di svelare ciò che nel *tempus figurae* può solo trasparire (Domenichelli 2009a: 131; e cfr. Bertoni 2009: 418-19).

Le tappe progressive del conflitto tra la *Stiltrennung* e la *Stilmischung* portarono, per dirla ancora con Domenichelli, alla formazione "dello stile medio come stile della modernità proiettata verso il futuro" (2009b: 213). Ma esse dicono altresì dell'evoluzione politica, culturale e sociale dell'Occidente: perché se

è vero che in *Mimesis* ciascuna epoca storica concepisce “l’esperienza umana, in particolare l’esperienza della quotidianità, attraverso le forme simboliche che le sono proprie” (Castellana 2007: 61), emerge tuttavia dalla lettura complessiva dell’opera una sostanziale continuità evolutiva nel concetto di realismo. Il “moderno realismo su base tragica” (Auerbach 1946, ed. 2000: II, 225) sarebbe stato inconcepibile senza la rottura nei confronti della *Stiltrennung* operata secoli prima dai racconti evangelici e praticata poi nel “realismo creaturale” del Medioevo, e d’altra parte il realismo moderno segna un’evoluzione rispetto al modo di rappresentare la realtà degli antecedenti biblici e cristiano-medievali. I due modelli condividono più di un aspetto: egualitari entrambi, contrari cioè a ogni gerarchizzazione degli uomini, degli ambienti, delle azioni e dei livelli stilistici; ambedue tendenti ad una rappresentazione “problematico-esistenziale” della vita delle classi inferiori; ambedue portati a inserire le vicende private di persone comuni sullo sfondo della storia collettiva. Ma, a differenza di quello cristiano, il paradigma moderno tende a fissare tutte queste componenti all’interno di una visione interamente laica dell’esistenza (cfr. II, 220-304; cfr. inoltre Auerbach 1933; 1937; 1942).

Ad aprire una breccia nella poetica della divisione degli stili (e nella concezione aristocratica dell’uomo e della società che in essa si rifletteva) furono per Auerbach l’esempio evangelico e il successivo “realismo creaturale”; a continuare l’impresa ‘democratica’ della mescolanza degli stili è stato il realismo moderno, da Stendhal a Zola. Ma non pare che il realismo ottocentesco sia in *Mimesis* l’approdo ultimo della lunga vicenda principitata con l’archetipo biblico, come vogliono molti interpreti – per Federico Bertoni, per esempio, il realismo ottocentesco assume nel tessuto di *Mimesis* la funzione “di un paradigma, quasi di un’implicita pietra di paragone, rispetto alla quale tutto il resto tende a configurarsi in termini di *non ancora* o di *non più*” (2009:

419). Il vero compimento, il traguardo ultimo di questo percorso sembra essere invece proiettato nel futuro, in un futuro utopico di rigenerazione dell'umanità come quello alle cui soglie Lukács colloca Dostoevskij nelle pagine conclusive di *Teoria del romanzo*.

5. *L'universalità del quotidiano*

L'invito di Scaffai a una letteratura "ecologica", fondata sulle immagini di una relazione organica tra vite individuali e "vita in comune", se prescinde da Lukács si rifà esplicitamente (cfr. 2017: 219-21) alla lezione di Auerbach, e in particolare alle ultime pagine di *Mimesis*, in cui tale istanza è chiaramente formulata (cfr. II, 336 - ss.). Possiamo, esaminandole, individuare un'affinità – di sensibilità più ancora che di metodo – tra il giovane Lukács e Auerbach.

La forma del romanzo ottocentesco, spiega Auerbach, ha subito una crisi irreversibile: nei romanzi del Novecento si osserva infatti un deciso indebolimento del legame tra individuo e storia universale e, dunque, tra le vicende private dei protagonisti e quelle pubbliche, e ciò che emerge è piuttosto l'interesse per i piccoli eventi della vita quotidiana di personaggi qualunque, raccontati, in genere, attraverso il filtro soggettivo dei protagonisti stessi. Nelle pagine di Marcel Proust, di James Joyce, di Virginia Woolf i gesti ordinari e gli accadimenti minimi della vita di tutti i giorni – assaggiare un dolce, fare una telefonata, prendere la misura di un calzerotto – diventano per il narratore occasione di lunghe digressioni, in cui non si fa che riprodurre il libero fluire dei pensieri dei personaggi, secondo la tecnica del 'flusso di coscienza': in Virginia Woolf, osserva Auerbach, i fatti esteriori "hanno perduto completamente il loro predominio e servono a provocare e interpretare i movimenti interiori mentre prima [...] servivano prevalentemente alla preparazione e motivazione di importanti fatti esteriori" (II, 322). Così, men-

tre da un lato la realtà si frange in una molteplicità di impressioni soggettive, lasciando spesso il lettore nell'impossibilità di cogliere il filo conduttore dell'azione, dall'altro il tempo della quotidianità si dilata enormemente e finisce per essere occupato, più che dalle azioni in sé, che sono sempre piuttosto scarse, dalla riflessione sulle azioni stesse: "è come se la sfera dell'interesse mimetico – osserva Mazzoni – si restringesse ulteriormente, chiudendosi attorno agli attimi della vita personale, al nudo fatto di esistere qui e ora" (2007: 100).

Il punto è, spiega Auerbach, che nel Novecento l'ampliarsi oltre misura degli orizzonti culturali e la rapidità dei progressi tecnici e scientifici hanno determinato in Occidente lo sgretolamento delle antiche concezioni e convinzioni, la caduta di tutti i punti di riferimento, un disorientamento generale delle coscienze, una dispersiva relatività dei valori. Ciò che all'uomo resta di realmente universale, in un mondo così frammentato, è "l'istante qualunque cui ci si abbandona senza intenzione. Quell'attimo, infatti, ci dice che la nostra vita quotidiana ignora gli scopi e gli ordinamenti precari nei quali siamo immersi e per i quali lottiamo" (Mazzoni, 2007: 100). È la "poetica dell'attimalità", come l'ha definita Castellana (2009: 11), basata sulla convinzione che il senso autenticamente umano della vita, l'"universale umano" di cui parlava Vico, vada ricercato nell'esperienza ordinaria e comune, negli infiniti attimi qualsiasi che intessono giorno dopo giorno il *continuum* dell'esistenza di ciascuno, attraverso i quali ciascuno può riconoscere nel vissuto altrui qualcosa di familiare.

Questa disponibilità a rivalutare la pienezza del momento, dell'*hic et nunc*, di ciò che è comune alle vite di tutti gli uomini è per Auerbach una conquista del romanzo recente. Esso per un verso è "specchio del tramonto del nostro mondo" (II, 335), della condizione di caos e di disumanità di cui soffre la società contemporanea, ma per un altro verso offre per simboli una ri-

sposta al disagio, una risorsa per il futuro: affidarsi a quel che di autenticamente umano non è ancora andato perduto, l'universalità dell'istante qualunque. Su questo messaggio chiude il racconto di Auerbach, è questo il più vero approdo del lungo viaggio attraverso le forme dell'arte mimetica europea: il realismo che oggi ci serve, l'autore suggerisce, è quello che racconta la vita quotidiana delle persone comuni, perché è lì, negli infiniti attimi delle esistenze anonime, nell'intimità dei mondi privati, nei gesti ordinari forse banali ma profondamente umani, che risiede l'essenza stessa del vivere, il comune denominatore dei nostri destini su questa terra.

Non per nulla il finale del libro adombra scenari di futura rinascita, che potrebbero trovare il loro fondamento in rinnovati sentimenti di uguaglianza e solidarietà fra gli uomini, dopo il tempo delle guerre, l'esperienza condivisa del dolore, le lacerazioni e le offese, la durezza dei regimi, l'indifferenza delle bandiere: una fratellanza che potrebbe ripristinare, in un'ottica laica, quella fra tutti gli uomini di fronte a Dio e alla morte a cui Auerbach fa riferimento nel primo e nel decimo capitolo di *Mimesis*: "la via è ancora lunga fino a una vita in comune degli uomini sulla terra, ma la meta comincia ad essere intravista" (II, 337).

È notevole, in quest'ultima battuta, il riferimento a "una vita in comune degli uomini sulla terra", il medesimo auspicio con cui Lukács aveva siglato *Teoria del romanzo*. Ed è notevole che, come Lukács, anche Auerbach voglia rispondere al "tramonto del nostro mondo" complesso e confuso evocando la *semplicità* di un altro mondo possibile:

Sembra così che il complicato processo di dissolvimento, che portava allo sgretolamento dell'azione esteriore, al rifrangersi delle coscienze a alla stratificazione dei tempi, tenda a una soluzione molto semplice. Forse sarà troppo semplice per coloro che ammirano e amano la nostra epoca,

nonostante tutti i pericoli e le catastrofi, per la sua ricchezza di vita e l'incomparabile terreno di osservazione che offre. Ma questi sono soltanto pochi, e probabilmente arriveranno a vedere appena i primi sintomi di quella unificazione e semplificazione che si annuncia (II, 337-38).

Dalla complessità alla "semplificazione"; dalla disgregazione all'"unificazione"; dal "tramonto del nostro mondo" seducente e insidioso di "pericoli" e "catastrofi", all'albeggiare di un "nuovo mondo" innocente, comunitario, e della sua – oggi ci sentiremmo di ridefinire – "ecologia sostenibile". È così che, in un'atmosfera quasi primordiale, "creaturale", che illumina a poco a poco lo scenario post-apocalittico delle ultime pagine delle rispettive opere, Lukács e Auerbach collocano la possibilità di una rinascita. Che è insieme della Storia e dei modi di raccontarla.

NOTE

¹ Sull'attualità di Lukács si vedano: Bewes, Hall (2011); Bewes (2004). Su Auerbach, cfr. Fleischmann (1966); Green (1982), Carroll (1975).

² Cfr. Lukács, György (1962), "Premessa del 1962", *Teoria del romanzo*, trad. it. a cura di G. Raciti, Milano, SE, 2004: 12: «Vivevo allora la transizione da Kant a Hegel senza tuttavia mutare alcunché nel mio rapporto alle cosiddette metodiche delle scienze dello spirito; tale rapporto si fondava essenzialmente sulle impressioni giovanili che avevo ricavato dai lavori di Dilthey, Simmel e Max Weber». Sulle matrici filosofiche di *Teoria del romanzo*, oltre alla bibliografia citata, cfr.: Rockmore, Tom (1978), "La Philosophie classique allemande et Marx selon Lukács", *Archives de Philosophie*, 41 / 4: 569-95, che mette in luce soprattutto gli aspetti fichtiani del testo. Secondo diversi autori è più legittimo parlare, in termini generali, di 'neoidealismo', ma si veda anche, per una posizione parzialmente diversa, Miles, David H. (1979), "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács's *Theory of the Novel*", *PMLA*, 94/1: 22-35, che fa di Lukács non solo un erede di Hegel ma un precursore di Benjamin, Adorno, Goldmann e Auerbach.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Albinati, Ana Selva (2016), "Lukács: la prospettiva etica nel realismo critico", *Moderna. Semestrale di teoria e critica letteraria*, 18: 149-60.
- Asor Rosa, Alberto (1972), "Introduzione" a Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton: 7-20.
- Auerbach, Erich (1933), *Romantik und Realismus*, trad. it. a cura di Riccardo Castellana; Cristian Rivoletti, "Romanticismo e realismo", *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010: 3-18.
- (1937), *Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen*, trad. it. a cura di Riccardo Castellana; Cristian Rivoletti, "Sull'imitazione seria del quotidiano", *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010: 19-47.
- (1942), *XIX uncu Asirda Avrupada Realism*, trad. it. a cura di Riccardo Castellana; Cristian Rivoletti, "Il realismo in Europa nel XIX secolo", *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010: 49-60.
- (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, ed. Aurelio Roncaglia, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- (1953), *Epilegomena zu Mimesis*, trad. it a cura di Anna Maria Carpi, "Epilegomena a Mimesis", *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Milano, Garzanti, 1973: 233-53.
- (1958), *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, trad. it. a cura di Fausto Codino, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Bertoni, Federico (2009), "Auerbach, George Eliot e i paradossi del realismo", *"Mimesis". L'eredità di Auerbach*, eds. Ivano Peccagnella; Elisa Gregori, Padova, Esedra: 411-24.
- Bewes, Timothy; Hall, Timothy, eds. (2011), *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence: Aesthetics, Politics, Literature*, London, Bloomsbury Academic.

- Bewes, Timothy (2004), "The Novel as an Absence: Lukács and the Event of Postmodern Fiction", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 38/1: 5-20.
- Carroll, David (1975), "Mimesis Reconsidered: Literature History, Ideology", *Diacritics*, 5: 5-12.
- Castellana, Riccardo (2007), "Sul metodo di Auerbach", *Allegoria* 19/56: 52-79.
- (2009), "Premessa", *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, ed. Riccardo Castellana, Roma, Editoriale Artemide: 7-13.
- (2013), *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a "Mimesis"*, Roma, Artemide.
- Cometa, Michele (1999), *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Firenze, Aletheia.
- Domenichelli, Mario (2009a), "Auerbach: interpretazione figurale e filosofia della storia. *Apocalypsis cum figuris, per figuras*", "Mimesis". *L'eredità di Auerbach*, eds. Ivano Peccagnella; Elisa Gregori, Padova, Esedra: 123-42.
- (2009b), "L'ultimo capitolo di *Mimesis*: dello stile medio come ideale borghese e privatizzazione della storia. Auerbach, Lukács, Bachtin, *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura: Erich Auerbach*, 11: 213-229.
- (2016), "*Apocalypsis cum figuris*: l'epoca borghese e il mondo nuovo. Lukács e Thomas Mann", *Moderna. Semestrale di teoria e critica letteraria: Lukács*, 18: 227-44.
- Fleischmann, Wolfgang Bernhard (1966), "Erich Auerbach's Critical Theory and Practice: an Assessment", *Modern Language Notes*, 81: 335-41.
- Goldmann, Lucien (1962), "Introduzione" a Lukács, György, *Teoria del romanzo*, Milano, SugarCo: 5-48.
- Green, Geoffrey (1982), *Literary Criticism and the Structures of History, Erich Auerbach and Leo Spitzer*, Lincoln, University of Nebraska Press.

- Lukács, György (1916), *Die Theorie des Romans* (poi pubblicato in volume: Cassirer, Berlin, 1920), trad. it. a cura di Antonio Liberi, *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton, 1972.
- (1936), “Narrare o descrivere? Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo”, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. a cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1964: 269-326.
- (1962), *Vorwort a Die Theorie des Romans*, trad. it. a cura di Giuseppe Raciti, “Premessa del 1962”, *Teoria del romanzo*, ed. Giuseppe Raciti, Milano, SE, 2004: 12-20.
- (1985, pubblicazione postuma), *Dostoevskij. Notizen und Entwürfe*, ed. Michele Cometa, *Dostoevskij*, Milano, SE, 2000.
- Luperini, Romano (2009), “Metodo e utopia in *Mimesis*”, *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, ed. Riccardo Castellana, Roma, Editoriale Artemide: 63-76.
- Mazzoni, Guido (2007), “Auerbach: una filosofia della storia”, *Allegoria*, 19/56: 80-101.
- Miles, David H. (1979), “Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács’s Theory of the Novel”, *PMLA*, 94/1: 22-35.
- Orlando, Francesco (2007), “I realismi di Auerbach (Intervista a cura di Giovanni Tinè)”, *Allegoria*, 19/56: 36-51.
- (2009), “Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach”, *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, ed. Riccardo Castellana, Roma, Artemide: 17-62.
- Perlini, Tito (1978), *Utopia e prospettiva in György Lukács*, Bari, Dedalo.
- Rockmore, Tom, (1978), “La Philosophie classique allemande et Marx selon Lukács”, *Archives de Philosophie*, 41/4: 569-95.
- Scaffai, Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Strada, Vittorio (1976), “Introduzione” a Lukács, György; Bachtin Michail et al., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi: VII-LI.
- Vacatello, Marzio (1968), *Lukács. Da “Storia e coscienza di classe” al giudizio sulla cultura borghese*, Firenze, La Nuova Italia.

- Vaccaro, Giovanbattista (2012), "Nichilismo, etica e filosofia della storia nel primo Lukács", *Bollettino filosofico*, 27: 161-177 [26/04/2019] <http://www.tema.unina.it/index.php/bolfilos/article/view/2600/2622>.
- White, Hayden (1999), *Figural Historicism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, the Johns Hopkins University Press: 87-100.
- Wellek, René (1991), *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, trad. it. a cura di Agostino Lombardo; Giovanni Luciani, *Storia della critica moderna*, Bologna, Il Mulino, 1995, Vol. 7: 301-50.

ELISABETTA ABIGNENTE

*Dietro le quinte del quotidiano.
Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón*

1. *Non-persona*

Nel ricostruire le innumerevoli vite incarnate, tra tre continenti, dall'eccentrico Eduard Limonov, Emmanuel Carrère indugia sulla vita da domestico che il tormentato scrittore condusse per circa un anno nel *pied-à-terre* newyorkese di un miliardario del Connecticut di nome Steven Grey. Il lussuoso appartamento sul quale Limonov veglia è quasi sempre vuoto: mentre il legittimo proprietario gira il mondo, il suo sfrontato custode ne fa le veci prendendone fisicamente il posto nella camera da letto e spacciandosi per un suo pari. Non si tratta di una supposizione verosimile dello scrittore parigino, legittimata dai principi della *biofiction* (cfr. Castellana 2015), ma di una ricostruzione firmata dallo stesso Limonov in *His Butler's Story*, il romanzo autobiografico pubblicato nell'87.

Immaginando la reazione del padrone di casa alla lettura di quelle pagine prive di filtri, scandalosamente sincere e politicamente scorrette, Carrère suppone che questi non sia stato

particolarmente scosso dalla rivelazione di quelle trasgressioni e appropriazioni illecite compiute nella casa vuota, del tutto prevedibili in qualsiasi relazione servo-padrone. L'aspetto più sovversivo del racconto autobiografico di Limonov consisteva piuttosto nella possibilità di penetrare nei pensieri più intimi del domestico, che di solito rappresentano un muro invalicabile: "ciò che deve veramente aver turbato Steven non è quello che il domestico faceva in sua assenza, ma quello che pensava in sua presenza" (Carrère 2011, ed. 2012: 149). Grey non sospettava che dietro i modi gentili e il servizio ineccepibile di quel maggiordomo russo, biondo e asciutto si celassero pensieri violenti e istinti omicidi repressi *in extremis*. Appropriarsi dell'identità del padrone di casa, celare i propri sentimenti al suo cospetto, covare nel silenzio intenti vendicativi: è l'inquietante gioco di ruoli messo in scena, quarant'anni prima, ne *Les bonnes* di Jean Genet (1947). La pièce, ispirata a un feroce *fait divers* – *l'affaire Papin* sul quale era tornato, tra gli altri, anche Jacques Lacan nei suoi studi sulla paranoia – ricostruiva, in un alternarsi di registro tragico e parodico, la liturgia perversa e autodistruttiva messa in atto dalle due sorelle protagoniste, in apparenza fedeli domestiche, per sbarazzarsi dell'amata-odiata padrona (cfr. Fusillo 2006: 230).

Limonov, Genet: due esempi estremi che potrebbero essere letti come il fiero e livoroso tentativo di rivendicazione del proprio ruolo messo in atto da una categoria di personaggi relegata, il più delle volte, ai margini della scena. Si tratta dei domestici, indispensabili comparse nella vita di famiglia aristocratica e borghese e nelle sue rappresentazioni letterarie, eppure mai in grado di diventare i veri e propri eroi della storia. Il loro ruolo si pone in una zona di confine, direbbe Goffman, "tra ribalta e retroscena" (1959, ed. 1969: 93). Nel quarto capitolo de *La vita quotidiana come rappresentazione*, interrogandosi sul ruolo che i diversi attori assumono nelle interazioni sociali routinarie, il

sociologo fa riferimento alla figura dei domestici definendo le peculiarità del loro statuto ibrido. Al pari dell'informatore, del compare, dell'ispettore, del compratore e dell'intermediario, il domestico va annoverato nella categoria dei cosiddetti "ruoli incongruenti" (Goffman 1959, ed. 1969: 172), al cui interno esso incarna una funzione specifica: quella della "non-persona", definizione al negativo che il sociologo utilizza per descrivere la condizione di coloro che, pur essendo presenti durante l'interazione sociale, non vi assumono né il ruolo di attori né quello di pubblico.

La figura del domestico si pone così in un territorio intermedio, dove assume funzioni apparentemente inconciliabili. Ha accesso al retroscena e condivide gli spazi privati con il padrone di casa e gli altri membri della famiglia ma è contemporaneamente chiamato ad occupare il palcoscenico, soprattutto laddove siano in gioco i rituali di ospitalità dei quali è regista silenzioso e talvolta invisibile. In altre parole, "mentre sotto un certo aspetto la persona di servizio fa parte della équipe del padrone di casa [...], sotto altri aspetti tanto gli attori che il pubblico la considerano come inesistente" (Goffman 1959, ed. 1969: 173). Il domestico potrebbe essere definito come una sorta di testimone muto. Il solo fatto che egli sia dotato di occhi per osservare e orecchie per ascoltare è tuttavia gravido di conseguenze: per quanto possa apparire passiva, "la sua presenza nel territorio impone in genere delle restrizioni al comportamento di quelli che sono presenti, e apparentemente restrizioni tanto maggiori, quanto minore è la distanza sociale fra chi serve e chi è servito" (Goffman 1959, ed. 1969: 174). Si tratta di un meccanismo sociale di autocontrollo che si mette, più o meno inconsapevolmente, in atto non soltanto nei confronti del domestico ma anche di altri ruoli limitrofi quali il *lift* o il tassista, i giovani, i vecchi, i malati, o i tecnici (dagli stenografi ai fotografi), tutti accomunati da un simile destino.

Ulteriori spunti di riflessione su questa figura sociale intermedia provengono da un'altra indagine sullo spazio quotidiano e le sue simulazioni romanzesche condotta dal Roland Barthes di *Comment vivre ensemble*. Nel corso tenuto al Collège de France nel '76-'77, il critico francese si interrogava, a partire dal concetto di "idioritmia", sulla possibilità di conciliare tempo personale e tempo collettivo ricorrendo a un corpus di testi che offrisse una serie di sperimentazioni fittizie di vita comunitaria (dal monastero al sanatorio all'isola). Il fragile e utopico equilibrio tra individuo e gruppo veniva ricostruito isolando una serie di "tratti", presentati in ordine alfabetico. Tra questi, compare la parola "Domestiques", analizzata a partire dai due concetti chiave di *desiderio* e *bisogno*. Se nelle civiltà antiche queste due dimensioni risultavano perfettamente distinte, l'abolizione della schiavitù, seguita all'avvento del Cristianesimo, rende molto più sfumata e problematica la linea di confine tra il mondo di chi serve e di chi è servito (cfr. Barthes 2002: 114). Lo statuto dei domestici risulta così intrinsecamente legato al principio della divisione del lavoro e all'organizzazione della società in classi e si pone come un problema tipicamente moderno (cfr. Barthes 2002: 116). La tesi di Barthes si rivela in questo senso fortemente debitrice della ben nota dialettica servo-padrone tracciata da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* (1807), ripresa da Marx per descrivere la condizione alienante del lavoratore nella società capitalistica, secondo cui il servo dà forma alle cose e il padrone ne gode. *Desiderio* e *bisogno*, padrone e servo descrivono un campo di forze in continua tensione.

Non è questa la sede per tracciare un profilo storico e filosofico della figura del domestico, del quale mi limiterò invece a ricostruire alcune significative rappresentazioni di tipo finzionale. Eppure non si può fare a meno di notare, almeno, come, nel corso degli ultimi secoli, il suo statuto sia stato sottoposto a revisioni sempre più problematiche. Se la sua presenza era ten-

denzialmente avvertita, almeno fino agli albori del Novecento in Europa, come già data, il progressivo riconoscimento di diritti civili diffusi mette inevitabilmente in discussione gerarchie sociali predeterminate, incidendo sugli stili di vita. Non è dunque un caso se, nel corpus di testi qui selezionato, si noterà un progressivo senso di disagio nei confronti dei domestici avvertito da chi se ne serve nella propria vita quotidiana. Il problema riguarda, in particolar modo, il cosiddetto ceto intellettuale che è ben consapevole di dovere la propria stessa esistenza al principio della divisione del lavoro: “Problème épineux des ‘communautés’ modernes: qui fa la vaisselle?”, osservava Barthes negli appunti al suo corso (2002: 114). Sembra fargli eco Pierre Bourdieu che, pochi anni dopo, sceglie di porre in epigrafe a *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979) un simile interrogativo, tratto da *Être russe au XIXème siècle* di Alain Besançon: “ed oggi non sappiamo ancora se la vita culturale potrà sopravvivere alla scomparsa dei domestici” (Bourdieu 2001: 2). Il crescente disagio provato dal padrone di casa nei confronti di coloro ai quali delega la gestione della sfera pratica dell’esistenza trova in un sotterraneo senso di colpa una delle proprie ragioni, più o meno celate. Il domestico viene sempre più avvertito come un corpo estraneo e straniante, un elemento perturbante in grado di rompere l’equilibrio delle relazioni quotidiane e di fondarne di nuove¹. In quanto presenza silenziosa eppure potenzialmente in grado di alterare lo *status quo* e “contaminare” il *milieu* nel quale fa il suo ingresso, il suo profilo potrebbe essere accostato alla figura dell’ospite “dionisiaco” e al complesso sistema di relazioni e contagio che quest’ultimo istaura con la comunità ospitante (cfr. Scaffai 2005, Previti 2005, Fusillo 2006). L’arrivo di un nuovo domestico nello spazio intimo della casa può determinare, infatti, una rimodulazione delle distanze, la necessità di riprendere le misure nel quadrilatero degli affetti e nella linea che congiunge le generazioni. La sua stessa presenza può

essere in grado di risvegliare impulsi repressi e ricordi rimossi, di riattivare mancanze.

Questa dialettica tra interno ed esterno, tra *Heimlich* e *Unheimlich*, ha radici lontane, come mostra Émile Benveniste nel suo *Vocabolario delle istituzioni europee* ragionando sulla coppia *hostis/hospes*, dove il secondo termine deriva dal primo assorbendone il significato originario di straniero “favorevole” e dunque potenzialmente ospitato (cfr. Benveniste 2001: 68 - ss.). D'altra parte, se nelle principali lingue indoeuropee lo schiavo è abitualmente assimilato allo straniero perché entrambi si collocano al di fuori della comunità, il greco *oikétes* e il latino *famulus* riconducono invece l'idea di servo alla sfera domestica. Quest'ultimo termine, in particolare, appare molto significativo se si pensa che proprio da *famulus* “è stato tratto il collettivo *familia*”, per cui “quello che costituisce la *familia*, è, etimologicamente, l'insieme dei *famuli*, dei servitori che vivono nello stesso focolare domestico” (Benveniste 2001: 274).

2. Upstairs, downstairs

Proprio in questa ambiguità tra familiarità ed estraneità, trasparenza e invadenza, alterità e rispecchiamento risiede probabilmente una delle ragioni dell'ampio spazio riservato, sulla pagina e lo schermo, alla figura dei domestici e alla loro relazione con i padroni. Romanzieri, sceneggiatori, registi hanno sentito il fascino di questi personaggi apparentemente minori eppure depositari di un certo grado di potere, legato all'amministrazione del quotidiano e alla gestione del tempo e dello spazio della casa. Si tratta, a ben guardare, di un gruppo sociale ben definito ma piuttosto vasto, gerarchicamente organizzato al proprio interno e tutt'altro che omogeneo, se si considera la profonda differenza che intercorre tra figure certamente limitrofe eppure mai sovrapponibili come il maggiordomo, *auctoritas* indiscussa di ogni “fiction from below” (Robbins 1993), e la

governante, che rimanda già nel nome a quell'idea di governo e amministrazione della casa che è questione centrale all'interno delle relazioni servo-padrone; e poi il valletto e la cameriera personale, la cuoca e la sguattera, la balia da latte e la bambinaia, il giardiniere e lo *chauffeur*. Il corrispondente universo finzionale, indagato in diversi studi anche recenti², risulta altrettanto composito e affollato di caratteri che, a dispetto della loro condizione di inferiorità sociale, lasciano un segno indelebile nella memoria del lettore e dello spettatore, assumendo sulla scena il ruolo di comprimari molto più che di comparse³. La loro appartenenza alla categoria dei personaggi minori⁴ risulta in questo senso fortemente problematica.

Se è vero, ad esempio, che la Françoise proustiana si inserisce in una sorta di genealogia della domestica che risale a Scott e Manzoni, Hugo e Balzac, è altrettanto significativo constatare come il suo personaggio non incarni più in modo pacifico il ruolo ancillare che il romanzo dell'Ottocento assegnava alla serva ma si presenti al contrario come un personaggio a tutto tondo, dotato non soltanto di "una fisionomia linguistica peculiare" (Bertini 2017: 160; cfr. anche Pierron 1999), ma di una vera e propria visione del mondo complessa e idiosincratca, di straordinaria efficacia narrativa. Come spiega Mariolina Bertini riflettendo su questa figura proustiana di lungo corso, "le sue innumerevoli contraddizioni mandano in pezzi quell'archetipo della domestica burbera e fedele, dal linguaggio sgrammaticato e dal cuore d'oro, che la pittoresca Nanon incarnava compiutamente per la gioia di Sainte-Beuve e dei lettori del 1833" (Bertini 2017: 166). Pur non rinunciando del tutto agli aspetti pittoreschi da personaggio minore, il suo ruolo nel romanzo si rivela centrale se è vero che, "abile nell'interpretare i sottintesi, Françoise è in grado di prevenire i pensieri dei padroni, di cogliere i loro non-detti" tanto da trasmettere al Narratore quel "paradigma indiziario" che si rivelerà indispensabile per il compimento della sua vocazione di scrittore (cfr. Bertini 2017: 167).

L'esempio di Françoise apre la pista a innumerevoli incarnazioni novecentesche di un personaggio che non può più essere contenuto nei confini rassicuranti dello stereotipo. Si pensi alla fedele Crosby negli *Anni* (1937) di Virginia Woolf, all'enigmatica e magnetica Anna Édes nel romanzo eponimo di Dezsó Kosztolányi del 1926 (e al relativo film di Zoltán Fabri del 1958) o alla statura fragile e insieme mitologica di Emerenc in un altro straordinario romanzo ungherese: *La porta* (1987) di Magda Szabò. La rassegna potrebbe proseguire con le presenze, estranee e stranianti, di Maria nell'omonimo romanzo di Lalla Romano del 1953 e di Marta, il cui nome biblico rimanda inevitabilmente alla sfera del *fare*, nelle pagine brillanti de *La domestica* (2005) di Nathalie Kuperman, fino ai corpi misteriosi e attraenti de *Le domestiche* (1963) di Tanizaki Junichiro. La ricognizione si fa più ricca e articolata se si sposta lo sguardo su altri media: nel cinema è possibile cogliere una vera e propria tradizione legata alla rappresentazione dei domestici, che può essere letta tutta all'insegna della riscrittura e dell'adattamento, non soltanto per il frequente rapporto con un testo letterario di partenza ma anche per il complesso sistema di citazioni, influenze, sopravvivenze e riemersioni che di fatto unisce in un'unica rete un'ampia costellazione di titoli. Si pensi a *Il servo* (1963) di Joseph Losey, tratto dal romanzo di Robin Maugham e sceneggiato da Harold Pinter (cfr. Fusillo 2006; Previti 2005); al *Diario di una cameriera* (1964) di Luis Buñuel e all'omonimo film di Jean Renoir del 1946, adattamenti del romanzo del 1900 di Octave Mirbeau; a *Quel che resta del giorno* (1989) di Kazuo Ishiguro dal quale è tratto il celebre film di James Ivory del 1993. Proprio a quest'ultimo sembra ispirarsi, almeno in parte, *Gosford Park* (2001) di Robert Altman ed è Julian Fellowes, che vinse l'Oscar per la miglior sceneggiatura, ad aver dato vita quasi un decennio dopo al ciclo di *Downton Abbey* (2010-2015)⁵. La serie televisiva, ora in corso di adattamento per il grande schermo, è a sua

volta debitrice al tv drama *Upstairs, Downstairs*, andato in onda nel Regno Unito negli anni Settanta, che richiama già nel titolo quella sovrapposizione architettonica, sociale e narrativa che si configura come una delle più significative isotopie del corpus finora delineato⁶. Il percorso potrebbe giungere fino all'intensa e fedele Cleo, protagonista dell'ultima pellicola di Alfonso Cuarón (2018). La giovane domestica mixteca è la vera anima della casa natia del regista, posta nel quartiere borghese di Città del Messico, *Roma*, che dà il titolo al film. È a questa figura silenziosa, determinata e dolce a un tempo, che Cuarón affida il difficile compito di rievocare una porzione dolorosa della sua storia di famiglia, raccontata, sin dalle sequenze iniziali, esclusivamente dal punto di vista, necessariamente parziale quanto straordinariamente efficace, della domestica.

La scelta di Cuarón richiama l'attenzione sulla figura della domestica intesa non soltanto come tema e come personaggio ma come dispositivo narrativo, strumento privilegiato di rappresentazione del reale, "sguardo" ravvicinato sul quotidiano e sulle "cose" che gli danno forma. Sebbene il regista abbia più volte dichiarato di aver voluto realizzare un film non tanto di denuncia quanto di memoria autobiografica, la scelta di porre come filtro tra lo spettatore e la storia di famiglia una figura umile ed emarginata come quella di una giovane domestica di origine indigena non può che essere letta anche in chiave sociale e politica, come scelta di uno "sguardo che restituisce dignità e gratitudine a un'umanità subalterna e invisibile che continuamente ha nutrito e curato l'Occidente" (Brogi 2018)⁷. È però prima di tutto sulle implicazioni narrative dell'angolatura prescelta che vale qui la pena soffermarsi. Il personaggio di Cleo ricorda come i domestici, posti fisicamente ai margini della vita di famiglia, siano di fatto testimoni attenti delle sue dinamiche, scenografi minuziosi dei suoi ambienti, fieri custodi dei suoi segreti, solenni ministri dei suoi immancabili riti. Con-

sapevole di quanto la sfera dell'oralità rappresenti una dimensione imprescindibile nell'ambito di ogni indagine relativa alle rappresentazioni della quotidianità e si confermi un aspetto di assoluto interesse anche nello studio della figura dei domestici, mi interessa qui soffermarmi, prima ancora che sulle peculiarità della loro *voce*, sulle potenzialità narrative del loro *sguardo*.

3. *Angolature sul quotidiano*

Ripercorrendo in questa prospettiva alcune significative incarnazioni novecentesche e contemporanee di questa figura è possibile rintracciare almeno tre diverse angolature sul microcosmo quotidiano.

Il primo caso è quello in cui i domestici fungono da filtro e le vicende della famiglia dei padroni di casa risultano narrate dal loro punto di vista di narratori-testimoni. Nell'ultimo film di Cuarón, questa scelta viene messa in atto con costanza e precisione tali da non lasciare spazio a sbavature evidenti. Lo si può verificare sin dalla scena di apertura che ritrae l'acqua che scorre, lenta, su un pavimento di marmo, quello del cortile della casa dove il regista trascorse la propria infanzia, e il gesto reiterato, rassicurante, paziente ed effimero di Cleo di lavare la superficie costellata di escrementi di cane. La scelta di un bianco e nero luminoso, attraversato da fasci di luce, non impedisce di percepire la scena come autenticamente familiare e già vissuta, come se non aspettasse altro che essere riportata alla memoria dello spettatore. Come osserva Daniela Brogi, l'acqua si presenta come motivo ricorrente e rimanda a quell'idea di trasparenza, strettamente connessa alla questione dello sguardo, che attraversa l'intera narrazione (Brogi 2018). La funzione mediatrice di Cleo passa, però, anche attraverso l'orecchio, se è vero che tanto la microstoria quotidiana quanto la Storia collettiva vengono percepite, talvolta prima ancora che visivamente, attraverso le tracce uditive che producono: i rumori e le risate

dei bambini, le voci alterate dei genitori durante i litigi che le porte chiuse attutiscono ma non impediscono di percepire, le grida degli studenti durante le manifestazioni del '71 (cfr. Cerofolini 2018).

Altrettanto significativo e molto più frequente appare il secondo caso, che consiste nella sistematica sovrapposizione di due piani – architettonici, sociali e narrativi – e nel correlativo incrocio di due diversi punti di vista: lo sguardo dei domestici e quello dei padroni di casa. Questo secondo tipo di rappresentazione si fonda sui due elementi chiave della *verticalità* e del *rispecchiamento* che corrispondono alle due immagini allegoriche della scala e dello specchio (cfr. Alfano 2014). Sulla sovrapposizione di “retroscena” e di “ribalta”, o anche di “governo in carica” e “governo ombra”, si fondono le lunghe narrazioni televisive di *Upstairs, Downstairs* e di *Downton Abbey*, che nel prefisso *down* del toponimo sembra richiamare tanto il *format* anni Settanta quanto lo spazio occupato dalla servitù all'interno della dimora della famiglia Crowley. Nella serie prodotta da Julien Fellowes e ambientata in una tenuta dello Yorkshire tra il 1912 e il 1926, la relazione tra i due gruppi sociali dei padroni e dei domestici e i loro rispettivi ruoli funge da nucleo narrativo e da filo conduttore, fornendo allo spettatore la possibilità di sperimentare, continuamente, l'alternanza di punti di vista.

Il risultato è una sorta di romanzo corale in cui lo sguardo e la voce di uno dei personaggi non prevale mai del tutto su quelli degli altri. Se la struttura patriarcale prevede la centralità rassicurante delle due figure maschili di Robert, conte di Grantham, e del suo corrispondente *on below*, Mr. Carson, la focalizzazione non si limita mai a queste due figure ma si sposta continuamente, concedendo a un alto numero di personaggi uno spazio e uno sguardo propri. Lo stesso microcosmo dei domestici è tutt'altro che omogeneo, comprendendo al proprio interno l'inscalfibile conservatorismo del maggiordomo e l'iro-

nica consapevolezza del tramonto di un mondo della governante, Mrs. Hughes; la fedeltà incondizionata dei coniugi Bates e il rancore mai sopito di Thomas Barrow; la solennità d'*antan* di Mr. Molesley e i sogni acerbi di scalata sociale della sguattera Daisy. Un dato li accomuna: il loro sguardo, che incrocia raramente quello dei padroni, è una lente di ingrandimento sulle *cose* che compongono e danno senso al mondo della superficie.

La sigla della serie, che non cambia al variare delle stagioni, risulta emblematica in tal senso. Niente primi piani né inquadrature ampie (a parte il primo fotogramma che ritrae il padrone di casa di spalle, accompagnato dalla fedele Isis) ma soltanto una sequenza di dettagli, tutti dotati di un preciso valore simbolico: la finestra chiusa, che demarca la dimensione privata del *family saga novel*; la scala, che collega i due speculari microcosmi domestici; il bollitore del tè, stereotipo dell'Inghilterra che rimanda metonimicamente al valore condiviso dell'identità nazionale; la preparazione della tavola, altare sul quale si celebra quotidianamente uno dei rituali più significativi della famiglia, codificato da un rigidissimo galateo; il righello utilizzato per misurare lo spazio a disposizione dei commensali, che mette subito in chiaro come le relazioni non soltanto tra servi e padroni ma anche all'interno di ognuno dei due gruppi siano stabilite da una precisa prossemica. Chiude la sequenza una coppia di oggetti legati all'illuminazione – una lampada ad olio, accesa da una mano esperta, e le lampadine di un imponente lampadario, spolverato con cura – simbolo di quell'avvicendamento tra il vecchio e il nuovo che trova nell'avvento dell'elettricità, così come nell'arrivo del telefono e dell'automobile, un punto di non ritorno. Sin dalle scene iniziali della serie, è evidente che lo sguardo che i domestici poggiano sulle *cose* che maneggiano e sugli *ambienti* che allestiscono, con la cura maniacale di esigenti scenografi, ha la funzione di rafforzare quel "sistema degli oggetti" come veicoli di legittimazione del potere e di distin-

zione dei ruoli su cui si fonda, secondo Baudrillard, la famiglia patriarcale borghese (ma, prima ancora, aristocratica). Se è vero che “tutta la casa diventa segno dell’integrazione dei rapporti personali nel gruppo semichiuso della famiglia” (Baudrillard 1968, ed. 1972: 20) e che “una delle maggiori differenze tra le civiltà è il modo in cui il corpo si adatta ai diversi oggetti che lo circondano” (Butor 1964: 65, trad. mia), i domestici si fanno i più convinti sostenitori di una vera e propria “philosophie de l’ameublement” e i depositari di un prezioso *savoir vivre*, spendibile esclusivamente all’interno delle pareti domestiche, o al massimo entro i confini protetti della tenuta⁸.

Quanto allo sguardo inverso, quello rivolto dai padroni verso i domestici, a fungere da spartiacque è l’esperienza della guerra che mescola l’alto e il basso, il pubblico e il privato e abbatte almeno per la durata del conflitto – e di una stagione della serie – le barriere tra domestici e padroni, aprendo a nuovi stili di vita anche in fatto di mode, di abitudini sociali, di emancipazione femminile. Si tratta di un mutamento graduale, e parzialmente reversibile, che non va letto nei termini di un meccanico avvicendamento tra vecchio e nuovo ma piuttosto come una convivenza, non sempre pacifica, tra tradizione e progresso. Se sul piano delle singole relazioni a due il superamento delle barriere si fa in alcuni casi tangibile appare evidente che i sentimenti più diffusi siano quelli di un assoluto rispetto da parte della famiglia aristocratica nei confronti del lavoro della servitù, elemento che non fa che rafforzare l’idea di una ben precisa distinzione di ruoli. Se già nel secondo episodio della prima stagione Robert Crowley ricordava al nipote Matthew l’assoluta necessità di recitare il proprio ruolo e di lasciare ai domestici il diritto di esercitare il loro, è indubbio che, nell’universo protetto dei privilegiati, continui a serpeggiare, anche un decennio più tardi, la tentazione di appiattire il personale di servizio sulla sua funzione, sia referenziale che narrativa. Paladina di un

simile atteggiamento è Lady Violet, la contessa madre, che in un dialogo con la progressista Mrs. Crowley così liquida l'interesse per la vita privata dei domestici (ed in particolare del suo maggiordomo): "Mrs. Crowley: - Sembra inverosimile che anche Spratt abbia una vita privata. Lady Violet: - Inverosimile ed estremamente scomodo. MC: - Ma sono certa che voi comprenderete che anche i domestici sono esseri umani. LV: - Sì, ma dovrebbero esserlo solo nei giorni di riposo" (st. 5, ep. 3).

Se si volessero scegliere due sole parole chiave per descrivere il microcosmo dei domestici di *Downton Abbey*, le parole più adatte sarebbero *rinuncia* e *arroccamento*. La *rinuncia* ad un destino individuale che segnerebbe, in cambio della libertà, l'allontanamento dall'amata dimora, è la scelta che si trovano a compiere, a più riprese, alcuni personaggi, soprattutto femminili, come Mrs. Hughes e Mrs. Pathmore. Tale rinuncia potrebbe essere letta, sul piano narrativo, come l'impossibilità di ampliare lo spazio concesso al loro personaggio, pena l'esclusione dal mondo di Downton, così come dalla serie: se ad altri personaggi effettivamente minori è permesso abbandonare la scena per seguire una strada propria, i domestici co-protagonisti sembrano essere inchiodati al loro ruolo di insostituibili spalle e condannati all'impossibilità di qualunque *spin-off*. La seconda parola, *arroccamento*, indica quella strenua e convinta difesa delle tradizioni che è tale da rendere talvolta i domestici più conservatori degli stessi padroni. Un personaggio emblematico è quello del solenne maggiordomo che resiste con fiera fierezza al lento sgretolarsi del *suo* mondo, ma un simile atteggiamento è incarnato, sebbene spesso in chiave caricaturale, anche dalla cuoca, turbata da ogni "diabolica" novità tecnologica, dal frullatore al frigorifero, che tenti di penetrare nel suo regno facendosi spazio tra pentole di rame e pestelli in legno.

L'arroccamento è d'altronde una delle caratteristiche più significative del personaggio proustiano qui eletto capostipite di una fortunata discendenza. La difesa a oltranza dello

status quo, delle abitudini routinarie e delle convenzioni della *casa*, produce in Françoise due precisi atteggiamenti che potrebbero essere considerati veri e propri *topoi*: si tratta da un lato dello snobismo, esercitato nei confronti di coloro che sono collocati più in basso nella gerarchia sociale o di coloro che occupano inopinatamente la ribalta senza essere all'altezza dei padroni (è il caso di Eulalie, fedele visitatrice della *tante Léonie*); dall'altro di quella sorta di geloso patriottismo, di compiaciuto spirito identitario che Beretta Anguissola definisce come lo "scherzoso sciovinismo" di Françoise (cfr. Berretta Anguissola in Proust 1913, ed. 1983: 1382). Quest'ultimo trova nell'abitudine del pranzo "asimmetrico" del sabato il momento della sua più piena e allegra realizzazione. L'anticipo dell'ora del pasto dalle dodici alle undici si offre come strumento atto a rafforzare il "legame nazionale" (Proust 1913, ed. 1983: 135) all'interno della società chiusa della famiglia del Narratore, è l'occasione di possibili rielaborazioni epiche e fornisce a Françoise l'opportunità di ridere della sorpresa dei "barbari", membri esterni alla famiglia e dunque ignari dei suoi codici, e di sentirsi piacevolmente parte di coloro che non soltanto hanno accesso alle regole non scritte dei padroni ma ne sono addirittura i segreti registi.

Tornando alla questione dello sguardo, potrebbero essere ascritti alla seconda categoria anche quei casi in cui si assiste ad un repentino avvicinarsi di due punti di vista spesso contrapposti, se non inconciliabili. È quanto avviene in una pagina esemplare del romanzo di Kosztolányi del 1926 dove la focalizzazione, fino ad allora affidata esclusivamente alla signora Vizey, la padrona di casa, si sposta improvvisamente sul personaggio di Anna Édes, la domestica a lungo attesa e appena giunta nell'appartamento dei suoi nuovi datori di lavoro. Ad agire da interfaccia tra i due antitetici punti di vista e da binario di scambio tra i due ritratti speculari sono non a caso proprio gli occhi (Kosztolányi 1926, ed. 2018: 65-66).

Uno dei casi in cui l'alternanza tra i due punti di vista corrisponde a una opposta e inconciliabile gestione dei ricordi è rappresentato da *Gli anni* di Virginia Woolf. In questo romanzo che è stato giustamente definito come un *antifamily novel*, corale e frammentario, in cui la sequenza annualistica di quadri separati l'uno dall'altro sostituisce l'ormai impossibile fluidità della saga (cfr. Bibbò in Woolf 1937, ed. 2015: 470), Crosby rappresenta il nostalgico e inscalfibile ancoraggio ad un mondo ormai privo di centro. Nella lunga e tormentata genesi del romanzo, lo spazio concesso alla domestica ha subito una notevole riduzione, se si pensa che nei "two enormous chunks" eliminati nella versione definitiva la focalizzazione le era affidata in due significativi passi incipitari, e momenti di svolta come la fine della prima guerra mondiale venivano narrati proprio attraverso i suoi occhi (cfr. Bibbò in Woolf 1937, ed. 2015: 489). Nell'assetto definitivo del testo le sue comparse, ormai limitate, lasciano comunque il segno, come fragili e nostalgici camei, ai margini di una storia di famiglia continuamente elusa, in fondo mai veramente raccontata. Il tentativo di ridurre la figura di Crosby a personaggio minore – "Crosby è sempre la stessa" (Woolf 1937, ed. 2015: 143), sentenziano i fratelli Pargiter quasi a voler sancire la sua impossibile evoluzione – sfugge di fatto continuamente, se è vero che alcuni dei passaggi più significativi del romanzo ci vengono presentati proprio attraverso i suoi occhi.

Il punto di vista di Crosby non coincide mai con quello dei padroni ma si fa portatore di una visione del tutto peculiare del microcosmo domestico e delle cose che lo abitano. Unico personaggio a resistere alle forze centrifughe che minacciano dall'interno il romanzo, l'anziana domestica è la sola erede dei ricordi materiali e immateriali⁹ di Abercorn Terrace, la dimora dei Pargiter ormai venduta e poi da lei simbolicamente ricreata in una modesta soffitta a Richmond (cfr. Meola 2017). Le ragio-

ni di questo legame privilegiato con gli oggetti domestici vanno rintracciate, ancora una volta, in una questione di prospettiva e di distanza. Crosby, infatti,

conosceva ogni credenza, ogni massello, ogni sedia e tavolo di quella grande casa labirintica, non da cinque o sei piedi di distanza come li avevano conosciuti loro; ma in ginocchio, mentre strofinava e lucidava; conosceva ogni scanalatura, macchia, forchetta, coltello, tovagliolo e credenza. Loro e i loro affari erano stati tutto il suo mondo (Woolf 1937, ed. 2015: 200).

La figura dell'elenco, puntuale e inesorabile, che rimanda al senso della vista (l'imperfetto "conosceva" è segno di una visione ripetuta, assimilata nel tempo) ma anche a quello del tatto ("strofinava e lucidava") e a una precisa postura ("in ginocchio"), si rivela la più adatta a dire il quotidiano e condensarne il senso. Una lista meticolosa di stoviglie e dei gesti precisi che le dispongono su un vassoio accompagnava, peraltro, anche una delle prime comparse di Crosby, nella camera della padrona di casa morente. La figura dell'elenco aveva in quel caso il compito di restituire sulla pagina il ritmo esasperante della scena, quasi si trattasse della didascalia di una pièce teatrale (Woolf 1937, ed. 2015: 24). Era l'allestimento di una scenografia, la preparazione di una di quelle liturgie del quotidiano di cui i domestici sono ministri, un rito intimo da consumare rigorosamente a tende chiuse (cfr. Perrot 2003).

Su questa intensa figura woolfiana potrebbe terminare la breve rassegna. Eppure, alle due situazioni fin qui ricostruite – sguardo dal basso verso l'alto dei domestici verso i padroni di casa e sovrapposizione o continua alternanza tra i due sguardi speculari – potrebbe aggiungersene una terza, costituita dai casi in cui, sebbene la focalizzazione sia centrata esclusivamente sui padroni di casa, lo sguardo dei domestici è percepito come una

minaccia costante, in grado di alterare i pensieri e mettere in crisi le certezze del datore di lavoro. È quanto avviene in due romanzi accomunati da un senso di profonda inadeguatezza: quella provata dalla padrona di casa al cospetto della “nuova arrivata”, alla quale si dà la possibilità di accedere allo spazio, intimo e spesso trascurato, di un appartamento moderno, non più dotato di barriere tra alto e basso, *heimlich* e *unheimlich*. Mi riferisco a *La porta* di Magda Szabó, dove la misteriosa Emerenc viene percepita dall’io narrante come una figura mitologica (Szabó 1987, ed. 2014: 89) contro la quale è impossibile pensare di porsi se non uscendone irrimediabilmente sconfitti. A costituire una minaccia all’ordine costituito non è soltanto lo zelo irrefrenabile della domestica ma anche il suo anti-intellettualismo che determina nella protagonista, chiara *alter ego* della scrittrice ungherese, la sensazione costante di avere il suo sguardo fisso addosso durante le ore spese, con imbarazzo crescente, alla scrivania. Il punto di vista di Emerenc non è mai dichiarato esplicitamente nel romanzo eppure è continuamente evocato dalla padrona di casa che si chiede come possa apparire il proprio mondo allo sguardo dell’altra (Szabó 1987, ed. 2014: 103). La distanza di sicurezza posta da Emerenc – il cui simbolo è la porta evocata nel titolo – è destinata ad essere ferocemente violata dal suo processo di invecchiamento e dal degrado sempre più evidente nel quale, paradossalmente, la *caregiver* vive. Il risultato che si produce è un rovesciamento delle parti all’interno della relazione di cura, per cui da energica “madre” accudente (cfr. Szabó 1987, ed. 2014: 91) la vecchia domestica si trasforma, suo malgrado, in fragile oggetto delle attenzioni, piuttosto maldestre, della “figlia” scrittrice.

Anche nell’ultimo esempio che chiude il percorso, nella relazione tra padrona di casa e domestica si scoprirà riflettersi un irrisolto rapporto madre-figlia, che affiora nelle modalità di un vero e proprio ritorno del represso. Le pagine de *La dome-*

stica di Nathalie Kuperman rivelano sin dall'incipit *in medias res* la natura problematica di questa relazione: "Ho licenziato Marta. / Nella mia vita il problema era la domestica" (Kuperman 2005, ed. 2014: 9). Sarebbero molteplici gli spunti da indagare: la congiunzione onomastica tra la persona di servizio, la nonna e la figlia della protagonista come potenziale strumento di assimilazione dell'ignoto al noto; il tentativo di preservare il lessico familiare non ricorrendovi in presenza della "nuova arrivata"; l'"affaire spugnette" che rivela, oltre all'attitudine al perfezionismo della protagonista, il disagio avvertito dal ceto medio contemporaneo nel farsi servire; le frasi spezzate, frammentate, spesso ellittiche, collegate per asindeto, specchio delle profonde insicurezze della protagonista-io narrante. Mi limiterò a soffermarmi, un'ultima volta, sulla questione dello sguardo e su alcune sue implicazioni che il romanzo più recente del corpus qui riunito di fatto amplifica e conferma. Il momento in cui la domestica Marta varca la porta dell'appartamento parigino, penetrando con irritante professionalità nel convulso *ménage* quotidiano di una tipica famiglia allargata degli anni zero, determina nella padrona di casa, Sandra, l'improvvisa sensazione di osservare la sua vita dall'esterno e di coglierne così tutte le imperfezioni, le incongruenze, gli strappi mai ricuciti e le macchie indelebili. Il riaffiorare di fantasmi familiari riporta alla mente della protagonista le paranoie materne, dalla mania per la pulizia alla fobia dell'entrata di estranei in casa: se la madre Isabelle pretendeva che nessuno, neanche la nonna Marta, entrasse nel loro appartamento perché pensava che se qualcuno l'avesse visto lei avrebbe sentito di non avere più una *casa*, anche Sandra percepisce la graduale perdita del suo spazio domestico, violato dallo sguardo e dal giudizio altrui.

Anche quando non è scelto come punto di vista principale attraverso il quale narrare una storia di famiglia, lo sguardo dei domestici rivela la capacità di condizionare la percezione

del proprio *habitat* da parte dei padroni di casa. La rinuncia al completo dominio del privato è tale, peraltro, da agire anche *in absentia*, come se al di là della porta chiusa vi fosse sempre la potenziale presenza di un domestico *voyeur* che, attraverso il buco della serratura, spia la ribalta dal retroscena. E magari, come nella tela di Rémy Cogghe intitolata *Madame réçoit* (1908), ne ride furbescamente¹⁰.



FIG. 1 – Rémy Cogghe, *Madame réçoit* (1908),
olio su tela, Musée d'art et d'industrie de Roubaix.

NOTE

¹ La teoria freudiana del perturbante (1906) è uno strumento di lettura indispensabile dei rapporti tra padrone e domestico e delle sue rappresentazioni finzionali. Si pensi agli studi sulle relazioni di cura in chiave *gender* nei quali l'approccio psicanalitico si coniuga con l'indagine sociologica: cfr. Marzi-Paperman (2016) e Marzi (2017).

² La questione è stata indagata negli ultimi anni da molteplici prospettive: tematica, psicoanalitica, sociologica, *gender*, *subaltern*: cfr. Apter (1991), Robbins (1993), Campanella Casas (2016), Wilson (2016).

³ Si pensi alle funzioni narrative del *servus* (*callidus*, *currens* e *fluens* rispetto all'intreccio) che da Plauto a Molière si configura come architetto, regista e *plotter* dell'intera vicenda finendo per porsi come una sorta di doppio del poeta (cfr. Domenichelli; Torreggiani 2007: 2245).

⁴ Mi riferisco agli studi di Alex Woloch dedicati allo statuto del personaggio minore (cfr. Woloch 2003, 2003a, 2017) e al volume malatestiano curato da Stefania Sbarra (2017). Sul concetto di "spazio del personaggio" definito da Woloch, torna anche Franco Moretti in uno dei *pamphlets* del Literary Lab di Stanford (cfr. Moretti 2019: 43-61).

⁵ Per un approfondimento sulla genesi e i possibili modelli di *Downton Abbey* cfr. Naugrette (2013) e West (2015).

⁶ Il discorso potrebbe ampliarsi se, accanto alla figura del maggiordomo, si considerassero figure come il giardiniere e l'autista (*Oltre il giardino*, 1979, *A spasso con Daisy*, 1989). O si concedesse spazio a figure come la cuoca *dea ex machina* del *Pranzo di Babette* di Karen Blixen e del film di Gabriel Axel dell'87; o a Vivian Maier, la bambinaia accumulatrice compulsiva e *street photographer ante litteram* raccontata da John Maloof nel documentario del 2013, che ha ispirato Cinzia Ghigliano (*Lei. Vivian Maier*, 2016) e Francesca Diotallevi (*Dai tuoi occhi solamente*, 2018).

⁷ La critica è discorde: alcune recensioni accusano il regista di aver dato vita a un personaggio non in grado di smarcarsi dallo stereotipo, "riproposto con una patina *politically correct*" (Morbiato-Acuña 2018).

⁸ Nella sua accurata analisi semiologica, Piero Polidoro nota come la servitù occupi il seminterrato durante il giorno ma la soffitta, dove si trovano gli alloggi dei domestici, durante la notte, così da incorniciare e proteggere lo spazio, in tutti i sensi centrale, consacrato alla famiglia (cfr. Polidoro 2016: 11). Sulle domestiche di *Downton Abbey* si sofferma anche Miller (2018).

⁹ Tra i ricordi di casa Pargiter va annoverato il cane Rover, il cui destino è stato accostato da Giuseppe Lo Castro a quello di Bendicò (cfr. Lo Castro 2018). Sui legami tra il romanzo di Lampedusa e gli *Anni* cfr. Baldini 2016. Per la sua assoluta devozione, Crosby potrebbe essere accostata alla Félicité in *Un cuore semplice* di Flaubert. L'“oggetto”-feticcio era in quel caso rappresentato da un pappagallo: Luolou (cfr. Domenichelli, Torreggiani 2007: 2249).

¹⁰ Devo la segnalazione del quadro di Rémy Cogghe a Francesco de Cristofaro che lo aveva utilizzato per la locandina del convegno *Borghesia disambientata* (Università Federico II di Napoli, 10-11/11/2016). Ringrazio Ornella Tajani per gli indispensabili consigli di lettura e Ludovico Brancaccio per avermi aiutato a reperire i film utili alla mia indagine.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Apter, Emily (1991), “Master Narratives/Servant Texts: Representing the Maid from Flaubert to Freud”, *Feminizing the Fetish Book Subtitle: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the Century France*, Ithaca, Cornell University Press: 176-209.
- Barthes, Roland (2002), *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, ed. Claude Coste, Paris, Seuil / IMEC.
- Bertini, Mariolina (2017), “Dalla ‘Grande Nanon’ a Françoise: la caratterizzazione dei personaggi minori nella *Recherche*”, *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno*, ed. Stefania Sbarra, Pisa, Pacini: 159-69.
- Baldini, Alessio (2016), “Il *Gattopardo* di Lampedusa come saga familiare: realismo modernista ed erosione dell’orizzonte della famiglia patriarcale”, *Allegoria*, XXVII, 71-72: 24-66.
- Baudrillard, Jean (1968), *Le Système des objets*, trad. it. a cura di Saverio Esposito, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972.
- Benveniste, Émile (1969), “Lo schiavo, lo straniero”, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, I, ed. Mariantonia Liborio, Torino, Einaudi, 2001: 272-77.

- Bibbò, Antonio (2017), "Il coro disarmonico degli eccentrici", *Il borghese fa il mondo*, eds. Francesco de Cristofaro; Marco Viscardi, Roma, Donzelli: 281-90.
- Blixen, Karen (1958), *Il pranzo di Babette*, in *I capricci del destino*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, trad. it. a cura di Guido Viale e Marco Santoro, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2001.
- Brogi, Daniela (2018), "Roma, autobiografia di un ricordo", www.doppiozero.com, 14/12/2018.
- Butor, Michel (1964), "Philosophie de l'ameublement", *Essais sur le roman*. Paris, Éditions de Minuit.
- Campanella Casas, Lucia (2016), *Poétique de la domestique en France et au Río de la Plata, de 1850 à nos jours*, Université de Perpignan. Tesi di dottorato.
- Carrère, Emmanuel (2011), *Limonov*, trad. it. a cura di Francesco Bergamasco, Milano, Adelphi, 2012.
- Castellana, Riccardo (2015), "La biofiction. Teoria, storia, problemi", *Allegoria*, XXVII, 71-72: 67-97.
- Cerofolini, Carlo (2018), "Roma, di Alfonso Cuarón". [30/08/2019] <http://www.ondacinema.it/film/recensione/roma-cuaron.html>
- Diotallevi, Francesca (2018), *Dai tuoi occhi solamente*, Milano, Neri Pozza.
- Domenichelli, Mario; Torreggiani, Bruno (2007), "Servo, domestico, servitù", *Dizionario dei temi letterari*, eds. Remo Ceserani; Mario Domenichelli; Pino Fasano, Torino, UTET: 2244-52.
- Fusillo, Massimo (2006), *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Genet, Jean, *Les bonnes* (1946), trad. it a cura di Giorgio Caproni, *Le serve*, Torino, Einaudi, 1997.
- Ghigliano, Cinzia (2016), *Lei. Vivian Maier*, Roma, Orecchio acerbo.
- Goffman, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, trad. it. a cura di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.

- Kosztolányi, Desző (1926), *Anna Édes*, trad. it. a cura di Andrea Rényi e Monika Szilágyi, Milano, Anfora, 2018
- Kuperman, Nathalie (2005), *J'ai renvoyé Marta*, trad. it. a cura di Ornella Tajani, *La domestica*, Torino, Codice, 2014.
- Ishiguro, Kazuo (1989), *The Remains of the Day*, trad. it. a cura di Maria Antonietta Saracino, *Quel che resta del giorno*, Torino, Einaudi, 2016.
- Limonov, Edward (1987), *His Butler's Story*, trad. ing. a cura di Judson Rosengrant, New York, Grove Press.
- Lo Castro, Giuseppe (2018), "Gli 'anni' del *Gattopardo*", *Costellazioni siciliane. Undici visioni da Verga a Camilleri*, Pisa, ETS: 153-72.
- Marzi, Laura (2017), "La domesticazione nella relazione di cura: un concetto critico per analizzare 'la perturbante' ", *Altre modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, 18, 11: 203-17.
- Marzi, Laura; Paperman, Patricia (2016), "Le travail du récit dans les relations de care: littérature et sociologie", *Papeles del Ceic. International Journal on Collective Identity Research*, 149, 1: 1-18.
- Maugham, Robin (1948), *The Servant*, trad. it. a cura di Lorenzo Pavolini, *Il servo*, Roma, e/o, 2000.
- Meola, Amalia (2017), "Tra solidità ed evanescenza: borghesia e oggetti in *The Years*", *Status Quaestionis*, 12: 321-44.
- Miller, Courtney Pina (2018), "The Downstairs Domestic: Servant Femininity", *Exploring Downton Abbey. Critical Essays*, ed. Scott F. Stoddart, Jefferson, McFarland&Company: 177-91.
- Mirbeau, Octave (1900), *Le Journal d'une femme de chambre*, trad. it. a cura di Luisa Moscardini, *Diario di una cameriera*, Roma, Elliot, 2015.
- Morbiato, Caterina; Acuña, Carlos (2019), "Sai cos'è Netflix, Cleo? Una riflessione sul film Roma di Alfonso Cuarón". [24/01/2019] <https://napolimonitor.it/sai-cose-netflix-cleo-riflessione-roma-alfonso-cuaron/>
- Moretti, Franco (2013), "'Operazionalizzare'. O la funzione della misurazione nella moderna teoria letteraria", *La letteratura in laboratorio*, ed. Giuseppe Episcopo, Napoli, Federico II University Press: 43-61.

- Naugrette, Jean-Pierre (2013), "Un état d'équilibre miné par l'inquiétude: de Mansfield Park à Downton Abbey", *La revue des deux mondes*, Mai 2013: 121-28.
- Perrot, Michelle (2003), "Gli spazi del privato", *Il romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, Vol. 4: 495-519.
- Pierron, Sylvie (1999), "La 'langue Française' dans *A la recherche du temps perdu*", *Littérature*, 16: 47-58.
- Polidoro, Piero (2016), "Serial Sacrifices: a Semiotic Analysis of Downton Abbey Ideology", *Between*, VII, 11: 1-26.
- Previti, Simona (2005), "Dioniso vestito da servo. La contaminazione della casa da Maugham a Losey", *Contaminazioni*, ed. Paolo Zanotti, Firenze, Le Monnier: 93-104.
- Proust, Marcel (1913), *Du côté de chez Swann*, trad. it. a cura di Giovanni Raboni, "Dalla parte di Swann", *Alla ricerca del tempo perduto*, I, eds. Alberto Beretta Anguissola; Daria Galateria, Milano, Mondadori, 1983.
- Robbins, Bruce (1993), "The Servant's Hand: English Fiction from Below", Durham, Duke University Press.
- Romano, Lalla, *Maria* (1953), pref. di Giorgio Zampa, Torino, Einaudi, 1995.
- Sbarra, Stefania, ed. (2017), *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno*, Pisa, Pacini.
- Scaffai, Niccolò (2005), "'Indovina chi viene a cena'. L'ospite dionisiaco e il problema del personaggio", *Contaminazioni*, ed. Paolo Zanotti, Firenze, Le Monnier: 73-82.
- Szabò, Magda (1987), *Az ajtó*, trad. it a cura di Bruno Ventavoli, *La porta*, Torino, Einaudi, 2014.
- West, Nancy M. (2015), "The Worlds of Downton Abbey", *South Atlantic Review*, 80, 3-4: 215-33.
- Wilson, Mary Elizabeth (2016), *The Labors of Modernism: domesticity, servants, and authorship in modernist fiction*, London-New York, Routledge.
- Woolf, Virginia (1937), *The Years*, trad. it a cura di Antonio Bibbò, *Gli anni*, Milano, Feltrinelli, 2015.

- Woloch, Alex (2017), "Rappresentazione parziale: riflessioni sullo spazio del personaggio", *I personaggi minori. Funzioni e metamorfosi di una tipologia nel romanzo moderno*, ed. Stefania Sbarra, Pisa, Pacini: 27-43.
- (2003), "Per una teoria del personaggio minore", *Il romanzo*, IV, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi: 659-81.
- (2003a), *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

FILMOGRAFIA E SERIE TV

- Babette gæstebud (Il pranzo di Babette)*, Dir. Gabriel Axel, Danimarca, 1987.
- Being There (Oltre il giardino)*, Dir. Hal Ashby, USA-Giappone-Regno Unito, 1979.
- Driving Miss Daisy (A spasso con Daisy)*, Dir. Bruce Beresford, USA, 1989.
- Downton Abbey*, Dir. Julien Fellowes, ITV-BPS, Regno Unito, 2010-2015.
- Édes Anna (*Anna Édes*), Dir. Zoltán Fabri, Ungheria, 1958.
- Finding Vivian Maier (Alla ricerca di Vivian Maier)*, Dir. John Maloof, USA, 2013.
- Gosford Park*, Dir. Robert Altman, USA-Regno Unito, 2001.
- Journal d'une femme de chambre (Il diario di una cameriera)*, Dir. Luis Buñuel, Francia-Italia, 1964.
- Roma*, Dir. Alfonso Cuarón, Messico, 2018.
- The Diary of a Chambermaid (Il diario di una cameriera)*, Dir. Jean Renoir, USA, 1946.
- The Remains of the Day (Quel che resta del giorno)*, Dir. James Ivory, Regno Unito, 1993.
- The Servant (Il servo)*, Dir. Joseph Losey, Regno Unito, 1963.

CONTENUTI MULTIMEDIALI

Alfano, Giancarlo (2014), *La parte soddisfatta: borghesie al cinema* – Giancarlo Alfano presenta “*The Servant*” di Joseph Losey, ciclo “*La parte soddisfatta*”, a cura dell’Opificio di Letteratura reale coordinato da Francesco de Cristofaro e Giovanni Maffei, Ex Asilo Filangieri, 20 novembre 2014, video di Ludovico Brancaccio. [20/06/2019] <https://www.youtube.com/watch?v=DJ67UHBCU14>

CLAUDIA CERULO

*La lingua che salva: memorie del quotidiano
in Elias Canetti e Natalia Ginzburg*

“Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie” è l’ormai celebre frase scritta da Theodor Wiesengrund Adorno nel 1949 (1955, ed. 2018: 22). Nella letteratura nata dalle macerie del secondo dopoguerra che ruolo spetta alla descrizione del piccolo, del privato, del particolare? Negli anni che seguirono la Seconda guerra mondiale, in un’Europa funestata da mezzo secolo di conflitti e ideologie, il gravoso peso della Storia contagia tutti gli ambiti del sapere, dalla letteratura al cinema, dalla sociologia alla linguistica; le parole, che “originariamente erano degli incantesimi” perdono molto del loro “antico potere magico” (Freud 1916, ed. 1948: 19), non riuscendo più a cogliere l’ineffabilità del mondo fenomenico. Nella società della *Zivilisation*, disumanizzata e meccanicizzata, il segno si concretizza in un involucro vuoto e scheletrico dai tratti puramente denotativi, un mezzo informativo frammentato e amputato, simbolo per eccellenza del “tramonto del nostro mondo” (Auerbach 1946, ed. 2000: 335). L’uomo, che si trova in balia di un *medium*

comunicativo del quale ha perso possesso, ormai svuotato di referenzialità verso una realtà inaridita, sente quindi l'esigenza di un nuovo lessico che ritrovi la sua funzione plasmatrice e che sia "la madre e non l'ancella del pensiero", poiché, come scriveva Kraus in *Pro Domo et Mundo*: "solo nella voluttà della creazione linguistica il caos diventa un mondo" (1919: 147; traduzione nostra). Quali sono quindi le conseguenze della crisi della parola su una delle forme simboliche più importanti dell'occidente, il romanzo? Quest'ultimo è per sua natura fortemente camaleontico, un grande "cannibale" (Woolf 1927, ed. 2008: 434) che nei secoli ha assunto volti diversi, adattandosi ai processi storici. Nel romanzo del disfacimento post-bellico, Auerbach riscontra una vera e propria svolta antinomica, due modi contrastanti che – seppur in modo diverso – sono sintomo della confusione e dello sbandamento del mondo. La riflessione del critico tedesco riguarda la presa di posizione del narratore di fronte alla realtà che ritrae: in un radicale impeto di distruzione, questi si fa portavoce di una coscienza infelice, tragico frutto di una società alienata, che nel suo "stridente e doloroso cinismo [...] dà al lettore la sensazione che non ci sia alcuna via d'uscita" (Auerbach 1946, ed. 2000: 336). D'altro canto, una corrente parallela risponde al caos della modernità, grazie alla coscienza critica di alcuni autori che nell'indefinitezza della contemporaneità riconoscono una natura dialettica in virtù della quale è ancora possibile stabilire un ordine e comunicarlo. Di fronte alla sfida di un tempo che non si lascia raccontare, la letteratura reagisce alla crisi della parola ponendo un accento su un aspetto specifico della realtà fino a quel momento trascurato o considerato implicito nelle narrazioni: il quotidiano. Eleggere il quotidiano a soggetto della narrazione significa mettere in luce azioni qualunque, svelandone l'importanza "senza valorizzarla al servizio di un insieme predisposto di azioni, ma in se stessa", manifestando così qualcosa di completamente nuovo

ed elementare: “la pienezza e profondità vitale di ogni attimo, a cui ci si abbandona senza intenzione” (Auerbach 1946, ed. 2000: 337). La sfida di rappresentare il quotidiano non è tuttavia semplice; come si domandava già Gottfried Benn nel 1925:

L’uomo ha ancora il diritto, nell’odierna realtà sociale e civile, di vivere e rappresentare i suoi problemi individuali o hanno ormai ragione d’essere soltanto i problemi collettivi? Ha ancora il diritto, lo scrittore, di ritenere la propria individualità singola un punto di avvio, di conferirvi espressione, può ancora confidare che essa trovi ascolto, oppure egli è ormai completamente ridotto ai propri strati collettivi – degno di attenzione, anzi interessante, solo in quanto creatura sociale? (Benn 1931, ed. 2017: 15).

Nella società dell’attivismo eterodiretto, la letteratura della quotidianità rappresenta non più l’esotico – da intendere come l’altro, il lontano –, ma piuttosto l’endotico, il fra-tempo. Quello del quotidiano è un tempo interstiziale, cadenzato da un’andatura sempre identica a se stessa e per questo solitamente priva dell’attenzione di chi racconta. È un tempo ibrido difficile da collocare perché sempre presente, che scivola tra le trame delle narrazioni e viene dato per scontato; un tempo tuttavia difficile da rivivere, perché le cose del quotidiano si crede non lascino il segno e proprio in virtù di ciò sono più difficili e in parte dolorose da ricordare. Quanto avviene in esso è sì personale, ma proprio nella sua semplicità richiama a quello che negli uomini vi è di universale, poiché “quanto più lo si valorizza, con tanta maggiore evidenza si palesano i tratti elementari nella nostra vita, comuni a tutti” (Auerbach 1946, ed. 2000: 337).

La quotidianità è il punto di avvio della riflessione su *Lessico familiare* e *La lingua salvata*, due romanzi nei quali la dicotomia tra individuale e universale sembra fondersi proprio in virtù della rappresentazione di fatti piccoli, insignificanti, casuali. Si

tratta di tessuti testuali di difficile collocazione, che partecipano sia al genere autobiografico che a quello romanzesco, proponendo un *modus narrandi* che procede nella descrizione di un tempo che fluisce inosservato, quello dell'infanzia, di quelle 'cose fatte di niente' riportate alla memoria tramite il lessico domestico, costituito da parole, modi di dire, espressioni che sono gli elementi scatenanti del ricordo. I due romanzi non possono essere considerati come cronache, perché pieni di lacune temporali, ma neppure veri e propri racconti, poiché la materia di cui trattano non è frutto dell'invenzione di chi li ha scritti. Si tratta, semplicemente, di storie. Storie di famiglia nelle quali gli eventi si susseguono secondo un ritmo capriccioso dettato dal fluire della memoria, non rispettando nessuno svolgimento di trama, ma piuttosto ritornando su se stesse raccontandosi all'infinito. Trattandosi di due romanzi di 'memorie familiari', raccontate da un narratore che è membro della comunità descritta, *Lessico familiare* appartiene alla categoria del *family novel*ⁱ (Abignente 2017), mentre sembrerebbe più giusto posizionare *La lingua salvata* nella macro-categoria della *Dichterautobiographie* (Gould 2008: 80). La differenza tra i due stili narrativi si può ritrovare nel fatto che Natalia Ginzburg chiarisce già nell'avvertenza una "spontanea e deliberata *ellissi del sé*" (Abignente 2017: 8), non ponendo l'accento sulla storia della propria esistenza, ma piuttosto su quei personaggi che le hanno abitato intorno. Nel caso di Canetti, se il sottotitolo *Storia di una giovinezza* potrebbe trarre in inganno per il suo carattere generico, è già la frase di apertura del romanzo a chiarire chi sia il protagonista dell'autobiografia: "il mio primo ricordo è intinto di rosso" (1977, ed. 2015: 13). Il quadro di apertura di *La lingua salvata* è fortemente significativo, poiché non solo chiarisce il motivo autobiografico del racconto, ma sottolinea anche l'aspetto personale del tessuto testuale; il ricordo interiore, vero "elemento musicale" (Benjamin 1955, ed. 1962: 263) del romanzo. Lo scopo è lo stes-

so di Natalia Ginzburg, la quale avverte il lettore che “*Lessico familiare* è un romanzo di pura, nuda scoperta e dichiarata memoria” (Ginzburg 1963, ed. 2017: 5) e che per scriverlo ha dovuto abbandonare il suo ‘vecchio costume di romanziera’ e la tendenza all’invenzione, cercando piuttosto di rivivere i ricordi trasformandoli in frammenti narrativi. La resistenza di *Lessico familiare* e *La lingua salvata* a lasciarsi contenere nel discorso unificato di una trama costituisce un omaggio alla libertà della memoria, che è dettata da “una risonanza delle circostanze. Così come il pianoforte restituisce dei suoni al tocco delle dita. [...] La memoria è costituita da bagliori e frammenti particolari” (Testa 1997: 137). È proprio seguendo la scia dettata dalla libertà della memoria che vengono ricostruite le due storie d’infanzia, il cui risultato è quello che Enrico Testa ha correttamente descritto ne *Lo stile semplice* (1997):

Nella sua forma pratica, la memoria non ha un’organizzazione che la predisponga a intervenire nel momento giusto. Essa si mobilita in relazione a quanto accade – una sorpresa, che riesce a trasformare in occasione. Va a collocarsi nell’altro attraverso un incontro fortuito. Come gli uccelli che depongono le uova solo nel nido di altre specie, la memoria genera qualcosa in un luogo che non le è proprio. Riceve da una circostanza estranea la sua forma e il suo luogo, anche se il contenuto (il dettaglio mancante) proviene da essa. La sua mobilitazione è indissociabile da un’alterazione. Non solo, ma la sua forza di intervento la trae dalla sua stessa capacità di essere alterata – spostabile, mobile, senza luogo fisso (Testa 1997: 136).

Al fine di conferire armonia al frammento che affiora dalla reminiscenza trasformandolo in racconto, è necessario regolare i ricordi tramite una disposizione imposta dall’esterno, un’alterazione’ attraverso la quale il ricordo possa trasformarsi in racconto dello stesso. Il marcatore della memoria, la *madeleine*

proustiana che restituisce la rievocazione al tempo presente è rappresentata dal linguaggio: come scriveva Ludwig Wittgenstein nei *Quaderni 1914-1916* “la parola è una sonda: qualcuna va in fondo; un’altra, poco a fondo. [...] quanto più una parola è vecchia tanto più va a fondo” (Wittgenstein 1921, ed. 2009: 175). Per il filosofo austriaco, le parole – in alcuni casi – riescono ad andare oltre la superficie delle cose. L’elogio della parola di Wittgenstein collega la capacità rivelatrice della lingua alla sua antichità e – di conseguenza – alla stratificazione di significati che essa ha assunto nel corso del tempo. La tradizione è, in questo caso, quella dell’interno domestico, casa di nome e di fatto della coscienza amorosa e rievocatrice, tramite il cui lavoro il ricordo viene alterato e fissato su carta, passando da una prospettiva temporale a una “simbolica onnitemporalità dell’accaduto” (Auerbach 1946, ed. 2000: 328). Se è vero quindi che “è il richiamo di ciò che è fuori dal vocabolario che muove la letteratura” (Calvino 1980, ed. 2017: 174), la scrittura del quotidiano dei due autori in esame prende avvio da singoli lemmi, parole o frasi che assumono una doppia funzione: parole caratterizzanti (o attributi epici) e operatori mnestici. La seconda calzante definizione è stata già chiarita in proposito alle riflessioni sulla memoria – intesa quindi come l’impossibile punto geometrico dal quale i ricordi si riaccendono e richiamano a persone o episodi – ma la prima definizione, quella di parole caratterizzanti, è sostanzialmente ricollegabile alla tradizione epica, in quanto i personaggi che si affacciano nel corso della narrazione accarezzati dalla memoria sono descritti con poche pennellate e prendono vita solo per un particolare, una caratteristica e – in alcuni casi appunto – una frase o un’esclamazione che li contraddistingue¹. Il gergo di ogni personaggio rappresenta un vero *Leitmotiv*, definisce il loro modo di stare al mondo e fa uscire i personaggi dal fondale buio permettendo loro di affacciarsi sulla scena. Tanto Natalia Ginzburg quanto Elias Canetti si muovono nella com-

plicata dialettica di allontanamento e avvicinamento rappresentata da due poli; da un lato quello della parola parlata, l'oralità, l'ascolto innocente e infantile delle parole 'dei grandi', dall'altro riordinano – nello spazio della memoria – l'eco di quei discorsi perduti tramite l'organo artificiale della scrittura narrativa. È proprio nella necessità di conciliare due leggi di movimento contraddittorie – il ritorno al vissuto e la creazione artistica – “che emerge la coscienza di sé” (Goffmann 1959, ed. 1997: 15). Ciò che è sembrato interessante analizzare è stato come i due punti – quello orale e quello della scrittura narrativa – siano riconducibili alle rispettive figure genitoriali dei due autori, dove la figura materna rappresenta in entrambi i casi il cantastorie, l'oralità, il racconto come ripetizione e trasmissione di fatti, mentre quella paterna rappresenta la scrittura, il rapporto con la lettura e la letteratura, funzione forgiante dell'identità dei due autori. Entrambe le identità sono veicolanti per l'andamento della storia, ed entrambe fondamentali per la crescita intellettuale dei due narratori-bambini che faranno della scrittura lo scopo della propria vita. Se l'organizzazione frammentata dei due racconti segue un ordine mentale serpentino e squadernato, è possibile ricercare una linea narrativa – un rapporto unificante tra tutta la minutaglia di fatti meticolosamente descritta nel disegno generale dei due romanzi – nella storia dell'incontro dei due narratori-bambini con il mondo delle parole, la loro maturazione esistenziale e culturale, dall'appartenenza al nucleo familiare fino all'affermazione di sé come individui e scrittori. È ancora una volta la lingua e l'apprendimento della stessa – l'idioletto familiare nel caso della Ginzburg e la lingua tedesca 'incantata' che i genitori di Canetti parlano in segreto – a segnare l'entrata metaforica nell'età adulta, sancita dal finale e definitivo possesso del mezzo comunicativo e trasformata in scrittura.

La lingua incantata di cui il narratore-bambino Elias Canetti entra in possesso con fatica ed estremo sacrificio è il tedesco.

Potrebbe sembrare bizzarro per un autore considerato ormai canonico per la letteratura di lingua tedesca, tanto da ricevere il premio Nobel nel 1981, ma come egli stesso afferma: “[la lingua tedesca] fu per me una lingua madre imparata con ritardo e veramente nata con dolore” (Canetti 1977, ed. 2015: 100). In questo caso la definizione tedesca di *Muttersprache* assume una triplice valenza: da un lato quella di lingua vernacolare, idioma naturale nel quale l’autore pensa e si riconosce², successivamente il tedesco inteso come ‘linguaggio di carta’³, *medium* della scrittura, infine si riferisce alla lingua materna in senso pratico, l’idioma con il quale la mamma di Elias Canetti comunicava con suo marito, la *Geheimsprache* del rapporto sentimentale tra i due. L’incontro di Canetti con il tedesco inizia a sei anni con un’esperienza di *Kannitverstan*⁴ che viene descritta con un misto di fascinazione e mistero “A quel tempo [i miei genitori] si amavano molto e tra loro usavano una lingua speciale che io non capivo, parlavano tedesco, la lingua dei loro felici anni di studio a Vienna” (Canetti 1977, ed. 2015: 39). I genitori di Canetti si erano innamorati, entrambi appassionati di teatro, frequentando il *Burgtheater* di Vienna, “nel periodo del loro legame segreto i due giovani avevano alimentato ininterrottamente il loro amore con discorsi in tedesco, e si può immaginare quante celebri coppie di amanti della letteratura teatrale avessero la loro parte in quelle conversazioni” (40); Elias, spinto da incoercibile curiosità infantile e, allo stesso tempo, dalla volontà di essere compreso nel rapporto tra i due genitori⁵, cerca quindi di ascoltare in segreto i loro discorsi, convinto che alcuni argomenti possano essere riconducibili solo al suono della lingua tedesca: “Io pensavo che discorressero di cose meravigliose, che si potevano dire soltanto in quella lingua”. Elias, escluso dai discorsi segreti dei suoi genitori, ma vinto dalla fascinazione, inizia a ripeterne i suoni pur non conoscendone il significato. Nascosto “in un’altra stanza [...] cercando di riprodurre esattamente il tono

della loro voce, ripetevo fra me e me le frasi appena ascoltate, e le pronunciavo come formule magiche esercitandomi più e più volte” (40). Il senso di emarginazione provato dal narratore sfocia in un profondo rancore nei confronti della madre, “un rancore che svanì soltanto quando, alcuni anni più tardi, dopo la morte di lui, fu lei stessa a insegnarmi il tedesco” (41). L’8 ottobre del 1911, in concomitanza con lo scoppio della guerra nei Balcani, muore improvvisamente il padre Jacques, coincidenza che rende per sempre la guerra per Canetti la cosa “più personale che [gli] potesse succedere” (85). Memoria privata e storia pubblica, tempo e spazio si intrecciano in modo inesorabile, scanditi dal grido materno che incarna il veicolo di elaborazione di una storia allo stesso tempo familiare e collettiva:

Mia madre si sporse fuori con tutto il busto [...] e si mise a gridare a voce alta e stridula: “figlio mio tu giochi e tuo padre è morto! Tu giochi, giochi, e tuo padre è morto! Tuo padre è morto! Tuo padre è morto! Tu giochi e tuo padre è morto!” Lo gridava verso la strada, lo gridava sempre più acuto, dovettero trascinarla dentro con la forza, lei si divincolava, la sentii gridare anche quando non la vidi più, la sentii gridare ancora a lungo. Con quel suo grido la morte di mio padre entrò dentro di me e non mi ha più abbandonato (81).

Il grido di lutto materno rimane un’impronta indelebile del vissuto, dettaglio eternizzato consegnato per sempre alla memoria del narratore⁶. Alla morte del padre, l’idillio familiare si interrompe, ma per Canetti ha inizio “un periodo mirabile” (100); quello della sua seconda nascita nella lingua tedesca:

La mamma cominciò a parlare tedesco con me [...]. Solo più tardi compresi che, se mi insegnava il tedesco, fra scherno e tormenti, non lo faceva per me. Lei stessa aveva un profondo bisogno di parlarmi in tedesco, per lei il tedesco era la lingua dell’intimità e dell’affetto. La tragica frattura che

aveva spezzato la sua vita, quando a ventisette anni, aveva perduto la possibilità di comunicare con mio padre, si faceva sentire più dolorosamente che mai nel fatto che, vedendo meno lui, si era taciuto per lei il colloquio d'amore in tedesco. La sua vita coniugale l'aveva infatti vissuta tutta in tedesco. Senza il papà si sentiva smarrita, perduta, e allora aveva tentato di mettermi al suo posto il più in fretta possibile. [...] la lingua del nostro amore – che amore è stato! – fu il tedesco (100).

Sotto l'egida materna, prende l'abbrivio la scoperta, sofferta e lenta, della lingua incantata. La madre di Canetti inizia ad avere un'influenza sempre più forte sul figlio, innescandogli una forte dipendenza affettiva e proiettando su di lui l'immagine del padre. La madre-insegnante pretende che il bambino sia all'altezza dell'*imago* paterna e, quasi come in un palinsesto, inizia a scolpirgliene i contorni, innestandogli nel vero senso della parola la lingua tedesca solo tramite il suono della sua voce⁷. La lingua non viene quindi letta o scritta, ma *sentita*, ascoltata, appresa e veicolata all'interno di un regime articolatorio rigidamente orale nel quale la voce materna delinea la conoscenza che il bambino assorbe passivamente e che tenta di riprodurre in un disperato tentativo di psittacismo. Sebbene la madre di Canetti venga descritta come una donna dall' "interesse universale" (Canetti 1977, ed. 2015: 152), un'appassionata lettrice la cui "intelligenza era penetrante" e per la quale la "conoscenza degli uomini si era formata sulle grandi opere della letteratura universale, ma anche attraverso le proprie personali esperienze" (101), per lei la cultura non è altro "che la letteratura di tutte le lingue che lei stessa conosceva". Il suo atteggiamento è quello di ridurre l'universale alle sue esperienze personali, filtrando gli eventi della realtà e le conoscenze da somministrare al figlio in base al suo giudizio su di essi, regolando, selezionando e scartando. "Quando eravamo noi due soli io accoglievo in me come la cosa più

naturale del mondo tutto quello che pensava, diceva o faceva. Io sono fatto delle frasi che mia madre mi disse in momenti come quelli” (171). Sebbene il bambino Canetti si senta completamente in suo dominio, sarà ancora una volta il ricordo di una frase a svelargli l’antinomia alla quale soggiace il pensiero materno.

“Es de buena familia”. Quanto spesso, fino alla noia, ho sentito ripetere questa frase da mia madre! Quando andava in estasi per il Burgtheater, o leggeva Shakespeare con me, ma anche molto più tardi, quando parlava di Strindberg, che era diventato il suo autore prediletto, mai si vergognava di dire di se stessa che veniva da una buona famiglia [...]. Lei che aveva fatto della letteratura delle grandi lingue europee, che sapeva benissimo, il contenuto essenziale della propria esistenza, non avvertiva lo stridore fra questo senso di appassionata universalità e l’arrogante orgoglio di famiglia che continuava incessantemente ad alimentare (16).

L’atteggiamento censorio non si limita esclusivamente all’ambito del reale, ma si estende anche nel gusto personale per la lettura, nel quale Mathilde mantiene sempre un giudizio lucido e personale:

Ricordo con quanto disprezzo liquidò il Geremia di Stefan Zweig: “Carta! Discorsi vuoti e insulsi! Si vede che non ha mai provato nulla di persona. Farebbe meglio a leggersi il Barbusse, invece di scrivere questa robbaccia!” Aveva un’enorme considerazione per la vera *esperienza*. Non essendo mai stata in trincea, si sarebbe vergognata di aprir bocca davanti agli altri sulla realtà effettiva della guerra e arrivava a dire che meglio sarebbe stato che anche le donne fossero costrette a fare la guerra, perché poi avrebbero seriamente potuto lottare contro di essa. Le chiacchiere, dette o scritte, le aborrisva, e quando io osavo dire qualcosa in maniera imprecisa, mi tappava la bocca senza pietà (Canetti 1977, ed. 2015: 216).

Il gesto all'origine della poetica materna è di quotidianizzazione del reale. Gli eventi esterni vengono passati nel caleidoscopio delle esperienze personali e mantengono il proprio significato nel momento in cui vengono tramandate. Nel caso della madre di Canetti, tale atteggiamento viene riassunto nel momento in cui per lei "leggere diventava importante solo quando comprendeva quel che leggeva" (119). La madre attinge dalla propria esperienza di donna – esclusa da contesti universali – avvenimenti da lei direttamente vissuti o riportati da altri e fatti propri. L'esperienza di universalizzazione del conosciuto consiste nel tramandare tali insegnamenti.

Un atteggiamento simile caratterizza anche Lidia Tanzi: la madre di Natalia Ginzburg è una donna "invincibilmente ottimista e positiva" e, come la madre di Canetti, è amante della musica e del teatro, passione sviluppata da giovane in collegio. Lidia è una donna curiosa, che ha tra i ricordi d'infanzia qualche emozionante esperienza teatrale e occupa spazi e momenti della quotidianità canticchiando ogni giorno pezzi d'opera e di operetta, canzonette e cantilene; ama la lettura e coltiva l'amicizia: "dovunque trovava sempre persone da amare e dalle quali essere amata, dovunque trovava modo di divertirsi alle cose che aveva intorno, e di esserne felice [...] appena smetteva di piangere diventava allegrissima, e cantava a squarciagola per casa" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 22). Oltre alla sua formazione musicale e teatrale, la sua curiosità si rispecchia anche nell'interesse che nutre per la lettura, ricollegabile – nell'insieme di situazioni testuali che la riguardano – ad una attività di svago o riposo, riempitivo degli spazi vuoti del quotidiano: "Mia madre [...] amava, dopo mangiato, leggere il giornale e dormire al chiuso sul divano" (4). Il ritratto che emerge è quello di una lettrice ingenua e sentimentale, che partecipa al teatrino dei personaggi con empatia, ripetendo alcuni passi come fossero filastrocche; una donna-bambina che segue una logica emotiva

e fa della propria visione del mondo un metro di giudizio. Ecco quindi che per lei Molière “non era una persona equivoca” (955) e Proust diviene uno che “voleva tanto bene alla sua mamma e alla sua nonna; e aveva l’asma e non poteva mai dormire; e siccome non sopportava i rumori, aveva foderato di sughero le pareti della sua stanza” (48). Si innesca in lei un meccanismo di immedesimazione dettato da un’affettività che trova il riflesso nelle vicende dei personaggi di finzione; i mondi lontani della letteratura vengono evocati come esempi comportamentali, umanizzati alla stregua dei personaggi che compongono la galleria delle sue conoscenze, sempre regolati da statuti personali. La differenza tra realtà e *fictio* si annulla, letteratura e vita si sovrappongono: “*La petite phrase* – diceva mia madre – Com’è bello quando dice della *petite phrase*” (54), ripete Lidia più volte rievocando la *Recherche*, sottolineando un meccanismo mentale che si basa non sulla testualità della fonte, quanto piuttosto su una dizione orale e mnemonica. La sua abilità narrativa consiste proprio nel fascino della rievocazione secondo un processo di addensamento che trasforma qualunque evento passato in *storytelling* del presente cadenzato da una dolce attività affabulatoria. La mamma di Natalia Ginzburg trasmette alla narratrice la storia della famiglia e il piacere per la trasmissione orale con uno stile frammentario e aneddotico⁸. Nonostante gli eventi dovuti alla guerra precipitino, l’atteggiamento ingenuo della madre di Natalia Ginzburg si ripropone verso la fine del romanzo, con una circolarità che evidenzia nella sensibilità materna una condizione psicologica e un gusto sempre immobili e uguali. Riferendosi al celebre romanzo di Hector Malot: “Continuava a enumerare i personaggi di *Senza famiglia*, e i titoli dei capitoli, che sapeva a memoria, avendo letto quel libro più volte ai suoi figli e leggendolo ora ai miei bambini, un capitolo per sera, sempre cadendo nel fascino di quelle vicende, che prendevano a tratti pieghe drammatiche, ma non andavano però a finire

male" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 184). Il carattere materno gioiosamente svampito svelerà i suoi tratti più profondi durante gli anni difficili del fascismo e dell'occupazione; la letizia imperturbabile nel raccontare sempre una successione ininterrotta di aneddoti e filastrocche come fosse la prima volta, nasconde in realtà un profondo potenziale esorcistico, lasciando l'influenza della Storia sull'uscio della porta e riportando la narrazione sempre a un tempo presente, quello sicuro dell'infanzia e della completezza della tribù familiare. Natalia Ginzburg sottolinea più volte che per sua madre "Molti dei suoi ricordi erano così: semplici frasi che aveva sentito" (14), allo stesso modo in cui Elias Canetti, ripercorrendo la storia della propria formazione dirà: "in buona parte io stesso sono fatto di quei discorsi [con sua madre]. Se esiste una sostanza intellettuale che si riceve nei primi anni, alla quale ci si riporta poi sempre e dalla quale non ci si libera mai più, per me quella sostanza è lì. [Quei discorsi] sono il pane e il sale della mia prima età. Sono la vera vita segreta del mio spirito" (Canetti 1977, ed. 2015: 124). La formazione delle madri di entrambi i narratori è di tipo prevalentemente musicale e teatrale e viene da subito connotata dalla dominante vocale. La componente sonora uditiva del ricordo emerge vivida sotto forma di codice condiviso e meccanismo di riconoscimento. La voce materna costituisce in entrambi i casi il fondamento dell'identità familiare che, anche nelle circostanze più tragiche, manterrà un valore proprio imperturbabile e atemporale, sfidando il corso della storia. L'arte del raccontare diventa un supporto identitario fondamentale e duraturo nella memoria dei due narratori, all'insegna dell'idea che l'esperito non è mai perso e può ancora insegnare, se c'è qualcuno ad ascoltarlo. È nel segno della voce materna che si svela la vera 'coscienza delle parole'.

In contrappunto alla libertà dei giochi mnemonici associativi materni, in *Lessico familiare* impera fin dal celebre *incipit* la voce

paterna, sottofondo essenziale della narrazione che ne scandisce lo spazio e il tempo, un tempo non vissuto, ma rivissuto all'imperfetto, marcatore della ripetizione dei rituali familiari:

Nella mia casa paterna, quand'ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: - Non fate malagrazie! Se inzuppavamo il pane nella salsa gridava: - non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! Non fate potacci! (Ginzburg 1963, ed. 2017: 3).

Gli imperativi del padre definiscono la grammatica del divieto, la legge rigida di cosa è possibile fare e dire, creando così una *charade enchainée* di voci (Scarpa 2010: 17). L'attitudine paterna al giudizio severo non si limita all'educazione dei figli, ma si universalizza già nella frase successiva "Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 3). Giuseppe Levi appare fin dall'inizio un uomo severo, uno scienziato dedito al rispetto di una disciplina autoimposta che esige dal resto della famiglia il rispetto per le norme comportamentali da lui dettate. Nonostante sia parte della borghesia torinese colta, fervente antifascista e di larghe e innovative vedute, il suo atteggiamento nei confronti di ciò che non conosce è sempre "torvo e pieno di sospetto" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 48). Giuseppe conduce un regime di autoeducazione connotato da uno stile di vita sobrio e stringato: docce fredde al mattino, lunghe camminate in montagna o in città, organizzazione quotidiana definita. Natalia riassume il carattere paterno in una breve lista: "Le cose che mio padre apprezzava e stimava erano: il socialismo, l'Inghilterra; i romanzi di Zola; la fondazione Rockefeller; la montagna, e le guide della Val d'Aosta" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 14). Tutto ciò che sconfinava dal suo ambito d'interesse viene brutalmente bollato come 'sempiezzo'. Nella quotidianità della famiglia Levi, il

tempo trascorre “intorno alla tavola, a recitare poesie, a cantare [...]”. E mio padre, che se ne stava a leggere nel suo studio, s’affacciava ogni tanto alla porta della stanza da pranzo, sospettoso, accigliato, con la pipa in mano. – Sempre a dir sempiezzi! Sempre a fare il teatrino!” (Ginzburg 1963, ed. 2017: 25). La tribù familiare e le personalità che vi ruotano intorno si possono dividere in due nuclei principali; la prima rappresentata dal padre, “con le montagne le ‘rocce nere’, i cristalli, gl’insetti”; il mondo della scienza e dei fatti, che non lascia spazio a trovate favolistiche. Dall’altra parte ci sono i due fratelli maggiori della scrittrice, Mario, Paola e il loro amico Terni: “i quali detestavano la montagna, e amavano le stanze chiuse e tiepide, la penombra, i caffè. Amavano i quadri di Casorati, il teatro di Pirandello, le poesie di Verlaine, le edizioni di Gallimard, Proust” (47). Sono due mondi incomunicabili, che la bambina osserva e dai quali assorbe, non sapendo decidere a quale appartenere, attirata da entrambi: “Non avevo ancora deciso se, nella mia vita, avrei studiato i coleotteri, la chimica, la botanica; o se invece avrei dipinto quadri o scritto romanzi” (47). Se da un lato il mondo della scienza è “tutto chiaro, non c’erano misteri o segreti”, quello della cultura umanistica esercita sulla narratrice “una mescolanza di fascino e di spavento” (48), un mondo segreto e incomprensibile che nelle parole del padre viene risolto con la definizione “fuginezzi”. La condizione sociale della famiglia Levi è un aspetto sul quale Natalia Ginzburg tornerà più volte, ripercorrendo la propria formazione da scrittrice e confessando che per lei il mestiere del padre è sempre sembrato “tra le professioni, la più inadatta a generare scrittori”, un *milieu* – la borghesia ebraica colta – che sembra costituire un “impedimento” (Ginzburg 1986: 1119-20) alla sua *Bildung* di scrittrice¹⁰. Sebbene quella di Giuseppe Levi sia stata una presenza ‘ingombrante’ nella formazione di Natalia, la fisionomia intellettuale che la scrittrice ci offre di suo padre in *Lessico familiare* presenta dei

tratti quasi caricaturali; di un uomo, un padre, burbero ma mai tirannico, solitario, eppure curioso di partecipare alle dinamiche familiari. Il rapporto di Giuseppe Levi con il mondo della cultura umanistica è ambivalente; nonostante dimostri più volte la sua sfiducia nei confronti de "l'infido mondo dei letterati", è anch'egli un lettore. La routine di lettura di Giuseppe Levi ci svela molto sul suo carattere; leggere è per lui un'attività da svolgere di sera, un momento ricreativo inteso come riposo dal lavoro e, nonostante il suo gusto personale ripieghi su un genere 'frivolo' come il romanzo poliziesco, la sua disciplina autoimposta lo porta a leggere in inglese o tedesco, quasi come un vero e proprio "esercizio linguistico" (Abignente 2017: 297). Benché il suo giudizio sulle letture serali sia sempre "Un sempiezzo!", la sua vivida curiosità lo porta a leggere "con la più viva attenzione" e "fino all'ultima riga" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 57). Il giudizio diffidente sulla letteratura si estende anche ai gusti personali dei figli; nonostante nell'opinione paterna "Proust doveva essere un gran tanghero" (53), il padre si mostra incurioso: "I libri che Terni portava in casa, lui temeva sempre che non fossero 'adatti' per noi. – Sarà adatto per la Paola? – chiedeva a mia madre, sfogliando la *Recherche* e leggendone qua e là qualche frase. – dev'essere roba noiosa, – diceva buttando via il volume; e il fatto che fosse 'roba noiosa' lo rassicurava un poco" (53). Nel suo atteggiamento censorio tuttavia permissivo, le parole del *pater familias* costituiscono per la figlia un permesso, un via libera:

Giuseppe, insomma, consegna un destino. Si può allora aggiungere che Proust non sarà del tutto innocuo: non tanto sul piano morale quanto culturale, esistenziale: proprio la traduzione della *Recherche* sancirà un'autonomia della narratrice in quanto lettrice e in quanto persona, coincidendo con il lavoro editoriale e il distacco dalla famiglia (Rondini 2003: 405).

Il padre di Elias Canetti è una figura contrapposta a quella di Giuseppe Levi; era stato un assiduo frequentatore del *Burgtheater* di Vienna durante gli anni di studio giovanili e aveva coltivato il desiderio di diventare un attore, aspirazione stroncata dal suo implacabile patriarca, che lo aveva costretto a lavorare nella sua azienda. Nonostante Canetti non consideri suo padre “molto dotto” (Canetti 1977, ed. 2015: 63), rievoca i quadretti memoriali dei loro momenti condivisi come “ore solenni” (61). Le passeggiate quotidiane insieme sancivano il momento dell’intimità tra i due, durante le quali il padre comunicava con suo figlio in inglese; il ricordo di quei momenti si ravviva al suono dei lemmi che il padre amava far ripetere al narratore: “Mio padre mi aveva insegnato il vocabolo esatto per prato, si diceva *meadow* e ad ogni passeggiata me lo chiedeva. A lui quella parola pareva particolarmente bella e per me è rimasta la parola più bella della lingua inglese. Un’altra delle sue parole predilette era *island*” (61). Il rapporto tra padre e figlio si intensifica quando, poco dopo l’inizio della scuola “accadde una cosa solenne ed eccitante che determinò tutta la mia successiva esistenza. Mio padre mi portò un libro. Era *Le mille e una notte*” (59). Anche in questo caso, la figura paterna consegna un destino; la magia e la virtù della parola scritta, il suo potere salvifico e l’importanza che può assumere nella costruzione dell’identità individuale sono riconosciuti da Canetti come struttura portante della propria identità: “Sarebbe facile dimostrare che quasi tutto ciò di cui più tardi si è nutrita la mia esistenza era già contenuto in quei libri, i libri che io lessi per amore di mio padre nel mio settimo anno di vita” (59). Nella mente del piccolo Canetti, letteratura e vita si uniscono, la parola *libertà* sarà sempre ricondotta al Guglielmo Tell, così come la parola *potere*, la più atroce di tutte, sarà incarnata nella figura di Napoleone, protagonista dell’ultimo libro che il padre consegna a Elias e la cui lettura viene stroncata dalla sua prematura morte; “non

ho mai potuto sentir pronunciare il nome di Napoleone senza collegarlo dentro di me con la morte repentina di mio padre. Per me mio padre è rimasto una vittima di Napoleone, di tutte la più grande, la più atroce” (61). Le ore liete di discussione e confronto sulla lettura e la scrittura vengono drammaticamente interrotte, ma la lezione paterna perdurerà nello scrittore, tanto che temi come *massa*, *libertà* e *potere* saranno i concetti centrali dell’intera poetica di Canetti. Lo scrittore rievoca per l’ultima volta la figura paterna ravvivando un ricordo che attraverserà l’intero corso della sua esistenza:

Durante la nostra ultima passeggiata mi parlò in modo molto diverso da quello a cui ero abituato. Mi domandò con insistenza che cosa volevo fare da grande e io risposi senza riflettere “il dottore!” “Farai ciò che più ti piacerà” mi disse, e pronunciò queste parole con una tale tenerezza che entrambi ci fermammo. “[...] andrai all’università e poi farai quel che vorrai”. Quel colloquio l’ho sempre considerato come il suo ultimo desiderio (62).

Tra il tempo della parola (l’infanzia) e il tempo della scrittura (il mondo adulto nel quale le parole hanno perso presa sul mondo) vi è, nei due romanzi, un grande fra-tempo; la scissione segnata dalla guerra. Quest’ultima mina i confini del quotidiano, insinuandosi minacciosamente nella narrazione; ne appesantisce i margini, irrompe nelle famiglie distruggendone la coesione. La morte affiora nel mondo dell’innocenza, ingombrante intrusa che destabilizza gli equilibri del teatro familiare, causa della dispersione della famiglia. Nel momento in cui la Storia irrompe, la scrittura si frammenta, si trasforma in sottrazione, reticenza, riserbo. I silenzi divengono marchi caratteristici dello stile narrativo, espressione di un’estetica che oscilla tra l’assenza e la presenza. Una condizione comune alle due tribù familiari è quella della diaspora¹¹, la metafora dell’erra-

re, una dispersione intesa come condizione paradigmatica di instabilità e di ricerca che incarna la tensione di una nostalgia rivolta simultaneamente al passato e al futuro, al mondo reale che non può essere fronteggiato e alla patria, la *Heimat* terrena o spirituale la cui porta – come scrive Kleist – è serrata e “noi dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se si trovi forse qualche ingresso dal di dietro” (Kleist 1810, ed. 1959: 852). La porta d’accesso al perdurare delle cose si realizza chinando il capo alla scrittura, mostrando come il rapporto tra microscopico (quotidiano-familiare) e macroscopico (storico-universale) sia mosso dall’intento “mai ostentato di lasciare traccia del proprio passato familiare per una sorta di ‘dovere di testimonianza’” (Abignente 2017: 10). È proprio in questa tensione tra storia individuale e memoria storica che ha senso inscrivere il genere del *family novel* – un genere considerato solitamente ‘privato’ – nella calzante definizione di ‘controcanto epico’ (de Cristofaro 2017):

La storia della famiglia [...] fornisce un percorso privilegiato per parlare di altro. Tale slittamento di senso avviene in primo luogo dal piano della vicenda privata della famiglia a quello delle sorti più generali della comunità di cui la famiglia protagonista fa parte: attraverso le vicende della famiglia protagonista il romanzo rappresenta e giudica una intera epoca storica (Polacco 2004: 122).

L’arte del ricordo canta la frammentarietà di un presente che è tutt’uno con la storia. Al movimento delle voci paterne e materne che ritmano il racconto, si aggiunge l’ultimo contrappunto, quello dei due narratori e delle loro voci nostalgiche; vere e proprie *soggettività collettive* che donano chiarezza e senso storico all’esperienza del quotidiano. I destini precipitano, ma restano i frammenti delle frasi ripetute e l’unica scintilla che è possibile salvare dalla morte sono le parole, un codice di con-

versazione, un lessico, un'eredità "che il romanziere accoglie [...], e di rado senza profonda malinconia" (Benjamin 1955, ed. 1962: 263). Ciò che l'arte del raccontare insegna è che la realtà delle cose sta anche nel loro non esistere più, in un *Trauerarbeit* che perdura nell'umiltà della propria autosufficienza linguistica, specchio dell'eternalizzazione del quotidiano. Non è un caso che il primo libro che Jacques Canetti consegna a suo figlio sia *Le mille e una notte*. La storia di Sherazade, la tessitrice delle notti, che raccontando rimanda la morte, contiene in sé il senso di quello che *Lessico familiare* e *La lingua salvata* continuano ancora oggi a essere: non romanzi di tematiche familiari, ma la testimonianza di due autori per i quali l'archetipo della vita è rappresentato dal racconto, unico mezzo tramite il quale la memoria amorosa continua a perdurare. Si tratta di romanzi di famiglia visti con gli occhi dell'infanzia, "un'infanzia che capisce e di una vita adulta che trascrive e trascrivendo custodisce" (Scarpa 2012: 27). La "memoria eternante del romanziere" (Benjamin 1955, ed. 1962: 263) prende le storie raccontate 'per ammazzare il tempo' e le fissa, creando una contingenza tra passato e futuro. Nel gesto di Elias Canetti e Natalia Ginzburg risiede l'abilità del narratore che, distillando gli attimi e le minuzie del quotidiano, trasforma all'istante il proprio *Ich* nella storia di *Jedermann*. Per riuscire nell'impresa, lo scrittore deve accettare la gioia e il dolore insieme, assorbendoli e trasformandoli non solo nella propria identità, ma in quella di ognuno. Come Natalia Ginzburg scriveva nel 1949:

Questo mestiere è un padrone, un padrone capace di frustarci a sangue, un padrone che grida e condanna. Noi dobbiamo inghiottire saliva e lagrime e stringere i denti e asciugare il sangue delle nostre ferite e servirlo. Servirlo quando lui lo chiede (Ginzburg 1949, ed. 1962: 80).

NOTE

¹ A definirli così è per primo Cesare Segre, che nell'introduzione a *Lessico familiare* scrive, riferendosi ai personaggi: "la loro apparizione sulla pagina porta inevitabilmente a date parole o frasi; o viceversa. [...] si capisce meglio questa tecnica se si bada a un procedimento parallelo all'impiego frequentativo dell'imperfetto: le parole caratterizzanti. Ogni personaggio ha fra i tratti personali anche qualche frase o parola che i membri della famiglia gli hanno appiccicato. Abbiamo a che fare con degli 'attributi epici'" (in Ginzburg 2014: 7). In un recente articolo di Beatrice Manetti (2018) alcuni di questi effetti stilistici vengono analizzati nel più ampio contesto dell'intera opera della Ginzburg. Un riferimento imprescindibile relativo alla possibilità di parlare di epos nella letteratura moderna al quale si rimanda è Moretti (1994). Per quanto riguarda invece il dialogo teorico tra l'epica e il romanzo familiare cfr. de Cristofaro (2017).

² A tal proposito Canetti dirà: "gli eventi di quei miei primi anni si svolsero dunque in spagnolo o in bulgaro. In seguito mi si sono in gran parte tradotti in tedesco. [...] in che modo precisamente ciò sia avvenuto, non saprei dire. Non so a che punto e in quale occasione questo o quell'altro si sia automaticamente tradotto nella mia mente. Non ho mai indagato su questo, forse sono stato trattenuto dal timore che una ricerca metodica, condotta secondo principi severi, potesse distruggere quel che di più prezioso, in fatto di ricordi, io porto con me. C'è una cosa sola che posso affermare con sicurezza: gli avvenimenti di quegli anni mi sono ancora presenti nella memoria in tutta la loro forza e freschezza [...] tuttavia in grandissima parte sono legati a vocaboli che io allora non conoscevo" (Canetti 1977, ed. 2015: 22-23). Apparentemente, il bulgaro dell'infanzia, si trasforma in tedesco in età adulta. La traduzione non è però operata da Canetti, sembra piuttosto che a un certo punto siano state le stesse esperienze a tradursi, trasponendosi spontaneamente. Per un interessante approfondimento sul destino della lingua bulgara in Canetti e il concetto di lingua madre cfr. Heller-Razen (2005).

³ Ci si riferisce alla definizione coniata da Deleuze e Guattari (1975) e riferita al tedesco letterario di Kafka e alla deterritorializzazione linguistica attuata dall'autore, marchio caratteristico della 'letteratura minore'. Per un approfondimento su tali concetti, ascrivibili allo stesso modo a Elias Canetti.

⁴ È lo stesso Canetti a riferirsi all'episodio con il termine *Kannitverstan* (Canetti 1977, ed. 2015: 313), termine preso dallo *Schatzkästlein* di Hebel che vuol dire "non capisco" in olandese.

⁵ Uno studio di Helen O' Sullivan (2006) ha analizzato l'apprendimento della lingua tedesca nell'autobiografia di Canetti alla luce degli studi di psicologia linguistica di Lacan. Alla base del rapporto di Elias Canetti con sua

madre, ci sarebbe quindi un complesso edipico riconducibile a quello che Lacan ha definito il-nome-del-padre. L'apprendimento della lingua coinciderebbe con l'acquisizione della *Mündigkeit*.

⁶ Tale atteggiamento si riscontra allo stesso modo in *Lessico famigliare*: nonostante l'influenza degli eventi della storia mondiale, l'importanza primaria viene sempre data alla temporalità familiare. Ad esempio la fine della guerra viene risolta da Natalia Ginzburg nella semplice frase "Mario tornò in Italia nel '45" (1963, ed. 2017: 147). Come sottolineato da Ute Heidmann «Le récit omet [...] les dates historiques et les remplace par des indications saisonnières du type cet été ou cet hiver-là. La narration subordonne ainsi le pouvoir de l'Histoire et de son implacable linéarité à la temporalité cyclique et itérative de l'univers naturel et du monde du *Lessico famigliare*» (2003: 57).

⁷ Elias Canetti descrive così il terribile addestramento ricevuto dalla madre: "Sedevamo in sala da pranzo al tavolo grande, io sul lato più stretto [...]. La mamma sedeva sul lato adiacente alla mia sinistra, e il libro lo teneva in maniera tale che io non potessi neppure sbirciarvi dentro. Sempre e comunque me lo teneva lontano. -non ne hai bisogno-, spiegava -tanto non ci capisci ancora niente-. Ma ad onta di questa spiegazione, sentivo che mi teneva lontano il libro come si tiene nascosto un segreto. Mi leggeva una frase in tedesco e me la faceva ripetere. Siccome la mia pronuncia non le piaceva, la ripetevo un paio di volte, fino a quando le pareva accettabile" (Canetti 1977, ed. 2015: 96).

⁸ L'influenza delle storie raccontate dalla madre sortisce nella bambina Natalia l'effetto di una fantasmagoria nella quale i suoi ricordi si intrecciano a quelli della madre: "Turati e la Kulschioff, nei ricordi di mia madre, erano sempre presenti: [...] tuttavia si mescolavano, nella mia immaginazione, con altre figure anch'esse presenti nei ricordi di mia madre: i suoi genitori, il Silvio, il Demente, il Barbison. Persone o morte, o comunque antichissime, anche se vive ancora, perché partecipi di tempi lontani, di vicende remote [...]; persone che non si potevano incontrare ora, che non si potevano toccare, e che anche se si incontravano e si toccavano non erano però le stesse di quando io le avevo pensate, e che anche se vive ancora erano state tuttavia contagiate dalla vicinanza dei morti, con i quali abitavano nella mia anima: avevano preso, dei morti, il passo irraggiungibile e leggero" (Ginzburg 1963, ed. 2017: 37).

⁹ La definizione si rifà a *La coscienza delle parole*, raccolta di saggi pubblicati da Elias Canetti fra il 1962 e il 1974 (Canetti 1977, ed. 1984).

¹⁰ Sul complesso rapporto tra estrazione sociale della famiglia Levi e formazione culturale di Natalia Ginzburg, si è recentemente soffermata Elisa

betta Abignente (2017), che ha riscontrato come “L’anticonformismo della propria famiglia di origine, di fatto sfuggente a qualsiasi troppo netto tentativo di classificazione sociale, fu un elemento che segnò la crescita umana e intellettuale di Natalia Ginzburg e la sua percezione di Sé rispetto al resto del mondo” (293). In particolar modo sarebbe proprio l’approccio sospettoso del padre nei confronti della letteratura a provocare “per contrasto nella giovane Natalia la sensazione di trovarsi in una sorta di esilio interiore e alimenti in lei il sogno clandestino e ‘antiborghese’ di diventare scrittore” (297).

¹¹ Pur provenendo entrambi da famiglie ebraiche non praticanti, la religione ha un peso notevole sulla formazione dei due scrittori. Riguardo alla ‘doppia cittadinanza’ ebraico-cristiana di Natalia Ginzburg e al riflesso della religione nelle sue opere cfr. Nocentini (2012). Riguardo a Canetti cfr. Caruzzi (1999).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Abignente, Elisabetta (2017), “Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo”, *Enthymema*, 10: 6-17.
- Abignente, Elisabetta (2017), “Una classe inadatta a generare scrittori. Natalia Ginzburg, Lessico familiare”, *Il borghese fa il mondo. Quindici accoppiamenti giudiziari*, eds. de Cristofaro, Francesco; Viscardi, Marco, Roma, Donzelli: 291-99.
- Adorno, Theodor Wiesengrund (1955), *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, ed. Stefano Petrucciani, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 2018.
- Auerbach, Erich (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, trad. it. a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.
- Benn, Gottfried (1931), *Die neue literarische Saison*, ed. Amelia Valtolina, *La nuova stagione letteraria*, Milano, Adelphi, 2017.
- Benjamin, Walter (1955), *Schriften*, trad. it. a cura di Renato Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- Calvino, Italo (1980), *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2017.

- Canetti, Elias (1977), *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, trad. it. a cura di Amina Pandolfi, Renata Colorni, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi, 2015.
- , (1975), *Das Gewissen der Worte. Essays*, trad. it. a cura di Renata Colorni, Furio Jesi, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984.
- Caruzzi, Renata (1999), “Le radici ebraiche di Elias Canetti”, *Prospero. Rivista di Letterature straniere, Comparatistica e Studi Culturali*, 6: 23-39.
- de Cristofaro, Francesco (2017), “Controcanto epico. Vie del romanzo di famiglia tra postmoderno e ipermoderno”, *Enthymema*, 10: 75-87.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, trad. it a cura di Alessandro Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Freud, Sigmund (1916), *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, trad. it. a cura di Edoardo Weiss, *Introduzione allo studio della psicoanalisi: prima serie e nuova serie*, Roma, Astrolabio, 1948.
- Ginzburg, Natalia (1949), “Il mio mestiere”, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1962: 71-88.
- (1963), *Lessico familiare*, ed. Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2017.
- (1977), *Famiglia*, Torino, Einaudi.
- (1986), “Nota a Cinque romanzi brevi”, *Opere 1*, ed. Cesare Garboli Milano, Mondadori: 1117-33.
- Goffmann, Erving (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, trad. it. a cura di Margherita Ciacci *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Gould, Robert (2008), “Die gerettete Zunge and Dichtung und Wahrheit: Hypertextuality in Autobiography and its implications”, *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 21: 79-107.
- Heidmann, Ute (2003), “L’Histoire avec sa grande hache. Trois façons de l’affronter par l’écriture: Lessico familiare (Natalia Ginzburg), W ou le souvenir d’enfance (Georges Perec) et Kindheitsmuster (Christa Wolf)”, *ARCADIA International Journal of Literary Studies*, 38: 55-65.

- Heller-Roazen, Daniel (2005), *Ecolalias. On the forgetting of language*, trad. it. a cura di Andrea Cavazzini, *Ecolalie. Saggio sull'oblio delle lingue*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Kraus, Karl (1919), *Pro domo et Mundo*, Leipzig, Kurt Wolff.
- Kleist, Heinrich von (1810), *Über das Marionettentheater, Sämtliche Werke und Briefe* trad. it. a cura di Leone Traverso *Il teatro delle marionette*, in *Opere* Firenze, Sansoni, 1959.
- Manetti, Beatrice (2018), "Natalia Ginzburg", *Il romanzo in Italia, III. Il primo Novecento*, 4 voll. eds. Giancarlo Alfano; Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, Vol. 3: 385-400.
- Minghelli, Giuliana (1995), "Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie", *Italica*, 72: 155-73.
- Moretti, Franco (1994), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal 'Faust' a 'Cent'anni di solitudine'*, Torino, Einaudi.
- Nocentini, Claudia (2012), "Ebraismo e Cristianesimo in Natalia Ginzburg", *Ebrei migranti: le voci della diaspora*, eds. Raniero Speelman; Monica Jansen; Silvia Gaiga, Utrecht, Igitur Publishing: 204-15.
- O'Sullivan, Helen (2006), "Father tongue and mother tongue – Elias Canetti", *Journal of Postgraduate Research*, 5: 130-43.
- Polacco, Marina (2004), "Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere", *Comparatistica*, 13: 95-125.
- Rondini, Andrea (2003), "Dalla voce alla parola. Competenze culturali e di lettura in *Lessico Familiare* di Natalia Ginzburg", *Italianistica*, 3: 401-16.
- Scarpa, Domenico (2010), *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, Parigi, Istituto italiano di Cultura.
- Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Wittgenstein, Ludwig (1921), *Logisch-philosophische Abhandlung* trad. it. a cura di Amedeo Giovanni Conte *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 2009.
- Woolf, Virginia (1927), *Selected essays*, ed. David Bradshaw, Oxford, Oxford University press, 2008.

ELISA CARANDINA

*Making room for oneself
in Galit and Gilad Seliktar's Farm 54*

The image of a space is a record and also a kind of mirror.

Susan Meiselas

1. *Introduction*

Since the beginning of this literary genre, among the stories told using the graphic novel form, the story of the self has been widely represented. In the explorations of the notion of identity considered as the stories we tell, the graphic novel has been a privileged space for “writing that takes a life, one’s own or another’s, as its subject”, according to the definition of life-writing by Sidonie Smith and Julia Watson (2010: 4). This definition, the authors suggest, should be simply taken as a general term for a writing that “can be biographical, novelistic, historical, or explicitly self-referential and therefore autobiographical” (4).

More precisely, the comics medium problematizes the very definition of life writing with respect to the notion of representation of the self. The wide critical reflection devoted to these sub-

jects allows to appreciate how the comics medium offers what Elisabeth El Refaie defines as “new ways of conceptualizing the self” (2012: 19)¹. This perspective has been especially useful with respect to the complex debate regarding the possibilities to define life-writing beyond the dichotomy between fictional and referential, focusing on the performative dimension of telling the story of the self as a way to shape identity.

In the multiformity of the literary production by the new generations of Israeli illustrators and comic books artists, like for example Rutu Modan, Galit and Gilad Seliktar, Racheli Rotner, Orit Arif, and many others, the modality of life writing can be approached from two different perspectives. On one side, this phenomenon presents some similarities to the very same trend in other literary contexts, as already mentioned, but, on the other, it can also be contextualized with respect to the renewed interest in forms of life writing in modern Hebrew and Jewish literature².

An element that is especially evident in this multiform context is the presence of several works addressing the issue of life writing with particular attention to the notion of loss. This perspective can be developed in relation to the representation of loss in graphic novels, with major emphasis on traumatic experiences often on the border between family history and historical events. However, beyond the thematic approach, there are also works exploring the power of loss as a creative dynamic. Galit and Gilad Seliktar’s collection of graphic stories *Mešeq 54*, “Farm 54” (2009) belongs to the second category. The book by the two siblings Seliktar is composed of three short stories *Mašil maħlif*, “The substitute lifeguard” (1981), *Bošem sefardi*, “Spanish Perfume” (1983), and *Batim*, “Houses” (1989), and an untitled preface. In Seliktar’s collection, the creativity drive, as well as its auto/biographical frame, cannot be separated from the notion of loss. First of all, the loss is chosen as the way to create

the space for the stories both of the self and of the absent other. The absence of the other leads to the definition of the self and, at the same time, this very same absence gives the possibility to tell the story of who is no longer there. The creative process is thus described as a mourning, and more precisely, as a mourning that is the reversal of the act of creation, as I will fully develop in the next paragraph. Secondly, and consistently with this approach to the creative process, the spatial dimension of the graphic novel is built upon empty, abandoned, or deserted places to be filled with the stories and the images of the lost other.

In order to address this creative process and its specific use of loss, I will explore some characteristics of Seliktar's *Farm 54*, with particular reference to the paratext, the preface and the first short story.

2. *Let the mourn be*

The function of loss in the development of the history both of the self and of the other has been described by Timothy C. Baker in the following terms:

In both life histories and comprehensive family chronicles, as well as in more explicit accounts of immanent grief and mourning, the death of a loved other is presented as both a narrative framework and an explanatory principle. In order for an autobiographical subject to confront her life as a totality, she must first come to terms with the death of the other (Baker 2010: 220).

In order to describe this double anchorage of autobiography in the loss of the other both as the "narrative framework" and as the "explanatory principle", the paratext can be particularly useful. I have discussed elsewhere the role of framing in the context of life-writing and comics (Carandina 2018). Also in the

case of Seliktar's *Farm 54*, the paratext and the preface are used as the privileged space for defining the autobiographical stand.

On the cover image of *Farm 54* a young girl is fixing her hair under the swimming cap. The torso is bicolour, green for the background, yellow for the body of the girl and the upper part of the bikini, a combination of colour absent from the graphic novel. The detail of the girl's hands conveys the notion of preparations before something and it creates the expectation of seeing her jumping into the water, her head already slightly reclining forward. She is getting ready for something; the image captures the moment right before the instant that will change everything forever. Whatever this will be, she will do this all alone.

After this first image, the readers are ushered to the threshold of a family's domestic space. The visual paratext features the image of a house seen from the outside. Partially hidden by some trees, the house too stands alone, without any human presence, only some traces of it, namely the two garbage cans next to the house. The opposition between nature and human, full and empty, is stressed by the use of a uniform grey for the trees and the grass, while the white is employed for the house and the garbage cans. The domestic space clearly becomes a family's one in the dedication "To mum and dad, Hannah and Moni Seliktar". The dedication frames the collection of short stories with respect to the family of both the authors, Galit and Gilad.

The twice autobiographical framing of the collection of short stories by the siblings Seliktar has been made fully explicit in the English edition (Seliktar, Seliktar 2011). To the English translation of *Mešeq 54* a postface stressing the referential dimension of the literary work has been added. Not only the postface states that "All the stories in *Farm 54* are based on true events which took place between the mid-1970s and late 1980s", but

the words of Galit and Gilad are quoted side by side in order to describe the double genesis of each story. Each story is indeed the result of a creative process of writing for Galit and of graphic adaptation of the sister's words by Gilad. While revealing the referential dimension of these stories, Galit focuses on the writing process and Gilad on the adaptation of the stories into the comics medium. A series of family pictures echoes and visually confirms the words of the siblings by showing the places where they used to live and where the stories take place.

Even without this element, the original Hebrew version frames the collection of short stories in a domestic space, the one of the Seliktar's family. The three pages preface further contextualizes the house of the visual paratext and defines the family dimension. Drawn like the visual paratext in black and white and organized according to a three panels page that is used consistently through the book, the first image shows a natural landscape from which the human presence is completely absent if it wasn't from some electricity poles; no verbal text comes with it. The second image shows a road and it is surmounted by the question "What day is it anyway?", according to the English translation of Ronen Kaydar (Seliktar, Seliktar: 2011). The question is asked while the readers are looking at an unknown space, just an anonymous street and some billboards. The readers are lost in time and space, and the question emphasizes this moment of disorientation. In the third image, where the road starts leading the readers into the intended direction, the question is linked to a character, Amnon, who is said to be *used* to ask this question: "Amnon would always ask what day is it today". The repetition of the question in the past makes the readers wonder why the character who was always asking "What day is it anyway?" is no longer asking it. It is thus as one of the possible explanations for the use of the past in this question that the idea of loss makes its first appearance in

the third scene of the preface. Maybe Amnon is no longer there to ask that question. The next page brings the readers closer to the house visually, and to the context, verbally: the answer to Amnon's question is told to be given by his mother, "Mom would tell him today's Sunday, Amnon, or Monday and so on." In the following panel, which visually brings the readers even closer to the house, a special day is mentioned: "On Tuesdays Mom would say it's Tuesday, twice blessed". This expression, "Yom šeliši pa'amayim", comes from the biblical passages of Genesis 1,9-13. The origin of the expression is due to the repetition of the usual "ki ʔov", "that it was good", (Alter 1996: 4) after the work made by God on the third day of the creation, (Gen. 1,10;12). This repetition is at the origin of the use of the expression "twice blessed Tuesday", and of the custom to celebrate marriages on this day. The exceptionality of Tuesday in daily life is frequently associated by children to a special day, a unique day that is different from every other day of the week³. In Seliktar's preface, "Yom šeliši pa'amayim" makes Amnon laugh and he repeats to himself this expression before going to sleep. The notion of something unique that cannot take place another day and that cannot be repeated, also literally, is fully developed in the verbal text; according to it, on Wednesday, when Amnon would ask his mom to say "twice blessed" also about that day, she would refuse, because she would make him laugh only on Tuesdays.

The structure of the verbal preface with its progression from unknown to known suggests a parallel between the beginning of a story bringing gradually the readers into its time and space and creation according to Genesis. From this point of view, the seven days of the week shape the literary world of the story conveying the notion of completeness. If the complex symbolology related to the number seven cannot be addressed in this context, nevertheless it can be mentioned that the seven-day

interval has been referred to as a way to represent “the ideas of totality and completeness” (Zerubavel 1985: 8). Moreover, even if it is not my intention to overemphasize the presence of the biblical text with reference to what is a common expression whose origin might be not clear to everyone - as the presence on the web of the question “Why Tuesday is called twice blessed?” attests - nevertheless it might be worthy to stress that it is in the third day of creation, namely Tuesday, that “with the establishment of land and sea the basic parameters of human existence in time and space are complete” (Wenham 1987: 21). The preface sets the time and the space for the readers too. But, more ambitiously, it makes reference to the notion of beginning as creation and it is not afraid to evoke the tension between void and fullness, presence and absence, life and death.

This tension comes from the fact that despite the presence of the theme of creation and completeness in the verbal text, the allusion to something that was and no longer is overshadows it. What in the text might have been an allusion to a loss is confirmed and made explicit in the visual text. While the readers follow the dialogue between Amon and his mother, they are gradually brought closer to a house, the same drawn in the visual paratext. These black and white images are devoid of any human presence and only in the third page of the book there is a first glimpse of it in the pink colour used uniformly to paint a group of indistinct people packed in a room. Their faces are indistinguishable because their heads are reclining in a mourning attitude not dissimilar from the posture of the girl on the cover. The human presence and its tiny touch of pink is framed by a door through which the readers are invited to have a look, but they are not allowed to enter. On this threshold they should thus stop, and this is the last image of the preface.

This space is a very intimate and private one, and at the same time, it is public and sacred. This is the space of the mourners.

In the Jewish context, during a period of time of seven days after the funeral, the mourners gather at the home of the deceased or of his/her family. The family of the deceased cannot leave the house nor take care of daily life chores and several other activities are prohibited. The mourners are surrounded by people who are willing to share their grief by spending time inside the house, taking care of every practical aspect of life, and participating to the prayer services that take place at the house. This part of the ritual is called *shivah*, from the number seven.

The *shivah* has been described as time-space when/where everything ordinary becomes exceptional according to a precise framework of inversion that the following passages make explicit with respect to several aspects:

These laws altered virtually every aspect of ordinary social behavior for both myself and the shiva caller in ways that made the denial of death nearly impossible (Slochower 1993: 360).

Though the shiva is an institution essentially defined by temporal boundaries, it may also be considered a kind of "space," in which mourning is enacted and evolves (the following month [the shloshim] and then the entire year [shnat evel] are similar examples of temporally defined spaces of mourning). To be clear, by suggesting that the shiva is a kind of space, I am not referring to the physical site in which mourners receive others. Rather, *the prescribed behaviors of the shiva* - covering mirrors, sitting low to the floor, tearing one's garment, reciting certain prayers - *transform an ordinary room in one's home into the space of the shiva for its temporal duration* (Mann 2012: ebook; emphasis added).

The presence of all these sacred items along with the recurrent assembly of worshipers, morning and evening, make the house connected to death and mourning into the most

holy and pure public space the Jewish community can create. This constitutes a symbolic reversal of the highest order, a true consecration of the house (Heilman 2001: 131).

To summarize, the domestic private space becomes public, the familiar becomes strange, the ordinary becomes sacred. From the different perspectives that the above-mentioned quotes highlight without exhausting, the seven-day period of the *shivah* can be defined as a complete inversion of the everyday. More precisely it can be considered as the necessary structure to express what, according to Samuel C. Heilman in *When a Jew Dies: The Ethnography of a Bereaved Son*, is the most radical inversion taking place during the *shivah*:

The seven days of *shivah* represent a kind of inversion of God's seven-day week. Unlike God's seven days, which begin with life and the creation of the world, the mourner's begin with death, as if to indicate that, at least for a week, the human response to death, the work of grief, reverses the divine order of creation (Heilman 2001: 122).

I see the creative drive framing and inspiring Seliktar's *Farm 54* as a mourning considered precisely as the reversal of the order of creation. Defined as such, mourning becomes the creative power necessary to tell a story – as “narrative framework” as well as “explanatory principle” –. Mourning gives also the life-writing modality the meaning of the writing of the story of the self without the other, exploring a notion of identity built upon the absence of the other.

3. “*Lui en moi*”: empty places, mourning, and venue à l'écriture autobiographique

In *A View of a Room* by Susan Meiselas (2018) some of the visitors' reactions to a photograph taken by the artist in the con-

text of her project *A Room of Their Own* are reproduced. The artist's project is devoted to the stories and art works of women in a refuge in the Black Country in the West Midlands, UK. Without addressing here the full context of Meiselas' work and the dynamics involved in the collaboration with the women of the refuge, I will focus exclusively on the visitors' responses to Meiselas' picture. In the context of the Touchstone programme, The Photographers' Gallery invited the public to respond to the photograph *Ritu's Room*, featuring an unmade empty simple bed in a room in that refuge. The bed - a simple bed with a pillow and a duvet wrapped up - is positioned in the corner of the room, there are no windows, nor any other elements to define the place, only a tiny red mark on the wall in the right corner of the picture. The visitors were asked to reply to the question "What do you see?" by words or drawings. The emptiness of the room was filled by some of the visitors by their own stories, stories that sometimes they didn't even start to tell, they just replied to the question with "myself" or "my own reflection". One of the visitors wrote: "I see me. Without her". While looking at a room left by someone, the self defines himself/herself according to the loss shaping it. The self becomes then what is left after someone else left, like the tiny red mark on the wall in the corner of the room in Meiselas' photo. It is a very small detail that some of the visitors highlighted mainly in their drawings of the room. It seems like something hit the wall, leaving on it its red trace. Like the abandoned room kept the mark of the passage of the others who are no longer there, what is left after the departure of the other is the self.

The same process unfolded when the visitors invited to respond to Meiselas' picture tried to imagine the stories or the feelings of the person who was in that room: the emptiness of the room was used as a way to imagine the story of the other, the other who, by leaving us, left only images of him/her in us.

Without underestimating the differences between the two artistic projects and their contexts, mainly with respect to the different implications regarding the idea of leaving in the two contexts, in my view the first story of Seliktar's *Farm 54*, *Maşil maħlif*, "The substitute lifeguard"⁴ and *Ritu's Room* share one dynamic. More precisely, I see in both projects a similar use of the empty space as a way to tell both the story of the self and the story of the absent other as the creative drive shaping them. With respect to the use of an empty space, both Seliktar's and Meiselas' projects evoke the notion and the visual presence of a trace, to be understood in the context of the Derridean approach to mourning, as my next remarks on a specific passage of *The Substitute Lifeguard* will fully develop.

Towards the end of the unpagged story *The Substitute Lifeguard* there is one three panels page filled by the image of the girl on the cover gradually carved out by the profiles of other members of her family. Slowly these heads invade her space to the point that there is almost nothing left of her. When they leave and their heads disappear, what is left is a tiny pink spot, like a drop, surrounded by the void, and the following panel is all white, no images nor text, just the void. This drop on the white panel it's her mark, it's her, her without him.

The panel comes indeed after the death of Amnon, because *The Substitute Lifeguard* is the double story of the first kiss of Noga - the protagonist of all three stories of *Farm 54* - and of the drowning of Amnon, Noga's brother. Told with a retrospective gaze by the young protagonist on the cover of the book, the story of Noga and Dror kissing in the swimming pool cannot be separated from the drowning of Amnon in the same swimming pool while they kiss. Thinking that they are left alone while everyone else is having lunch, on a summer afternoon in an empty courtyard Noga and Dror jump in the swimming pool. A

white void surrounds the bodies of the two. First, they describe a spiral seen from above, their bodies are pink for the part of body under the water, and black and white for the part outside the water. Not even one line of text delimits the panels, letting the bodies float in this white void. After this first page, a two pages chase follows, with only one line of text: "All of a sudden I really wanted to see if Dror's underpants would get tight like the sub's". In this erotic chase, the girl starts swimming followed by him, according to the role she gave him as her private substitute lifeguard. When what she defines as "a strange hunger" overcomes Noga, she bites Dror's lips and she cannot stop until she hears her mom screaming. Under the text describing how Dror startled by the scream bumps into Noga's teeth cutting the girl's lip, the visual text shows an empty living room. While Noga's mother is screaming "Where is Amnon, where is Amnon?", the readers are invited to search for him in the empty rooms, the living room and kitchen. These places are depicted in full details, with all the traces of everyday life, glasses, kettle, bottle, but with no traces of human presence. The laundry folded and piled up over a chest of drawers is the synthesis of the shared life of this family, the clothes are there but not the bodies. Something is then missing, misplaced, or gone. That is what the readers are asked to look for, like in *Rutu's room*. The question is thus what is missing, what might have been accidentally misplaced? Something seems to be misplaced also linguistically as Noga's thoughts about her mother's scream make clear: "At first I didn't really understand what she was shouting because it sounded so much like her morning rant 'Where are my glasses'? Where are the car keys?". It's only when also the father starts screaming "Where is Amnon, where is Amnon?" that the girl notices the presence of an unusual word in the usual refrain. Precisely at that moment the two teenagers in the pool are depicted next to the corpse of the drowned child.

What follows is the above-mentioned image of the girl framed by the heads of the adults, and then the pink drop.

The empty rooms tell the story both of Amnon and of Noga, because the story of Noga is the story of Noga without Amnon. The empty rooms and the empty swimming pool leave her the space she is struggling for. On the narrative level, the coming of age of the protagonist as creation of an autonomous self is clearly defined as an act of murder of the brother: the girl on the cover jumps in the pool and kills her brother. "And Dad called us murders" are the last words of the story. Mourning her brother will make her what she is, her head on the cover is reclining because she is ready to jump and kill as well as she is ready to mourn. This is her way to become herself.

Following this perspective also on a referential level, the paratext frames the twice autobiographical stand in mourning, thus creating a double dynamic where the story of the self comes out from the loss of the other, making the two stories intertwined. And the story of Galit cannot but be the story of Galit without Gilad. In the postface of the English edition, Galit, as the author of the short story, describes as follows the event that inspired it:

One afternoon, when Gilad was about two years old, our family was in the backyard. It was a hot day and my father went to look for one of our dogs he had seen disappear at the far end of the yard [...]. On his way he passed by our blue fiberglass wading pool and heard heavy spattering. He thought he had found the dog, but it was Gilad, fighting for his life in the half-meter-high chlorinated water. I saw him in my father's arms, fully dressed in his toddler clothes and wet to the bone. Both of them were quiet. The silence broke when my mother started screaming (Galit Seliktar 2011).

From Galit point of view, the short story could have been written only in one way: "Of course I had to kill Gilad when

I wrote this story” It is the Derrida’s “deuil possible” that inspires the creative work of Galit:

La terrible solitude qui est la mienne ou la nôtre à la mort de l’autre, c’est elle qui constitue ce rapport à soi qu’on appelle “moi”, “nous”, “entre nous”, “subjectivité”, “intersubjectivité”, “mémoire” [...]. On pleure *justement* sur ce qui nous arrive quand tout est confié à la seule mémoire “en moi” ou “en nous”, mais il faut aussi rappeler, autre tour de mémoire, que l’ “en moi” et l’ “en nous” *ne surgissent et ne s’apparaissent pas avant* cette expérience terrible ou du moins avant sa possibilité effectivement ressentie, inscrite en nous, signée. [...] Nous le savons, nous le savons, *nous nous souvenons, avant la mort* de l’aimé, que l’être-en-moi ou l’être-en-nous se constitue depuis la possibilité du deuil. Nous ne sommes nous-mêmes que depuis ce savoir plus vieux que nous-mêmes, et c’est pourquoi je dis que nous commençons par nous en souvenir, nous arrivons à nous-mêmes par cette mémoire du deuil possible (Derrida 1988: 53, emphasis added).

Maybe, we use to think precisely the opposite. Pascale-Anne Brault and Michael Naas reflect in the introduction to *The Work of Mourning*: “In mourning we find ourselves at a loss, no longer ourselves, as if the singular shock of what we must bear had altered the very medium in which it was to be registered” (Derrida 2001: 5). However, the creative tension coming from the loss - both of the other and of the self as the medium registering this loss - can make mourning a way to represent the self. It wouldn’t be enough to describe the process of definition of the self from a mourning point of view; on the contrary, it is necessary to define the self as the mourning process of becoming himself/herself, namely, becoming what is left after the death of the other in a performative approach. Looking at an empty room, looking for what or who is no longer there, de-

fines the self as the mourner, as the space that keeps “en moi” the other, as the tiny red mark on the wall. When the others leave, their story becomes the one of the images they left in us, even if we are fully aware of the mourning aporia according to Derrida: it's only when this process of internalization fails that the mourning is successful.

4. *Conclusion*

The room full of mourners is the starting point of Seliktar's *Farm 54*. This room is not accessible to the readers because the double autobiographical stand is articulated precisely from this room. This room full of mourners tells only one story, the story of person who left. But in order to let this story unfold, what is needed is an empty room, a void. This is the kind of space that will allow the readers to ask and project questions about who is missing, who was there and no longer is. And someone, or something, is always missing in any contemplative act that implies the notion of loss:

Is it absurd to say that when we stand in front of Notre Dame on a brilliant Sunday afternoon in July the building is lost to us? Surely it looms over us - lapidary, dependable, unmoving? Yet what does it mean when we turn away and continue on our path across Paris with the thought 'Yes, I really am here,' as though the 'really' were an affirmation rescuing us from our drab quotidian existence [...]? If Notre Dame causes the everyday to slip away for an instant, can the very power of its presence nevertheless also be described as a kind of withdrawal? Is it beautiful precisely as a ruin, and is all beauty always running to its ruin, hence, in a sense ruinous? (Krell 2000: 7).

Even if these words in the spring 2019 resonate with unexpectedly dramatic images and emotions, the notion of con-

templation of beauty as mourning for something that will be lost define the self as the mourner, as the one who will keep in him/her the images of what is lost. By setting the *shivah* as the space of the preface, the siblings Seliktar choose the process of mourning as an artistic manifesto defining thus creativity as the inversion of the process of creation. Therefore, the process of representing the self through the stories defining it cannot but be the story of the other lost, making every life-writing a tale of ruin and loss.

NOTES

¹ See also Chaney (2011; 2017); Kunka (2017); Pedri (2013); Whitlock (2006).

² Adelman (2004); Amihay (2015); Feldman (1988); Hess (2016); Lightman (2014); Mintz (1989; 2008); Moseley (2006); Pelli (1990); Royal (2016); Shem-Tov (2018); Stanislawski (2004); Zakai (2011); Zierler (2012).

³ Just to mention some other literary examples in David Grossman's *The Book of Intimate Grammar*, this day is associated with "Tuesday-night bananas-in-sour-cream" because "on Tuesdays Mama served bananas in sour cream with sugar on top in those orange dessert dishes, and while he wasn't so crazy about squashed bananas, he liked to see the expression on Mama's face when she served it to him" (Grossman 1991, ed. 1995). Likewise, it is on what seems just a common Tuesday to people who are not paying much attention to the fact that Tuesday is a twice blessed day that Etgar Keret's Lior can finally win against the "Backgammon Monstar" (*Mifleset ha-šeš-beš* in Keret 1992, ed. 2008; however the reference to the Tuesday is not mentioned in the English translation).

⁴ Even if this short story was previously published in 2007 in a literary magazine, here I will refer exclusively to the version published in *Farm 54* and I will not address the issue of the differences between the two versions.

WORKS CITED

- Adelman, Tzvi Howard (2004), "Self, Other and Community. Jewish Women's Autobiography", *Nashim*, 7: 116-27.
- Alter, Robert (1996), *Genesis*, San Francisco, The Arion Press.
- Amihay, Ofra (2015), "Red Diapers, Pink Stories. Color Photography and Self-Outing in Jewish Women's Comics", *Image & Narrative*, 16/2: 42-64.
- Baker, Timothy C. (2010), "The Art of Losing: The Place of Death in Writers' Memoir", *Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature*, ed. Richard Bradford, Basingstoke, UK-New York, Palgrave Macmillan: 219-33.
- Carandina, Elisa (2018), "'These Aren't the Right Pictures'. Framing Strategies in Rutu Modan's *Ha-nekes*", *Cosmo*, 13: 389-401.
- Chaney, Michael A., ed. (2011), *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- (2017), *Reading Lessons in Seeing: Mirrors, Masks, and Mazes in the Autobiographical Graphic Novel*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Derrida, Jacques (1988), *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée.
- (2001), *The Work of Mourning*, Chicago, University of Chicago Press.
- El Refaie, Elisabeth (2012), *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Feldman, Yael S. (1988), "Gender In/Difference in Contemporary Hebrew Fictional Autobiographies", *Biography*, 11 / 3: 189-209.
- Grossman, David (1991), *Sefer ha-diqduq ha-penimi: roman*, translated by Betsy Rosenberg, *The Book of Intimate Grammar*, New York, Riverhead Books, 1995.
- Heilman, Samuel C. (2001), *When a Jew Dies: The Ethnography of a Bereaved Son*, The S. Mark Taper Foundation imprint in Jewish studies, Berkeley, University of California Press.

- Hess, Tamar (2016), *Self as Nation: Contemporary Hebrew Autobiography*, Waltham, Brandeis University Press.
- Keret, Etgar (1992), *Tsinorot*, translated by Miriam Shlesinger and Sondra Silverston, *The Girl on the Fridge*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- Krell, David Farrell (2000), *The Purest of Bastards*, University Park, Penn State University Press.
- Kunka, Andrew (2017), *Autobiographical Comics*, New York, Bloomsbury Academic Press.
- Lightman, Sarah, ed. (2014), *Graphic Details: Jewish Women's Confessional Comics in Essays and Interviews*, Jefferson, McFarland.
- Mann, Barbara E. (2012), *Space and Place in Jewish Studies*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Meiselas, Susan (2018), *View of a Room*, London, Here Press.
- Mintz, Alan L. (1989), "'Banished from Their Father's Table': Loss of Faith and Hebrew Autobiography", Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Mintz, Alan L. (2008), "Writing About Ourselves. Jewish Autobiography, modern and premodern", *Jewish Quarterly Review*, 98/2: 272-85.
- Moseley, Marcus (2006), *Being for Myself Alone. Origins of Jewish Autobiography*, Stanford, Stanford University Press.
- Pedri, Nancy (2013), "Graphic Memoir: Neither Fact Nor Fiction", *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, eds. Daniel Stein; Jan-Noël Thon, Berlin-Boston, De Gruyter: 127-53.
- Pelli, Moshe (1990), "The Literary Genre of Autobiography in Hebrew Enlightenment Literature. Mordechai Ginzburg's *Aviezer*", *Modern Judaism*, 10/2: 159-69.
- Royal, Derek Parker, ed. (2016), *Visualizing Jewish Narrative: Jewish Comics and Graphic Novels*, London, Bloomsbury Academic.
- Seliktar, Galit; Seliktar, Gilad (2007), 'Mašil maħlif', *Mesmerim*, 50.
- (2009), *Mešeq 54*, Tel Aviv, Qomiqs Ha-ozen ha-šelišit, (unpaged).

- (2011), *Farm 54*, translated by Roner Altman Kaydar, Spain, Ponent Mon, (unpaged).
- Shem-Tov, Naphtaly (2018), "Displaying the Mizrahi Identity in Autobiographical Performances: Body, Food, and Documents", *New Theatre Quarterly*, 34/02:160-75.
- Slochower, Joyce A. (1993), "Mourning and the Holding Function of Shiva", *Contemporary Psychoanalysis*, 29 (2), 352-67.
- Smith, Sidonie; Watson, Julia (2010), *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Stanislawski, Michael (2004), *Autobiographical Jews: Essays in Jewish Self-Fashioning*, Seattle, University of Washington Press.
- Wenham, J. Gordon (1987), *World Biblical Commentary, Vol. 1, Genesis*, Nashville, Thomas Nelson.
- Whitlock, Gillian (2006), "Autographics: The Seeing 'I' of the Comics", *MFS Modern Fiction Studies*, 52/4: 965-79.
- Zakai, Orian (2011), "Entering the Records. Difference, Suffrage and the Autobiography of the New Hebrew Woman", *Nashim*, 22: 136-61.
- Zerubavel, Eviatar (1985), *The Seven Day Circle: The History and Meaning of the Week*, New York, London Free Press.
- Zierler, Wendy (2012), "'My own special corner, sacred, beloved': the Hebrew diary of Hava Shapiro (1878-1943)", *Hebrew Studies*, 53/1: 231-55.

RAFFAELE PAVONI

Dalle stories alla storia.
Roman national di Grégoire Beil:
micronarrazioni e miti del quotidiano

In che modo è possibile rappresentare, cinematograficamente, la quotidianità? La questione è complessa e riguarda la natura stessa del medium, la cui diffusione, alla fine del XIX secolo, è stata appunto interpretata come un'articolazione della scansione temporale della società industriale (Charney, Schwartz 1995). Le recenti evoluzioni tecnologiche dei dispositivi in grado di produrre, condividere e riprodurre immagini in movimento, in questo senso, non hanno fatto che mettere in risalto la componente intimamente quotidiana dell'immagine in movimento, nel senso sia di una sua "domesticazione", intesa come riappropriazione e risimbolizzazione all'interno della sfera privata (Silverstone 1994), sia di una sua "discorsivizzazione", attraverso l'integrazione di tali tecnologie nelle dinamiche di conversazione interpersonale (Turkle 2015). Tali caratteristiche sembrano sempre più spesso convivere e confliggere con una "vecchia" esigenza, già insita nel cinema delle origini: organizzare le immagini della realtà quotidiana sotto forma

di racconto. Tale conflitto sembra essere esacerbato dalla crescente diffusione dei dispositivi e dall'incremento dei soggetti emittenti (Ortoleva 2009), al punto da suggerire nuove forme di narrazione non-lineari del quotidiano, strutturate in senso algoritmico (Manovich 2013).

Il cinema contemporaneo si è spesso confrontato, più o meno istintivamente, con questi temi, dando vita a quello che forse potremmo definire un vero e proprio genere a sé stante: il documentario autoetnografico. Tra le produzioni degli ultimi anni, il film *Roman national* (Beil 2018) è particolarmente emblematico: giustapponendo autorappresentazioni di individui qualunque (*stories* raccolte attraverso il *social network* Périscope) il regista, attraverso una visione corale, ricerca un'impressione di realtà che, proprio nella sua ostinata spontaneità, sembra relegare la Storia fuori campo, a elemento di contesto. Potremmo forse interpretare *Roman national*, in questo senso, non tanto come manufatto storico, quanto come *arché* della memoria collettiva; se è vero che, come scrive Maestri, "dinnanzi alle nuove forme di archiviazione, digitale e online lo spazio fisico dell'archivio sembra perdere presa sul reale, feticcio di un passato ormai remoto", lasciando spazio a *databases* spesso "sprovvisti di alcun principio regolatore" (Maestri, Lovisato 2018: 11-12), questo film sembra operare in senso contrario, ristabilendo l'ordine e l'autorità che caratterizzano l'archivio tradizionale (Baron 2012), attraverso un legame costante, ed esibito, con la Storia.

Al contempo, questa "unitarietà frammentaria" può essere altresì interpretata, come questo saggio cercherà di fare, nei termini di una mitizzazione del reale, attraverso pratiche soggettivanti le quali, lungi dall'offrire un qualche incremento di autenticità, non fanno che emergere la componente essenzialmente "mitica" su cui la nostra realtà quotidiana è fondata. All'interno di questo schema tecnologico-percettivo sembra articolarsi un diverso rapporto tra microstorie e macrostoria, laddove le pri-

me non necessariamente compongono la seconda, ma possono talvolta contraddirla, o negarla. La complessità della Storia, secondo questa dialettica, verrebbe celata dalla stessa ambizione, caratteristica del medium cinematografico, a rappresentarla.

Nelle prossime pagine inseriremo le pratiche autoetnografiche all'interno della produzione documentaria contemporanea, per in seguito riprendere alcune riflessioni dall'ambito delle scienze sociali e testarne l'applicabilità in quello dei *film* e *media studies*. Si tenterà, in particolare, di interrogarci sulla natura del documentario autoetnografico come genere autonomo, individuando in esso una forma di mitopoiesi della quotidianità, capace di riarticolare, di volta in volta, il rapporto tra individuo e collettività.

1. *Realtà di seconda mano*

Con il termine "autoetnografia" generalmente si intende un metodo di indagine sociale, ma possiamo anche parlare, in misura sempre maggiore, di un vero e proprio genere documentario. In esso sembra venire esacerbato l'eterno dilemma che riguarda qualsiasi rappresentazione mediata della realtà, che in quanto tale esibisce, nel suo stesso linguaggio, la propria artificialità. Questo paradosso è stato variamente articolato nel corso della storia dei *film studies*: Odin parla di "documentarizzazione del reale" (2000, ed. 2004: 192-193); Cubitt propone di concepire il documentario, e il cinema *tout court*, come una "trasformazione magica, effettuata non sul mondo, ma su una realtà comprensiva sia del mondo che del cinema [...]: le *vif*" (2004: 19; trad. mia); Deleuze propone di distinguere tra i concetti di "cinema della verità" e "verità del cinema" (1985, ed. 1997: 170), etc...

In qualunque di queste accezioni, il concetto di realtà si rivela particolarmente problematico, in quanto sulla sua percezione si giocano le spinte identitarie e comunitarie dei soggetti rap-

presentanti e rappresentati. Come scrive Iervese, “cinema e fotografia hanno un doppio riferimento di realtà: al mondo e agli osservatori. Ma questa è ormai da molto tempo la nostra realtà, fatta di oggetti, di osservatori, di osservazione degli osservatori e di osservazione di come gli osservatori vedono il mondo e i suoi oggetti” (2013: 29).

Le specificità nazionali, in questo, sembrano venir meno, soprattutto in un contesto come quello italiano, dove l'esistenza di una tradizione documentaria locale è stata spesso negata, o quantomeno discussa (Bertozzi 2003; 2008; 2012; Spagnoletti 2012). Alcuni studiosi hanno individuato una caratteristica distintiva italiana nella rappresentazione del paesaggio: Nazzaro, per esempio, arriva a sostenere che la specificità e il compito del documentario italiano siano quelli di recuperare il territorio, vero e proprio rimosso del cinema di finzione: “grazie a una dotazione tecnica leggera, e in questo replicando la tecnica guerrigliera della *nouvelle vague*, il cinema documentario italiano è stato in primissima istanza un volere uscire fuori da perimetri formali e linguistici asfittici riprendendo a dialogare con grande energia e forza propositiva sia con il dispositivo di riproduzione che, soprattutto, con il territorio” (2013: 46). Da una parte, il concetto di “italianità” applicato al cinema contemporaneo, documentario e non, sembra presentare non poche problematicità (Polato 2014: 174); dall'altro, dati alla mano, la produzione di documentari negli anni Dieci è notevolmente aumentata, come e più della produzione di film di finzione (al punto da ricoprire, secondo i dati del MiBAC – Direzione Generale Cinema aggiornati al 2017, un quarto della produzione cinematografica totale). Questo sembra essere dovuto in parte a un maggiore interesse da parte di attori sociali quali lo stesso MiBAC e la Rai (Morreale 2015: 18-19), in parte per una maggiore accessibilità dei mezzi di produzione, per cui i giovani autori spesso vedono nel documentario un economico “trampolino”

verso produzioni più remunerative (Aprà 2017: 57). Tuttavia, a ciò non sembra essere realmente corrisposta la creazione di un nuovo pubblico di riferimento - 6% del totale secondo un'indagine Istat, sempre del 2017 -, o di tratti stilistici distintivi - malgrado un certo fisiologico conformismo di fondo, a livello sia estetico che di contenuti - (Morreale 2015: 18-19). Aprà, laconicamente, afferma che il documentario italiano non esiste: "nella patria del neorealismo, le riflessioni critiche e storiche e le esperienze pratiche in questo campo hanno lasciato tracce scarsissime. Nessuna 'scuola' è emersa e sono molto pochi gli autori di cui si ricordi il nome" (2017: 13).

L'indeterminatezza del documentario italiano contemporaneo sembra essere evidenziata, da un lato, dai documentari, sempre più frequenti, riguardanti le culture migratorie, spesso etichettati con l'espressione "cinema migrante"; dall'altro, appunto, dalle narrazioni autoetnografiche. Tra tutte, possiamo citare il documentario collettivo *Tumaranké* (Alessi et. al., 2018), che racconta la situazione dei migranti nei centri di accoglienza in Sicilia; oppure *Selfie* (Ferrente 2019), in cui due ragazzi del Rione Traiano, a Napoli, descrivono la loro vita di quartiere; infine, l'esperimento di autoetnografia del quotidiano (letteralmente, svolgendosi le azioni nell'arco di una giornata) *Italy in a Day* (Salvatores 2014), riproposizione in chiave nazionale dell'esperimento globale *Life in A Day* (Macdonald 2011), prodotto da Ridley e Tony Scott.

Se, nell'ottica di una storiografia del documentario italiano contemporaneo, possiamo forse individuare questo sottogenere, è altresì vero che la stessa catalogazione si presenta come problematica; da un lato per l'instabilità della definizione di documentario contemporaneo, alla quale abbiamo appena accennato; dall'altro, per una indeterminatezza del concetto stesso di "autoetnografia", che si lega a stretto giro all'ambiguità del concetto di "sguardo altro": ossia, alla concreta impossi-

bilità che un'etnia o una comunità rappresentino sé stesse in maniera "pura". Sebbene sempre Dottorini sottolinei come il documentario sia apolide per sua stessa natura (2013: 13), è pur vero che di fatto un cinema autenticamente "altro" è impossibile, in quanto l'Altro è tale solo in relazione a un Noi (europei, occidentali, italiani, etc...). Per parafrasare una celebre riflessione di Fanon sulla *blackness*, non solo l'Altro deve essere tale: egli deve anche essere tale agli occhi nostri (1952, ed. 2015: 110).

Conferire all'Altro le modalità della propria (auto)rappresentazione può dunque essere uno strumento utile per raggiungere un certo grado di immediatezza; e tuttavia, secondo quanto fin qui accennato, ogni immediatezza mediata è, di per sé, una contraddizione in termini: anche nel caso-limite del documentario autoetnografico, insomma, l'istanza produttiva rischia sempre di creare una distanza "noi-loro", la quale a sua volta, anche nei casi più estremi, non è mai pienamente oggettiva. Se è vero, come sottolinea Brogi, che la distanza dai soggetti rappresentati è necessaria perché "i protagonisti restino persone, ovvero esseri sociali, senza trasformarsi o ridursi in personaggi" (2011), è pur vero che qualunque rappresentazione documentaria è, per sua natura, intimamente autoetnografica. Come arriva a dire ancora Iervese, tutto il cinema nel suo complesso "si produce nella combinazione tra autoreferenza ed etero-referenza" in quanto "l'autoreferenza definisce il reticolo delle azioni artistiche, è il riferimento dell'opera alle altre opere, la combinazione di forme che acquistano senso e valore proprio perché auto-riferite ad altre forme. L'etero-referenza rimanda invece al mondo esterno, all'informazione costruita a partire dal mondo" (2013: 31).

In questo processo risulta fondamentale il ruolo della tecnologia, non tanto ed esclusivamente nella creazione del film, quanto nell'intero processo identitario. Se già nell'era moderna si è iniziato a interpretare il soggetto a partire dalla molteplici-

tà, *in primis* dalla molteplicità dei testi che lo descrivono (Parfit 1984), tale approccio sembra trarre nuova linfa dall'ecosistema mediale contemporaneo, e dalla proliferazione di tecnologie e pratiche di scrittura del sé (Albano, Salatino 2011). Grazie a queste ultime, come scrivono Cati e Franchin, "l'insopprimibile impulso all'autoesposizione e non solo si concilia facilmente con la maggiore condivisibilità dei contenuti sulla scena sociale delle piattaforme web, ma va incontro a un processo che sembra rendere irrisolvibile la scissione del sé con le sue molteplici, disperse proiezioni" (2012: 389-90). Tuttavia, l'insistenza sulle nuove dinamiche comunicative rischia di essere fuorviante, di nascondere la natura ancestrale della dialettica sopra descritta; come proseguono le due autrici, "al di là della moltiplicazione potenzialmente infinita delle forme di autorappresentazione (alimentata dall'uso di strumenti mediali sempre più portatili e *user-friendly*), il sé persiste in un punto preciso, quello della presenza a sé e del *radicamento* di tale presenza" (2012: 391-92). Questa necessità di essere presenti a sé stessi ha una natura al contempo narrativa ed esistenziale; in ultima analisi, "mitopoietica". La stessa connotazione "etnica" dell'approccio autoetnografico, d'altronde, sembra suggerircelo, rimandando, etimologicamente, a una "comunità caratterizzata da omogeneità di lingua, cultura, tradizioni e memorie storiche" (Toso 2008: 24). La rappresentazione mediata del sé, quindi, sembra rispondere a un bisogno ontologico e comunitario, che trascende le caratteristiche apparentemente democratizzanti e disintermedianti dei cosiddetti nuovi media, su cui forse troppo spesso i *film* e *media studies* hanno calcato la mano. Una simile deriva può essere evitata, come tenteremo di fare, analizzando tali tecnologie come strutture mitopoietiche del quotidiano, attraverso le quali l'individuo forma la propria identità e, contemporaneamente, la inserisce in un sistema di interazioni simboliche con gli altri individui della comunità di riferimento.

Ciononostante, su un piano prettamente estetico, la tecnologia sembra spesso acquisire un ruolo di primo piano, soprattutto quando viene esibita, come nel caso di studio preso in esame, al punto da diventare il principale centro di interesse. Oltre al filone dell'autoetnografia documentaria, sembra, per esempio, di poter tracciare i contorni un altro potenziale sottogenere, numericamente sempre più rilevante: sono i cosiddetti *social films*; ossia, lavori che sfruttano l'interfaccia grafica delle piattaforme *social* come cifra stilistica, spesso nel senso di un ostinato realismo, con tutte le conseguenze estetiche che ciò comporta (*in primis*, il formato, ma non solo). Tra i vari progetti elaborati negli ultimi anni, oltre a *Roman national*, che analizzeremo nel terzo paragrafo, possiamo citare quello dell'artista americano Doug Aitken, una raccolta di video di Instagram realizzati come promozione quotidiana della sua "mostra vivente" *Station to Station*, al London's Barbican Centre, ma pensati anche per dar vita a un documentario autonomo, dal titolo *30-Days Living Film* (2015); sempre realizzato attraverso un *collage* di video di Instagram è un lungometraggio, *crowdfunded*, della regista americana Cat Muncey, *Division* (2014); o ancora, passando dai quindici-sessanta secondi dei video di Instagram ai dieci di quelli di Snapchat, l'horror *Sickhouse* (Russett 2016), film inizialmente scaglionato in cinque giorni, per generare un effetto di *real time* attraverso la piattaforma stessa, in seguito montato e venduto sotto forma di lungometraggio; o ancora il corto cileno *SNAP* (Elgueta, Pereira 2018), in cui, sempre attraverso la videochat di Snapchat, si descrive la vita *queer* di Santiago; o ancora, l'horror *Unfriended* (Gabriadze 2014), in cui lo schermo coincide con il desktop di un computer, e i video vengono visualizzati attraverso Skype o altre piattaforme di *screencast* – esperimento simile, in questo, a *Open Windows* (Vigalondo 2014), o a *Inside* (Caruso 2011); e ancora, il corto *Hollywood and Vines* (Jay 2016), prodotto da Air BnB attraverso video, appunto, realizzati at-

traverso la piattaforma *social* Vine (ora chiusa), di sei secondi l'uno; infine, il progetto *Uniformes* (Beloufa, data da definire), lanciato da Bad Manners (la stessa casa di produzione di *Roman national*), e presentato come "un documentario sui soldati *instagrammers*".

2. La prospettiva autoetnografica

È allora possibile parlare di un genere autoetnografico o *social* in campo documentario? Quel che è certo è che l'ambizione alla rappresentazione del quotidiano passa anche attraverso tali pratiche (o *metapratiches*, se consideriamo la raccolta di autorappresentazioni come un lavoro essenzialmente di *found footage*, come una realtà "di seconda mano"). Tale fenomeno, con tutte le ricadute estetiche, percettive e politiche che ne derivano, è relativamente poco trattato dai *film studies*, ma già ampiamente affrontato nell'ambito delle scienze sociali, dove ha dato avvio al filone degli *autoethnographic studies*.

Il termine "autoetnografia", in quest'ambito, è da intendersi come pratica di ricerca (non solo visuale) variamente storicizzata e sistematizzata nell'ambito della ricerca sociale (Hayano 1979; Reed-Danahay 1997; Ellis, Adams, Bochner 2011). Spesso tale metodologia viene prediletta per la sua capacità di contraddire o integrare i risultati ottenuti con strumenti di ricerca tradizionali (Jones, Adams, Ellis 2013: 32-33), di esaminare come le persone intendano le relazioni tra sé stesse e con il contesto socioculturale di riferimento (Hughes, Pennington 2017: 6), di dare spazio alla voce dei singoli individui senza le complicazioni derivanti dal fatto di ricoprire un ruolo sociale (Romo 2005), di indebolire le censure che si possono innescare quando si vanno a toccare questioni di genere, di sfruttamento, di pratiche sessuali, di organizzazioni criminali (Mai 2018). D'altra parte, il limite di tale approccio è quello, secondo alcuni studiosi, di una scarsa scientificità (Walford 2009); di una svalutazione del ruolo

del ricercatore, percezione a cui hanno fatto seguito tentativi di integrare l'approccio autoetnografico all'interno di pratiche formali consolidate (Chang 2008); fino alla polemica programmatica di Delamont, la quale elenca sei argomenti contro l'autoetnografia, il sesto dei quali è probabilmente il più significativo per quanto riguarda il nostro oggetto di studio: "non siamo abbastanza interessanti da trattare di noi stessi sulle riviste, nelle lezioni, aspettandoci attenzione dagli altri" (2007; trad. mia).

Roman national, e i documentari autoetnografici in generale, sembrano, altrettanto programmaticamente, sfidare questo principio. Attraverso la pratica autoetnografica, sembra di poter dire, è sempre più possibile esplorare nuove estetiche e nuove risposte alla stessa, vecchia, "novecentesca", esigenza di realtà (Dottorini 2018: 15); di più, dare voce all'Altro può non essere solo una pratica espressiva, o un metodo di indagine, ma anche e soprattutto un "atto politico", che configura un "dilemma epistemologico". Tali narrazioni si nutrono di questo dilemma, ridefinendo il confine tra realtà e finzione (Kelly 2016), laddove entrambi i concetti diventano luogo di negoziazione tra pubblico, regista e soggetti rappresenta(n)ti. La totale soggettività di tale approccio, nel campo delle scienze sociali, sembra essere il principale punto critico: non a caso gli studiosi divergono sull'utilizzo di tale metodo, distinguendo tra un'autoetnografia analitica, intesa come metodo di indagine sociale che non precluda, ma integri, il ricorso ad altre metodologie (Anderson 2006), e un'autoetnografia evocativa, o emotiva, che intenda l'utilizzo di processi creativi come strumento per connettere le esperienze personali – principalmente del ricercatore stesso – con la cultura in senso lato (Ellis 2004). Il sé, in entrambe le accezioni, si rivela come un concetto essenzialmente performativo, laddove per *performance* si intende la narrazione della propria identità (Russell 1999: 276); si tratta di una narrazione che passa oggi, spesso, attraverso i *social media* e che, come abbiamo accennato, afferisce, in tutto o in parte, all'ambito della mitologia.

È questo il punto che Beil, nell'ambizione corale del suo film, sembra aver intuito: se le immagini contemporanee rappresentano la messa in tensione del sé all'interno della comunità, un patrimonio storico attraverso il quale il mondo in cui si vive viene interpretato (Rodríguez Cobos 1991, ed. 2010), questo è ancor più evidente nel caso delle autorappresentazioni tecnologicamente mediate, le quali, per dirla con le parole di Riva, producono "una memoria storica di quello che siamo stati e abbiamo fatto che non scompare neanche quando il soggetto lo vorrebbe" (2016: 131). È in questo senso che possiamo definire, tale è la tesi di questo saggio, i racconti trasmessi attraverso i *social media* (le cosiddette *stories*, appunto) come una declinazione di quelli che Ortoleva definisce "miti a bassa intensità", rappresentandone alcune delle caratteristiche chiave: *in primis*, il loro essere oggetti "di produzione industriale e di consumo, individuale e collettivo", che convivono e competono "con altre visioni del mondo, molte di origine più antica", da collocare "nel contesto complessivo delle narrazioni che danno un senso al vivere di cui pullulano le società contemporanee" (2019: 5). In questi termini possono essere spiegati sia la persistenza delle religioni nell'era contemporanea (Berger 2017) sia alcune forme narrative più laiche e direttamente accessibili, legate all'industria culturale e alla gestione del tempo libero. Come nota Di Gregorio, lo stesso narcisismo spesso imputato alle autorappresentazioni digitali (i *selfies* *in primis*), non è altro che un mito (quello di Narciso, appunto), che in quanto tale, come evidenziato già da Freud (1914), può assumere connotati più o meno patologici o sani nella crescita di un individuo. Quasi a voler tracciare un'altra analogia con il mito, Di Gregorio riconosce nel *selfie* "la presenza di un tipo di legame interno che intercorre tra l'Io e l'ideale dell'Io, incarnato anche per un solo istante nel personaggio famoso, nel quale il soggetto ha bisogno di riflettersi per incrementare il proprio valore" (2017: 13). L'auto-rappresentazione, in questo senso, rispecchierebbe non tanto la

nostra identità, quanto una versione idealizzata (o mitizzata) di noi stessi, sociologicamente rilevante perché proprio in tale mitopoiesi è possibile riconoscere una costruzione culturalmente mediata, nonché storicamente e letterariamente radicata.

Nel campo, più o meno programmaticamente delimitato, degli *autoethnographic studies* sono in molti a sottolineare questa caratteristica: la rappresentazione immediata del quotidiano è, di per sé, una scelta di campo, che in quanto tale va dichiarata. Le tecniche autobiografiche acquistano rilevanza sociale, detto altrimenti, nella misura in cui il soggetto rappresentato lascia emergere il proprio Sé *contro* le complicazioni della sua posizione, sia nei confronti della società che nei confronti del ricercatore (Pennington 2004; Romo 2005; Winograd 2002). In questo senso, la specificità dell'autoetnografia sembra essere, essenzialmente, la sua "duplicità", affiancando allo sguardo del soggetto (auto)rappresentato quello del soggetto (auto)rappresentante, fino – nei casi più estremi – alla sovrapposizione e all'indistinzione delle due figure, o al loro conflitto. È il dilemma del cosiddetto *ethnic insiderism*; chi è più titolato a parlare di una comunità, chi vi appartiene o chi la osserva dall'esterno?

Trasposta in campo estetico, possiamo problematizzare la questione con la distinzione proposta da Eco tra *intentio auctoris* – ossia le intenzioni di chi ha prodotto un testo – e *intentio operae* – ossia i sistemi di significazione a cui tale testo si riferisce (1990). Nel caso dell'autoetnografia, possiamo vedere come la moltiplicazione della prima rischi di portare a una vanificazione della seconda, di trasformare la polifonia in cacofonia, la moltiplicazione di narrazioni in assenza di narrazione. Alla questione di cui sopra si può allora, forse, rispondere così: se nessuno ha il "diritto", a priori, di rappresentare una società secondo un determinato linguaggio e una determinata tecnologia, è pur vero che concedere tale diritto a determinati individui, pur in modo necessariamente parziale e ideologico, può far emergere

un'ambizione alla democratizzazione della rappresentazione – analoga, se vogliamo, a quella stimolata dal mercato dei dispositivi elettronici. In questo, come vedremo, un film come *Roman national* si rivela programmaticamente estremo, riducendo il ruolo di autore a quello di pura e semplice “infrastruttura”; in esso, come argomentaremo nell'ultimo paragrafo, l'ambizione autoetnografica si rivela essere un potente strumento mitopoietico, utile a rappresentare non tanto la quotidianità, quanto i miti su cui la stessa, ancora oggi, sembra essere imperniata.

3. Roman national: la banalità del mito

In questo scenario, *Roman national* si presenta come un caso particolarmente significativo, seppur minato da una distribuzione limitata, in parte anche per la scelta di realizzare un mediometraggio. L'intento del regista, come si legge nel *press kit* dell'opera, è quello di rappresentare il “caleidoscopio di identità rivelato dall'app Periscope” (trad. mia), una piattaforma social di *live-streaming* utilizzata dai giovani per mettersi in mostra e interagire con altre persone. Il lavoro di Beil si basa su una selezione e montaggio di alcuni di questi video, attraverso i quali, tale è l'ambizione del film (sempre dal *press kit*), tentare una “ricostruzione della frammentata identità francese” (trad. mia). La frammentazione delle narrazioni, in questo senso, e la conseguente ansia comunicativa dei soggetti rappresentati, sembrerebbe essere quindi la manifestazione di una frammentazione sociale più vasta, che l'unità formale del film tenta di ricostruire, in una struttura che ha a che fare tanto con gli schemi narrativi cinematografici tradizionali che con quelli della ricerca sociale qualitativa (da cui l'applicabilità di entrambi gli ambiti al caso in esame).

L'eclissi dell'autore a favore dell'autorappresentazione dei protagonisti, scelta di per sé ideologica, comporta alcune conseguenze estetiche rilevanti: innanzitutto, e in maniera più evi-

dente, quelle riguardanti il montaggio interno all'immagine. Nei video accadono cose, ma più spesso sembra non accadere niente, l'atto di esibirsi di fronte a una platea di sconosciuti è di per sé un gesto sufficiente: i protagonisti talvolta accendono una sigaretta, mostrano paesaggi insignificanti, mettono della musica, solo per fare un gesto qualsiasi. E tuttavia a tutti questi gesti corrispondono delle reazioni, che possono essere verbali (scritte) o figurative, attraverso *emoticons* o *love reactions*, flussi di cuori di vario colore che scorrono, in corrispondenza di determinati momenti, nell'angolo in basso a destra dello schermo. Questo flusso simbolico di cuori, difficilmente quantificabile, può essere utilizzato dai soggetti emittenti, esattamente come il testo e le *emoticons*, come oggetto di negoziazione, di interazione con i propri spettatori (un ragazzo dice "mandatemi molti cuori, e vi mostrerò belle ragazze"; un altro, a seguito dell'attentato di Nizza, propone "un minuto di silenzio, mandate solo dei cuori"). In quanto spettatori non siamo portati ad osservare solo l'autorappresentazione del soggetto, quindi, ma anche e soprattutto la sua interazione, biunivoca, con altri individui invisibili, che talvolta sfruttano quest'invisibilità per lanciare offese gratuite. Non solo, quindi, all'interno dell'immagine vi è una molteplicità di linguaggi adottati, ma tale molteplicità sembra essere la cifra dell'interazione tra emittenti e destinatari, in un gioco caleidoscopico – appunto – in cui si finisce per perdere di vista chi osserva chi, e chi è osservato da chi. Se il montaggio documentario ambisce – come abbiamo argomentato – alla ricostruzione di frammenti della realtà in una struttura che sia, a sua volta, verosimile, qui la verosimiglianza è calcata sulla spontanea intermedialità delle pratiche di comunicazione *online*, e sulla germinazione infinita di pubblici e *performers* connessi.

Se già, quindi, la composizione dell'immagine si fa essa stessa sociale – da cui la rilevanza del film nel novero delle

opere citate a inizio paragrafo – questo è ancor più vero nella non-scelta, programmatica, di un punto di vista, di uno schema di luci, ma anche - e forse in maniera più rilevante - di un formato predefinito. Il materiale girato si presenta con un'*aspect ratio* prevalentemente verticale, talvolta estremamente instabile. L'immagine viene ingrandita (e sgranata) dal regista, che decide di focalizzarsi, con poche e misurate marche autoriali, su un volto, o su un particolare. In questi zoom elettronici il valore sociale dell'interfaccia - sottintendendo, per dirla con Galloway, che "il sociale, in sé, costituisce una grande interfaccia tra il soggetto e il mondo" (2012: 54; trad. mia) - viene messo tra parentesi per lasciar emergere uno sguardo: quello del regista. Beil, consapevole dell'impossibilità di nascondersi (secondo il dibattito che, come abbiamo visto, caratterizza le pratiche autoetnografiche di ricerca sociale), manifesta la propria istanza autoriale in *close ups* la cui bassa risoluzione, tuttavia, sottolinea come si tratti di un intervento necessariamente *ex-post* (di "seconda mano", appunto). Alla base di *Roman national*, infatti, vi è un programmatico fluire di immagini e formati fuori controllo, quale è quello che caratterizza la comunicazione via *social*; tale flusso, peraltro, contrasta con la rigidità del formato cinematografico classico, a cui il film è principalmente destinato. In questo senso la scena iniziale, in cui una ragazza riprende sé stessa nell'atto di dondolarsi sull'altalena, con conseguente inevitabile sfasamento dei formati (FIG. 1), ha in sé una forza quasi trasgressiva: nella ricostruzione e riproposizione, all'interno del formato cinematografico classico, dell'anarchia dei formati che caratterizza la comunicazione digitale contemporanea vi è una scelta di campo precisa, tesa a un realismo che non si interroghi necessariamente sulla veridicità delle immagini, ma – preso atto dell'esibita finzionalità delle stesse – cerchi piuttosto di rendere la veridicità della "messa in finzione" di tali immagini. Gli stessi protagonisti figurano nei *credits* finali, presentati

come autori veri e propri del film, attraverso il loro *nickname* di Periscope: gli unici nomi “reali” sono quelli del regista, dell’aiuto montaggio, dei produttori. Il realismo non sta quindi nella rappresentazione, ma nelle “modalità” di tale rappresentazione, ed è anche per questo che *Roman national* sfugge da quella che sembra essere una deriva dei *social films* – la riproposizione dell’interfaccia *social* come scelta velleitaria, “alla moda” – per interrogarsi e interrogarci sulle modalità di rappresentazione della stessa: la forma è, qui più che mai, il contenuto.

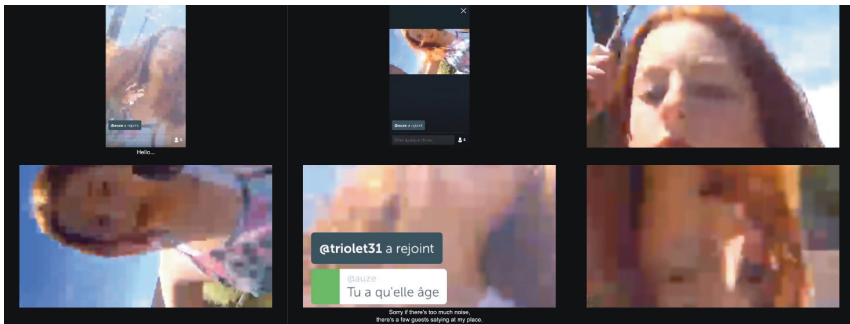


FIG. 1 – *Roman National*, Dir. Grégoire Beil.
L’incipit del film.

Quest’insistenza esibita sulle modalità di interazione visuale degli utenti rischia, tuttavia, di far perdere di vista i temi trattati, quindi lo sviluppo, all’interno di un contesto sperimentale, di una narrazione tradizionale. È qui che interviene il montaggio finale, in cui l’autore sceglie di focalizzarsi su pochi eventi significativi: la finale del Campionato europeo di calcio e, soprattutto, l’attentato di Nizza. Dal materiale raccolto (le *stories*, per usare il lessico *social*) Beil cerca, in qualche modo, di far emergere la Storia, cercando di catalizzare l’anarchia delle narrazioni spontanee su un impianto storiografico classico, scandi-

to da eventi che si svolgono in un tempo e in uno spazio definiti. Nel calare le *stories* sulla Storia, potremmo quasi dire, vi è un tentativo di dare un senso, narrativo, al materiale raccolto, di trovare una sintesi per cui il concetto di “identità nazionale”, programmaticamente ed esplicitamente ricercato sin dal titolo, abbia un senso e non si risolva solamente in un fluire ininterrotto di immagini e simboli connessi in maniera caotica, aspatiale e atemporale. L'intento, in realtà, riesce fino a un certo punto: in più momenti il magma iniziale sembra infatti sfuggire all'autore, per imporsi in quanto tale. È il caso, appunto, della preparazione per la finale degli Europei di Calcio, Francia-Portogallo: sul tema si esprimono ragazzi, dai tratti somatici estremamente diversi tra loro, i quali si preparano alla partita con i commenti più vari: “non so dove vedere la partita”, “Vive la France! Siamo Arabi, ma auguriamo lunga vita alla Francia!” “Tutti sanno che la Francia vincerà, perché tutti ne beneficeranno” “Al diavolo la Francia!” (FIG. 2).

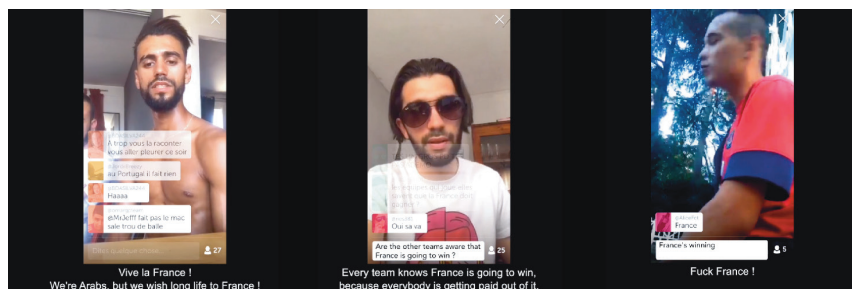


FIG. 2 – *Roman National*, Dir. Grégoire Beil.
La preparazione alla finale di Euro 2016.

Se l'impressione è quella di una conflittualità più o meno latente, e più o meno insanabile, la stessa sembra emergere con toni più drammatici nelle scene di *hate speech*, di natura talvolta

sessuale (“sei un uomo o una donna? Mostra il tuo pene”, recita un commento ai danni di una ragazzina dai tratti androgini); talvolta di status sociale (un utente esibisce i soldi che ha come motivo di vanto; un altro viene attaccato perché la sua piscina è “da poveracci”); talvolta – più spesso – etnica o religiosa, con attacchi ai musulmani, agli ebrei, agli asiatici, ai gitani. Anche qui, la retorica dell’*hate speech* sembra far parte della comunicazione interpersonale online in maniera quasi connaturata, inestirpabile, anche laddove l’individuo ci mette “la faccia”; in quanto tale, può essere più o meno ignorata dai soggetti emittenti, che talvolta replicano animosamente, talvolta lasciano fluire indifferenti gli insulti ricevuti. Più significativamente, ai fini della nostra analisi, l’emergere di insulti gratuiti, senza fondamento, sembra minare alla base la stessa idea di identità collettiva che il film, per sua stessa natura, si propone di affrescare.

E tuttavia è proprio di fronte a un evento disumano come l’attentato di Nizza del 14 luglio 2016 che l’identità e i valori comuni della società francese sembrano emergere: ciò che più conta, essi emergono all’interno della quotidianità, in particolare quella dei festeggiamenti per il 14 luglio. Esempio è la scena in cui durante uno spettacolo di fuochi d’artificio alla Tour Eiffel, con sottofondo di musica rock, senza soluzione di continuità, uno dei commentatori dà la notizia dell’attentato (FIG. 3), generando uno dei tanti contrasti che caratterizzano la seconda metà del film (in un’altra scena, vediamo simultaneamente gente che balla, e commenti che recitano “ma perché ballano? Non sanno dell’attentato?”). La Storia emerge nella rete di comunicazione intermediale generata dagli utenti, espandendosi all’interno e al di fuori di essa, attraverso dinamiche spontanee di rimediazione (in una scena, un utente riprende via Periscope la televisione che inquadra la Promenade des Anglais; in un’altra, specularmente, un personaggio trasmette via Periscope immagini dalle strade di Nizza e viene a scoprire che la sua diretta è

stata ripresa dalla televisione, etc.). Una volta lasciati interagire i soggetti con la Storia, lo stesso Beil se ne fa partecipe, aderendo al minuto di silenzio proposto da uno dei personaggi con una serie, appunto silente, di primi piani di alcuni degli individui rappresentati. Dopo aver calcato i personaggi sulla Storia, detto altrimenti, lo stesso regista interagisce con essi, inserendo una propria marca di enunciazione all'interno del sistema di sguardi e di relazioni rappresentato: l'autore, in altre parole, si lascia catalizzare dalla Storia che ha evocato, per entrare a far parte, egli stesso, dell'identità nazionale ricercata e, finalmente, ritrovata.

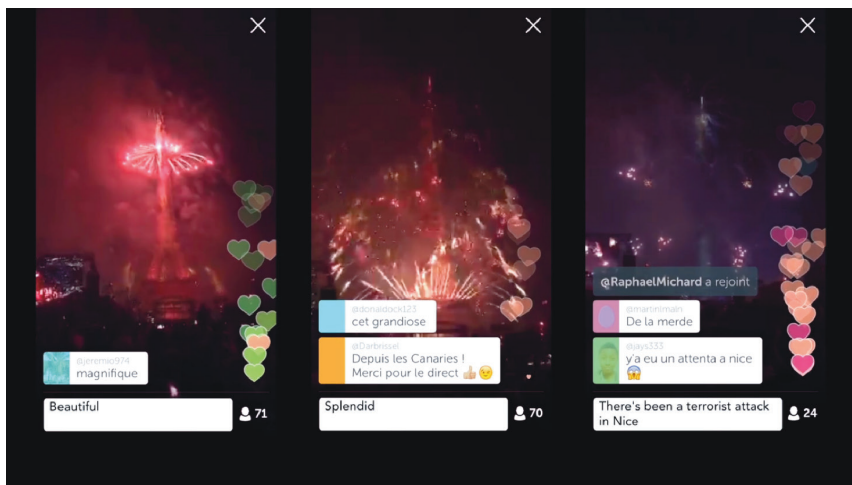


FIG. 3 – *Roman National*, Dir. Grégoire Beil.
La notizia della strage di Nizza arriva durante
i festeggiamenti per il 14 luglio.

L'identità nazionale, quindi, è da cercarsi, o almeno tale sembra essere l'esito del film, sì nel magma autocomunicativo

degli individui connessi, ma in interazione con un altro tipo di narrazione, quella storiografica classica, tesa all'archiviazione e alla conservazione dei dati e delle informazioni, più che alla loro messa in relazione. I due diversi modi di narrare la realtà, quindi, non si escludono, ma anzi, si integrano, e non solo tracciano una linea di ricerca percorribile nell'ambito delle scienze sociali, ma configurano un'estetica (relativamente) nuova anche in campo documentaristico, laddove i due ambiti sembrano sovrapporsi e coincidere.

4. Conclusioni

Possiamo quindi interpretare *Roman national* come un'articolazione della Storia nel mito del quotidiano, che il medium cinematografico sembra essere chiamato a far emergere. Nel suo già citato recente volume, Ortoleva riflette sul ruolo dei miti "a bassa intensità" nella società contemporanea, individuando quattro caratteristiche essenziali:

- non si collocano in un tempo lontano e separato dal nostro, qual è quello brumoso delle origini o degli eroi fondatori, o del "c'era una volta" fiabesco, ma nel nostro stesso tempo, o in uno prossimo e databile e in un mondo riconoscibile come reale;
- si presentano in generale come oggetto di consumo più che di osservanza formale, e di un consumo libero e personale più che condiviso e regolato; [...] si collocano più nel campo delle libere scelte che in quello degli obblighi e delle norme rigide;
- hanno generalmente al centro non esseri altri (sia pure spesso antropomorfi come divinità o figure infere o animali dotati di alcune qualità umane), ma esseri della nostra stessa specie;
- [...] si presentano come schemi di base declinati in un'immensa varietà di racconti insieme analoghi e diversi che ci

circondano [...] narrazioni insieme simili e ogni volta nuove nelle quali il mito di volta in volta si cala (2019: XV-XVI).

Non sorprende, secondo questi principi, come la rappresentazione della quotidianità occupi una posizione predominante nella mitologia contemporanea, in quanto proprio nelle pratiche diffuse di autorappresentazione, quali quelle che il film qui preso in esame si è incaricato di “narrativizzare”, è possibile intravedere una forma di “mitopoiesi del quotidiano”. *Roman national* è in questo senso emblematico: si vedano, alla luce dei punti sopra elencati, scene come quelle dell’attentato a Nizza, in cui l’intensità della tragedia è smorzata dalla quotidianità della situazione (punto primo); il particolare delle *love reactions*, onnipresente, e che ben emblemizza la finalità di consumo delle singole narrazioni (punto secondo); il minuto di silenzio, in cui il regista indugia sui volti dei partecipanti, evidenziandone il tratto umano e consuetudinario a prescindere dalle diversità culturali o di opinione (punto terzo); la scena in cui uno dei personaggi scorge nel paesaggio elementi sovranaturali che non esistono, in una ripresa più o meno consapevole del genere *sci-fi* (punto quarto).

Visto in tale ottica, *Roman national* lascia emergere non solo la componente intimamente duplice e negoziale di qualunque auto-rappresentazione, ma anche, e soprattutto, la funzione mitopoietica dell’autonarrazione stessa, che proprio in quanto realizzata da soggetti comuni arriva a trascendere il puro dato documentario per riflettere sulle modalità del racconto, sul carattere di “doppia autoriflessività” che una simile strategia compositiva inevitabilmente innesca. In questo senso, le riflessioni elaborate nell’ambito delle scienze sociali coincidono, e in parte completano, quelle elaborate dai *film studies* sulla natura del documentario. Entrambi gli ambiti, infatti, come il caso dei documentari autoetnografici evidenzia, sembrano chiamati a gestire una dicotomia di fondo: non più quella tra il soggetto

e l'oggetto della rappresentazione, ma tra la rappresentazione, soggettiva/oggettiva, della realtà e il carattere pervicacemente mitico di tale rappresentazione, anche e soprattutto laddove, come negli ecosistemi narrativi contemporanei, i miti siano di bassissima, quasi nulla, intensità.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Albano, Lucilla; Salatino, Arianna, eds. (2011), "Autorialità, autobiografia, autoritratto", *Imago. Studi di cinema e media*, II/4.
- Anderson, Leon (2006), "Analytic Autoethnography", *Journal of Contemporary Ethnography*, 35/4: 373-95; incl. in Atkinson, Paul; Delamont, Sara, eds. (2011), *SAGE Qualitative Research Methods*, vol. 4, London, SAGE: 297-318.
- Aprà, Adriano (2017), *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria, Falsopiano.
- Berger, Peter L. (2017), *I molti altari della modernità. Le religioni al tempo del pluralismo*, Bologna, EMI.
- Bertozzi, Marco (2003), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau.
- (2008), *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio.
- (2012), "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio", *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, ed. Giovanni Spagnoletti, Venezia, Marsilio: 17-32.
- Broggi, Daniela (2011), "Cinque mosse per fare più spazio al cinema documentario", *Le Parole e le Cose. Letteratura e realtà*. [18/09/2019] <http://www.leparoleele cose.it/?p=2369>
- Cati, Alice; Franchin, Glenda (2012), "Introduzione", *Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali*, XXXIV/3, settembre-dicembre: 389-396.

- Chang, Heewon (2008), *Autoethnography as Method*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- Charney, Leo; Schwartz, Vanessa (1995), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press.
- Cubitt, Sean (2004), *The Cinema Effect*, Boston, MIT Press.
- Delamont, Sara (2007), "Arguments against Auto-Ethnography", intervento presentato al British Educational Research Association Annual Conference, Institute of Education, University of London, 5-8 settembre 2007. [18/09/2019] <http://www.leeds.ac.uk/educol/documents/168227.htm>
- Deleuze, Gilles (1985), *L'immagine-tempo*, trad. it. a cura di Liliana Rampello, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1997.
- Di Gregorio, Luciano (2017), *La società dei selfie. Narcisismo e sentimento di sé nell'epoca dello smartphone*, Milano, Angeli.
- Dottorini, Daniele (2013), "Introduzione. Per un cinema del reale. Il documentario come laboratorio aperto", *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, ed. Daniele Dottorini, Udine, Forum: 12-24.
- Dottorini, Daniele (2018), *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano/Udine, Mimesis.
- Eco, Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Ellis, Carolyn (2004), *The Ethnographic I. A Methodological Novel about Teaching and Doing Autoethnography*, Walnut Creek, AltaMira.
- Ellis, Carolyn; Adams, Tony E.; Bochner, Arthur P. (2011), "Autoethnography. An Overview", *Forum: Qualitative Social Research*, 12/1. [19/06/2019] <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>
- Fanot, Frantz (1952), *Peau noire masques blancs*, trad. it. a cura di Silvia Chiletto, *Pelle nera, maschere bianche*, Pisa, ETS, 2015.
- Freud, Sigmund (1914), *Zur Einführung des Narzißmus*, trad. it. a cura di Renata Colorni, *Introduzione al narcisismo*, Torino, Boringhieri, 1976.
- Galloway, Alexander R. (2012), *The Interface Effect*, Cambridge, Polity.

- Hayano, David (1979), "Auto-Ethnography. Paradigms, Problems, and Prospects", *Human Organization*, 38/1: 99-104.
- Hughes, Sherick A.; Pennington, Julie L. (2017), *Autoethnography. Process, Product, and Possibility for Critical Social Research*, Thousand Oaks, SAGE.
- Iervese, Vittorio (2013), "Il falso problema del vero. La *malamimesis* dell'immagine contemporanea", *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, ed. Daniele Dattorini, Udine, Forum: 27-39.
- Jones, Stacy Holman; Adams, Tony E.; Ellis, Carolyn (2013), "Introduction. Coming to Know Autoethnography as More than a Method", *Handbook of Autoethnography*, eds. Stacy Holman Jones et. al., Walnut Creek, Left Coast Press: 17-47.
- Kelly, Patrick (2016), "Creativity and Autoethnography. Representing the Self in Documentary Practice", *Screen Thought. A Journal of Image, Sonic, and Media Humanities*, 1/1: 1-9.
- Maestri, Giorgia; Lovisato, Marco (2018), "Il museo agito e l'archivio svelato. Interattività e realtà aumentata nei luoghi di Fondazione Cineteca Italiana", *Cinergie*, 14: 7-15. [19/06/2019] <https://cinergie.unibo.it/article/view/8360/8618>
- Mai, Nicola (2018), *Mobile Orientations. An Intimate Autoethnography of Migration, Sex Work, and Humanitarian Borders*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Manovich, Lev (2013), *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury Academic.
- Morreale, Emiliano (2015), "Introduzione", *Cinema del reale. Il documentario italiano 2000-2015*, ed. Emiliano Morreale, *Cartaditalia*, 1: 12-33.
- Nazzaro, Giona A. (2013), "Corpi celesti. L'altro reale del cinema italiano", *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, ed. Daniele Dottorini, Udine, Forum: 41-62.
- Odin, Roger (2000), *De la fiction*, trad. it. a cura di Anna Masecchia, *Della finzione*, Milano, V&P università, 2004.

- Ortoleva, Peppino (2009), *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore.
- (2019), *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi.
- Parfit, Derek (1984), *Reasons and Persons*, Oxford, Clarendon press.
- Pennington, Julie L. (2004), *The Colonization of Literary Education. A Story of Reading in One Elementary School*, New York, Peter Lang.
- Polato, Farah (2014), "Il cinema, il postcoloniale e il nuovo millennio nel panorama italiano", *Aut Aut*, 364: 173-182.
- Reed-Danahay, Deborah E. (1997), *Auto/Ethnography. Rewriting the Self and the Social*, Oxford, Berg.
- Riva, Giuseppe (2016), *Selfie. Narcisismo e identità*, Bologna, Il Mulino.
- Rodríguez Cobos, Mario (Silo) (1991), *Miti-radice universali*, Firenze, Multimage, 2010.
- Romo, Jaime J. (2005), "Border Pedagogy from the Inside Out. An Autoethnographic Study", *Journal of Latinos and Education*, 4/3: 193-210.
- Russell, Catherine (1999), *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham/London, Duke University Press.
- Silverstone, Roger (1994) *Television and Everyday Life*, trad. it. *Televisione e vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- Spagnoletti, Giovanni, ed. (2012), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio.
- Toso, Fiorenzo (2008), *Le minoranze linguistiche in Italia*, Bologna, Il Mulino.
- Turkle, Sherry (2015), *Reclaiming Conversation. The Power of Talk in a Digital Age*, New York, Penguin Press.
- Walford, Geoffrey (2009), "For ethnography", *Ethnography and Education*, 4/3: 271-282.
- Winograd, Ken (2002), "The Negotiative Dimension of Teaching. Teachers Sharing Power with the Less Powerful", *Teaching and Teacher Education*, 18/3: 343-362.

FILMOGRAFIA

- 30-Day Living Film*, Dir. Doug Aitken, Gran Bretagna, 2015
- Division*, Dir. Cat Muncey, USA, 2014.
- Hollywood and Vines*, Miles Jay, USA, 2016.
- Inside*, Dir. D. J. Caruso, USA, 2011.
- Italy in a Day*, Dir. Gabriele Salvatores, Gran Bretagna, Italia, 2014.
- Life in A Day*, Dir. Kevin Macdonald, USA, 2011.
- Open Windows*, Dir. Nacho Vigalondo, Francia-Spagna, USA, 2014.
- Roman National*, Dir. Grégoire Beil, Francia, 2018
- Selfie*, Dir. Agostino Ferrente, Francia-Italia, 2019.
- Sickhouse*, Dir. Andrea Russett, USA, 2016.
- SNAP*, Dir. Felipe Elgueta e Ananké Pereira, Cile, 2018.
- Tumaranké*, Marco Alessi *et. al.*, Italia, 2018.
- Unfriended*, Dir. Levan Gabriadze, USA, 2014.
- Uniformes*, Dir. Neil Beloufa, anno e paesi di produzione non ancora definiti.

ILARIA DELLISANTI

Il cinema ai margini del quotidiano

1. *Introduzione*

L'oggetto di questo contributo è costituito dai costrutti simbolici che il cinema italiano contemporaneo crea sulla quotidianità vissuta nei contesti periferici. L'obiettivo consiste nel provare a fornire una visione critica dei discorsi prodotta un certo tipo di cinematografia. Tale obiettivo lo si vuole raggiungere mostrando come, da un lato, le modalità utilizzate per rappresentare il quotidiano in periferia generino particolari significati di emarginazione o integrazione sociale e dall'altro come, ricorrendo ai termini usati da Michel Foucault (1976), queste rappresentazioni possano confermare o mettere in discussione gli schemi sociali riflessi nelle gerarchie di potere. Il motivo della scelta di tale argomento risiede nell'aver notato un crescente interesse da parte del mondo cinematografico italiano contemporaneo (dimostrato inoltre dagli innumerevoli festival, articoli e iniziative¹ comparsi negli ultimi anni) per le aree periferiche e per le tematiche legate alla marginalità. Nel corso degli ultimi quattro anni, e in particolare nel periodo che va dal 2015 al 2018, si è assistito infatti a una progressiva presenza nei film

di immaginari appartenenti a contesti di marginalità² in cui le periferie, gli esclusi e la criminalità sono diventate tematiche ossessive per il cinema italiano (Menarini 2018).

Nelle pagine che seguono si andrà dunque a indagare, attraverso lo studio di un campione di dieci film che appartengono al genere drammatico e alla commedia, come si producano e cosa comportino i costrutti simbolici elaborati sulle periferie. Si analizzeranno in particolare le diverse modalità di approccio al quotidiano cercando di far emergere come – senza dimenticare le questioni legate al genere cinematografico – i due generi possano produrre differenti costrutti simbolici sulla marginalità.

Si terrà conto non tanto dei codici del genere utilizzati quanto delle diverse forme simboliche (Cassirer 1923) rappresentate. L'ipotesi muove dall'idea che i discorsi sul quotidiano in periferia creati dalle due categorie filmiche siano dovuti solo in minima parte alla differenza del genere cinematografico e siano, invece, causati dal diverso impiego di elementi narrativi e tecnici. Che i film utilizzino specifici codici per generare e soddisfare un certo tipo di aspettative del pubblico è stato infatti indagato da innumerevoli studiosi (Bordwell, Thompson 2003; Altman 1999; Casetti 1993; Neale 1988; Costa 1985; Schatz 1981). Ogni genere, infatti, è caratterizzato da elementi ricorrenti che ne permettono l'immediato riconoscimento veicolando la rappresentazione dell'oggetto trattato. Ciò comporta che, a parità di soggetto, si utilizzeranno codici differenti. Ma i film, oltre che a generare e soddisfare aspettative, sono anche produttori di significati (Deleuze 1983; Metz 1971; Eco 1962; Arnheim 1960). Questi non sono il semplice "senso" espresso dalla trama del film ma "discorsi", che riflettono modi di interpretazione e organizzazione della realtà. L'opera filmica, infatti, collocandosi nel complesso sistema dell'industria culturale (Horkheimer, Adorno 1947) è per sua natura il prodotto di meccanismi sia commerciali che culturali (Crane 1992; Morin 1962; Benjamin

1936) e, in quanto tale, è “capace di riflettere usi e costumi, valori, passioni ma soprattutto visioni sul mondo propri della società da cui provengono coloro che la realizzano e alla quale è destinata” (Cucco, Manzoli 2017: 9). Ragion per cui il film non è mai il semplice contenitore di una storia ma anche, e soprattutto, uno strumento con cui costruire e trasmettere significati sulla realtà.

Per tal motivo i film italiani contemporanei, raccontando la realtà vissuta in periferia, diventano potenti veicoli di significati sul mondo sociale che rappresentano. Il risultato è la creazione di discorsi che a loro volta riproducono o problematizzano concezioni su un particolare tipo di contesto.

Ora, soffermandoci brevemente sui propositi del contributo.

La nozione di marginalità è di difficile e complessa definizione. Essa viene spesso posta in relazione a una complessa rete di categorie tra cui quella di “periferia”, utilizzata per designare luoghi e gruppi sociali visti come geograficamente e socialmente marginali (Aru, Puttilli 2014). In sostanza, margine e periferia vengono impiegati in maniera intercambiabile per indicare luoghi concreti – aree rurali, quartieri di periferia urbana, strutture architettoniche (come le carceri), zone geografiche ritenute economicamente depresse – e classi sociali di un certo tipo nei quali misere condizioni abitative, disoccupazione, sottoproletariato e criminalità tendono a essere visti come causalmente connessi gli uni agli altri (Forgacs 2014, ed. 2015: XVII). In altre parole, questi termini vengono comunemente utilizzati in associazione a elementi quali povertà e corruzione definendo, di conseguenza, gli abitanti di tali luoghi secondo concezioni discriminatorie. Si producono così quelle che Aru e Puttilli chiamano “stigmatizzazioni socio-spaziali”, per le quali “i luoghi ereditano lo stigma delle persone, e le stesse persone sono stigmatizzate a partire dalla relazione che instaurano con certi luoghi” (2014: 8-9). Questo ha un impatto concreto sulla

vita quotidiana degli abitanti che, a loro volta, sono in questo modo costretti a subire una doppia segregazione, sia spaziale che discorsiva. Dunque, i significati di integrazione o emarginazione di cui ci si occupa nel presente contributo, sono tutti prodotti da questi o simili meccanismi. Ciò verrà trattato nella prima parte dell'articolo, dove uno studio sui *cliché* legati alle periferie rivelerà come questi, aderendo oppure distanziandosi dalla realtà, creino costrutti simbolici che confermano o smentiscono concezioni marginalizzanti.

In secondo luogo, margini e periferie non sono solo pratiche concrete di emarginazione geografica o sociale. Essi costituiscono anche delle rappresentazioni simboliche e metaforiche delle relazioni di potere in quanto esprimono gerarchizzazioni sociali (Aru, Puttilli 2014) quali: inclusione/esclusione, dentro/fuori, centro/periferia, ricco/povero, dominante/subalterno. La formulazione di tali categorie oppostive, dipende dal posto sociale occupato dall'osservatore nel momento in cui si rapporta all'oggetto osservato dato che "l'atto di vedere e costruire un luogo come marginale comporta, nella sua forma elementare, l'atto di posizionarlo in relazione ad un altro luogo" (Forgacs 2014, ed. 2015: XIX). Questo è vero a partire dai film italiani considerati, nei quali, parafrasando ciò che David Forgacs ha scritto nel suo libro *Margini d'Italia* (XXII-XXIII), i modi di vedere e rappresentare la marginalità sono processi di "descrizione visuale" incorporati nelle relazioni di potere. Chi possiede e punta l'obiettivo per raccontare queste storie? Chi guarda il film una volta distribuito, e per quale ragione? Per quale pubblico "a casa" sono pensati questi film? Margini e periferie infatti non sono presenti in natura, ma sono il risultato di particolari modi di vedere e organizzare la società e lo spazio. Ciò verrà affrontato nella seconda parte dell'articolo. Per il momento basti anticipare che la conferma o la messa in discussione delle gerarchie di potere è strettamente collegata ai significati

prodotti dai film. Rappresentare il quotidiano in periferia, infatti, comporta il rischio di elevare a realtà oggettiva situazioni particolari, annullando in questo modo la specificità intrinseca di contesti e individui. Questo si esprime, ad esempio, attraverso delle rappresentazioni omologanti – i contesti periferici dipinti sempre come degradati e/o corrotti, i personaggi descritti sempre come poveri e/o disperati, una vita dura e difficile da cui è difficile emanciparsi – che tendono sempre a sottolineare una differenza tra chi vive in quei luoghi e chi no, contribuendo così a reiterare e consolidare rapporti che possono essere intesi come “di dominazione” (Semmoud, Troin 2014). Ciò però non significa che manchino controrappresentazioni o azioni collettive capaci di proporre o suggerire uno sguardo critico. Interpretando le pratiche di fruizione del prodotto filmico come atti di resistenza al potere è infatti possibile leggere il successo economico al *box office* delle commedie³ analizzate in questa sede⁴ come strategie di resistenza messe in atto dagli spettatori. Ora, ci si rende perfettamente conto di quanto sia sottile il discorso, perché il rischio potrebbe essere sia quello di sembrare ideologicamente “di parte” sia quello, alla luce degli alti livelli raggiunti dagli studi sull’audience (Fanchi 2014), di rendere il ragionamento troppo semplicistico. All’interno di questo contesto si è cercato di proporre una prospettiva critica, fermo restando che l’oggetto del lavoro sono le opere filmiche e non il pubblico. Riprendendo dunque il discorso, gli spettatori non sono semplici consumatori passivi di prodotti culturali (Bauman 2011), ma soggetti attivi che si esprimono tramite pratiche di negoziazione (De Certeau 1980). Queste “possono essere interpretate nell’ottica delle riflessioni foucaultiane sul tema del potere. Nel pensiero di Foucault, gli attori sociali, non sono mai completamente manipolati o sottomessi, ma i rapporti di dominazione implicano anche strategie di emancipazione da parte dei dominati” (Semmoud, Troin 2014: 45). Riassumendo: nelle

sezioni che seguiranno, si cercherà di mettere in luce come la diversità degli approcci al quotidiano in periferia espressa dai due macrogeneri produca costrutti simbolici di integrazione o emarginazione sociale. Si proverà, inoltre, a indagare come un certo tipo di rappresentazione sulla marginalità possa riprodurre o mettere in discussione le gerarchie di potere.

L'indagine sarà dunque condotta a partire da un'analisi effettuata su un campione di dieci film, sia commedie che drammi, distribuiti in Italia tra il 2015 e il 2018. Questo campione, rappresentativo ma non esaustivo, è stato selezionato tenendo conto della metodologia di ricerca utilizzata da Moretti (2005) la quale, seppur nata nel campo della storia letteraria, può essere anche applicata agli studi cinematografici. Tale metodo, infatti, guardando all'oggetto da esaminare come "sistema" e non come "modello" costituito da pochi elementi da approfondire, assume un certo allontanamento dove "la distanza non è un ostacolo alla conoscenza, bensì una sua forma specifica. La distanza fa vedere meno dettagli, vero: ma fa capire meglio i rapporti, i *patterns*, le forme" (2005: 3). Nello specifico, la metodologia dello studioso è stata utile perché "un'osservazione a distanza" delle opere ha permesso di far emergere i *cliché* utilizzati per rappresentare alcuni elementi specifici, quali i personaggi e le ambientazioni. Tali elementi, replicandosi in una categoria filmica o in un'altra, hanno portato all'individuazione di una tendenza nella costruzione di un certo tipo di immaginario.

Infine, per l'individuazione delle forme simboliche ci si è basati sullo studio della marginalità condotto da Forgacs (2014). Qui, l'approccio metodologico nonché il taglio prospettico utilizzato, hanno fornito un essenziale supporto alla modalità con cui problematizzare lo sguardo impiegato per comprendere le rappresentazioni sul quotidiano ai margini create dai film. Per l'interpretazione delle strutture simboliche ci siamo rivolti a

un'autorevole ricerca, poi diventata prezioso manuale, condotta da Bourdieu (1993).

2. L'analisi

Come già accennato, l'indagine si struttura a partire dallo studio di un campione di film collocati all'interno dell'arco temporale 2015-2018. In particolare sono stati considerati dieci film, cinque "drammatici" – *Fortunata* (Castellitto 2017), *Fiore* (Giovannesi 2016), *Fuocoammare* (Rosi 2016), *Anime Nere* (Munzi 2014), *La terra dell'abbastanza* (fratelli D'Innocenzo 2018) – e cinque "commedie" – *Come un gatto in tangenziale* (Milani 2017), *Smetto quando voglio ad Honorem* (Sibilia 2017), *Non c'è più religione* (Miniero 2016), *Si accettano miracoli* (Siani 2015), *Brutti e cattivi* (Gomez 2017) – scelti in base a una somiglianza del contesto periferico proposto.

L'obiettivo è stato quello di far emergere come, a parità di ambientazione, i film producano significati di integrazione o emarginazione causati da una differenza nelle modalità di rappresentazione. Ciò è stato ottenuto mediante un'iniziale analisi degli elementi narrativi (ambientazione, personaggi, temi) e tecnici (sceneggiatura e fotografia).

2.1 Analisi degli elementi narrativi

2.1.1 I luoghi

Osservando le ambientazioni dove i dieci film sono ambientati emerge come ci sia una tendenza nel privilegiare ambientazioni periferiche, siano esse "urbane" (aree confinate ai margini del nucleo cittadino), come ad esempio nel caso di *Fortunata*, *Come un gatto in tangenziale*, *La terra dell'abbastanza*, *Brutti e cattivi*, o "extraurbane" (in questo caso isole e paesi di montagna) come in *Fuocoammare*, *Non c'è più religione*, *Anime Nere* e *Si accettano miracoli*. A queste, si aggiungono le strutture architettoni-

che che implicitamente richiamano concezioni marginalizzanti, come ad esempio quella del carcere in *Fiore* e *Smetto quando voglio ad honorem*. Risulta dunque evidente, all'interno del panorama cinematografico italiano attuale, l'interesse per un immaginario tutto orientato al mondo periferico. Quest'ultimo tende però a essere descritto dai film drammatici sempre come degradato, nel quale corruzione e criminalità si intrecciano inesorabilmente alla povertà in una continua lotta alla sopravvivenza. Ciò accade ad esempio in *Fiore* e in *Terra dell'abbastanza*, in cui le difficili condizioni economiche spingono i personaggi a trovare nella criminalità una soluzione "per svoltare". Stesso risultato, ma a partire da presupposti differenti, è *Anime Nere*. In questo film, la vicenda è incentrata sulla famiglia di un piccolo paesino della Calabria (la cui descrizione sembra poter essere benissimo applicata a tutte le regioni del Meridione. È il caso di una situazione specifica che però viene elevata a generale) corrotto e mafioso in cui, a differenza dei film precedenti, la criminalità non è il risultato di difficili condizioni economiche, ma connotata alla cultura stessa calabrese. Ne risulta un mondo in cui marginalità geografica e/o povertà, criminalità e mafia, sono strettamente connessi e le situazioni specifiche (una minorene che sembra essere sola al mondo, dei ragazzini spinti dalla figura paterna a far parte di un'organizzazione mafiosa, una famiglia di un piccolo paesino dell'Aspromonte coinvolta in un vortice di sanguinose vendette) vengono elevate e rappresentate come realtà diffuse. Ne risulta la costruzione di stereotipi marginalizzanti che tendono a emarginare chi già è emarginato.

Diverso sembra essere il meccanismo proposto dalle commedie, ad esempio *Smetto quando voglio ad honorem* o *Brutti e cattivi*. Sebbene i luoghi siano simili ai film drammatici sopra indicati (il primo infatti è ambientato in un carcere come *Fiore*, mentre il secondo nel quartiere di Ponte di Nona come in *La terra dell'Abbastanza*) e nonostante la tipologia di corruzione che

caratterizza i personaggi (spacciatori e rapinatori) sia anch'essa simile, in questi film periferia e criminalità non vengono raffigurati come correlati. Tale cortocircuito si manifesta attraverso le modalità con cui sono rappresentati i luoghi. Questi, non essendo connotati come degradati o desolati, rompono la concezione che tende a vedere periferia-povertà-criminalità come elementi consequenziali. Ne è esempio la modalità con cui viene dipinto il quartiere di Ponte di Nona in *Brutti e cattivi* (FIG. 1). Troviamo in primo piano una serie di macchine parcheggiate, indice di un'area popolata e non desolata (come invece accade in *La terra dell'abbastanza* sin dalla sequenza iniziale), e al centro del quadro una serie di palazzi che, per mezzo di un'inquadratura dal basso, vengono resi maestosi, assolutamente non deteriorati o fatiscenti. I muri delle strutture infatti, appaiono come se fossero stati appena dipinti e la brillantezza dei colori emerge nonostante l'ambientazione notturna, conferendo una sensazione tutt'altro che di decadenza.



FIG. 1 – Complesso architettonico in *Brutti e cattivi*.

Le commedie, in sostanza, riescono a rappresentare queste ambientazioni conferendo loro molteplici sfumature che permettono di far emergere “come i cosiddetti luoghi “difficili” siano in primo luogo *difficili da descrivere e da pensare*, e che sia

necessario sostituire alle immagini semplicistiche e unilaterali, una rappresentazione complessa e molteplice” (Bourdieu 1993, ed. 2015: 39). Queste, infatti, pur costruendosi a partire dalla rappresentazione di *clichè* sulla marginalità, ne propongono una prospettiva alternativa ottenuta tramite un’inversione dei classici codici sulla periferia, come accade per *Smetto quando voglio ad honorem*. Così la consequenzialità del rapporto periferia-povertà-criminalità viene spezzata grazie all’utilizzo della tecnica del paradosso. Questa consiste nell’aver rappresentato il carcere non come un classico luogo di costrizione e ostilità, ma di libertà e solidarietà, in quanto capace di fornire ciò che la società non riesce a dare: sicurezza economica, comprensione, apprezzamento e riconoscimento individuale. È in questo senso che nel film di Sibilia si assiste, ad esempio, a come le preoccupazioni economiche che tanto affliggevano il protagonista trovino soluzione nientemeno che all’interno del carcere stesso. Qui il protagonista trova un lavoro come professore dei suoi compagni di detenzione e uno stipendio: il carcere non motiva né spinge a una fuga ma, al contrario, incentiva al rimanere. Risultato è un cambio di prospettiva capace di mettere in discussione concezioni marginalizzanti grazie all’emergere di un’autoconsapevolezza critica.

Ciò non sembra però accadere per i film drammatici, nei quali si potrebbe addirittura ritenere di assistere a una enfattizzazione al negativo del quotidiano vissuto in periferia. È il caso di *La terra dell’abbastanza* (FIG. 2), ambientato a Ponte di Nona come *Brutti e cattivi* ma che, al contrario di quest’ultimo, descrive il quartiere evocando i tipici stereotipi sulla marginalità urbana. Il film dei fratelli D’Innocenzo si apre infatti con un’inquadratura dall’alto sul quartiere, rivelando sin dai primi fotogrammi come gli attori principali non siano i due ragazzi intorno ai quali si sviluppa la vicenda, ma la desolazione del sobborgo, ottenuta attraverso la rappresentazione di uno sterminato e isolato piazzale al tramonto.



FIG. 2 – Il quartiere Ponte di Nona in *La terra dell'abbastanza*.

2.1.2 I personaggi

Passando all'analisi dei personaggi, è emerso come ci sia la tendenza nei film drammatici a inscenare esistenze tragiche e a imporre ai protagonisti un'omologazione nei tratti caratteriali. Imbronciati, solitari, induriti da una vita difficoltosa: sono questi i requisiti scelti, a cui si somma un'insofferenza agli schemi e alle regole della società. Tale rifiuto viene espresso tanto nell'abbigliamento – i vestiti sportivi di Dafne in *Fiore* – quanto nell'atteggiamento, come per la protagonista in *Fortunata* (FIG. 3). “Figura arcaica di donna vulnerata, sfatta e sfigurata dalla vita, *mater dolorosa* e parrucchiera tormentata” (Schiavoni 2017), il film non perde occasione di mostrarla con i capelli arruffati e il trucco sbavato.

Un ulteriore elemento ricorrente è quello di collocare i personaggi in contesti familiari problematici dove, qualora i genitori non siano morti a causa della droga (è l'esempio del film di Castellitto), sono costretti a vivere in condizioni di povertà estrema che li impossibilita addirittura ad andare dal dentista, come accade in *La terra dell'abbastanza*. Ne risulta la configurazione di personaggi fortemente disadattati, a cui si aggiunge la disperazione nell'esser costretti a vivere una quotidianità pericolosa e



FIG. 3 – La protagonista di *Fortunata*.

terribile come in *Anime Nere*. Individui dunque che vivono ai margini della società e che se da un lato sopportano situazioni ai limiti del disumano (i profughi in *Fuocoammare*), dall'altro ne subiscono le conseguenze: è il caso di *Anime nere*, dove sentimenti di odio e vendetta azionano un meccanismo di assassini a spirale che culmina con la morte di tutti e tre i protagonisti. Questo panorama produce un'uniformità nei personaggi e nelle difficoltà proposte (quelle economiche, quelle del contesto sociale o familiare) che rende impossibile prospettare un futuro fuori dalla dura realtà. In una direzione opposta invece si muovono i film comici: qui i personaggi non vengono caratterizzati dalla rabbia nei confronti di una vita che non desiderano, o consumati da una condizione economica difficile. Questi, al contrario, seppur inseriti in realtà difficoltose, riescono sempre a trovare un'alternativa che li porta a emanciparsi da situazioni di marginalità. È ciò che accade a Monica in *Come un gatto in tangenziale*. Il film, sia per ambientazione (il quartiere di Bastogi a Roma) che per protagonista (anche lei è una donna con un

figlio), richiama quello di *Fortunata*. In entrambi i film la protagonista è costretta a far fronte a un contesto sociale difficoltoso ma, differenza di *Fortunata*, Monica (FIG. 4) non solo viene rappresentata sempre ben truccata, con i capelli rossi sempre curati e le unghie perennemente laccate, riuscirà addirittura, alla fine del film, a raggiungere quel riscatto dalla condizione di marginalità che invece *Fortunata* non riuscirà a ottenere.

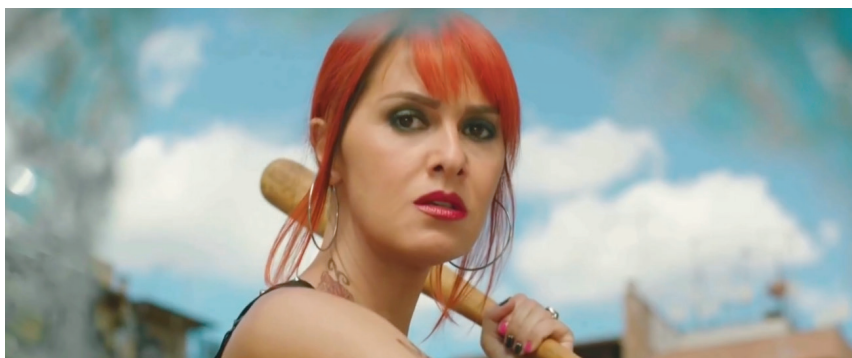


FIG. 4 – Monica in *Come un gatto in tangenziale*.

2.1.3 Le tematiche affrontate

Tirando le fila del discorso appena concluso, emerge dunque come i film drammatici tendano a riprodurre una vita dura, complessa, problematica dove ogni giorno è contraddistinto dall'ansia e dall'angoscia nel dover sopravvivere in un mondo che non lascia tregua. Infatti, nonostante i continui sforzi dei personaggi nel cercare di evadere da questa realtà e costruirsi una vita migliore, alla fine sono tutti costretti a rinunciare ai loro sogni e a rimanere ingabbiati all'interno di questo mondo. In sostanza, il messaggio formulato è quello secondo cui nelle realtà periferiche non c'è il tempo né il modo per sognare una vita migliore. Sono i predestinati alla marginalità, le uniche armi loro concesse sono la fede nei valori autentici e in una

morale che, anche se non porterà a vivere una realtà migliore, li riscatterà, come i buoni propositi cristiani insegnano, nella vita dopo la morte. È in questa direzione che i film si fanno portavoce di una univocità tematica, tutta orientata ad alimentare lo stereotipo del “borgatario dal cuore d’oro” pasoliniano, riassumibile nelle formule dell’incorruttibilità dell’affetto genitoriale (*Fortunata*), dell’autenticità del sentimento dell’amicizia (*La terra dell’abbastanza*), della forza dell’amore (*Fiore*) e della genuinità della compassione (*Fuocoammare*), a cui si contrappone invece la complessità dei temi affrontati nelle commedie, una tra tutte *Non c’è più religione*.

In questo film le tematiche non sono riconducibili a singoli significati ma a una pluralità argomentativa che giunge a mettere in discussione i *cliché* sulla realtà quotidiana di coloro che vivono ai margini. Nell’opera di Luca Miniero in particolare si parte dalla constatazione di una depressione demografica in Italia e, passando attraverso la differenza religiosa (nello specifico cristianesimo e islamismo), si giunge a toccare il tema dell’identità culturale. Qui, attraverso un gioco di contrasti, i personaggi rimandano a dei costrutti simbolici di integrazione sociale ottenuti, a loro volta, tramite il contemporaneo superamento non solo delle ideologie ma anche dei confini territoriali (*Trionfera* 2016).

2.2 *Analisi degli elementi tecnici*

2.2.1 *La sceneggiatura*

La necessità di prendere in considerazione anche gli aspetti tecnici del campione di film nasce dal ritenere come la tendenza a ricorrere a contesti periferici si evinca anche dalle modalità registiche utilizzate. Ragion per cui gli elementi formali rivelano una predisposizione dei due generi nel formulare costrutti simbolici differenti tanto quanto i contenuti, le ambientazioni

e i personaggi dimostrano la differente produzione di discorsi sulla marginalità nelle periferie.

Laddove infatti le commedie mettono in discussione i *cliché* sul quotidiano grazie a una scrittura comica che, basandosi sul gioco ironico, ribalta gli stereotipi sull'emarginazione, le opere drammatiche invece li confermano attraverso una pretesa di veridicità. Ciò è ottenuto utilizzando un tipo di scrittura realistica la quale implica, da un lato, la messa in scena di storie tratte da avvenimenti di cronaca (è il caso di *Fuocoammare* di Rosi) e, dall'altro, la costruzione di dialoghi che pretendono di essere reali tramite elementi linguistici dialettali come nel caso di *Anime Nere*. Ulteriore fattore che tende a conferire un'aura di realistica è l'attitudine a utilizzare attori non professionisti presi direttamente dalla strada. Tramite ciò, l'aderenza al reale è garantita non solo da un'autenticità interpretativa dovuta a un senso di naturalezza e spontaneità, ma anche dall'adoperare il nome originale dell'attore all'interno del film stesso. Si crea così una voluta sovrapposizione tra finzione e mondo reale che rende attendibile la storia e i temi trattati: è il caso di *Fiore*. Qui il nome originale viene riutilizzato all'interno dell'opera e la recitazione è totalmente scevra da qualsiasi studio in campo attoriale. In sostanza questa tipologia di film pretende di riflettere contesti e situazioni appartenenti a un mondo reale di periferia producendo costrutti simbolici di "stigmatizzazione" (Bourdieu 1993, ed. 2015: 109).

2.2.2 La fotografia

Le inquadrature sono strettamente connesse alla tipologia di scrittura dei film precedentemente analizzata (§ 2.3). Come la commedia utilizza inquadrature in campo medio che, impedendo l'identificazione con un particolare personaggio, agevolano il cambiamento prospettico creato dal gioco ironico proprio della scrittura comica, così il film drammatico adotta

tecniche proprie del Neorealismo cinematografico che legittimino, in un certo qual modo, la pretesa di realistica ottenuta mediante l'impiego della camera a spalla (come ad esempio accade in *Fuocoammare* durante il soccorso dei migranti o in *La terra dell'abbastanza* evidente soprattutto durante le riprese dei primi piani) o della tecnica del pedinamento proposta durante tutto lo sviluppo della vicenda in *Fiore*.

3. *I costrutti simbolici*

L'analisi precedentemente svolta ha dunque cercato di fornire una serie di dati che consentano la messa in discussione dei discorsi che la cinematografia di un certo tipo produce. Si è provato in particolare a mostrare in che modo – da quali tipologie e da quali film – vengano generati dei significati di emarginazione o integrazione sociale. Il risultato è stato l'emergere di come, a parità di oggetto rappresentato, le due categorie cinematografiche producano costrutti simbolici differenti.

Nello specifico, a partire dai diversi modi con cui vengono proposti luoghi, personaggi e temi si riproducono oppure problematizzano le concezioni sulla marginalità. Ciò non vuole mettere in discussione la legittima libertà degli autori nel rappresentare l'oggetto osservato, così come non si vuole porre la questione sotto un piano qualitativo, estetico o di genere. Rispetto a quanto ci si proponeva di indagare, infatti, la formulazione di differenti costrutti simbolici non dipende da quanto un film utilizzi o meno il "gioco ironico", da quanto sia considerato o no "impegnato", oppure abbia o non abbia utilizzato particolari tecniche registiche: piuttosto, dipende dalla prospettiva adottata dal soggetto creativo per rappresentare l'oggetto film.

L'intento del contributo è stato dunque quello di provare a problematizzare i discorsi che la cinematografia italiana genera sui contesti di quotidianità nelle periferie, anche alla luce di una notevole differenza d'incasso al *box office* ottenuta da questi film.

Come già precisato nella parte introduttiva, si è consapevoli che i dati relativi al botteghino sono suscettibili di molteplici variabili. Essi denotano la propensione dei fruitori nei confronti di un certo prodotto invece che di un altro. Ciò potrebbe sicuramente essere attribuibile a una questione di gusto (Bourdieu 1979), ma, tale motivazione suona un po' troppo parziale. L'incasso infatti potrebbe anche denotare una condivisione da parte del pubblico delle modalità con cui viene rappresentato un certo argomento e, dunque, dei discorsi proposti dall'opera filmica. Dunque, leggendola da un'altra prospettiva, la significatività del risultato al botteghino ottenuto dai film comici, potrebbe essere indice di una corrispondenza tra la percezione che il pubblico possiede della realtà che vive e l'immagine restituita dai film. In questo senso, a differenza delle cinque opere comiche, in quelle drammatiche si è riscontrata una forte unidirezionalità nei modi con cui storie, ambientazioni e personaggi sono stati inscenati. Periferie degradate e corrotte, in cui vivono individui problematici e insofferenti alle classiche regole sociali, perennemente impegnati in una continua lotta contro le difficoltà quotidiane ma, incorruttibilmente votati nello scegliere forti valori morali: sono questi i codici maggiormente utilizzati per evocare un immaginario periferico. Risultato è la conferma di concezioni marginalizzanti che propongono a loro volta discorsi di emarginazione. Come dimostrato in precedenza, descrivere un certo contesto sociale connotandolo unicamente con accezioni discriminanti, ha come effetto "una enfaticizzazione della posizione e condizione sociale ricoperta dagli abitanti di quei luoghi" (Forgacs 2014, ed. 2015: XVII), il cui rischio potrebbe essere quello di "servire da palliativo o da catarsi sia per chi rappresenta che per chi fruisce" (XXV) del prodotto visivo. Come sottolineato da Bourdieu (1993), i margini e le periferie sono contesti particolarmente complessi e il dipingerli in maniera uniforme non rende giustizia a una realtà tanto sfaccettata e complessa.

I film che invece sembrerebbero suggerire la produzione di discorsi d'integrazione, sono quelli comici. In questi ultimi, non solo la rappresentazione dei *clichè* avviene tramite un'adesione al contrario – in sostanza c'è un'inversione nelle modalità con cui si dipinge la realtà – ma sembra anche superare la classica polarità con cui vengono concepiti margini e periferia, esempio tra tutti il rapporto incluso/escluso. È in quest'ottica che può essere interpretata la figura della prostituta messa in scena in *Brutti e cattivi*. In questo film, alla tradizionale immagine di una giovane donna spesso originaria dell'Europa centro-orientale, magra e alta, poco vestita e tossicodipendente – come nel caso di *La terra dell'abbastanza* – viene opposta quella di una giovane donna ma di origine africana, di corporatura robusta, dai vestiti non troppo corti e dalla evidente sensibilità caratteriale e spirituale: una rappresentazione che converte i classici codici appartenenti a un immaginario di donne ciniche e indurite da una realtà corrotta e difficile.

In secondo luogo, queste rappresentazioni possono anche essere viste come una conferma o messa in discussione degli schemi sociali e delle gerarchie di potere. Si è già detto in precedenza come i concetti di margine e periferia incorporino polarità sia sociali che spaziali (incluso/escluso, centro/periferia, dominante/dominato), dipendenti dal punto di vista adottato. Ne deriva che l'atto di vedere, interpretare e rappresentare la realtà è sempre determinato dal luogo in cui si posiziona l'osservatore. Rappresentare un certo tipo di contesto sociale, dunque, non è sufficiente a una sua discussione, esattamente come non lo è il costruire film in cui si proponga una visione empatica o fiduciosa (Forgacs 2014).

Si riproducono in questo modo nei film delle categorizzazioni spaziali e sociali che non sempre dipendono dalle intenzioni dell'osservatore di "rappresentare" la prospettiva degli emarginati oppure di portare alla luce problematiche riguardanti al-

cuni contesti. Piuttosto, come ben evidenziato ancora una volta da Forgacs “queste potrebbero dipendere dalle differenze di condizione, prestigio e potere tra osservatore e osservato e nei modi in cui la voce dell’altro viene trascritta e riprodotta” (2014, ed. 2015: 325-326). Ciò sembra così richiamare il concetto di *Habitus* coniato da Bourdieu (1979), secondo il quale il modo con cui si guarda e interpreta la realtà dipende dalla provenienza sociale del soggetto che osserva. Questi, collocandosi all’interno di uno specifico campo sociale, possiede una certa tipologia di capitali simbolici e/o economici a cui affida il proprio punto di vista sul mondo. Recuperando così Spivak (1999) nei motivi che portano coloro che si trovano in un “centro” culturalmente potente a “parlare per l’altro” e applicando tale discorso ai film, si potrebbe pensare che una particolare rappresentazione della periferia dipenda dalla posizione sociale occupata da un certo tipo di soggetto creativo che, consapevolmente o meno, riproduce – utilizzando la terminologia gramsciana – i giochi di potere tra una classe egemonica – che detiene un certo tipo di capitale economico, culturale e simbolico – e una subalterna (Gramsci 1975).

Ne deriva la difficoltà nell’invertire la visione della marginalità, così come l’impossibilità di parlare per l’altro o di riportare la sua voce senza cambiarla. Ma, come dimostrato dalle commedie esaminate, ciò a cui però è possibile aspirare è una consapevolezza critica capace di far emergere le contraddizioni e di portare a una riflessione autocritica.

4. Conclusioni

Tirando dunque le fila dell’indagine, in questo articolo si è tentato di far emergere come, attraverso le modalità con cui i film rappresentano il quotidiano nelle periferie, si producano costrutti di ordine simbolico particolarmente potenti. Questi, in alcuni casi smentiscono concezioni di emarginazione, mentre in

altri li confermano, contribuendo alla costruzione di “principi di visione, ossia categorie di percezione e di valutazione, o di strutture mentali” (Bourdieu 1993, ed. 2015: 190). Riformulando e portando nel nostro discorso un concetto espresso da Bourdieu sulle strutture spaziali come manifestazione simbolica di rapporti di potere, si potrebbe dire questo: poiché lo spazio sociale è iscritto nelle strutture filmiche e al tempo stesso nelle strutture mentali, che sono in parte il prodotto dell’incorporazione delle prime, allora lo spazio filmico è uno dei luoghi in cui il potere si afferma e si esercita, senza dubbio nella forma più sottile, quello della violenza simbolica come violenza inavvertita. Questa viene espressa attraverso le modalità di rappresentazione dei film, i quali potrebbero in tal modo essere visti come una tra le componenti più importanti della simbolica del potere e degli effetti del tutto reali che questo produce.

NOTE

¹ Per portare qualche esempio fra tanti: il bando “Cineperiferie” del 13 dicembre 2017

² Basti pensare che, facendo riferimento ai dati ottenuti da ANICA e Direzione generale cinema, sia possibile rintracciare in più di un quinto delle opere distribuite negli anni 2015-2018, ambientazioni, temi e personaggi che facciano direttamente riferimento a contesti di periferia urbana o a tematiche di marginalità sociale. Dunque, un campione non indifferente potrebbe rivelare una vera e propria tendenza del cinema italiano degli ultimi anni.

³ Al riguardo, si è consapevoli della natura contingente degli incassi al box office. Ciò nonostante “l’incasso dice moltissimo sul potenziale sociale dei film” (Cucco, Manzoli 2017: 230) ed è per questo motivo che si ritiene necessaria una sua considerazione.

⁴ Rispettivamente: 31,750 milioni di euro ottenuti complessivamente dalle commedie considerate in questa sede, contro i 4,196 milioni di euro totali ottenuti dai 5 film drammatici. Per una visione più dettagliata degli incassi ottenuti dai singoli film si rimanda al sito di *mymovies.it*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Altman, Rick (1999), *Film/Genre*, London, British Film Institute, trad. it. a cura di Antonella Santambrogio, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- Arnheim, Rudolf (1960), *Film as art*, trad. it. a cura di Paolo Gobetti, *Film come arte*, Milano, Abscondita.
- Aru, Silvia; Puttilli, Matteo (2014), "Forme, spazi e tempi nella marginalità. Un itinerario concettuale", *Società Geografica Italiana*, 1/2014: 5-16. [20/08/2019] <http://societageografica.net/wp/it/bollettino/fascicolo-1-2014/>
- Bachtin, Michail Michajlovic (1965), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale, e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. a cura di Mili Romano, Torino, Einaudi, 2001.
- Bauman, Zygmunt (2011), *Culture in a Liquid Modern World*, trad. it. a cura di Sergio Minucci, *Modernità liquida*, Bari, Editori Laterza, 2011.
- Benjamin, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. a cura di Francesco Valagussa, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (2003), *Film art*, trad. it. a cura di Paola Bonini, *Cinema come arte: teoria e prassi del film*, Milano, Il Castoro, 2003.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, trad. it. a cura di Guido Viale, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- (1993), *La misère du monde*, trad. it. a cura di Pierangelo Di Vittorio, *La miseria del mondo*, Milano, Mimesis Edizioni, 2015.
- Casetti, Francesco (1993), *Teorie del cinema: 1945-1990*, Milano, Bompiani.
- Cassirer, Ernst (1923), *Philosophie der Symbolischen Formen*, trad. it. di Eraldo Arnaud, *Filosofia delle forme simboliche*, Milano, Sansoni, 2004.
- Costa, Antonio (1985), *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani.

- Crane, Diana (1992), *The production of Culture. Media and the Urban Arts*, trad. it. a cura di Marco Santoro, *La produzione culturale*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Cucco, Marco; Manzoli, Giacomo (2017), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- De Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien*, trad. it. a cura di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Deleuze, Gilles (1983), *L'image mouvement*, trad. it. a cura di Jean-Paul Manganaro, *L'immagine movimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2000.
- Fanchi, Mariagrazia (2014), *L'audience: storia e teorie*, Roma-Bari, Laterza.
- Forgacs, David (2014), *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, trad. it. a cura di Laura Schettini, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- Foucault, Michel (1976), *Surveiller et punir*, trad. it. a cura di Alceste Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 2014.
- Gramsci, Antonio (1977), *Quaderni del carcere*, ed. Valentino Gerratana, Torino, Einaudi.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1947), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, trad. it. a cura di Renato Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Menarini, Roy (2018), "La terra dell'abbastanza, una credibilità che fa paura", *Mymovies*, 10 Giugno. [20/08/2019] <https://www.mymovies.it/film/2018/la-terra-dellabbastanza/news/una-credibilita-che-fa-paura/>
- Metz, Christian (1971), *Langage et cinema*, trad. it. a cura di Alberto Farassino, *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1975.
- Moretti, Franco (2005), *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi.
- Morin, Edgar (1962), *L'esprit du temps*, trad. it. a cura di Andrea Micconi, *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi, 2002.

- Neale, Stephen (1988), *Genre and Hollywood*, London, Routledge, 2000.
- Schatz, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, McGrawe Hill.
- Schiavoni, Massimiliano (2017), "Fortunata (2017)", *Cinelapsus*, 7 Giugno. [15/05/2019] <http://www.cinelapsus.com/fortunata-2017-di-sergio-castellitto/>
- Semmoud, Nora; Troin, Florence (2014), "Margini della città e politiche urbane. Il caso di Cherarba nella periferia di Algeri", *Società geografica Italiana*, 1: 32-53.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1999), *A critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, trad. it. a cura di Angela D'Ottavio, *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, Roma, Meltemi, 2004.
- Trionfera, Claudio (2011), "Non c'è più religione ma il presepe è multietnico – La recensione", *Panorama*, 7 Dicembre. [19/05/2019] <https://www.panorama.it/cinema/non-ce-piu-religione-bisio-miniero-recensione/>

FILMOGRAFIA

- Anime nere*, Dir. Francesco Munzi, Italia, Francia, 2014.
- Brutti e cattivi*, Dir. Cosimo Gomez, Italia, 2017.
- Come un gatto in tangenziale*, Dir. Riccardo Milani, Italia, 2017.
- Fiore*, Dir. Claudio Giovannesi, Italia, 2016.
- Fortunata*, Dir. Sergio Castellitto, Italia, 2017.
- Fuocoammare*, Dir. Gianfranco Rosi, Italia, 2016.
- La terra dell'abbastanza*, Dir. Damiano D'Innocenzo, Fabio D'Innocenzo, Italia, 2018.
- Non c'è più religione*, Dir. Luca Miniero, Italia, 2016.
- Si accettano miracoli*, Dir. Alessandro Siani, Italia, 2015.
- Smetto quando voglio – Ad honorem*, Dir. Sydney Sibilia, Italia, 2017.

FRANCESCA BASILE

Quore spinato. *L'osmosi tra immagine e vissuto*

Anche nelle opere meno figurative e meno ricche di contenuto religioso, l'artista è creatore di un messaggio: alle forme egli attribuisce una funzione di simbolo, che trapela anche dalla musica e dal linguaggio. Tale messaggio esprime il bisogno dell'individuo e del gruppo sociale, bisogno sia fisico che psichico, di agire sull'universo, di far sì che l'uomo s'inserisca, attraverso l'apparato simbolico, nella mutevolezza e nell'aleatorietà che lo circondano.

André Leroi- Gourhan

1. *In apertura*

In queste pagine si tratterà dei duecentoquarantadue dipinti realizzati, senza sovvenzioni, dal duo napoletano cyop&kaf – in un arco di tempo che va dal 2004 a oggi – sui bassi, sulle saracinesche e sui muri dei Quartieri Spagnoli, storico dedalo di vicoli del centro di Napoli. La peculiare pianta a scacchiera del Cinquecento e la preservazione di un'identità marcatamente popolare si rivelano *humus* fertile per la pennellata degli

artisti, ispirati dal tessuto antropico “poroso” di un rione che assorbe i mutamenti della modernità trattenendo il passato. Ciò è leggibile nell’ingente numero di edicole votive, micro-architetture incistate sui muri e sugli androni dei palazzi che restituiscono fisionomie attualizzate del sentire collettivo del sacro. La distintiva labilità dei confini tra spazio pubblico e privato del quartiere, inoltre, ha portato al costituirsi di relazioni profonde¹ tra i pittori e gli abitanti, sfociando in autentici scambi di pratiche creative. Nel corso degli anni di più intenso lavoro in strada, infatti, la ricerca estetica di cyop&kaf avanza significativamente, evolvendosi in un sapiente colorismo e nella sottile resa pittorica delle inquietudini della mente. D’altro canto, l’immaginario dei residenti trae stimoli² dai dipinti enigmatici e anti-decorativi, esito di uno stile oscillante tra l’astratto e l’evocazione del figurativo. Nel dettaglio, i due artisti re-iniettano deformazioni parodistiche di accidenti, rimontandoli sotto forma di segni complessi, in un insieme visivo perturbante. Sullo sfondo di cromie squillanti, *silhouette* antropomorfe “marmoriate” da protesi, ovvero oggetti prelevati dalla quotidianità, sono accostate a segni archetipici. Si vedrà che una capacità di dominio delle “geografie dei supporti”³ e una trattazione sinestetica del colore costituiscono espedienti artistici finalizzati al fluire della vita nella rappresentazione, in un’osmosi di storie e di raffigurazioni che dischiudono le contraddizioni e la ricchezza culturale dei Quartieri Spagnoli⁴. Le realizzazioni urbane sono confluite nel progetto editoriale auto-finanziato *Quore Spinato*, il titolo riprende le iniziali del quartiere e la copertina è marchiata da un logo (FIG. 1) che sintetizza l’identità visiva del *milieu* (Floch 1995): l’intricato intreccio di spine della corona di Cristo. Il libro include anche una mappa dei dipinti numerati e titolati⁵, le immagini delle opere realizzate fino al 2013, alcuni ritratti fotografici e, infine, una sezione dedicata alle interviste ai residenti, a cura di due *reporter* della casa editrice NAPOLI



FIG. 1 – La corona di spine simbolica di *Quore Spinato*.

*MONITOR*⁶. Gli autori, nella prefazione al volume, specificano che il progetto non è da intendersi in quanto catalogo di una galleria di *murales* a cielo aperto bensì come le pagine di un “racconto frammentato” scritto in strada (cyop&kaf 2013: 8). Ciascun osservatore è invitato a inoltrarsi nei Quartieri Spagnoli con la scusa di assemblare, in una o più storie, mosaici di raffigurazioni che racchiudano personaggi e azioni, sullo sfondo dell’ambientazione costituita dal “foglio-quartiere” (cyop&kaf 2013: 8). L’interpretazione della città come testo consente di spiegare racconti pittorici strutturati su alcuni espedienti propri della “pittura poetica”⁷; ad esempio, le rime cromatiche⁸ che ricamano, all’interno del piano plastico-figurativo, innumerevoli mitologie del rione (Groupe μ 1992). Le linee, i colori e i volumi assemblati da cyop&kaf captano il flusso continuo di storie, voci e desideri che indicano un presente permeato di vitalismo e rassegnazione. L’analisi semiotica dei dipinti e il rilevamento di effetti empatici, nel corso delle interpretazioni concesse da alcuni abitanti del quartiere, consentiranno di qualificare *Quo-*

re Spinato come un'occasione di critica alle tipologie narrative gestite dal centro ai margini. I due pittori, infatti, non si arrogano il diritto di illustrare la versione degli abitanti generalmente più accettabile (ex delinquenti ricredutisi, pietismo) e/o spettacolarizzata (folklore della tradizione e morbosità della devianza). Nell'ambito della produzione urbana di cyop&kaf, la suggestione che qualcuno debba essere "simbolicamente tolto dai margini"⁹ (Forgacs 2014, ed. 2015: XXV) è assente e debellata dalla scelta di uno stile antirealista, atto a rappresentare il vissuto esistenziale delle persone, alla stregua dello *stream of consciousness* joyciano. Analogamente allo scrittore irlandese che imita l'inconscio, a livello letterario, tramite l'artificio del monologo interiore, il duo filtra – tra le altre suggestioni – una pluralità di luoghi comuni sommersi nella psiche. Ne derivano racconti leggendari che racchiudono la memoria collettiva della metropoli millenaria: i martirii di santi e rivoluzionari, le rivolte, le avventure marine di Colapesce, i sotterfugi dei Borbone e dei criminali, le passeggiate dei filosofi e dei poeti nei vichi, le peripezie dei ragazzini e degli ultimi artigiani, la Passione di Cristo, la Pietà delle Madonne, gli amori di Partenope, le metamorfosi dei *cyborg* e dei *trans*, le esibizioni del *Trickster* Pulcinella si mescolano in mitografie metropolitane aggiornate in pittura che riscrivono l'epopea dei Quartieri Spagnoli.

2. La pittura etnografica

2.1 Mitologie del quotidiano: la riscrittura poetica del rione

Lo sguardo di un osservatore che si addentri alla volta dei dipinti disseminati nella scacchiera è immediatamente catturato dalla vivacità delle scelte cromatiche ed è indirizzato su dettagli quali pietre tufacee, muri diroccati, basoli, cartelloni pubblicitari divelti, crepe, superfici corrose dalla ruggine e il cielo incorniciato dai palazzi. Ne consegue un potenziamento

della capacità di ricercare significati sugli edifici e sugli abitanti, favorendo una sorta di allenamento etico della mente: il fruitore si trasforma così in un vero e proprio esploratore (de Certeau 1980). Colori prevalentemente saturi e primari, stesi in *à-plat*, assecondano casuali manipolazioni di matrice istintiva e antropologica. Più nel dettaglio, la fisionomia motoria delle tinte – sfruttata dalla tecnica dei due pittori – si traduce nei movimenti di diastole/sistole del cuore in pulsazione, rispettivamente corrispondenti a concrezioni di irenismo e di violenza (Merleau-Ponty 1945). Si registra, infatti, una prevalenza del rosso che scatena sensazioni euforiche: dal punto di vista antropologico, il denso simbolismo di questo colore – definito “doppio” in uno studio di Michel Pastoreau – rimanda al potere religioso e regale, alle lotte proletarie, al pericolo, al sangue e al fuoco nelle sue accezioni vitalistiche e di morte (Pastoreau 2005, ed. 2006). L’effetto di rilascio diastolico è attivato dalla natura rasserenante degli azzurri e dei gialli, oppure dalle disforie operate dal nero ridondante delle *silhouette* antropomorfe. Inquietudine ricorrente all’interno del piano figurativo nel quale sono ostentate armi, amputazioni, decollazioni, stati onirici e dispositivi segnici prelevati dalla sfera semantica della “sospensione”. Complessivamente, la “partitura cromatica”¹⁰ induce a uno stordimento sinestetico incrementato dagli innumerevoli input sensoriali del *milieu*, come il sottofondo delle intense espressioni dialettali. La correlazione dell’oralità alle combinazioni cromatiche e le scelte iconografiche di cyop&kaf richiamano la poetica di Raffaele Viviani il quale dipinge la realtà dei vichi napoletani inventandosi un linguaggio feroce fatto di vocaboli e suoni, moderni e antichi, fusi insieme in un impasto sperimentale di neologismi e di contaminazioni (Lezza, in Viviani 2010). Nel paragrafo che segue si propone la descrizione di una passeggiata “modello”¹¹, con mappa alla mano, per accogliere la sfida lanciata dagli artisti. I dipinti sono stati selezionati in

base a un insieme di indagini etnosemiotiche che hanno comportato un anno di ricerca sul campo e l'individuazione dei parallelismi tra *Quore Spinato* e la letteratura d'autore dedicata alla città. A tal proposito, le *silhouette* intarsiate sui muri e sulle porte dei bassi saranno denominate "Ritornanti", parola coniata dalla scrittrice Anna Maria Ortese e riutilizzata da Enzo Moscato, attore e drammaturgo originario dei Quartieri Spagnoli. Il finale della sua opera *Ritornanti* fornisce un'ékphrasis efficace delle visioni che si susseguono lungo il cammino dell'ipotetico esploratore/scopritore: in una scena ambientata nella stazione metropolitana del rione, egli immagina l'autrice in preda a visioni degli spiriti che stanno scomparendo dalla memoria collettiva del luogo (Moscato 2017).

2.1.1 Una passeggiata "modello"

Dal viavai della folla riversata nella luminosa via Toledo, sotto lo sguardo distaccato di sparuti gruppetti di militari, ci si può infiltrare in Via Montecalvario, una delle arterie che disegnano i tracciati labirintici dei Quartieri Spagnoli. Palazzi massicci, disposti in fila, invitano con le loro insegne ad avanzare in avanscoperta nelle stradine del rione. Cuori di cartone, icone partenopee, bandiere della squadra del Napoli e stemmi neoborbonici si intersecano tra i panni stesi in trame che coordinano balconi carichi di panieri. Lo sguardo è immediatamente catturato dal verde della collina del Vomero, incastrata tra il biancore di una chiesa e la Certosa, troneggiante sui suoi giardini, sfondo fiabesco della strada tagliata da Via Lungo Teatro Nuovo. Immettendosi in questo vicolo, ambigue *silhouette* nere si affrontano sospese sul fondale porpora di una ribalta: due paia di gambe, mozzate all'altezza del busto, sono dedite a una danza di fughe in direzioni opposte, rivelandosi palcoscenici dell'esibizione di sinuosi Ritornanti impegnati in lotte instabili, fulcro di un'azione dinamica garantita dalla bipartizione dello

sfondo in rossi opachi e vividi (FIG. 2). Riaffiora la suggestione catartica delle colate di sangue perpetrate dal pittore/ sacerdote Hermann Nitsch in anarchiche processioni che attraversavano le vigne della collina. Dalla mappa del *Quore Spinato*, il pallino corrispondente al dipinto recita: *Falso Movimento*, la compagnia di pionieri del teatro avanguardistico che favoriva il mischiarsi delle vite del rione nella fluidità dei differenti linguaggi perseguiti. La fuga degli arti/palcoscenico di sinistra guadagna in un balzo la parete grigio chiaro, suggerendo la prospettiva di una diversa temporalità, tipica del "dietro le quinte" ove s'incrociano i passi di una nuova danza violenta. Nel frattempo, un piccolo spiritello è intento ad avvolgere il *fil rouge* inchiodato alle fondamenta dell'imponente palazzo: un filo rosso da dipa-



FIG. 2 – Cyop&kaf, *Falso movimento*, 2018, acrilico su metallo, Quartieri Spagnoli, Via Lungo Teatro Nuovo

nare, l'invito a tracciare connessioni tra le opere della mappa in un insieme significativo di storie e di pietre. Proseguendo il cammino, l'orizzonte si perde in fondo, schiacciato e allontanato da file di edifici che fanno ombra a giovani guide sussurranti, negli auricolari dei turisti, racconti cinquecenteschi di viceré spagnoli e delle secolari trasformazioni delle edicole sacre che scandiscono il cammino. Il brusìo delle voci del quartiere aumenta mescolandosi al suono delle marmitte truccate, all'odore di salsa ribollente e agli schiamazzi di bambini in lontananza. La strada si fa progressivamente più ripida: dalle mura di un fabbricato diroccato spuntano tre personaggi grotteschi, armati di bastoni rituali (FIG. 3). Il primo, un vescovo affarista vestito di rosso, non può tendere la propria mano a due spiritelli mutilati. La foglia/piuma sulla testa del primo e il copricapo carico



FIG. 3 – Cyop&kaf, *Dentro le mura*, 2011, acrilico su muro, Quartieri Spagnoli, Vico II Lungo Montecalvario.

di antenne del secondo evocano inquietanti deformazioni degli abitanti materializzando le mitologiche imprese del *Trickster*. *Dentro le mura* – è il titolo dell'opera – pare allestire, su uno scenario di tufo, l'antica infrazione del "divieto di metamorfosi su cui si fonda la separazione delle classi sociali, dei ruoli, delle classi d'età" (Satriani, Scafoglio 1988 in Müller, Ramondino 1989: 218). A ben guardare, il Ritornante scarlatto indossa il simbolo dell'euro, rivelandosi un personaggio del grande capitale, uno dei fautori del progresso che ha rimpiazzato con contratti, crediti, cambiali e clausole le pistole e i bastoni della camorra di vecchio stampo, vincendola in una battaglia senza spargimenti di sangue. Un profumo forte e speziato accompagnato dal tintinnio di stoviglie dissuade lo sguardo da questi tre antieroi per dirigerlo su un gruppo di cingalesi riuniti intorno a una festosa tavolata, apparecchiata nel bel mezzo del vico su cui affaccia il loro basso. Un sipario di lenzuola colorate si apre sui commensali fino a una nicchia tufacea che accoglie un nuovo disegno: *Il calcio in testa*, illustrazione favolistica di un corpulento bambino dal capo mozzato, sostituito da un pallone gravitante sul collo (FIG. 4). Sotto la scarpetta chiodata è rotolata la testa reale, indizio di una trasposizione della sacralità insita nell'ossessione sportiva. La mente ripercorre tutte le piazze e gli angoli di Napoli animati da schiere di ragazzini che giocano sui campi con le porte immaginarie. Sui calzoncini rossi compare il numero Ottanta, l'anno della frattura del terremoto che ha comportato il progressivo diminuire delle reti di solidarietà tra diverse aree del rione. E allora emerge spontanea una riflessione: lo storico nomadismo dei bimbi e degli adolescenti del quartiere rompe in qualche modo queste barriere sorte tra i vicoli. Inoltrandosi nel quadrivio tagliato da Vico Lungo Montecalvario si ha poi l'improvvisa sensazione di essere osservati da una maestosa figura accomodata in trono (FIG. 5). Il seggio regale è incorniciato da vecchie tubature che ricamano geome-



FIG. 4 – Cyop&kaf, *Il calcio in testa*, 2011, acrilico su muro, 250×90 cm, Quartieri Spagnoli, Via Portacarrese a Montecalvario.

trie labirintiche inerpicantesi fino agli affacci dell'ultimo piano. Un re, vestito dei colori della Rivoluzione francese, brandisce la bandiera dei Quartieri Spagnoli che rima con il manto azzurro svolazzante e impreziosito dall'iconico collo di ermellino. I due braccioli terminano nelle facce leonine del trono di Ferdinando di Borbone. Eppure l'aria autoreferenziale, la corona in vece dell'occhio, il profilo nero e pronunciato – simile a una maschera – così come gli artigli delle mani fanno pensa-



FIG. 5 – Cyop&kaf, *Il (re)sto di niente*, 2011, acrilico su muro, 200×100 cm, Quartieri Spagnoli, Vico Lungo Montecalvario.

re piuttosto a una figura allegorica del potere, a un inconscio politico che affonda le radici nel 1799, l'anno della Repubblica partenopea. Un episodio di avanguardia politica in Europa, soffocato nel sangue con il plauso del popolino, legato al re da un vincolo pressoché paternalista e dunque sottomesso al parassitismo, una delle patologie ricorrenti dell'assetto sociale. La popolazione non aveva potuto recepire i linguaggi rivoluzionari dell'intelligenza illuminista. Tra le fila di quest'ultima,

celebre la figura di Eleonora de Fonseca Pimentel, la fondatrice della testata *Monitore Napoletano* che aveva trascorso proprio in questi vichi parte della propria entusiasmante vita, romanzata da Enzo Striano ne *Il resto di niente*. L'opera storico-letteraria si conclude con il martirio dei rivoluzionari, amplificato da un ingrandimento sull'ultima consapevolezza di Eleonora la quale troppo tardi aveva compreso la necessità di un linguaggio vicino al popolo:

Alza gli occhi verso il mare che s'è fatto celeste e tenero. Come il cielo, come il Vesuvio grande e indifferente. Un piccolo sospiro di rimpianto. Non osa chiedere: vorrebbe però. Ritrovarli tutti nell'abbraccio di dio sarebbe bello. Così, invece, che rimane? Niente, il resto di niente (Striano 1986, ed. 1997: 408).

Questo l'estremo pensiero davanti al cappio imbastito a Piazza Mercato, luogo di cicliche esecuzioni nella storia della città. Ed ecco che sul lato opposto del muro, un altro oscuro personaggio spia dalla lente di un binocolo lo spettro del potere regio appena rimirato (FIG. 6). Ci si ritrova al cospetto di un'ulteriore eminenza sibillina: forse è la rappresentazione di un Davide aggressivo con la sua fionda, decaduto su un trono spoglio. L'enigma scaturisce dal contrasto tra la forza della sua corporatura massiccia e l'impossibilità di movimento, dovuta a una gamba appuntita infilzata sull'altra. L'inquietante figuro ricorda la personificazione di quell'"eccellenza criminale", basata su una genialità necessaria e camaleontica, esercitata da coloro che non hanno possibilità in contesti di miseria e/o per desiderio di prestigio. In definitiva le due autorità inducono a scandagliare le antiche strutture gerarchiche napoletane che anticipano la persistenza della diffusa tendenza a una mentalità scarsamente democratica (Galasso 1978). Continuando a vagare nel dedalo, queste riflessioni assumono nuove sfumature alla luce di un



FIG. 6 – Cyop&kaf, *Ovunque tu sia (le parole sono pietre)*, 2013, acrilico su muro, 120×85 cm, Quartieri Spagnoli, Vico Lungo Montecalvario.

proliferare di simboli bellici in *à-plat*. La variante più criptica si staglia sulla porta di un basso di Vico Colonne a Cariati: un iconico volto nero è accecato dalla stringa di un mascherone adagiato sulla sua nuca (FIG. 7). Dal collo si propaga un'ombra che insieme all'enorme scritta "FORSE" dona un'atmosfera immota alla composizione. Sorge, immediato, l'accostamento alla divinità che guarda contemporaneamente al passato e al futuro, il Giano Bifronte, simbolo dei conflitti attualizzato tra le righe dei



FIG. 7 – Cyop&kaf, *Accerchiamenti*, 2012, acrilico su metallo, 250×176 cm, Quartieri Spagnoli, Vico Colonne a Cariatì.

discorsi sulla metropoli, divisa in due universi asimmetrici e contrapposti dalle diseguaglianze di opportunità. I privilegiati accusano di degrado civile l'altra parte della popolazione che vive nell'ombra dell'economia informale e spesso non ha voce. Il dipinto potrebbe anche rappresentare un richiamo alla storica scissione tra intellettuali e base sociale, presente anche altrove ma che a Napoli assume drasticità e permanenza condizionanti (Galasso 1978). La parola dipinta "FORSE" incita a servirsi dell'arte di esercitare il dubbio e ad approfondire l'eredità se-



FIG. 8 – Cyop&kaf, *Essere pensato*, 2012, acrilico su metallo, 257×147 cm, Quartieri Spagnoli, Vico Colonne a Cariatì.

mantica del mito. A ben guardare, il dio possiede una sola testa e due volti. Viene quindi da pensare che entrambe le città siano, in concreto, strettamente legate dalle scelte che la classe dirigente napoletana ha operato: da un lato, coinvolgendo la piccola borghesia in ambizioni basate su privilegi e parassitismo, dall'altro, favorendo una propensione adattiva nelle masse popolari e sottoproletarie, abituatesi a condizioni di marginalità miserevoli (Galasso 1978). Due facce opposte della stessa medaglia, quindi, che scandagliano la ridondante metafora delle due

Napoli lontanissime, divise da un rapporto immaturo tra élite e maggioranza della popolazione. Proprio sull'entrata di fronte, si iscrive un'opera dialogante con il mito del Giano. Essa è una rappresentazione arguta del processo psichico dell'auto-percezione: un Ritornante armato di scudo, spalla a spalla con un *cyborg* dalla gabbia toracica spolpata e il capo aureolato, fa i conti con il proprio sé nei meandri della mente (FIG. 8). Il titolo di tale enigma pittorico recita: *Essere pensato*. Si rende dunque necessaria un'indagine sulla complessa vita del vicolo, scenario



FIG. 9 – Cyop&kaf, *Gli sposi*, 2013, acrilico su metallo, 290×210 cm, Quartieri Spagnoli, Via Nuova Santa Maria Ognibene.

di guerre tra bande di camorra, ignorate e tollerate dalle istituzioni per strategie di controllo dell'ordine pubblico. Più avanti, ecco profilarsi due archetipi degli sposi: una ragazza gravida e il marito armato di sistro, strumento rituale arcaico (FIG. 9). La visione primigenia è reiterata dallo sfondo rosso e da una lancia sugellante il patto matrimoniale. L'arma gravita sul tondo di un'ombra/vuoto che pare risucchiare l'occhio nel sottosuolo di Napoli, le radici di pietra antica della città contemporanea. Dalla notte dei tempi, il nucleo familiare ha costituito per gli



FIG. 10 – Cyop&kaf, *Primo pescatore*, 2011, acrilico su muro, 500×110 cm, Quartieri Spagnoli, Vico II Montecalvario.

individui dei ceti “subalterni” una delle rare fonti creative essendo la procreazione la sola rassicurazione del valore dell’esistenza (Belmonte 1997). Proseguendo nella ricognizione ci si può inoltrare in Vico II Montecalvario, stradina rigurgitante altri Ritornanti ostinati in guerre perenni. A un tratto, un gigantesco mostro degli abissi si erge sulla verticalità di un palazzo diroccato, il titolo recita: *Primo pescatore* (FIG. 10). L’animalesca figura ricalca un paradosso magrittiano trattandosi di una sirena al contrario: gambe umane e busto di pesce. Essa è dotata di uno scettro su cui è infilzato il magro bottino di un polipo, da cui schizza e cola vernice rosso sangue. Un turbinio di immagini che vanno dall’*epos* greco della sirena Partenope al mito dell’infelice liberator pescatore Masaniello che aveva capeggiato una rivolta di popolo repressa nel sangue fino alla meravigliosa favola di Cola Pesce, l’esploratore dei baratri marini favorito del re. Miti e culti dei figli di Nettuno che nei secoli si intersecano in labirinti leggendari, testimonianze del substrato misterico della città che affaccia sul mare. Eppure su questa oceanica creatura si è imperniata una protesi tecnologica, citazione dei siluri degli americani installatisi nel golfo, dalla Seconda Guerra Mondiale, per la raccolta e lo smistamento delle risorse belliche in Italia. Lo spruzzo sanguinolento concorre, adesso, al capovolgimento dell’effetto benefico del porto rinviando a una città privata del mare, come scrissero Anna Maria Ortese e, prima di lei, Scognamiglio-Gaedkens, le cui lancinanti parole sono riprese da Ermanno Rea in *Mistero napoletano*:

“Io me ne vado per sempre da questa città / ove il mare è scomparso...” [...] Il mare naturalmente è quel sangue senza il quale un organismo non vive e non palpita; senza il quale “l’amore e l’odio non sono più rivali fecondi”. Il mare che scompare è, insomma, il segno di una perdita irreparabile, di una perdita di forza morale, di fiducia in se stessi, di pietà, di futuro (Rea 1995, ed. 2017: 101).

Risalendo dagli abissi del Mediterraneo si può avanzare verso Via Concezione a Montecalvario ove una chiesa barocca del Settecento si trasforma in splendido fondale per un padre che culla i propri bambini davanti alla porta di casa. Ed ecco che un familiare giallo squillante colora la fila di saracinesche di tre botteghe. Una linea di spago vermiglio si dipana intorno al corpicino divincolantesi di un perturbante microrganismo (FIG. 11). Il filo del discorso sul quartiere sta dunque per terminare in una narrazione frammentaria che adesso chiama in causa i fasti e le sofferenze della tradizione sartoriale di Napoli, trasposta nei versi di Raffaele Viviani:

*Comme sapimmo fa' 'a rroba nuie
sta mano d'opera ca ce sta ccà
tu nun 'a truove a ll'ati pparte
Ce vonno 'e maste? Napule 'e ddà
Nasceno e sguigliano 'a dint' 'e vicule
'e figlie 'st'uommene cap' 'e famiglia
già cu 'o mestiere, ca 'e pate 'o 'mparano:
basta l'esempio, fa meraviglia (Viviani 2010: 254).*



FIG. 11 – Cyop&kaf, *Il filo del discorso*, 2015, acrilico su metallo, 40×160 cm, Quartieri Spagnoli, Via Concezione a Montecalvario.

Il destinatario dell'opera, un sarto dal volto accogliente, si dice consapevole dell'imminente scomparsa della propria attività che non verrà portata avanti dal figlio. Ed è questo il filo rosso che sembra proseguire in *CoStato*, il disegno del locale attiguo, sede operativa di un "saponaro", termine napoletano designante il rigattiere, altra professione in via d'estinzione (FIG. 12). Si è al cospetto degli ultimi reduci di una via che in passato era costellata di calzolai, barbieri, sarti, parrucchieri e falegnami, luoghi della memoria storica della metropoli. Tali suggestioni si convertono in uno spiritello/asclepico che ha perso la sua testa di somaro, icona sconosciuta di una Napoli acefala, privata del potere taumaturgico racchiuso nella sua immensa cultura in frantumazione (FIG. 13).



FIG. 12 – Cyop&kaf, *CoStato*, 2015, acrilico su metallo, 40×160 cm, Quartieri Spagnoli, Via Concezione a Montecalvario.



FIG. 13 – Cyop&kaf, *Asin(cron)o*, 2015, acrilico su metallo, 226×145 cm, Quartieri Spagnoli, Via Concezione a Montecalvario.

3. *La linea del sacro*

È noto che la devozione popolare attraversa tutti i piani pubblici e privati, individuali e comunitari, lavorando come *Weltanschauung* che influenza la vita della città partenopea. Tale intreccio si riflette nell'organizzazione stessa dello spazio urbano – fisico e simbolico – caratterizzato da un intrico che rende il sacro immanente in ogni aspetto della quotidianità. Le corrispondenze individuate tra le stratificazioni del *milieu* e i molteplici livelli della rappresentazione indicano l'intreccio di una fase dell'indagine estetica del duo¹² al vissuto esistenziale delle persone. In *Quore Spinato* è possibile individuare la resa

pittorica della complessità del sentimento popolare del sacro e del profano: gli attributi della religiosità confluiscono nel piano plastico-figurativo mischiandosi con alcuni segni dell'attualità. La corona di spine del logo QS dialoga con lo spazio delle edicole votive, architetture in cui il divino entra a far parte di un quotidiano mitico: ritratti fotografici dei defunti, reliquie, ex voto argentei, rosari e fiori sono oggetti vissuti, giorno per giorno, come strumenti consacrati e reali delle passioni dolorose, riduzioni umane dell'*imitatio Christi*. Cyop&kaf traspongono pittoricamente gli elementi dell'universo cristiano correlandoli con gli stati psicologici degli abitanti in *silhouette* antropomorfe che paiono sospese in un "altrove" indefinito. Infatti, risulta ridondante la presenza delle categorie oppositive "alto" e "basso", rispettivamente corrispondenti alle attitudini dell'ascesa e della caduta, che configurano stati vitalistici e situazioni di impotenza. Tale contrasto è rimarcato nelle combinazioni di colori euforici e disforici e in una serie di dettagli che rimandano al cielo (raffigurazioni di astri, azzurro, giallo, nero lucido) in antitesi a elementi che indicano il sottosuolo (basoli, tufo, ossidazioni, raffigurazioni dell'ombra, nero opaco). Si tratta, in gran parte, di metafore della continua aspirazione alla "redenzione" dagli stati "emergenziali" che influenzano la vita della metropoli. A riprova di ciò si è già rimarcato il ruolo di primo piano che assume la presenza del rosso, colore che evoca altresì il potere del sangue gorgogliante di San Gennaro, simbolo di salvezza e fatalismo¹³. La sovrabbondanza di decollazioni e supplizi unitamente ad alcuni titoli prelevati dal Vangelo inducono, in definitiva, a interpretare la maggior parte delle opere nel quadro di una ri-attualizzazione del sacro in pittura¹⁴. L'immagine pulsa di una violenza latente, "secolare grammatica della relazione", recepita dagli artisti etnografi durante gli anni di più intenso lavoro in strada (cyop&kaf 2015).

3.1 Una contemporanea Via Crucis

I Ritornanti di cyop&kaf configurano gli stati emotivi e psichici degli abitanti dei Quartieri Spagnoli dischiudendo il medesimo potenziale proprio delle immagini di devozione nelle quali è veicolato il sacro esperito nel corpo (Freedberg 1989); ipotesi, questa, confermata nelle decodifiche effettuate dalle persone durante la ricerca sul campo. Le interpretazioni ruotano, non di rado, intorno ai concetti di impotenza, sforzo e coercizione foggiano nei dipinti le tappe di un vero e proprio “percorso passionale”. L'impostazione plastica derivata dalla lezione del pittore irlandese Francis Bacon (sfondi bipartiti, ombre, cornici/diagrammi fornite dagli infissi delle porte lasciati a vista) fa scivolare le *silhouette* in primo piano concentrando lo sguardo del fruitore sulla centralità del martirio organico e mentale cui sono sottoposte. Se Bacon attualizza in trittici le mitologie della carne dell'uomo moderno (Deleuze 1981), cyop&kaf dipingono enigmi di patimenti fisici che evocano tribolazioni psichiche, sullo scenario dei mutamenti economici e di costume della contemporaneità. Le dimensioni umane degli androidi e gli elementi attinenti alla sfera del corporeo (gabbie toraciche, arti mozzati e decollazioni) innescano effetti empatici analizzabili dalla prospettiva della fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty: “Quando di fronte a me si nomina una parte del mio corpo o quando me la rappresento, trovo nel punto corrispondente una quasi-sensazione di contatto che è solo l'emergere di questa parte del mio corpo nello schema corporeo totale” (Merleau-Ponty 1945, ed. 2018: 303). Ad esempio, un “magliaro” della zona, di fronte alla *silhouette* mutilata dell'opera *Prigionieri della chimica*, rivela di esperire uno stato di frantumazione simile a quello provato davanti al corpo senza vita del padre, ucciso dalla camorra. Il disegno gli rammenta un demone interiore monco di un braccio, correlativo pittorico della sensazione di violenza psicologica e di privazione che da

allora non è più svanita e che lo ha spinto a cercare diversi mestieri per sopravvivere.

3.2 *Lo stemma e la corona*

L'iconografia del cuore trafitto è ridondante nell'immaginario del rione, devoto principalmente a Santa Maria Francesca delle Cinque Piaghe e alla Vergine Addolorata con il petto infilzato dalle sette spade. Esso è raffigurato in un dipinto che convalida l'ipotesi di ri-attualizzazione del sacro come sintesi dell'identità visiva dei Quartieri Spagnoli: lo scudo/stemma *Quore Spinato*, creato sulla falsa riga di uno scapolare dedicato al culto del Sacro Cuore di Gesù, donato agli artisti da un rigattiere del posto. Come si osserva nella FIG. 14, il cuore subisce la pressione delle maglie della gabbia incisa al suo interno, leggibile anche in quanto porzione di un quadrivio del quartiere. L'idea che si tratti di un corpo spolpato e schiacciato alla maniera baconiana è corroborata dal racconto del destinatario il quale ha collaborato in prima persona al processo creativo. Egli rivela che lo stemma rappresenta un talismano su cui è stata proiettata un'immagine intima, alla stregua di uno scudo protettivo decorato con un personale "promemoria":

Lo stemma rappresenta un male che è sempre in agguato. Il cuore viene schiacciato come il piede della Madonna schiaccia la testa del serpente. Il male è la stessa cosa che ha fatto delinquere mio fratello, che si è meritato la galera. Maria controlla il male, il vuoto colorato di nero, nella parte inferiore. Le fiamme azzurre sono il Vesuvio: la fede è salvezza.

La pennellata di cyop&kaf traspone il tema della ferita del costato di Cristo, centrale nell'immagine devozionale, in una struttura più complessa. La Gloria del sacrificio di Gesù, infatti, assume sfumature ambivalenti, rinvenibili nella resa pittorica della "paralisi", in una nuova struttura triadica: inferno (nero



FIG. 14 – Cyop&kaf, *Quore Spinato* (QS), 2013, acrilico su legno, Quartieri Spagnoli, Gradini di Chiaia.

disforico dell'ombra), purgatorio (gabbia/quartiere inscritta nel cuore rosso pulsante), paradiso (fiamme tinte dell'azzurro iconico del cielo e del mare di Napoli). Da tale punto di vista, l'indulgenza dello scapolare è ricodificata nella "redenzione" doppiamente sospesa tra segni che evocano fatiche quotidiane, aspirazioni e paura del pericolo di peccare. In conclusione, i dipinti di *Quore Spinato* sono situabili tra le "riscritture performative, simbolizzazioni espressive ed elaborazioni di modelli che danno una forma e coloritura particolare alla sofferenza e al

caos [...] forma specifica della modulazione religiosa della realtà” (Niola 1995: 147). Del resto, si è visto che, per il destinatario, lo stemma assume valore apotropaico in quanto simbolo della rassegnazione psichica del fratello, stretto tra le contraddizioni dell’obbligo di una buona condotta e la tentazione di delinquere per necessità e brama di prestigio.

4. *Parallelismi con altre rappresentazioni di Napoli*

Il concetto di corpo inteso come “luogo delle immagini”, coniato dallo storico dell’arte Hans Belting, fa luce sulle trasformazioni che investono la percezione del visitatore / esploratore dei Quartieri Spagnoli (Belting 2002, ed. 2011: 73). Il corpo dell’osservatore si fa terreno di scontro tra le immagini introiettate dal flusso mediatico – tendente a rappresentazioni semplicistiche delle periferie sociali – e la rielaborazione delle immagini interiori innescate dalle forme subliminali iscritte sui supporti del rione. Cyop&kaf si insinuano nei processi mnemonici veicolando voci e memorie in traslazioni fiabesche di episodi e sensazioni della vita di tutti i giorni. In questo senso, i dipinti configurano esperienze di precarietà decostruite da Michel Foucault tramite la nozione di “biopotere”. La biopolitica sostituisce le società disciplinari scaricando sul singolo la responsabilità dell’uso che fa della propria libertà, attraverso processi marcati da una invasività che guida indirettamente le abitudini al consumo e le attitudini psicologico-affettive (Foucault 1978). Una conferma risiede nell’interpretazione delle opere che attiva meccanismi di ascolto durante i quali emergono ricordi e desideri della gente. La linguistica “malata” e antiretorica del duo si fa necessaria per restituire racconti sui Quartieri Spagnoli privi di pietismi e qualsivoglia intento moralizzatore, atteggiamenti emersi, non di rado, nelle scelte iconografiche e tra le righe delle sponsorizzazioni di numerosi progetti di *street art* delegati alla “riqualificazione” artistica e alla rigenerazione delle periferie.

Pertanto, la riscrittura poetica di *Quore Spinato* costituisce una contro-narrazione sulle identità popolari accostabile al concetto foucaultiano di “eterotopia” ossia uno “spazio altro” dal quale esercitare un punto di vista critico che de-realizzi la distanza insita nelle immagini mediatiche (Foucault 1966). Sotto questo aspetto i dipinti di *Quore Spinato* concretizzano il portato filosofico insito nelle *images-désir* teorizzate dallo storico dell’arte Georges Didi-Huberman:

Voilà donc ce que seraient, devant l’Histoire, des images douées d’imagination: des images porteuses de désirs, donc de temps futurs (et de mémoires tout aussi bien, s’il est vrai, comme disait Freud, qu’il n’est pas de désir sans une mémoire concomitante). Voilà ce que serait la véritable puissance des images: non pas leur “inquiétant pouvoir” d’aliénation, mais, au contraire, leur faculté d’inquiéter le pouvoir même (Didi-Huberman 2018).

4.1 Estetiche della Redenzione

Una riprova di quanto affermato è ravvisabile nei paralleli tracciabili con alcune rappresentazioni di Napoli, realizzate da svariati artisti intervenuti di recente nel tessuto urbano, che sono rese con tecniche e stili differenti. In generale, si registra una varietà di “agiografie rivisitate” che testimoniano la prolificità dell’iconografia cristiana nel narrare il “sacrificio” e la “redenzione” delle classi popolari napoletane. Un pullulare di martirii, estasi, Madonne col Bambino, anime del purgatorio, ex voto, santi armati, prelati e figure angeliche si collocano in linea di continuità con la corona di spine, anche se cyop&kaf traducono il sentimento religioso correlandolo ai dogmi dell’epoca contemporanea. Due artisti, in particolare, hanno affrontato la tematica del sacro nell’ordinario attraverso deformazioni delle iconologie barocche: il *writer* napoletano di ultima generazio-



FIG. 15 – Rebecca Horn, 2002, *Spiriti di Madreperla*, 333 teschi fusi in ghisa, 77 luci al neon circolari, Napoli, Piazza del Plebiscito.

ne Jorit Agoch e la scultrice, *performer* e regista tedesca Rebecca Horn. Quest'ultima si è confrontata con il culto delle anime "pezzentelle", nell'ambito dell'installazione *Spiriti di Madreperla* allestita in Piazza del Plebiscito nel 2002, disseminando sulle pavimentazioni trecentotrentatré teschi in ghisa, sormontati da aureole al neon (FIG. 15). L'ancoraggio in verticale degli elementi che rimandano alla triade paradiso, purgatorio, inferno concorre alla visualizzazione di un altrove divino. La medesima opposizione alto/basso rivenuta sul piano plastico-figurativo dello scudo/stemma QS risulta qui invertita: i cerchi luminosi si contrappongono specularmente al tondo dell'ombra su cui gravita il cuore spolpato. Uno sguardo più attento coglierà che i crani, privati della mandibola, appaiono sospesi a metà tra il sottosuolo e il selciato caliginoso della piazza configurando l'idea di un purgatorio terreno in ascesa. Invece, il talentuoso

Jorit, artista talmente amato dal grande pubblico e dalle istituzioni da poter essere definito il “pittore di corte” della città, è l'autore dello spettacolare dipinto *Gennaro* – commissionato nel 2015 per la facciata di un palazzo del quartiere di Forcella – che ritrae il patrono della città incarnato nello splendido volto di un carrozziere, santificato dalla tiara e dalle boccette del sangue prodigioso (FIG. 16). Un fascio di luce esalta il realismo della sua pelle, quasi a evocare didascalicamente la cele-



FIG. 16 – Jorit Agoch, *Gennaro*, 2015, *spray can su muro*, Napoli, Via Vicaria Vecchia.

bre metafora letteraria del corpo poroso di Napoli. Il giovane *street artist* pubblicizza l'opera sulla propria pagina *social* accostandola a una frase prelevata dal repertorio del *writing* degli esordi di cyop&kaf: "facciamo santo il popolo che martire lo è da secoli". Il San Gennaro di Jorit, dunque, costituisce una sintesi della sacralizzazione dell'umanità comparabile alla *Via Crucis* dei Ritornanti, ma opposte risultano le suggestioni antropologiche scatenate dalla manipolazione dei rossi che nella pennellata del duo richiamano l'importanza del possesso del sangue, percepito dalla comunità in quanto "codice di dolore attraversato dal meccanismo di colpa, espiazione, sofferenza e riscatto che sembra ispirare storicamente le numerose liturgie del sangue che solcano la religiosità meridionale" (Niola 1995: 62). In tal senso i connotati laici e socio-antropologici del culto gennariano sono fortemente congrui al piano cromatico ed eidetico: in *Quore Spinato* il divino penetra tutti i livelli della rappresentazione restituendo scorci di vita esistenziale attestanti aspetti della devozione popolare, distruttivi o meno. Ulteriori corrispondenze svelano altresì due differenti reinterpretazioni del caravaggismo: il realismo di Jorit ripropone il concetto della spiritualità terrena resa dal luminismo cinematografico cui pervenne il genio milanese, lo stile anti-mimetico dei due pittori, invece, risulta direttamente integrato nel vissuto degli individui. In definitiva, nel primo caso l'arte contemporanea veicola un sacro "di maniera", nel secondo i segni del cristianesimo risultano meno immediati e divengono, paradossalmente, maggiormente prossimi al "reale". Cyop&kaf, attualmente, rifiutano¹⁵ di prendere parte ai disparati progetti di *street art* finalizzati alla rigenerazione urbana che richiedono il rispetto delle norme per il decoro e tempi rapidi di realizzazione. Caratteristiche, queste, che oggi sembrano favorire una produzione maniacale di *murales* attestanti identità visive stereotipate di Napoli¹⁶. Ciò non sorprende se si pensa che il lungo processo

di gestazione di *Quore Spinato* ha condotto ad autentiche “archeologie del presente” le quali hanno il pregio di svelare le difficoltà nel narrare la complessa vita psicologica ed emotiva del rione.

5. Conclusione

I racconti attivati dai *rebus* pittorici di cyop&kaf non si prestano a cristallizzazioni del contesto, proponendone, all'opposto, versioni composite e visionarie che incidono sull'immaginario della metropoli in quanto non assecondano meccanismi di assoggettamento delle identità popolari. In questo senso, l'estetica relazionale ha consentito di discernere le insidie conaturate al racconto eterodiretto di luoghi in cui resistono modi di esistenza non uniformati a standard di vita e consumi e dove sono più evidenti le conseguenze degli odierni smottamenti socio-economici. In *Quore Spinato* è assente la pretesa di raccontare le vite dei “subalterni” da un punto di vista retorico o moralizzatore aggirando qualsivoglia spettacolarizzazione della periferia, in quanto – come sostiene Roland Barthes – “vedere qualcuno non vedere è il modo migliore per vedere intensamente ciò che non vede” (Barthes 1957, ed. 2016: 31). A questo proposito, si è registrata una ridondanza della rappresentazione del Giano Bifronte, descrizione pittorica delle intricate relazioni di potere che regolano le vite dei cittadini napoletani. A ben vedere, si tratta di una lettura che illumina su forti sproporzioni di egemonie economiche e di rappresentazione. A tal proposito, è opportuno sottolineare che *Quore Spinato* dà adito a un insieme di riflessioni sulla questione del rapporto che intercorre tra la città e gli adolescenti. Nel 2013, infatti, il duo ha scelto di cambiare mezzo espressivo girando *Il segreto*, delicata narrazione documentaristica del Cippo di sant'Antonio, un rito portato avanti dagli stessi ragazzini che hanno legato con cyop&kaf durante gli anni di pittura in strada. Il film

offre molteplici spunti sulle contraddittorie cornici di senso che informano l'auto-percezione degli adolescenti e dei bambini di Napoli. Inoltre, alcune iniziative autofinanziate – seguite alla pubblicazione del libro – hanno portato al costituirsi di stabili punti d'incontro nel rione e sono altresì sorti disparati progetti intorno alle opere, attività portate avanti con la medesima meticolosità promossa dal gruppo di *NAPOLI MONITOR*. *Quore Spinato*, dunque, si configura in un insieme di processi spontanei, a oggi ancora attivi, che hanno condotto all'osmosi tra forma e vissuto, accertata dalla ri-attualizzazione del sacro. Considerato che la compiutezza di senso del complesso della produzione pittorica dipende dal confronto diretto con i "committenti" dei Quartieri Spagnoli, si può affermare che le mitologie delineate dai due "graffitisti" offrono altresì un'interessante prospettiva intorno alle ossessive disquisizioni, non di rado velleitarie, sul cliché della "napoletanità", nel solco del pensiero inaugurato da Benedetto Croce. Il filosofo è infatti risalito alle radici del luogo comune tramite l'approccio critico alle dinamiche quotidiane dei partenopei, scardinando tutte quelle formule rivelatesi funzionali a secoli di dominazioni (Croce 1923). Da tale punto di vista, le operazioni pittoriche del duo possono aprire a considerazioni approfondite sulla recente strumentalizzazione degli "stereotipi della povertà" in veste di attrattori turistici improvvisati. Le molteplici informazioni contenute nei dipinti potrebbero rivelarsi preziose per indagini e sperimentazioni letterarie che attestino le metamorfosi della multiforme fisionomia dei vicoli, con *focus* sulle nuove forme di consumismo e sui desideri indotti dalla biopolitica. Data la transitorietà insita nelle opere urbane di cyop&kaf, inoltre, si ritiene necessaria l'organizzazione di una giornata di studi ad esse dedicata, anche con riferimenti alla tradizione storico-artistica in cui s'inseriscono (alla ricerca estetica del pittore napoletano Mario Persico *in primis*). Potrebbe prospettarsi uno scenario via via più accurato

della Napoli contemporanea tratteggiata nel dedalo dei Quartieri Spagnoli. Qui, in definitiva, i colori di *Quore Spinato* si sono combinati all'oralità popolare in immaginifici racconti sulle vite che pulsano nel cuore del "paradiso abitato da diavoli".

NOTE

¹ Due esempi che attestino il grado di ricezione delle opere di *Quore Spinato* nel rione: la signora Rusella si offre di guidare i curiosi alla scoperta dei dipinti del suo vico fornendo anche i contatti di cyop&kaf a eventuali esperti interessati alla loro ricerca estetica. Il carabiniere/telecamera dell'opera *Arresti domiciliari*, invece, è il frutto della richiesta di un ragazzo condannato ai domiciliari che ha commissionato il soggetto in modo da scongiurare i controlli del carabiniere in carne e ossa. Durante gli anni di prigionia era solito porgere, ogni mattina, un ironico saluto militare al dipinto, visibile dalla finestra del suo basso.

² Alcuni committenti del quartiere hanno accettato le opere di cyop&kaf non per lo stile in sé ma soprattutto per il piacere di migliorare l'aspetto di una parete o di una porta fatiscenti e per concedere ai due artisti la possibilità di esprimersi creativamente. È comunque emerso che le nuove generazioni sono attratte dall'antirealismo della poetica di *Quore Spinato*. Numerosi abitanti, inoltre, hanno inizialmente fatto richiesta di soggetti floreali e di ritratti dei campioni della squadra di calcio del Napoli non comprendendo lo stile del duo, successivamente assimilato e richiesto a gran voce. Infatti, numerosi destinatari delle opere hanno offerto ai pittori varie forme di sostentamento procurandogli alcuni strumenti come vernici e basi d'appoggio quali scale, cassette della frutta e motorini.

³ Espressione coniata da cyop&kaf. La loro pennellata presuppone un'indagine lenticolare della geografia tracciata dalle trasformazioni della superficie, frequentemente interpretata quale parte dello sfondo oppure integrata in nuove figurazioni.

⁴ A tal proposito, è oggi accertato che la definizione di *street art* sia costantemente rinegoziabile in quanto designa, vagamente, una vastità di espressioni artistiche eterogenee (Blanché 2015: 3). Nel caso delle creazioni di cyop&kaf, si opererà, quindi, per il termine "estetica relazionale" al fine di inquadrare l'impulso urgente dal quale esse sono scaturite (Bourriaud 1998). Impulso alimentato dalle numerose committenze da parte degli abitanti e

altresì dalla constatazione dello stato di abbandono di un rione imbrigliato in narrazioni mediatiche semplicistiche, fondate sui pregiudizi della devianza e della demagogia.

⁵ Dal sito di cyop&kaf è possibile consultare la versione digitale della mappa. Cfr. <http://www.cyopekaf.org/qs-map/>

⁶ Cyop&kaf sono tra i fondatori della casa editrice *NAPOLI MONiTOR* che ha sede da circa un decennio nei Quartieri Spagnoli e funge da osservatorio sulle metropoli del mondo. Gli obiettivi principali della redazione si fondano su una volontà di aderenza critica ai fatti tramite una tipologia di investigazione sociale che incrocia dati alle storie di vita. Cfr. anche il video *Appunti Visivi dai Quartieri Spagnoli* che riprende alcuni momenti di creazione collettiva con i ragazzini del posto. Dalle riprese si evince un alto grado di confidenza e fiducia tra i due pittori e i loro piccoli assistenti: <https://vimeo.com/84033014>

⁷ Dalla prospettiva della semiotica generativa è possibile distinguere, nella dimensione del visivo, i piani figurativo e plastico. Quest'ultimo include a sua volta tre livelli distinti: eidetico (linee), cromatico (colori), topologico (organizzazione spaziale della rappresentazione). Felix Thürlemann approfondisce l'analisi del livello topologico tramite il concetto di "pittura poetica:" "le figure – simulacri di oggetti del mondo naturale, che rivelano inizialmente una coerenza figurativa verosimile – si trovano riarticolate grazie a una codificazione semisimbolica, che consiste nel mettere in relazione categorie semantiche e categorie plastiche (topologiche, eidetiche e cromatiche). Per questa codificazione semisimbolica, il processo del percorso generativo, in qualche modo, si trova cortocircuitato: il quadro continua a potersi leggere come la rappresentazione verosimile di una scena narrativa, ma rende evidenti, allo stesso tempo, le strutture astratte, l'armatura logica sulla quale si articola il racconto raffigurato" (Cfr. Thürlemann 1981, ed. 2004: 29-38).

⁸ Nell'ambito di un'intervista rilasciata per il presente articolo, gli artisti hanno definito le rime cromatiche effettuate dalla bipartizione degli sfondi con l'espressione "una cesura tra terra e astri". In *Quore Spinato*, infatti, cyop&kaf ricorrono a una tavolozza ridotta di cromie organizzate in rime alternate e bacciate, in modo da strutturare i dipinti in una molteplicità di abbinamenti possibili. Questo espediente consente di connettere la totalità delle opere in racconti potenzialmente sempre diversi.

⁹ È il caso delle narrazioni didascaliche attivate dal complesso dei *murales* commissionati dall'organizzazione non profit INWARD - Osservatorio sulla Creatività Urbana per il Parco Merola di Ponticelli. Tali opere delineano ritratti 'esemplari' dei residenti che sono stati trasfigurati in simulacri pittorici di ideali buone condotte.

¹⁰ Espressione utilizzata da cyop&kaf per definire l'uso del colore in *Quore Spinato* che rimanda alla sinestesia e all'improvvisazione come modalità operativa (Cfr. Scotto di Vettimo 2018).

¹¹ La passeggiata si basa sul concetto di "lettore modello" teorizzato da Umberto Eco, secondo il quale il lettore collabora alla costruzione del testo (Cfr. Eco 1979).

¹² Per l'installazione *Veline* del 2012 e per l'esperienza di estetica relazionale *Timoni al vento* – affrontata nel cuore di Taranto Vecchia, nel 2014 – cyop&kaf scelgono come simboli due strumenti della Passione che dialogano con la corona di spine di QS: un chiodo e le tenaglie incrociate al martello.

¹³ La complessità del significato del prodigio di San Gennaro è consona all'analisi della valenza sacra e profana dell'uso dei rossi in *Quore Spinato* in quanto si tratta dell'unico culto laico della fede cattolica (Cfr. De Ceglia 2016).

¹⁴ Segue un elenco degli elementi attinenti alla sfera del sacro individuati nella totalità dei dipinti: livello cromatico 144, livello eidetico 77, livello topologico 74, livello figurativo 362, titoli 18. Future ricerche finalizzate all'analisi di altre significazioni latenti nel complesso enciclopedico delle opere consentiranno di articolare ulteriori interpretazioni.

¹⁵ Cfr. l'articolo di cyop&kaf apparso nel 2018 su *NAPOLI MONITOR*: <https://napolimonitor.it/arte-pubblica-asservimento/>

¹⁶ L'iconografia del cuore quale sintesi visiva dei Quartieri Spagnoli, ritorna nell'ambito del progetto #CUOREDINAPOLI che anima sporadicamente le strade della città. Le tessere che compongono il logo ideato per il *format* convocano l'idea di "rete" intesa come metafora della solidarietà sociale. In occasione delle ultime due edizioni dedicate ai Quartieri Spagnoli, gli organizzatori e la stampa invocano una "presa di coscienza rivoluzionaria" sponsorizzando i residenti con l'appellativo di "eroi inconsapevoli" che ogni giorno affrontano la propria "eroica quotidianità". In questo specifico caso, dunque, l'immagine del cuore veicola un'idealistica "redenzione del popolo" che si colloca agli antipodi della corona di spine di cyop&kaf.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Barthes, Roland (1957), *Mythologies*, trad. it. a cura di Lidia Lonzi, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2016.

Belmonte, Thomas (1997), *La fontana rotta. Vite napoletane: 1974, 1983*, Milano, Meltemi.

- Belting, Hans (2002), *Bild-Anthropologie. Entwürfe eine Bildwissenschaft*, trad. it. a cura di Salvatore Incardona, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011.
- Blanché, Ulrich (2015), "Qu'est-ce que le Street art? Essai et discussion des définitions", *Cahiers de Narratologie*, 29. [15/05/2019] <https://narratologie.revues.org/7397>
- Bourriaud, Nicolas (1998), *Esthétique relationnelle*, trad.it. a cura di Marco Enrico Giacomelli, *Estetica Relazionale*, Milano, Postmedia, 2010.
- Croce, Benedetto (1923), *Un paradiso abitato da diavoli*, ed. Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 2006.
- Cyop&kaf (2013), *QS. Quartieri Spagnoli Napoli, 2011-2013*, Napoli, Monitor.
- De Ceglia, Francesco Paolo (2016), *Il segreto di san Gennaro. Storia naturale di un miracolo napoletano*, Torino, Einaudi.
- de Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, trad. it. a cura di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2001.
- Deleuze, Gilles (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, trad. it. a cura di Stefano Verdichio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 2008.
- Didi-Huberman, George (2018), "Images-pouvoirs ou images-désirs?", *Le Monde*. [16/03/2019] https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/10/03/images-pouvoirs-ou-images-desirs_5364142_3260.html
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2010.
- Floch, Jean-Marie (1995), *Identités Visuelles*, trad. it. a cura di Lisa Ranelletti, *Identità visive. Waterman, Apple, Ibm, Chanel, Ikea e altri casi di marca*, Milano, Franco Angeli, 2016.
- Forgacs, David (2014), *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, trad. it. a cura di Laura Schettini, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- Foucault, Michel (1966), *Les hétérotopies. Les corps utopique*, trad. a cura di Antonella Moscati, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006.

- (1978), *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, eds. François Ewald; Alessandro Fontana, Paris, Gallimard Seuil, 2004.
- Freedberg, David (1989), *The power of images. Studies in the History and Theory of Reponse*, trad. it. a cura di Giovanna Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009.
- Galasso, Giuseppe (1978), *Intervista sulla storia di Napoli*, ed. Percy Al- lum, Bari-Roma, Laterza, 2018.
- Groupe μ (1992), *Traité du signe visuel*, ed. Tiziana Migliore, *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, trad. it. a cura di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Giunti, 2018.
- Moscato, Enzo (2017), *Ritornanti. Adattamento filmico della pièce teatrale "Spiritilli"*, Napoli, Cronopio.
- Müller, Andreas Friedrich, Ramondino, Fabrizia (1989), *Dadapolis. Ca- leidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi.
- Niola, Marino (1995), *Sui palchi delle stelle. Napoli, il sacro, la scena*, Roma, Meltemi.
- Pastoreau, Michel (2005), *Le petit livre des couleurs*, trad. it. a cura di Francesco Bruno, *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte delle Gra- zie, 2006.
- Rea, Ermanno (1995), *Mistero napoletano. Vita e passione di una comuni- sta negli anni della guerra fredda*, Torino, Einaudi, 2017.
- Scotto di Vettimo, Olga (2018), "Per un'arte di frontiera: intervista a cyop&kaf", *Zeusi. Linguaggi contemporanei di sempre*, ed. Maria Sa- pio, Napoli, Arte'm, 5/6: 220-27.
- Striano, Enzo (1986), *Il resto di niente*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1997.
- Thürlemann, Felix (1981), "La double spatialité en peinture: espace simulé et topologie planaire", trad. it. a cura di Elisabetta Gigante e Mario Valenti, "La doppia spazialità in pittura: spazio simulato

e topologia planare. A proposito di Loth e le figlie", *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, ed. Lucia Corrain, Roma, Meltemi, 2004: 29-38.

Viviani, Raffaele (2010), *Poesie. Opera completa*, ed. Antonia Lezza, Guida, Napoli.

ANDREA ACCARDI

*Parigi, n'est-ce que ça?: desiderio e quotidiano
in un romanzo di Andrea Inglese*

Possiamo definire *Parigi è un desiderio* di Andrea Inglese (2016) come il romanzo autobiografico di un soggetto in lotta con il proprio fantasma – “un miraggio, un inganno necessario, una formazione largamente immaginaria” (Giglioli 2016) –, per lo più incarnato dalle donne e dai libri, a loro volta confluiti vorticosamente in una figura centrale e ossessiva, la *Ville lumière*. Il desiderio o i desideri in gioco sono insomma di quelli che poi determinano almeno in parte il corso di una vita: la scelta di un luogo dove stare, di una compagna o un compagno, della propria vocazione. L'approdo al romanzo, per un autore fin qui noto per essere uno dei poeti più importanti della scena attuale, era stato per così dire annunciato dal prosimetro *Commiato da Andromeda* (Inglese 2011, che in forma rimaneggiata e ridotta ha finito per costituire la terza parte di *Parigi è un desiderio*). E come nella riflessione in versi – in particolare *La distrazione* (Inglese 2008) – anche qui la presa del soggetto sul reale passa attraverso il mormorio di un “sottoquotidiano” fatto di eventi minimi, tracolli della coscienza, atti mancati o automatismi rispettati:

perché il vero apprendimento del mondo non è l'alfabeto, ma salire le scale, aprire una porta, infilarsi le scarpe, sono migliaia le piccole silenziose abitudini che dobbiamo acquisire, anche se con l'alfabeto noi crediamo di governare, di dettare legge al nostro corpo, come uno spirito che agisce dentro la macchina, e a suon di parole, a suon di bei discorsi, la rassicura, la convince, la sprona, invece i nostri discorsi sono in perpetua lotta con le nostre abitudini, il nostro camminare è in perpetua frizione con la nostra pretesa di andare (Inglese 2016: 12).

A fare ordine, a dare un'apparente direzione e significato è proprio il mito personale, il sogno parigino sorto in contraddizione con la Milano "cosale" (2016: 16) dove il protagonista Andy è cresciuto, e che per questo risulta ormai "una città senza grandi segreti e senza grandi spaventi" (20), luogo terreno e deludente contro "la Parigi celeste" (16) e piena di promesse. Milano è quindi cosale in quanto materica, indaffarata, ormai troppo vera per incantare e ingannare. Ma se vogliamo dirla con Lacan, in questo romanzo la vera città "cosale" è piuttosto Parigi, che per Andy sembra rappresentare in fondo una conquista impossibile e un rimpianto essenziale, qualcosa che si è perduto da sempre e in modo irreparabile, una mancanza percorribile solo sui bordi, come quella esemplificata dall'immagine del vaso che Lacan riprende da Heidegger – "Ora, se considerate il vaso nella prospettiva che ho messo in rilievo all'inizio, come un oggetto fatto per rappresentare l'esistenza del vuoto al centro del reale..." (Lacan 1986, ed. 2008: 144) – e sempre con Heidegger chiama in una sola parola *das Ding*, la Cosa. Provo subito a declinare questi universali psichici, per dire che il consueto stile catalogatore e cumulativo di Inglese – "le microstrutture ipotattiche, centrifughe e magmatiche, la gestione discontinua di un racconto onnivoro dal ritmo sinco-pato per accumulo" (Moliterni 2017: 55) – non risuona come

un elenco sterile, ma sembra davvero costeggiare, accerchiare, affrontare un "grande buco nero, uno spazio di gravità così intenso" (Inglese 2016: 150), e in un'opera che coinvolge in modo tanto esplicito e dirimpente la questione del desiderio, per definizione costruito intorno a un vuoto, la sensazione più frequente è in effetti quella di trovarsi di fronte a un soggetto che corre affannosamente lungo un bordo: in cerca dell'amore che però si confonde, a caccia del libro che non si fa leggere e nemmeno scrivere, immaginando una città che dovrebbe esaudire tutto e invece no. E allora anche Parigi, tanto vale anticiparlo, finirà per risultare deludente, quasi una Milano di ritorno: "[o]gni tanto, in certe zone, nell'arredamento di certi locali, nel modo di raggrupparsi dei giovani in una piazzetta, mi sembra di trovarmi di nuovo a Milano, come se non fossi mai partito, come se fossi ancora lì" (2016: 316). Insomma, "l'idea iperurania" di una città, che si era messa "a pulsare come un'insegna al neon" (2016: 18), che si era incrostata nel carattere fino a diventare "una componente ideologica di base, un dogma proficuo" (2016: 19), alla fine si rivela "credenza", "allucinazione", "bolla di sapone", nella nuova consapevolezza che in fondo "[u]na città non esiste" (2016: 50), se in essa cerchiamo, appunto, ciò che da sempre abbiamo perduto, lungo una serie di metafore imprendibili. *Parigi è un desiderio* ha quindi molto del romanzo di formazione, inteso però come un venire a compromessi con la propria nevrosi, fino a renderla abitabile, creativa. E se un compromesso non può che avvenire tra due istanze – l'opera letteraria come raggiungimento di un equilibrio formale tra forze in contrasto è d'altronde l'idea freudiana della letteratura proposta da Francesco Orlando (1973) –, queste saranno l'illusione di un desiderio che tiranneggia l'io con modi allucinatori (Andy vuole cose che in realtà non esistono, o come con i libri non fa ancora abbastanza per ottenerle) e la delusione di una quotidianità che si dispiega in tutte le sue fisiologiche bassezze.

Ad esempio con il lavoro, che distingue il turista dall'abitante medio adulto, e impone al sogno contemplativo i ritmi e le costrizioni della vita attiva: “[d]i certo, è solo quando lavori in una città che ne sperimenti tutte le bassezze, e non solo quelle altrui” (Inglese 2016: 55). Se poi la città è Parigi, al sogno raddoppiato finisce per corrispondere un raddoppiamento di realtà, per cui si può dire che “neppure attraverso il lavoro uno ci entra davvero a Parigi, semmai vi sprofonda, ne viene seppellito” (55). Ma il mestiere di Andy è un mestiere intellettuale, letterario, e quindi in qualche modo un esercizio continuo dell'illusione, che ripropone e moltiplica tutto il problema fantasmatico che abbiamo detto. L'idea fissa dei libri diventa allora un bene intoccabile, sempre posticipato come promessa di realizzazione e piacere:

quasi tutti i libri che ho, e che ho comprato, o che mi hanno regalato, o che ho trovato dentro bauli marci per strada, sono libri che non ho ancora letto, anche perché non riesco a leggere quasi niente, ma sono, in fatto di lettura, di una previdenza maniacale, e quindi ho la libreria fornita per i prossimi dieci anni (2016: 135).

In genere compravo, possedevo, raccoglievo un numero di libri talmente alto, che qualsiasi velleità di colmare il mio disavanzo di lettura, ossia tutta la massa di libri non letti delle mie librerie, mi rendeva ancora più incerto, accidioso e lento nella lettura, sicché alla fine io non leggevo praticamente nulla (226-27).

Accade così che il nostro protagonista, che ci risulta assorbito nel suo disordine e in fondo incapace di lavori ben individuati, scateni invece tutta una gran dose di verve risentita e di sarcasmo ferito contro una struttura, un modello, un'istituzione qui divenuta una vasta e quasi fedele caricatura: l'Università.

La confessione di Andy risulta dunque talmente iperbolica da non lasciare spazio a dubbi circa il suo carattere antifrastico:

Io dell'università, alla fine, avevo comunque capito questo, che non era una carriera adatta a me e per una ragione semplice: un universitario serio è una persona veramente intelligente, e non basta un po' d'intelligenza qua e là per avanzare pretese, se permangono poi, dentro di sé, anse di scemenza, perché sono quelle anse le responsabili di tante incomprensioni e insoddisfazioni (2016: 190).

ecco io le sono davvero grato per tutto questo addestramento alla fantomatica capacità d'insegnare in cattedra all'ombra delle volte accademiche, anche perché mi ha fatto capire quanto questa capacità sia intimamente connessa con un livello d'intelligenza che mi manca, e mi manca perché, dentro l'intelletto mio, non v'è solo fine e luminosa materia, ma anche grumi di coglioneria non raffinabili. [...] E quando ho capito questo, che la dabbenaggine mia andava non solo vituperata, ma anche un po' protetta, lasciata in pace, ho provato un moto di compassione per l'università e le sue truppe, che passano il tempo migliore della loro vita a combattere, negare, estirpare, raschiare via questa scemenza dai loro intelletti, fino al momento in cui, ottenuto il fatidico posto nell'eterna sedentarietà dell'intelletto accademico, ci riescono, e allora, tristemente, la perdono per sempre, e vanno a morire, un giorno, vestite solo della loro sfavillante intelligenza. Tutto questo lavoro che mi sono imposto io per primo in un certo periodo della mia vita, e che mi hanno esortato a fare, in maniere più o meno rudi, più o meno incoraggianti, gli intelligentoni assodati, e anche quello aspiranti, tutto questo maledetto pompare fuori l'ottusità da me stesso, perché solo l'ingegnosità avesse campo libero, mi ha reso alla fine estimatore appassionato della demenza, della cretineria, del buio logico, dell'abborracciamento e del ragionare alla cazzo di cane (194-95).

Sentiamo vibrare la corda di una ribellione ancora e fieramente adolescenziale, contro la famiglia ingiusta che merita uno sguardo idiosincratico, un disdegnoso abbandono in nome di una qualche presunta alterità. Andy, come l'autore, ha molte poesie alle spalle e di fronte a sé, ed è lì che cerca la propria identità fuori squadra, se è vero che "[n]ella poesia, a differenza che nel romanzo e in altri generi più 'amichevoli', pare evidente un ritardo psico-stilistico, una sorta di dislessia e i poeti, in fondo, non sono che i dislessici della letteratura, anche se poi fanno di deficienza virtù, o almeno ci provano" (2016: 226). Va poi da sé che il ritratto di un'intelligenza accademica monolitica e asfittica rappresenti un pezzo di verità portato al limite, l'iperbole di un disagio, così come lo è quest'ultima autodiagnosi, ma la contrapposizione risulta ancora una volta funzionale al racconto di un soggetto che manca la presa, che sta dentro una slogatura esistenziale, e scopre però in essa l'unica esistenza verbalizzabile, una certa slogatura del linguaggio o dislessia poetica, la deficienza (e quindi la mancanza) fatta virtù. Come dire, la poesia ha il merito di farsi carico di questa incompiutezza, di questa irrilevanza, mentre l'Accademia diventa qui il traslato di una pretesa assurda, che cioè il sapere possa rispondere a tutto. Il sapere invece non copre mai tutto.

E neanche l'amore copre tutto. Andy lo sa, perché ha cercato nelle donne una chiave di accesso privilegiata alla città e al mondo, cioè qualcosa che non esiste se non per infiniti tentativi, errori, ripensamenti. Il rapporto con il femminile, "rimasto spesso tutto ipotetico, semplicemente abbozzato" (2016: 56) al netto di qualche beneficio occasionale, si è però anche realizzato in forme impegnative e durevoli, come la lunga storia con Andromeda, di cui conosciamo soprattutto il finale e il tormentoso commiato. Dai fantasmi di un eccesso di astrazione si è insomma passati ai fantasmi di un eccesso di concretezza: c'è comunque di mezzo un'incapacità di stare pienamente dentro

la realtà. Il quadro di Piero da Cosimo, *La liberazione di Andromeda*, una cui riproduzione decorava il bagno dei due amanti, diventa proiezione *a posteriori* della loro storia, con Andromeda, Perseo e il mostro marino nel mezzo; mostro che agli occhi di Andy appare come l'incarnazione delle ombre sempre più aggressive del rapporto dopo la passione, il quotidiano deleterio messi in mezzo a interferire, a rendere impossibile la felicità:

Oppure il mostro, a metà strada, a fare da monumento e bersaglio, come belva da circo o capodoglio equestre, ma anche da ponte fra gli amanti, fibbia, annodamento tra Andromeda e Perseo, forse quel mostro non è altro che l'incontro fallito della coppia, il sintomo dell'amore mai avviato, ma sempre promesso. È la mostruosa distanza che, dopo tante moine, anni di convenevoli, ricatti, manipolazioni, morsi, orgasmi, menzogne, dopo il profluvio, la cerimonia, la sceneggiata, permane nel mezzo, oscena, con Andromeda e Perseo che si mancano ancora, non si vedono, viaggiano ognuno ad un'ombra, trafiggono un riflesso, si schivano, nonostante la carica a testa bassa, forcone nelle mani, per trucidare, annihilare, nella fase degenerata, guerresca, del viverli addosso, a due (2016: 172-73).

In questa ossessiva rivisitazione circolare, che per l'io è una reazione al nulla che lo invade, si tratta ora di riunire l'eroe e il drago, di riconoscersi mostro al centro della tela e perdonarsi, di ammettere insomma l'imperfezione e la fragilità di ogni esperienza umana:

In principio ci fu l'io, saturo delle sue debolezze, armato delle sue difese, meccanizzato grazie alle sue cicatrici, e da questo io nacque la pretesa, la preghiera, la velleità di amare, di appagarsi in altro, questo fu il piano diabolico, la perseveranza che mi fece mostro, deforme, orribile, a forza di mancare l'obiettivo, di ferire carezzando, di assordare sussurrando, così, nell'insipienza dell'abbraccio, trasmettendo flagelli

ad ogni nuovo incontro, ustionando nell'avvicinamento, mi sono scoperto drago impresentabile, riparato sott'acqua, al sicuro nei fondali. Un mostro con la pretesa di amare, che accresce, rivela, decuplica ogni giorno di più la sua orribile impotenza affettiva, e nello stesso tempo, velleitario e allucinato, si appioppa un ruolo magnanimo e solare, persuadendo l'uditorio delle sue gesta perigliose e memorabili (2016: 174).

Perseo si annoia, Perseo ha paura. Perseo ha bisogno per esistere di affrontare mostri, di liberare la bellezza dalle sue ombre, questa lotta lo tiene vivo, gli fornisce levità, entusiasmo e un motivo per vivere. È anche uno stratagemma per tenere a bada il suo di mostro, un drago-balena meno appariscente, più alligatore, a fior d'acqua, insidioso: il mostro dell'accidia, che paralizza altrimenti, senza legami e catene (175).

Se la letteratura moderna, cambiando paradigma, ha finito per riscattare le zone umili dell'esistenza, prima gerarchicamente sottomesse all'eroico, e ha quindi creato una forma seria del quotidiano, ora ci si deve chiedere in quale forma vengano conciliati il quotidiano con l'erotico, la sopravvivenza con l'allucinazione, l'abitudine con lo scuotimento. Siamo insomma dalle parti di quella formazione di compromesso che Orlando raffigurava nei termini di una frazione (1971, ed. 1990: 151), che per Inglese potrebbe articolarsi come *quotidiano/ desiderio*, con i due termini interscambiabili a seconda dei momenti in cui l'uno grava sull'altro e lo soverchia. Quando il desiderio va sotto, la scrittura prova a tenerlo vivo, e un modo può essere appunto quello di raccontare i due ambiti in cui il desiderio del nevrotico soffre di più, l'amore e il lavoro, individuando dentro questi il punto di rottura, la rivolta e la separazione. Quando la sofferenza riattiva faglie, scuote l'io intorpidito, sprigiona la memoria infinita. La donna e la città vengono così a coincidere, coinvolte insieme nel disastro della perdita: "Questa storia è finita, ed è finita la mia vita a Parigi. Non ci sarà più niente, fra

poco, in me, di questa città. Non ci sarà più la città. Non ci sarà più Parigi” (Inglese 2016: 103).

E invece Parigi continua a esserci per Andy, prima, durante e dopo, e lui continua a fare i conti con questa idea immane, maddornale. Con una grande promessa di pienezza mai del tutto mantenuta. La sensazione è quella di trovarsi davanti alla propaggine estrema di una lunga filiera di delusioni che attraversa la letteratura moderna, soprattutto, non per caso, francese; questo improvviso offuscamento dell'oggetto desiderato e finalmente ottenuto si riassume in modo fulminante nel primo pensiero di Julien Sorel subito dopo aver sedotto madame de Rênal: “n'est-ce que ça?”, tutto qui? (Stendhal 1830, ed. 2000: 148). La paura di essere deluso nelle proprie fantasie addirittura spinge Des Esseintes, il protagonista di *À rebours* (Huysmans 1884), a rinunciare a un viaggio in Inghilterra pochi minuti prima della partenza (capitolo XI). Sarà poi con Proust che l'altalena tra sogno e realtà diventa davvero convulsa, a tratti infernale, con l'autore cioè più importante e influente per Andy/Inglese, almeno a giudicare dal dichiarato corpo a corpo che li lega in un rapporto di lettura irregolare e inesauribile:

Per quanto mi riguarda non lo so più, anzi non l'ho veramente mai saputo, mi sembra di aver cominciato a sedici anni, ecco, il punto d'inizio è piuttosto certo, ma non *ho più smesso*, e soprattutto non l'ho mai terminato quel libro, ho lasciato di continuo grandi buchi disseminati tra il primo e l'ultimo tomo, e infatti lo leggo ancora oggi, dopo decenni, avendo ormai abbandonato ogni pretesa di lettura lineare e progressiva. Il *Tempo ritrovato* lo lessi ormai molto tempo fa, subito dopo le *Fanciulle in fiore*, e da allora mi sono messo a divagare, dimenticando quale tomo stessi leggendo, riprendendone da capo uno già letto, ritornando compulsivamente alla *Prigioniera*, arenandomi per i lustri nelle infinite discussioni da salotto del terzo tomo, *I Guermantes*, che mi sembra il macigno, a metà quasi del percorso, che ogni giovane ini-

ziato deve levarsi di torno e superare, ma poi proprio lì, per distrazione o amnesia, ritorno sempre come a un crocevia familiare, dove innumerevoli volte mi sono fermato per lo scoraggiamento e la noia, prima di continuare il cammino, ammalato comunque (Inglese 2016: 66-67).

Il narratore della *Recherche* è in effetti specializzato in delusioni. Ad esempio le sue congetture fantasiose e infantili sui luoghi ancora da visitare vengono sistematicamente smentite dall'esperienza, come per la chiesa gotica di Balbec, immaginata sulle scogliere e conosciuta invece dentro il paese, non più sfiorata dalle onde ma dai binari del tram:

Alors, par les soirs orageux et doux de février, le vent – soufflant dans mon cœur, qu'il ne faisait pas trembler moins fort que la cheminée de ma chambre, le projet d'un voyage à Balbec – mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer (Proust 1913, ed. 1987-88: 522).

Mais cette mer, qu'à cause de cela j'avais imaginée venant mourir au pied du vitrail, était à plus de cinq lieues de distance, à Balbec-Plage, et, à côté de sa coupole, ce clocher que, parce que j'avais lu qu'il était lui-même une âpre falaise normande où s'amassaient les grains, où tournoyaient les oiseaux, je m'étais toujours représenté comme recevant à sa base la dernière écume des vagues soulevées, il se dressait sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways (Proust 1918, ed. 1988: 227).

L'evocazione di città lontane sulla falsariga di un fonosimbolismo scatenato (nella celebre sezione finale del primo tomo, dal titolo toponomastico, *Noms de pays: le nom*) avrà per Marcel l'effetto "d'aggraver la déception future de [ses] voyages" (Proust 1913, ed. 1987-88: 524), portandolo infine a domandarsi, alla maniera di Des Esseintes, se un viaggio "vaut vraiment la

peine d'être entrepris" (Proust 1918, ed. 1988: 433). Ci penserà poi l'accademico Brichot, in *Sodome et Gomorrhe*, a normalizzare la Normandia fantasticata, sostituendo al mistero dei nomi la loro etimologia (Proust 1921-22). Quando si chiede troppo, e cioè tutto, al proprio desiderio, accade che le cose da vicino appaiano "sans mystère et sans beauté" (Proust 1918, ed. 1988: 508) e che il conseguimento ci lasci indifferenti "au bout de peu de temps" (Proust 1920-21, ed. 1988: 39): "tutto qui?". La disillusione si fa poi molto più bruciante con le donne, dalle prime avvisaglie dell'indifferenza futura (Proust 1918, ed. 1988: 181) fino allo scontro inevitabile tra idealità e routine dell'amore:

Vivez tout à fait avec la femme, et vous ne verrez plus rien de ce qui vous l'a fait aimer (Proust 1920-21, ed. 1988: 341).

C'est la terrible tromperie de l'amour qu'il commence par nous faire jouer avec une femme non du monde extérieur, mais avec une poupée intérieure à notre cerveau, la seule d'ailleurs que nous ayons toujours à notre disposition, la seule que nous posséderons, que l'arbitraire du souvenir, presque aussi absolu que celui de l'imagination, peut avoir faite aussi différente de la femme réelle que du Balbec réel avait été pour moi le Balbec rêvé ; création factice à laquelle peu à peu, pour notre souffrance, nous forcerons la femme réelle à ressembler (Proust 1920-21, ed. 1988: 359-60).

Il narratore proustiano finisce così per riconoscersi, come l'infelice Swann, "amateur de fantômes" (Proust 1921-22, ed. 1988-89: 401), che come sappiamo nel quinto volume, quello compulsivamente letto da Andy, si assieperanno intorno ad Albertine. Ma perché il desiderio ci inganna e non mantiene ciò che promette? Se stiamo con René Girard, dovremmo dire che non si dà mai un desiderio veramente autentico, oggettuale, romantico, ma sempre mimetico, triangolare, legato cioè a un terzo elemento, a un mediatore per cui l'oggetto è "ce que la

relique est au saint” (Girard 1961, ed. 2010: 101). Secondo Girard si tratta di un’insoddisfazione, e al limite di un’infelicità, specificamente moderna, post-metafisica, successiva al disincanto del mondo che ha prodotto “une transcendance déviée vers l’humain” (98) e una divinizzazione del prossimo, al quale si attribuiscono perfezione e pienezza illusorie: a essere diventato metafisico è dunque il nostro desiderio, perché gli altri ci appaiono ora come un nuovo paradiso inaccessibile che pensiamo di raggiungere imitando la loro esistenza. La seconda condizione storica alla base di questa teoria è infatti la nascita di una società democratica di uguali, dove il confronto e il rispecchiamento non hanno barriere predefinite e la circolarità del desiderio non conosce limiti. Noi desideriamo insomma quello che il mediatore ci fa credere desiderabile, e ci offre con una mano togliendocelo con l’altra; per spiegare l’inganno del desiderio mimetico, Girard ricorre a Kafka e alla famosa parabola della Legge: “ [l]e médiateur ne peut plus jouer son rôle de modèle sans jouer également, ou paraître jouer, le rôle d’un obstacle. Telle la sentinelle implacable de l’apologue kafkaïen, le modèle montre à son disciple la porte du paradis et lui en interdit l’entrée d’un seul et même geste” (21). È interessante notare che Inglese, con o senza Girard, sembra fare riferimento allo stesso apologo, forse fondendolo con *Il deserto dei Tartari* di Buzzati: “come fossi un soldato semplice inviato nell’avamposto per tenere la posizione, quella posizione che, in realtà, come nel racconto di Kafka, è stata pensata, preparata, non proprio per te, ma per *uno come te*, è lì che tu devi andare, lì devi rimanere, in quel buco più o meno largo devi spendere le tue migliori energie” (Inglese 2016: 50). Ora, Girard distingue in realtà due tipologie fondamentali di desiderio mimetico, a seconda che il mediatore sia lontano, irraggiungibile, perfino astratto, e allora parleremo di una mediazione esterna che può anche mantenere degli aspetti rasserenanti (i romanzi cavallereschi per Don Chi-

sciotte, Bergotte per Marcel bambino), oppure talmente vicino a noi da provocare competizione, risentimento, e infine odio (l'inferno proustiano dei salotti mondani). Non c'è dubbio che per Andy valga il primo caso, visto che la Parigi a cui va incontro gli era già stata abbondantemente mediata dalla letteratura e dall'arte, e quindi la forma in fondo "meno grave" del desiderio metafisico, la più vicina alla possibilità di creare:

Parigi è questo sogno che mi sono fatto prima ancora di averci messo piede [...] Tutto comincia piano, con un libro, un romanzo di solito, di ambientazione parigina, non proprio la *Recherche* e i salamelecchi di Swann nel salotto dei Guermantes, ma Bardamu sì, seduto al tavolino a bere pastis, che decide all'improvviso di partire per la guerra, oppure lo scrittore squattrinato che tromba a destra e a manca, nel *Tropico del cancro*, sono queste dosi romanzesche a gustare, perché chi legge è veramente acerbo, ancora troppo impressionabile, per non parlare del primo viaggio, quando ci arrivi in carne ed ossa alla Gare de Lyon, solo un breve soggiorno, piccoli rapimenti all'inizio, stupefazioni, qualche fotografia. Poi questi materiali ancora sfuggenti, volatili, si condensano, s'intrecciano, costituiscono primi paesaggi (2016: 15).

Un giorno ho visto *Fino all'ultimo respiro* di un certo Godard. Era il piccolo frammento che mi mancava, l'ingrediente finale, quello che doveva cementare la Parigi onirica, ancestrale, che mi stava crescendo dentro (31).

L'esperienza e il racconto della *Ville* saranno dunque indirizzati secondo filtri letterari e perfino da veri e propri *topoi*, come quello della passante incrociata e persa nella grande città vorticoso, scena di ovvia matrice baudelairiana ma ripresa in più occasioni da Proust, come si vedrà più sotto (nelle prime due citazioni, in riferimento alla frase musicale di Vinteuil che in-

canta Swann). Inglese deforma e abbassa comicamente, l'incontro avviene nei sensi opposti di lunghi tapis roulant sotterranei, e per di più in presenza della compagna di Andy. Non cambia la sensazione di conoscere una città vivendone i clichés dell'immaginario, forse anche per liberarsi della loro invadenza:

Ad un tratto scorgo qualcuno di familiare. Mi viene incontro sul tapis roulant che viaggia parallelo al mio ma in direzione opposta. È la ragazza dai capelli corti rossi. È la ragazza delle Tuileries, quella che ho bidonato, quella incontrata più di un mese prima, la ragazza vista una sola volta per non più di due ore, mi sta venendo incontro adesso, è tutto meccanizzato e fatale, anche lei è ferma, silenziosa, appoggiata al corrimano, e ora mi guarda negli occhi, mi guarda perché mi ha riconosciuto, non perché il mio volto si trovi, come quello di tanti altri passanti, nella traiettoria casuale del suo sguardo, e anche io l'ho riconosciuta, e sto pensando a cosa fare, ma è troppo tardi, l'incontro è fatale e meccanizzato, i tapis roulant paralleli viaggiano in direzione contraria e non rallentano, non hanno intenzione di fare soste impreviste, il mio è diretto militarmente ad est, il suo militarmente ad ovest, Adèle è di fronte a me, di schiena, non posso abbandonarla, non posso saltare di corsia, se fossi solo lo farei, ma come la cosa più naturale del mondo, salterei, non so come, ma non la perderei, però la ragazza del sogno ancestrale mi sta nuovamente sfuggendo, quella che voleva incontrarsi ancora con me e quella che anch'io volevo assolutamente incontrare di nuovo, sapendo che c'era una realtà solida dietro quel sogno, perché lei era la ragazza parigina, quella della disinvoltura, quella con cui rimanere a letto tutto il pomeriggio intortigliando il lenzuolo, non so più nemmeno come si chiamasse, me lo aveva anche detto, ma non c'è nessun *ra-lenti*, dura tutto poco più di un minuto, neanche, siamo a pochi metri di distanza l'uno dall'altra, lei mi dice "Bonjour", credo che lo dica lei per prima, ma anch'io lo dico, dico proprio la stessa cosa, "Bonjour", cosa posso dire d'altro?, ci sia-

mo, ecco, ora lei sta viaggiando alle mie spalle, non è più di fronte, e io mi giro a guardarla (2016: 76-77).

il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom (Proust 1913, ed. 1987-88: 306).

ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérément de jamais retrouver (Proust 1913, ed. 1987-88: 308).

Albertine n'était plus tout à fait pour moi ce seul fantôme digne de hanter notre vie que reste une passante dont nous ne savons rien, que nous avons à peine discernée (Proust 1918, ed. 1988: 436).

Je reprenais mon chemin, et souvent dans la ruelle noire qui passe devant la cathédrale, comme jadis dans le chemin de Méséglise, la force de mon désir m'arrêtait ; il me semblait qu'une femme allait surgir pour le satisfaire ; si dans l'obscurité je sentais tout d'un coup passer une robe, la violence même du plaisir que j'éprouvais m'empêchait de croire que ce frôlement fût fortuit et j'essayais d'enfermer dans mes bras une passante effrayée (Proust 1920-21, ed. 1988: 90).

Per Andy un altro modo di entrare a Parigi passa invece attraverso il gesto liberatorio per definizione, e cioè l'andar di corpo, nel bagno di una palazzina a Pigalle dove viveva un coscente punk turco:

Ad un certo punto, dovetti cagare. Lui abitava al settimo piano, ma il cesso si trovava in cortile. È noto che la filosofia molti la fanno al cesso. Sono uno di questi: i pensieri più disinteressati, con maggiore ampiezza alare, mi sono nati

spesso durante defecazioni ordinarie. Fatto sta che ancora ricordo con grande vividezza di dettagli quel cesso di Pigalle, una turca utilizzabile senza conseguenze nefaste, a patto di aggrapparsi con ambo le mani a un maniglione di metallo inchiodato contro la porta. [...] Se potevo cagare a Parigi, e proprio a Pigalle, e proprio in quella misera turca da cortile, aggrappato al maniglione, allora ogni cosa sarebbe stata possibile in quella città, nessuna paura, nessuna difficoltà sociale e urbanistica, nessuna barriera culturale avrebbe potuto interferire con la mia disinvoltura. Ora l'avevo davvero conquistata, e la cagata a Pigalle ne costituiva una riprova (Inglese 2016: 47).

Questo improvviso e fecale senso di trionfo è anche la reazione di una fisicità terra terra per contrastare il desiderio metafisico, lo scarto oltremodo reale del corpo messo a coprire lo scarto irreal delle nostre aspettative: Andy ci appare qui come un Bardamu intrufolatosi nel salotto dei Guermantes. La sequenza più o meno provocatoria serve insomma a ricordarci che il desiderio metafisico va tenuto di continuo a bada con la dovuta concretezza (di cui lo sforzo escrementizio è sineddoche quotidiana) o rischia di prevalere su tutto, come ci ha insegnato un altro grande personaggio afflitto dallo stesso male astratto, quella Madame Bovary che in base ai romanzi letti sognava Parigi e gli amori romantici, che odiava il marito Charles e la propria squallida vita di provincia. Se prendiamo l'incipit del romanzo di Inglese – *“Ho sempre vissuto in un posto dicendomi che quello non era il mio posto”* (2016: 11) –, potrebbe sembrarci la confessione di una Emma sopravvissuta e in fase di elaborazione. Di lei ricordiamo invece tra le tante cose l'allucinazione struggente, in piena mediazione esterna, che la prende guardando una mappa di Parigi e dopo la lettura di alcune riviste di moda:

Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remon-

tait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons. Les yeux fatigués à la fin, elle fermait ses paupières, et elle voyait dans les ténèbres se tordre au vent des becs de gaz, avec des marche-pieds de calèches, qui se déployaient à grand fracas devant le péristyle des théâtres (Flaubert 1857, ed. 2001: 111).

Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. [...] Dans les cabinets de restaurant où l'on soupe après minuit riait, à la clarté des bougies, la foule bigarrée des gens de lettres et des actrices. Ils étaient, ceux-là, prodigues comme des rois, pleins d'ambitions idéales et de délires fantastiques. C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. Quant au reste du monde, il était perdu, sans place précise, et comme n'existant pas. Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait (112).

Poi come sappiamo Emma a Parigi non metterà mai piede, Andy invece sì, ma anche questo risolverà solo in parte il suo problema, il cruccio sentimentale, la brama imprecisata. E allora *Andy c'est moi* tutte le volte che la realtà quotidiana non corrisponde ai miei sogni, e un altrove inesistente rende a tratti così inospitale il qui e ora dove mi barcameno.

Eppure in mezzo a tanta insoddisfazione in Andy permane dall'inizio alla fine, come si è visto, un elemento vitale, polemico, caotico, sfrontato, ribelle, che apparentemente non ha nulla del dandismo, inteso quest'ultimo innanzitutto come una "affectation de froideur indifférente" (Girard 1961, ed. 2010: 188), cioè un'attitudine conclamata tra i personaggi della *Recherche*, ma che ancora oggi trova molti sostenitori più o meno credibili e nuove incarnazioni artistiche (si pensi al Jep Gambardella de *La grande bellezza*). Anche quando rivendica un qualche distacco

emotivo rispetto al mondo, Andy lo fa comunque umoristicamente, alludendo a un masochistico e inevitabile precipitarvi dentro: “[q]uel genere di eroe irresistibile l’avevo già trovato nel *Processo* di Kafka” (Inglese 2016: 31); [l]a noncuranza mi sembrava l’unica forma di eroismo convincente, quella segreta allegria e complicità con il disastro” (32). Il suo *modus operandi* è invece plateale, disturbatore, gratuito, come il battesimo dato a Parigi, da ragazzo, arrampicandosi di notte sul monumento più famoso:

Non voglio convincere nessuno, e potete crederci o meno, fatto sta che salimmo su uno dei basamenti di pietra della torre, e con le gambe a penzoloni, uno di fianco all’altro, cominciammo ad armeggiare con pacchetti di sigarette, accendino, stagnola e cartine. Io e il tipo volpe, poi, ci dirigemmo verso la struttura metallica con l’intento di aggravare un po’ la situazione. L’idea base era quella di farci un’arrampicata e di vedere fin dove saremmo potuti arrivare (2016: 38).

Quella volta, comunque, io ero celibe e senza figli, e mi godevo con tutta l’allegria possibile la mia idea base ormai a cavalcioni della ferraglia più celebre di Parigi. Non so, mi sembrava che arrampicarmi clandestinamente, alle due di notte, sulla Torre Eiffel, fosse uno dei migliori modi, non di conquistare Parigi, ma di addomesticarla, di sdrammatizzare tutta la sua pretenziosità letteraria, artistica, cinematografica. Dopo neanche due giorni dal nostro arrivo, avevo la mia grande occasione di un faccia a faccia rude con la città (40).

Assistiamo ancora una volta alla lotta con il desiderio metafisico (“sdrammatizzare tutta la sua pretenziosità letteraria, artistica, cinematografica”), ma è anche il venir fuori di una vocazione, l’espressione di un senso di appartenenza alla comunità degli eccentrici, alla rivolta spirituale permanente; in una parola, al punk:

Questa adesione alla modalità punk d'ordinamento del mondo l'avevo covata per tempo, e pochi ne possedevano una vocazione autentica e schietta come la mia. A me, la società, della sua essenza disgraziata e merdosa mi aveva insegnato tutto, e molto precocemente: avevo avuto un'infanzia disastrosa, e nella società dei buoni comportamenti, in quella società in cui ogni tipo di adulto, per ruolo professionale o per generosa disposizione, si premurava di insegnarmi una quantità di azioni corrette, dall'impugnatura delle posate alle più universali formule di cortesia, ebbene lì, proprio in mezzo a tanti precettori e a tante maestre, a tutti quei volenterosi pedagoghi, alcuni adulti mi trattavano platealmente come cosa di pochissimo interesse, senza che questo ponesse nessun serio problema a nessuno. [...] Io attesi l'adolescenza per contrattare, e lo feci con le armi estetiche, verbali e sonore del movimento punk (2016: 26-27).

Punk e droghe, tutto normale. (Anche se c'erano i punk salutisti come il mio amico Simone, che ci guardava come dei depravati, dal momento che per lui lo sballo massimo era una sbronza di birra). Però le cose si complicarono e s'intensificarono con il connubio punk e Louis-Ferdinand Céline, punk e Francis Bacon, punk e gli scritti sulla mescalina di Henri Michaux, punk e William Burroughs, punk e *Il viaggio al paese Tarahumara* di Antonin Artaud. È come se avessimo realizzato, ad un tratto, che il punk musicale era solo un primo strato di turbolenza socio-comportamentale al di sopra di una ben più ampia composizione stratigrafica, in cui zone di proto-punk letterario e artistico si susseguivano in profondità senza limite apparente. Esempio: Artaud in Messico nel 1936 presso la tribù dei Tarahumara, che cerca di guarire il suo profondo malessere di europeo, iniziandosi all'uso del peyote, un succulento cactus allucinogeno. Di fronte a esperienze del genere, i punkettoni più cattivi e sballati sembravano morigerati casinisti da oratorio. Io e Tito ci passavamo questi libri, continuavamo a drogarci ponderatamente – ci

tenevamo alla larga dall'eroina – e anche sul piano musicale ci sembrava di aver toccato finalmente il fondo (28).

Ma se il dandy con la sua freddezza “ne cesse de répéter aux *Autres*: ‘Je me suffis à moi-même’ ” (Girard 1961, ed. 2010: 188) e quindi si sottopone al loro sguardo, il punk ne costituisce allora l'altra faccia, un dandy incendiario che sbracciandosi si dichiara indipendente e diverso rispetto al mondo, dimostrando invece la propria dipendenza e somiglianza. *Parigi è un desiderio* è anche un romanzo che nel suo egocentrismo esasperato racconta continuamente la ricerca dell'altro. Per Andy arriva infine la regolarizzazione, la nascita di una figlia, la vera età adulta. Il sogno parigino si è spostato di una quindicina di chilometri, in una “banlieue”, se pure “chic” (Inglese 2016: 306), e quindi ancora una volta “sul bordo”: è il mercato immobiliare che non concede sconti, la solita realtà che come sempre indirizza e limita il desiderio irresponsabile. Secondo Andrea Cortellessa, per Andy “è giunto il tempo di ‘fare l'uomo’ e, addirittura, di ‘fare il padre’. E, con esso, quello di costruire il *periferico universo* di una forma letteraria conseguente, e sufficientemente ordinata” (Cortellessa 2016). Per trecento pagine abbiamo però seguito un personaggio alle prese con qualcosa che sfuggiva, riflesso del mediatore o fantasma della Cosa, e non basta il finale a dissipare l'irrequietezza, il senso di una scrittura vorticosamente intorno al vuoto – “nella misura in cui in un'opera d'arte si tratta sempre in un certo qual modo di circoscrivere la Cosa” (Lacan 1986, ed. 2008: 167) – che sta dentro il quotidiano, e lo disturba, e lo rende vivo. C'è poi un ulteriore motivo di tormento dentro questo romanzo-confessione, ed è proprio la mediazione interna, lo scontro sociale che non viene mai direttamente raccontato, così come l'Accademia si era palesata in modi per lo più sfuggenti e impersonali, quasi alla maniera del castello kafkiano. E invece il pathos che attraversa il libro deve molto a questo senso di sfida, alla pretesa e al desiderio di un'intera generazione di con-

tare qualcosa, di imporsi sulla scena con strumenti intellettuali. Per Andy potrebbero valere due secoli dopo le parole pronunciate da Rastignac alla fine del *Père Goriot* verso Parigi distesa ai suoi piedi – “À nous deux maintenant !” (Balzac 1834, ed. 1971: 367) –, anche se i tempi sono cambiati, Parigi non è più il centro del mondo, e in tanti e troppi le hanno lanciato la sfida di un desiderio che si è poi disperso in mezzo agli altri. Per dirla di nuovo con la frazione orlandiana, *non/ è importante* realizzarsi davvero secondo il sogno giovanile, ma sotto la normalità di ogni giorno quel sogno non smette di farsi sentire. Resta quindi sospeso e irrisolto il rapporto con Parigi: magari “conquistarla” non importa più come prima (c’è poi la realtà che incalza, il dover mettere i piedi per terra), o forse importa ancora fin troppo, e l’ombra del punk sullo sfondo rimane a ricordarcelo fino alla fine.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Balzac, Honoré de (1834), *Le père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971, rist. 2017.
- Cortellessa, Andrea (2016), “Come restare vivi dopo il diluvio. *Parigi è un desiderio* di Andrea Inglese”, *Le parole e le cose* [04/8/2019] <http://www.leparoleelecose.it/?tag=parigi-e-un-desiderio>
- Flaubert, Gustave (1856), *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 2001, rist. 2007.
- Giglioli, Daniele (2016), “Parigi, le donne e l’Io. Eppure funziona”, *La Lettura*, supplemento al “Corriere della sera” [07/8/2016].
- Girard, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Editions Fayard, 2010.
- Huysmans, Joris-Karl (1884), *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977.
- Inglese, Andrea (2008), *La distrazione*, Roma, Luca Sossella Editore.

- (2011), *Commiato da Andromeda*, Livorno, Valigie Rosse.
- (2016), *Parigi è un desiderio*, Milano, Ponte alle Grazie.
- Lacan, Jacques (1986), *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1969)*, ed. it. a cura di Antonio Di Ciaccia, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2008.
- Moliterni, Fabio (2017), "Una radiolina fuori frequenza. Su 'Parigi è un desiderio' di Andrea Inglese", *L'immaginazione*, 299: 55-56
- Orlando, Francesco (1971), *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- Proust, Marcel (1913), *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987-88, rist. 2012.
- (1918), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988, rist. 2013.
- (1920-21), *Le Côté de Guermantes*, Paris, Gallimard, 1988, rist. 2010.
- (1921-22), *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1988-89, rist. 2014.
- Stendhal (1830), *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, 2000, rist. 2012.

GIULIA TADDEO

*La vita quotidiana del danzatore tra letteratura minore,
cinema di propaganda e giornalismo d'inchiesta.*

*Gli esempi di Tersicoreide (1899),
Fanciulle e danze (1942) e I ballerini (1960)*

Nell'Italia della prima metà del Novecento le narrazioni intorno alla figura del ballerino tendono a stabilire la dimensione del quotidiano prevalentemente attorno a due luoghi: il dietro le quinte del teatro – che si estende tanto ai camerini quanto, immaginariamente, all'abitazione stessa dei danzatori nei momenti che precedono o seguono lo spettacolo – e la sala prove. Inserite in queste cornici narrative, simili rappresentazioni, rincorrendosi fra stampa, letteratura e cinema, finiscono per proporre alcune immagini ricorrenti, dalle umili origini e dalla dubbia moralità dei ballerini alla durezza della disciplina fisica richiesta dalla professione, dallo scintillio di una scena che nasconde la fatica con grazia e vigore allo squallore di un *hors scène* fatto di frivolezze, ignoranza e meschinerie. Simili *topoi*, se da un lato offuscano la visuale rispetto alla realtà storica concernente la quotidianità della danza in questo periodo storico, dall'altro offrono un chiaro riflesso della sua percezione socio-culturale e, soprattutto, dell'immaginario relativo all'artista di Tersicore.

Il mio contributo vuole proporre un percorso all'interno di questo immaginario attraverso tre affondi che, in un'ottica tanto interdisciplinare quanto inevitabilmente non esaustiva, portino alla luce tre diverse modalità di raccontare la vita quotidiana del ballerino, le quali, pur facendosi spesso carico dei luoghi comuni appena suggeriti, procedono tuttavia in direzioni originali e funzionali alle finalità dei loro autori. Obiettivo della trattazione, infatti, è quello di mostrare in che modo la rappresentazione del quotidiano, passando attraverso le forme della letteratura di consumo, del documentario e del libro-inchiesta, possa tentare di incidere, modificandole, sulle pratiche della danza: gli esempi che prenderò in considerazione sono costituiti dal volume *Tersicoreide*, firmato nel 1899 dal ballerino, coreografo e maestro Nicola Guerra, dal documentario *Luce Fanciulle e danze*, sulla scuola diretta all'inizio degli Quaranta dalla danzatrice-emblema del Fascismo, Jia Ruskaja, e dall'inchiesta sociologica *I ballerini* del 1960, opera di un giovane Giorgio Bocca¹.

Alle spalle di questi dispositivi narrativi si colloca ovviamente un ampio panorama di teorie e prassi della danza che non potrò illustrare compiutamente ma che comunque occorrerà scorgere in filigrana, anche perché rappresenta l'orizzonte con cui le rappresentazioni qui analizzate tentano di dialogare. Si partirà così dalla vacua grandiosità delle macchine spettacolari del "ballo grande" di fine Ottocento, celebrazione dell'età umbertina condotta attraverso la retorica di soggetti tanto altisonanti quanto inconsistenti, musiche roboanti, sorprendenti scenografie a grande effetto, imponenti masse umane (comprendenti danzatori, acrobati, figuranti) da riunire e orchestrare sul palcoscenico, sostanziale assenza di ricerca coreografica. Si passerà attraverso il polemico antagonismo, proprio del Ventennio, fra danza classico-accademica e danze libere, l'una frutto di una secolare tradizione italiana ben presente sulle scene

dei teatri d'opera all'interno di balletti che, spesso muovendo dai modelli del secolo precedente, cercavano una formula prettamente novecentesca, le altre di provenienza straniera, agite prevalentemente nell'ambito di teatri classici all'aperto, festival e palcoscenici d'avanguardia. Dietro simile opposizione bisogna vedere una battaglia per l'affermazione di una danza capace di fondere tradizione e modernità, di rappresentare al meglio l'italianità e, pertanto, di essere praticata nelle istituzioni dello Stato fascista. Si approderà infine al panorama coreico del secondo dopoguerra, ormai aperto all'arrivo di grandi compagnie internazionali di balletto, finalmente connotato dalla presenza di una critica professionista, nonché avviato, in particolare alla Scala, verso il risanamento della didattica e l'arricchimento del repertorio, ferme restando profonde carenze strutturali, dalla fragilità del settore produttivo all'assenza di coreografi italiani, passando per l'ambiguo statuto dell'Accademia Nazionale di Danza – unica istituzione autorizzata per legge a formare insegnanti di danza – e l'impreparazione del pubblico.

Una catena di profonde trasformazioni dunque, dipanata attraverso decenni nevralgici nella storia d'Italia, sui quali i tre esempi esaminati qui offrono un punto di vista periferico ma proprio per questo originale, nel quale si colgono oscillazioni sensibili nelle intenzioni, nei punti di vista e nelle strategie comunicative. Nell'adottare l'uno una veste vezzosamente letteraria e l'altro uno sguardo lucidamente indagatore sul presente, i due libri considerati sembrano l'uno il rovescio dell'altro, per quanto accomunati da una volontà di presa sul reale, mentre il documentario schiaccia la narrazione sotto il peso di un'assertività tanto palese quanto apparentemente occultata: simili fluttuazioni riflettono modi di pensiero ed espressione forse diffusi su scala più ampia e attivi anche fuori del perimetro della danza, secondo tracciati e analogie che, visti i limiti della trattazione, spetterà al lettore di intuire.

1. Tersicoreide: *epopea di quinte e camerini*

Quando dà alle stampe, per l'editore Baldini Castoldi & C., il volume *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, il napoletano Nicola Guerra (1865-1942) ha trentaquattro anni e da tre lavora presso l'Hoftheater di Vienna come ballerino e coreografo. L'ingaggio presso la capitale austriaca rappresenta la prima² di una serie di importanti esperienze internazionali, che lo porteranno al Teatro Reale dell'Opera di Budapest (1902-1915), all'Opéra di Parigi (1917-1922 e 1927-1929) e, più sporadicamente, in Italia (Falcone 2000; 2003; 2010; 2017). Lontano dal proprio paese natale, dove aveva debuttato come ballerino a diciassette anni dopo essersi formato alla più pura tradizione classica, Guerra, appassionato fruitore di letteratura d'appendice e in seguito autore di novelle e libretti di ballo, dedica quindi un volume alla danza italiana cogliendola esclusivamente dietro le quinte³ e in un arco temporale che va dalla giovinezza dell'autore fino al tempo presente. Un ritratto composto di vivaci bozzetti, che, a una prima occhiata, appare dominato dalla vanità e dai capricci delle divine e dei loro protettori, dalle prevaricazioni di impresari che non pagano e infliggono orari di lavoro estenuanti, dall'arrivismo e dalle maldicenze dei mediocri e degli ingrati, dall'"odio di classe" che attraversa tutti i livelli della rigida gerarchia del corpo di ballo, dalla diffusa indifferenza, infine, verso le ragioni dell'arte in favore di quelle della cassetta e dell'avanzamento sociale. Da questo sfondo meschino, però, emergono, tenui, alcune figure di danzatori e coreografi, i quali, per rettitudine morale, sano pragmatismo o dedizione al lavoro, meritano la lucida benevolenza dell'autore. Seguendo questa oscillazione fra "regole" ed "eccezioni", vedremo come, pur attingendo continuamente a temi, motivi e dispositivi letterari propri tanto della narrativa d'appendice quanto di quella dedicata al "dietro le quinte" del teatro (Pietrini 2004), Guerra riesca tuttavia ad allargare abilmente le maglie

della finzione letteraria per lasciar trapelare il proprio punto di vista sulla condizione degradata della danza nell'Italia umbertina, dominata dagli eccessi di quel "ballo grande" che trovava il proprio modello ideale nell'*Excelsior* di Luigi Manzotti (Lo Iacono 1987; 2000; Pappacena 1998) e che, per Guerra, aveva aperto le porte dei teatri nazionali a un esercito di ballerini mediocri ma piacenti, coreografie povere ma vistose, scenografie inaccurate ma fastose, musica scadente e soggetti insensati, eppure funzionali alla grandiosità dell'insieme (Falcone 2017; Lo Iacono 2015).

È la stessa combinazione di titolo e sottotitolo a suggerire il punto di osservazione e l'atteggiamento di Nicola Guerra: la definizione del volume come "schizzi e racconti teatrali (dal vero)", infatti, tradisce non solo la volontà di soddisfare un desiderio di visione diretta del reale nutrito tanto dalla stampa periodica illustrata (dove l'immagine era spesso accompagnata dalla medesima dicitura *dal vero*) quanto – ovviamente – dalla fotografia, ma rimanda anche a una propensione voyeuristica che impregna la coeva letteratura sul teatro, con il moltiplicarsi di romanzi a sfondo teatrale e l'affermarsi di una specie di moda letteraria rappresentata dalla descrizione del dietro le quinte (Pietrini 2004). Il neologismo *Tersicoreide*, rievocando il poema virgiliano *Eneide* (Veroli 2009: 176), suggerisce l'idea di un'epopea popolare degli artisti della danza nella quale i grandi nomi e gli eventi memorabili trovano posto solo sotto forma di ricordo lontano, comparazione o citazione. Questo sguardo sulla provincia dell'arte della danza, popolata di secondi ballerini o étoiles da teatro popolare, assume forma letteraria attraverso l'adozione di tematiche e meccanismi narrativi che appartengono alla letteratura d'appendice, in qualche modo richiamata dallo stesso autore quando, a proposito dei teatri popolari napoletani negli anni Settanta dell'Ottocento, scrive: "vi sarebbe da scrivere un libro da rivaleggiare, quanto a volume,

intendiamoci, con ‘I miserabili’ del grande Vittor [sic] Hugo!’” (Guerra 1899: 107).

La prima analogia con la coeva letteratura d’appendice è rappresentata dalla “serie ininterrotta di perseguitate e di persecutori” (Zaccaria 1977: 9), ovvero dallo schema narrativo costituito dai tentativi di seduzione condotti da uomini tendenzialmente ricchi e potenti ai danni di donne inferiori per rango o condizione economica. Ambientato in una “microsocietà” (Meldolesi 1984, ed. 2013) non strutturata attorno al nucleo fondante della società borghese, la famiglia, ma tenuta assieme da precari e irregolari rapporti lavorativi, *Tersicoreide* offre infatti una galleria di personaggi femminili vittime della brama di possesso di uomini più o meno influenti che orbitano attorno al mondo del teatro, selva di insidie per ogni fanciulla che voglia preservare la propria illibatezza. Si assiste così alle quotidiane angherie cui sono sottoposte tanto le ballerine di fila, schernite se si ribellano alle battute volgari o ai palpeggiamenti dei colleghi (“Brutta scimia [sic], d’una scimia senza coda!... La si è offesa [...] Se le avessi mostrato il portafogli non si sarebbe offesa”, Guerra 1899: 139), quanto le soliste e prime ballerine, come nel caso eccezionale di Aurelia che rifiuta di concedersi al viscido agente di turno o di Amalia, prima brutalmente corteggiata e poi addirittura pedinata dal losco Sangioiannaro che, respinto, arriva a indirizzarle, “la solita minaccia orribile di molti miei compaesani: ‘ti taglio la faccia’” (104). Contrapposta al gruppo delle perseguitate, si presenta la ben più numerosa schiera delle ballerine-cocotte⁴, che non disdegnano le offerte di studenti o ufficiali benestanti e che, soprattutto, ricercano la protezione dei ricchi borghesi, considerata essenziale alla propria sussistenza, essendo la professione della danzatrice sottoposta all’arbitrio di pubblico e impresari, oltreché destinata a interrompersi con il primo sfiorire della giovinezza del corpo. Vengono così alla ribalta figure come quelle di Elvira o Lauri-

na, prime ballerine il cui ruolo le trasforma non solo nell'oggetto del desiderio (e della competizione) dei più facoltosi fra gli spettatori, ma consente loro anche di intrattenere relazioni con giovani uomini per i quali provano attrazione e affetto sinceri, pur senza mai dimenticare di riservare tempo e attenzione al proprio protettore:

Laurina tutte le volte che esordiva in una nuova città, ci teneva per i primi tempi di farsi credere indipendente, libera. [...] perché non amava che quella parte di giovani scelti, galanti, aristocratici, i quali formano spesso il successo di un'artista, venisse in teatro, specialmente la sera del debutto, colla prospettiva che con lei non vi fosse da sperare... (284).

In *Tersicoreide* trova ampio spazio la descrizione del corpo umano, sia quello femminile – di cui si sottolineano alcuni dettagli ritenuti particolarmente seducenti come i capelli voluminosi, i denti bianchi e dritti o le forme tornite e ben proporzionate – sia quello maschile, entrambi indagati, sempre in sintonia con la letteratura di consumo, anche come deposito di tracce e indizi relativi al carattere del personaggio. Quest'attenzione per il corpo, inoltre, mira a cogliere le alterazioni fisiche provocate dal ballo o da particolari sconvolgimenti emotivi: l'esperienza come danzatore e coreografo consente a Guerra di restituire con particolare precisione l'ampia gamma di effetti prodotti dall'allenamento o dalle forti emozioni, come il gonfiarsi affannoso del petto, il senso insopprimibile di soffocamento, l'irrigidirsi o il rilassarsi repentino dei muscoli, la deformazione mostruosa dei tratti somatici. Tutto ciò sembra suggerire una volontà di restituire la fragranza dell'azione narrata, quasi avvicinandola senza filtri allo sguardo del lettore: in questa direzione, d'altronde, sembra andare anche l'impiego massiccio del discorso diretto (al punto che, talvolta, l'azione è presentata sotto for-

ma di vero e proprio testo teatrale, con tanto di elenco dei personaggi e didascalie), cui si contrappongono gli interventi e i commenti in prima persona dell'autore, talvolta impiegati per riprendere il filo del racconto ("ma torniamo a bomba"), talaltra volti a scuotere l'attenzione di chi legge attraverso vigorose apostrofi ("Lettore, Lettrici!"), oppure sotto forma di numerosi puntini di sospensione utilizzati come strumento di censura nelle scene a sfondo sessuale. Come accade in ambito paraletterario, il linguaggio adottato, pur mantenendosi su un generale livello medio, lascia spazio anche al mescolamento dei registri⁵, oscillando dalla citazione, spesso ironica, di Dante o Shakespeare all'espressione dialettale o al gergo del teatro. Rispetto a ciò sono poi significative le scelte onomastiche, tese a suggerire la natura profonda dei personaggi sia in maniera diretta (come nel caso di Amalia Nobile, la cui purezza d'animo e dedizione al lavoro sono evocate, oltre che dal cognome, da un nome che, etimologicamente, contiene l'idea di operosità), sia ricorrendo all'ironia, come quando si sceglie di associare nomi altisonanti a personaggi mediocri o addirittura riprovevoli (ad esempio per Armida e Scipione, sciocca ballerina di seconda fila vagamente ninfomane lei, approfittatore villano e senza scrupoli lui). Una veloce menzione merita anche la tendenza a designare le danzatrici, specie se di basso rango, attraverso un lessico desunto dal mondo animale, che le trasforma in scimmie, scoiattoli, pecore. Ciò si rintraccia d'altronde anche nella letteratura a sfondo teatrale che condivide con *Tersicoreide* alcune figure tipiche⁶: l'impresario sgradevole nell'aspetto e nei comportamenti, ma lucido nel comprendere gli elementi di riuscita di uno spettacolo e nel far prevalere le ragioni pratiche su quelle artistiche; il coreografo dall'umore burrascoso che, similmente all'autore drammatico, è non solo ridicolizzato per le proprie ambizioni d'arte, ma anche costantemente messo a tacere dai capricci di prime ballerine, impresari, direttori d'orchestra e, non da ulti-

mo, macchinisti; il padre dell'artista, simile alla macchietta de *Il madro* di Marco Praga, pronto a vendere le proprie figlie al miglior offerente ma pure attento a millantarne con forza la verginità; il momento delle prove, quando il palcoscenico si presenta come un caotico arsenale in cui i diversi elementi dello spettacolo si giustappongono senza riuscire a fondersi armoniosamente.

La veste letteraria che Guerra attribuisce a *Tersicoreide* non gli impedisce tuttavia di esporre il proprio polemico punto di vista sulla situazione della danza italiana di fine Ottocento, rispetto al quale, al contrario, simile trasfigurazione letteraria assume quasi il ruolo di un cavallo di Troia. Assumono così un preciso rilievo tanto i riferimenti a eventi e personaggi contemporanei⁷ quanto quelli al passato recente, come quando si menziona la chiusura della scuola di ballo del Teatro Regio di Torino definendola "una follia" per via dell'inevitabile declino nella formazione del danzatore che ne sarebbe seguito, o quando, assai significativamente, si citano le doti morali e artistiche che persino una seconda ballerina doveva possedere nel lontano 1878, anno non solo dell'incoronazione di Umberto I, ma anche della morte del maestro per eccellenza della tradizione coreutica italiana, Carlo Blasis (Pappacena 2003; 2005), al cui insegnamento, attraverso il magistero di Aniello Amaturò, lo stesso Guerra si era formato:

[...] a quel tempo, codesta qualunque seconda ballerina non veniva presa dalla strada, e magari dal postribolo, come si fa attualmente, dopo un mese o soli quindici giorni d'istruzione. No, bisognava che venisse da una scuola rispettabile, privata o governativa che fosse, che avesse compiuti due o tre anni di studio, che sapesse leggere, scrivere, insomma che fosse mediocrementemente educata e soprattutto si esigeva che la sua fede di buona condotta fosse intatta (Guerra 1899: 86).

Ed è il modello antropologico elaborato da Carlo Blasis per l'artista della danza – fondato sull'“equilibrio tra perfezione formale, tecnica virtuosa, intensità espressiva e partecipazione consapevole derivante da un'istruzione mirata” (Pappacena 2003: 12) – che, forse, occorre vedere all'origine delle affermazioni di Nicola Guerra, sia per quanto riguarda la pratica della coreografia sia rispetto alla professione del danzatore, in virtù della quale stigmatizza l'operato di quei coreografi che, “asini vanagloriosi e spudorati” (Guerra 1899: 307) digiuni tanto di tecnica della danza quanto della più elementare istruzione, affidano tutta la riuscita dello spettacolo alla performance della prima ballerina (la quale crea da sola le proprie variazioni cucendo assieme i passi e le sequenze che più le si confanno) e allo sfarzo grossolano degli allestimenti, senza curarsi affatto della composizione d'assieme, della qualità e appropriatezza degli effetti scenici, della varietà e originalità delle figurazioni e concatenazioni di passi. Allo stesso modo, è biasimata la pigrizia di quei danzatori che, distratti degli affari sentimentali o spinti dal desiderio di un rapido avanzamento sociale, trascurano lo studio quotidiano o interrompono prematuramente la propria formazione, come nel caso dell'avvenente Laurina, che lascia la scuola della Scala per via della “sua natura avida di salire, di brillare e farsi una fortuna” (279-80). Al momento del debutto del ballo *L'Odalisca*, però, il sorriso civettuolo e le forme aggraziate non le basteranno per affermarsi rispetto al ben più giovane collega (e segreto amante) Enrico, la cui solida tecnica catalizza tutta l'attenzione del pubblico. Ancora una volta, pur attraverso il filtro letterario, sembra riecheggiare il monito che Carlo Blasis indirizzava ai propri allievi: “Nulla die sine linea”, ovvero non rimanere un solo giorno senza fare esercizio.

L'omaggio al passato recente della danza italiana culmina nell'ultimo capitolo. Ambientato a Vienna, dove in questi anni Nicola Guerra vive e lavora, esso ruota attorno alla figura della

danzatrice Luigia Cerale, “un’artista vera, precisa, insuperabile” (281), protagonista assoluta delle scene viennesi dal 1879, quando trionfa in una riproduzione di *Satanella* di Filippo Taglioni (“il più grande [...] dei coreografi passati e moderni”, 390), al 1892. Cerale, ritratta⁸ proprio nel ballo appena citato, è celebrata non solo per la “bravura fenomenale”, ma anche per l’intelligenza e l’astuzia con cui rifiuta le *avanches* poco cortesi di un giovane italiano in viaggio a Vienna: dopo essersi vista recapitare un misero mazzolino di fiori e uno stringato biglietto in cui, senza troppe cerimonie, la si invitava a cena, Cerale risponde al corteggiatore invitandolo a sua volta nella propria dimora in orario pomeridiano. La danzatrice non si presenterà all’appuntamento, ma l’aspetto principesco dell’abitazione, dove tutte le porte sono state lasciate teatralmente aperte per mostrare le ricchezze custodite in ciascuna stanza, farà comprendere allo sprovveduto la grossolanità del proprio gesto. Oltre al modello di danzatrice incarnato da Luigia Cerale, è qui esaltato, di riflesso, anche l’ambiente teatrale viennese, capace di accogliere l’eccellenza della danza italiana e farla prosperare, il tutto, mi pare, con un indiretto riferimento alla situazione personale dello stesso Guerra. *Tersicoreide* costituisce un caso piuttosto isolato, nell’Italia di fine Ottocento, di prodotto letterario frutto della penna di un artista della danza. Nei primi decenni del Novecento, il dietro le quinte del mondo di Tersicore troverà spazio, oltreché all’interno di autobiografie e nella narrativa di consumo, prevalentemente sulla stampa, agglutinandosi attorno ai *topoi* della lezione, degli esami e delle prove (Taddeo 2017). Pubblicazioni incentrate sulla poetica e la teoria della danza vedranno poi la luce nel corso del secolo: fra queste, il volume *La danza come un modo di essere* (1927) della danzatrice, didatta e coreografa di origine crimea Jia Ruskaja, della quale, con un balzo temporale in avanti, andrò ora ad occuparmi.

2. *Fanciulle (in tailleur) e danze (in telecronaca)*

“Vera signora, fredda, grande, tranquilla e sicura” (Barilli 1926: 131), Jia Ruskaja (1902-1970) giunge in Italia al principio degli anni Venti con alle spalle un’educazione di fanciulla aristocratica, un figlio da cui si è allontanata, un matrimonio (poi annullato) e qualche esperienza nel campo della danza libera. Nonostante la vaga formazione coreutica, da cui è estranea la conoscenza della tecnica accademica, Ruskaja riesce (Veroli 2001; Taddeo 2017) a imporsi come danzatrice, coreografa e maestra di danza non solo in virtù di appoggi influenti tanto durante il Ventennio (quando sposa il direttore del *Corriere della Sera* Aldo Borelli) quanto in seguito, ma anche per una indiscutibile capacità di cogliere i mutamenti del clima socio-politico profittandone con eccezionale fiuto imprenditoriale. Fascinosa interprete presso il Teatro degli Indipendenti nei primi anni Venti, poi direttrice – a Milano – di una prestigiosa scuola privata (ma sovvenzionata dallo Stato Fascista) e di un gruppo di danzatrici a lungo attivo sui palcoscenici *en plein air* della penisola, nonché, tra il 1932 e il 1934, discussa co-direttrice della scuola di ballo della Scala (Taddeo 2018), Ruskaja arriva a imporre un metodo didattico e un’estetica personali. Progressivamente fondandosi sulla contaminazione fra elementi della tecnica accademica e uno stile di danza libera di sua invenzione denominato “orchestica” (Pappacena 1997), questa proposta artistica, attingendo altresì (nelle scelte coreografiche, tematiche e costumistiche) a un immaginario latineggiante di particolare presa durante il Ventennio, conduce Ruskaja a una vera e propria consacrazione personale: l’istituzione, nel 1940, della Regia Scuola di Danza (poi trasformatasi nell’odierna Accademia Nazionale), primo istituto statale di formazione in questo ambito, che dirigerà, fra molte polemiche⁹, fino al 1970, anno della morte.

Attraverso l'analisi del film *Luce* (Argentieri 2003; Laura 2004; Calanca 2018) dal titolo *Fanciulle e danze. Dimostrazione dei metodi didattici della Scuola di danze classiche di Yia Ruskaja in Milano* prodotto al principio degli anni Quaranta¹⁰, intendo soffermarmi sul periodo in cui, prima di essere distrutta durante i bombardamenti del 1943¹¹, la scuola milanese coesiste con la romana Regia Scuola di Danze. Realizzato per la regia di Gino Talamo, che nei titoli di testa appare solo dopo l'indicazione "coreografie di Jia Ruskaja"¹², il documentario, sulla cui diffusione non sono in grado di avanzare alcuna ipotesi¹³, appare tuttavia interessante per la narrazione sviluppata attorno al magistero di Ruskaja, non solo con finalità divulgative, ma anche in funzione di un auto-accreditamento istituzionale: il linguaggio e il metodo della russa, ancora residente a Milano salvo recarsi sporadicamente presso la scuola romana (Monna, Penzi 1990), sono presentati come prezioso prodotto della scuola milanese, ben strutturato e meritevole di diffondersi anche in altre scuole italiane, compresa quella riconosciuta dallo Stato¹⁴. La strategia comunicativa del filmato ruota attorno al tema della completezza del metodo didattico, focalizzandosi particolarmente sull'atteggiamento adottato rispetto alla tecnica accademica, mostrata come pratica di addestramento del corpo da impiegare in maniera selettiva e propedeutica all'elaborazione di un movimento più libero: simile impostazione necessitava di essere chiarita e difesa, essendosi fatta strada solo nel pieno degli anni Trenta, quando, forse per stanchezza creativa, necessità di soddisfare le esigenze di un pubblico tradizionalmente ballettofilo o desiderio (ben riposto) di riconoscimento istituzionale, Ruskaja aveva recuperato la tecnica accademica, implicitamente rinnegando la difesa dell'estro e dell'improvvisazione condotta nel decennio precedente.

Fanciulle e danze si compone di due sezioni principali: l'una (29'), su cui mi concentrerò, si sviluppa all'interno di una

cornice drammaturgica costituita dall'illustrazione di alcuni momenti di vita quotidiana nella scuola, comprendenti lezioni di tecnica accademica, orchestica (quest'ultima impartita anche alle *organizzate* della GIL), solfeggio e storia dell'arte; l'altra (10'), che mi limito a citare, accoglie invece brevi coreografie del repertorio¹⁵ di Ruskaja.

Passando dunque all'analisi, vediamo come la sequenza iniziale, che mostra l'arrivo a scuola delle allieve, sia già particolarmente significativa. A piedi o in bicicletta, le fanciulle, tutte in *tailleur*¹⁶, vi accorrono attraversando parco Sempione – sede della scuola, situata nell'area di Monte Tordo – in coppie o terzetti sorridenti e ciarlieri, palesandosi sin dal principio come l'incarnazione dell'allieva-tipo dell'istituto: una giovane di buona famiglia, atletica, vivace, sempre aggraziata nelle movenze. In effetti tanto la scuola di Milano quanto quella di Roma, pur prevedendo corsi con finalità professionali, non puntano solo ad avviare le giovani alla carriera di danzatrice, ma anche (e soprattutto) a fornire un'educazione completa – con tanto di insegnamenti teorici tra cui solfeggio e storia dell'arte – a coloro che intendono la danza come pratica salutare di addestramento corporeo volta all'acquisizione di armonia nelle forme ed eleganza nel portamento. Un simile piano didattico selezionava automaticamente le allieve sulla base del censo, attirando coloro che non avevano intenzione (o necessità) di calcare le scene e che, specie nel caso dei corsi amatoriali, potevano investire nella danza somme particolarmente ingenti¹⁷.

Le sequenze successive (1'28"- 8'18") presentano la lezione di tecnica accademica, introdotta per qualche istante dalle allieve più giovani, che accolgono l'arrivo della maestra con il saluto romano, e poi sviluppata dal gruppo delle adulte. Questo nucleo narrativo si apre con una sorta di rito che, quasi celebrando uno dei feticci del balletto, le scarpette da punta, mostra il momento in cui, grazie all'aiuto amorevole di due maestre,

una bambina le indossa per la prima volta, così compiendo il passaggio al mondo della danza classica. Durante la lezione, inoltre, le allieve non vestono indumenti da lavoro (come il gonnellino o la calzamaglia), ma un vaporoso tutù bianco, vero e proprio costume¹⁸ con maniche a palloncino e, per le più grandi, un mazzolino di fiori cucito sul petto: questi elementi, assieme a prospettiva di alcune inquadrature, sembrano muovere verso una sorta di rappresentazione degasiana (o comunque ottocentesca) della classe di danza accademica, in cui le allieve, vestite degli attributi della ballerina dell'Ottocento, appaiono come le figurine di un bozzetto.

La lezione si struttura attraverso i due segmenti degli esercizi alla sbarra e di quelli al centro, questi ultimi, però, inseriti in un blocco a parte presentato quasi verso la fine del filmato. La "sbarra", invece, è tutta contenuta in questa parte iniziale: inquadrature frontali a figura intera e primi piani dei piedi enfatizzano l'allineamento delle fanciulle lungo la parete, creando, grazie a una leggera angolazione, una diagonale di corpi moltiplicati. La sequenza degli esercizi, che rispetta essenzialmente lo schema cecchettiano (Beaumont, Idzikowski 1922), svela un livello tecnico che, pur esibendo alcune fragilità caratteristiche della scuola italiana (specie rispetto allo scarso controllo del busto e delle braccia)¹⁹, non può essere comunque considerato rimarchevole, fatta eccezione, forse, per le danzatrici in primo piano e, in particolare, per la prima della fila, Giuliana Penzi, che, pur facendo parte del corpo insegnante, interpreta qui il ruolo dell'allieva. Formatasi alla Scala, dove aveva praticato la tecnica Cecchetti e si era distinta per le proprie qualità, ancora prima del diploma Penzi aveva lasciato la scuola scaligera per lavorare con Ruskaja, grazie alla quale aveva ottenuto sì grandi riconoscimenti come danzatrice (come le vittorie alle Olimpiadi di Berlino del 1936 e al Concorso Internazionale di danza di Bruxelles del 1939), ma si era poi quasi esclusivamente consa-

crata alla didattica, occupandosi, assieme ad altre ex-scaligere come Avia De Luca, proprio di formare le allieve alla tecnica accademica, prima a Milano e poi a Roma: questo insegnamento era dunque impartito da giovani donne che, per quanto forti di una buona formazione tecnica, da circa un decennio avevano continuato a studiare prevalentemente da autodidatte, senza peraltro mai acquisire, almeno nell'ambito del balletto, una vera esperienza di palcoscenico.

Pagato dunque questa sorta di tributo alla tradizione, il documentario propone una nuova, lunga sequenza (8'20'' - 16'42'') che, sul piano della finzione filmica, rappresenta un momento speciale nelle attività della scuola, vale a dire una dimostrazione danzata eseguita dalle allieve adulte davanti al pubblico delle bambine, il cui punto di vista coincide con quello dello spettatore. La macchina da presa, fissa in posizione frontale, individua un piccolo palcoscenico con quintatura nera, sul quale le stesse fanciulle della sequenza precedente eseguono brevi concatenazioni di passi in soli, duetti, terzetti e quintetti, mentre la voce stentorea di una maestra nomina e spiega ogni movimento. Ancora una volta le danzatrici non si mostrano in abiti da prova, ma, con un'autocitazione, vestono i costumi di alcune coreografie di Ruskaja²⁰. Il tipo di movimento proposto definisce un corpo bipartito, che dalla vita in giù svolge passi e combinazioni desunti dalla tecnica accademica, mentre nella parte superiore agisce in maniera più libera e con un evidente intento espressivo, ciascuna danzatrice evocando, grazie al movimento di braccia e torso, l'ambientazione o il personaggio suggeriti dal costume di volta in volta indossato. Quello che qui più incuriosisce, però, è il commento dell'azione: ogni singolo passo è non solo nominato, ma anche collocato all'interno di una più ampia classificazione della danza che pur non corrispondendo, nei principi e nella logica compositiva, a quella accademica, trae di fatto da essa i propri materiali, quasi che, at-

traverso una simile illustrazione, Ruskaja voglia proporre una reinterpretazione del linguaggio classico-accademico. Poste le cinque posizioni fondamentali (citate ma non mostrate), da cui scaturirebbero sette passi di base (che però non trovano corrispondenza nella tecnica accademica, quantomeno nella formulazione di Cecchetti), i principi di classificazione del movimento sono quelli della direzione (verticale, orizzontale, verticale) e della simmetria nella posizione / azione delle gambe. Una considerazione a parte va fatta poi per le scelte terminologiche, che prevedono, in conformità con il clima politico, la sostituzione della tradizionale terminologia francese con vocaboli italiani. Ciononostante, il commento dell'azione lascia trasparire una modalità particolare (quando non arbitraria) di segmentare e ridefinire passi che, nella sostanza, continuano a essere quelli tradizionali: ne risulta un'elencazione rigida, forzata e monocolore, estranea ai principi fondamentali da cui la tecnica accademica discende: non è forse un caso che, nei programmi dei saggi dell'Accademia Nazionale, simile frasario, assai impiegato negli anni Quaranta, tenta a scomparire a vantaggio, prima, della nomenclatura francese e, in seguito, di più generiche indicazioni non imperniate sulla scrupolosa indicazione dei passi (Pappacena 1997).

Di breve durata è invece la sequenza dedicata all'orchestica (16'39'' - 20'52''), ambientata in una sala prove con pianoforte e specchi alle pareti e con una sola danzatrice che indossa – come del resto anche le maestre – una lunga tunica alla greca ed esegue alcuni movimenti essenziali, come piegamenti e rotazioni di testa, busto, braccia e mani. Anche qui l'aspetto più significativo è costituito dalle parole che accompagnano la danza, pronunciate, fuori campo, dalla stessa voce di prima e introdotte da una perentoria considerazione:

ad ogni danzatrice, perché sia completa, oltre ad una solida preparazione tecnica che serve di base all'equilibrio e all'elasticità muscolare delle gambe, occorre uno studio indefesso e analitico del corpo umano per acquistare scioltezza plastica ed immediatezza d'espressione. Tale studio si chiama orchestica.

In contrasto con quanto appena richiamato, sono montate in successione due sequenze di carattere antipodico: qualche momento della lezione di orchestica con le fanciulle della GIL e, ritornando all'ambientazione iniziale, i virtuosismi (commentati) che concludono la classe di tecnica accademica. Il cerchio si chiude tuttavia con un ennesimo cambio d'abito quando le fanciulle, ritornate innanzitutto giovani borghesi, sono fugacemente mostrate mentre prendono parte alle lezioni di solfeggio e di storia dell'arte all'interno di aule le cui porte si aprono magicamente al sopraggiungere della macchina da presa. Nella cornice lieve e leziosa di un gineceo altoborghese, il passaggio dall'iniziale bozzetto ottocentesco alla riverniciatura autarchica della tecnica accademica ne sancisce la liquidazione, rendendola componente "muscolare" di un iter educativo che non vede nel palcoscenico il proprio orizzonte di riferimento. Un'appropriazione, da parte di Ruskaja, che costituisce in realtà una vera e propria delegittimazione.

3. I ballerini: *inchiesta sul mestiere delle farfalle*

"[...] il nostro non è un manuale tecnico, ma piuttosto un'inchiesta sociologica sulla professione" (Bocca 1960: 48). È lo stesso Giorgio Bocca a definire carattere e finalità del suo *I ballerini*, libro-inchiesta del 1960 pubblicato da Vallecchi nell'ambito di una collana dedicata alle professioni e scritto, avrebbe dichiarato l'autore molti anni dopo, per fare un favore alla prima moglie, la danzatrice di origine inglese Vivienne Stapleton Henthorne²¹ (Bocca 2004), all'epoca attiva presso il Teatro alla

Scala. Il volume si lega a un periodo di grande transizione professionale (oltreché personale)²² di Bocca, che passa dal settimanale *l'Europeo* – scuola di giornalismo “ottima e pessima” (Bocca 2008), in cui, accanto alla linea moderata richiesta da direttore (Michele Serra) ed editore (Rizzoli), rimaneva traccia di quella propensione all’inchiesta che l’aveva connotata nei primi anni²³ (Gelsomini 2011) – al quotidiano *Il Giorno* (Gigli Marchetti 2007), dove avrebbe iniziato a “scoprire”²⁴ l’Italia della provincia industriale raccontandola con una prosa scarna e aggressiva. Questo desiderio di indagare il reale, nonché lo sguardo particolareggiato sul lavoro e sulla provincia mi pare si possano reperire anche nelle pagine de *I ballerini*, che, nato probabilmente da motivazioni personali e occasionali, rimane comunque interessante per la metodologia che lo sorregge e, soprattutto, per il fatto che essa sia impiegata per affrontare un soggetto, la danza, tradizionalmente estraneo, in Italia, a trattazioni rigorose e sistematiche, rimanendo spesso appannaggio, anche sui giornali, della divagazione letteraria e, conseguentemente, avulso da un esplicito legame con la realtà. Simile operazione suggerisce un mutamento nella percezione socio-culturale della danza che proprio i decenni successivi al secondo conflitto mondiale avevano cominciato a mostrare, specie considerando il fatto che è esattamente in questo periodo che inizia a operare sulla stampa una critica professionista²⁵, la quale avrebbe sollevato, seppur con un atteggiamento militante che certo non apparteneva a Giorgio Bocca, gli stessi vizi, lacune e debolezze lucidamente tratteggiati in *I ballerini*. Adottando il suo proverbiale sguardo radicale²⁶, disincantato e sofisticato, Bocca si dichiara osservatore estraneo alla materia, lontano anni luce dalle cieche convinzioni (e fissazioni) degli “esperti”, espressione dietro la quale occorre evidentemente ravvisare i ballettomani: un simile distacco, però, sembra proprio essere l’atteggiamento adatto a dimostrare la fondatezza del proprio metodo di lavoro, basato sulla consultazione del-

le fonti, sul diretto contatto con gli artisti e, soprattutto, sulla messa al bando di *topoi* letterari, luoghi comuni e false credenze sulla vita e l'arte del danzatore al fine di portare alla luce quella "verità" che, lo avrebbe dichiarato e dimostrato in tutta la sua produzione successiva, costituisce per Bocca la ragion d'essere del giornalismo. Tutto ciò è evidente sin dalle prime pagine, quando l'autore tenta di offrire una definizione del mestiere del danzatore che non tiene conto di categorie estetiche preordinate, ma passa attraverso i tre parametri del sesso, del censo e dell'abbigliamento, i quali torneranno a più riprese nel corso della trattazione, quando ci si addenterà non solo nei costi relativi alla pratica, anche amatoriale, della danza, ma anche nei pregiudizi di ordine morale legati alla professione, che tendono ad allontanare i giovani di sesso maschile dalle scuole di danza e gettano un'ombra di sospetto sull'onestà delle ballerine. Ad ogni modo, è interessante cogliere questa presa di posizione dalle parole dello stesso Bocca:

Nei libri dedicati alla danza si legge, di solito, che essa "risponde a un insopprimibile bisogno del vivere umano" oppure che è "l'impulso a un'espressione immediata" o anche "la più antica forma d'espressione", tutti bei modi di dire niente. Ma provi chi vuole a dire qualcosa di più e di meglio: la danza non è solo una professione rara, è anche una professione indefinibile (Bocca 1960: 9).

Al di là delle specificità di questa prospettiva, emerge dal testo anche una quasi completa consonanza fra le rilevazioni di Bocca e le analisi della coeva critica di danza rispetto a temi quali lo scarso numero di rappresentazioni di balletto con la conseguente frustrazione e impreparazione dei danzatori, le carenze organizzative che impediscono al balletto italiano di entrare in una fase di autonomia e maturità creativa, l'incompetenza del pubblico o le difficoltà incontrate, in Italia, da

chiunque voglia formarsi alla professione di coreografo. In questa sede, però, intendo soffermarmi su due aspetti specifici²⁷: la centralità delle fonti primarie e l'adozione di un punto di vista lucido e agile, che non evita le contraddizioni del reale ma anzi le cerca e le dilata, così rivelando anche aspetti del lavoro e della vita del danzatore poco o nulla conosciuti. Per ciò che concerne il primo punto, esso è evidente non solo all'interno della trattazione (dove l'autore, pur senza ricorrere a precise indicazioni bibliografiche, dimostra una conoscenza della coeva pubblicistica sulla danza²⁸), ma soprattutto nella ricca appendice, dove, caso praticamente unico nelle pubblicazioni italiane della prima metà del Novecento, compaiono documenti che consentono al lettore non solo di approfondire e verificare molte delle dichiarazioni di Bocca, ma anche di reperire informazioni pratiche: troviamo infatti l'ordinamento dei corsi dell'Accademia Nazionale di Danza e la legislazione a essa relativa²⁹, i regolamenti delle scuole del Teatro alla Scala, dell'Opera di Roma e del San Carlo di Napoli con l'indicazione del numero di allievi degli ultimi anni, la comparazione fra i prezzi degli accessori per la danza in Italia e Francia, il regolamento del concorso "Gian Battista Votti" e quello dell'Accademia Chigiana³⁰, lo statuto dell'Associazione Nazionale Insegnanti di Danza³¹ e un prezioso elenco di riviste europee specializzate.

Questi materiali sono del tutto complementari alle argomentazioni sviluppate nel libro e suggeriscono il tipo di lettore a cui *I ballerini* poteva rivolgersi, ossia non solo a curiosi e appassionati, ma anche agli insegnanti di danza e alle famiglie che intendevano indirizzare i propri figli alla pratica coreutica, nonché, eventualmente, alla carriera del ballerino: un testo, insomma, dalla forte valenza pratica, che se da un lato entra nel dietro le quinte della danza senza artifici letterari o prese di posizione estetiche, dall'altro compie una mappatura capillare delle realtà attive nell'insegnamento e svela molti degli aspetti che – minu-

ziosamente enunciati nelle prescrizioni dei regolamenti – plasmano la vita quotidiana degli aspiranti ballerini.

Questa destinazione costituisce una conseguenza inevitabile dell'atteggiamento di Bocca nei confronti del tema trattato, al quale, nonostante il sarcasmo che serpeggia in ogni pagina, attribuisce di fatto la stessa dignità riservata a tutti i fenomeni sociali che compongono il quadro della vita contemporanea: l'autore si impegna così a costruire, argomentandolo attraverso le fonti, un ritratto del danzatore che renda giustizia della durezza, del rigore, della serietà quotidiane richieste da questa professione senza trascurarne i vizi e le debolezze, specie rispetto alla cattiva amministrazione del denaro, alla cura maniacale per l'abbigliamento e, in genere, per l'aspetto esteriore, nonché, quasi a recuperare un *topos* di vecchia data, alle ordinarie maldicenze fra colleghi e ai capricci delle prime ballerine. Indicativo del carattere prismatico di questo sguardo, composto di sfaccettature e restio ad appiattirsi su una rappresentazione senza ombre, è il passo che segue, dove Bocca sta chiaramente ritraendo se stesso:

Fra conformisti ipocriti e brava gente male informata c'è tutt'ora in Italia una infinità di persone per cui ballerina resta una parola-brivido, un suono che evoca istantaneamente pensieri frivoli o illeciti. Esagerazioni? Sarà, ma quando un tale dice, per esempio, di avere una moglie ballerina anche sul viso di persone civili, colte, aliene da pregiudizi, passa un moto rapido di sorpresa; negli occhi di taluni brilla, sia pure per un attimo, una luce maliziosa; altri, sempre per un attimo, si capisce, si mostrano piacevolmente incuriositi come se uno avesse detto che ha per moglie una farfalla o una gazzella. Ora non si può negare che ci sia nelle ballerine un che di farfallesco, per esempio quella soave inconsapevolezza che le aiuta a dimenticare il futuro, ma sono farfalle, convincetevene, che faticano quanto uno scaricatore di porto e che conoscono la severità di una vita da atlete. Leggere,

aeree, trasparenti, spirituali e aggraziate sulla scena, ma per tutto il resto della giornata addette ai lavori pesanti, come direbbe un sindacalista, sottoposte a una fatica che lascerebbe le persone comuni boccheggianti dopo due minuti (Bocca 1960: 37-38).

Al di là dell'accostamento volutamente paradossale, l'immagine dello scaricatore e l'idea dei lavori pesanti rimandano a quelli che mi paiono gli aspetti più significativi del volume, in quanto suggeriscono non solo un modo diverso di pensare e dire la danza, ma articolano anche un rapporto nuovo con la realtà che il giornalismo del dopoguerra, pur tra le limitazioni di una stampa divisa in blocchi e ampiamente dominata dai grandi interessi industriali, aveva cominciato a costruire dopo il crollo del Fascismo.

Faccio qui riferimento ai confronti fra quella del danzatore e altre professioni, portate avanti comparando i salari dei ballerini a quelli degli operai specializzati oppure riflettendo sulle differenze nelle possibilità di accesso alla pensione; alle indicazioni circa i costi del danzare, relativi non solo all'attrezzatura necessaria o alla retta delle scuole private, ma anche alle abitudini alimentari dei professionisti, specie se non di prima grandezza; ai differenti atteggiamenti verso la danza che connotano l'ambito borghese, dov'è tutt'al più un passatempo per fanciulle, e quello popolare, nel quale è una fonte di guadagno ancora una volta prevalentemente femminile, dato che gli uomini devono trovare un mestiere che consenta loro di mantenere una famiglia.

Bocca affonda lo sguardo su aspetti della vita che le rappresentazioni della danza tendevano a ignorare e, così facendo, mostra i ballerini innanzitutto nella loro realtà di uomini e donne che danzano, membri attivi all'interno di una società di cui costituiscono forse una minoranza, ma dalla quale non possono essere ritenuti separati né per vacue idealizzazioni, né tantomeno per inveterati pregiudizi:

In fatto di morale ogni professione esige i suoi piccoli e grossi pedaggi, e non si può dire che quella del ballerino sia la più esosa. Certo non è peggio che quella del medico quando specula sulle disgrazie altrui, del giornalista costretto a vendere le sue opinioni, dell'ufficiale che si fa un abito della violenza, dell'intellettuale che cede all'orgoglio, del commerciante che legalizza la truffa, dell'avvocato che copre le menzogne con la toga (Bocca 1960: 71-72).

Da queste parole, così come dagli altri due casi esaminati, emerge un intenso lavoro sugli stereotipi legati alla danza e alla figura del danzatore (ma essenzialmente della danzatrice), il quale, contemplando giustapposizioni, spaccature e decise negazioni, interroga la dimensione del *topos* con l'intento di sfruttarla a proprio vantaggio, ora attraverso uno scivolamento agile e sornione fra varie forme di luogo comune (come nel caso di *Tersicoreide*), ora grazie alla costruzione di un'immagine dell'artista della danza esteticamente monodimensionale ed eticamente polita (come in *Fanciulle e danze*), ora, ne *I ballerini*, con uno scontro diretto fra la pesante – ma non del tutto immotivata – sedimentazione del pregiudizio e l'assai più sfaccettata fragranza della viva voce degli artisti. I tre esempi presentati in questo saggio, inoltre, mostrano come il confronto con lo stereotipo costituisca quasi un'operazione essenziale e, forse, propedeutica a ogni forma di rappresentazione del quotidiano concernente la danza, secolare ricettacolo di fantasie e mistificazioni che discendono tanto dal costitutivo, incoercibile mistero del corpo danzante, delle sue prassi di formazione tecnica ed espressione linguistica, nonché di gestione biologica dello sforzo, della fatica e del dolore, quanto da questioni legate all'esercizio della sessualità, alle relazioni di genere e al posizionamento sociale. Dalle forme e dai toni di queste narrazioni, che fanno del quotidiano un terreno attraverso cui raggiungere molteplici forme di pubblico accreditamento, traspare tanto

la complessa rete di confronti fra la microsocietà della danza e la società italiana *tout court*, quanto i rapporti di potere che la strutturano, contemplando dinamiche di organizzazione (e sfruttamento) del lavoro, percorsi di istituzionalizzazione del settore, tentativi di scalata e riconoscimento sociale, resistenze, quasi ataviche, a conformarsi alle norme del vivere collettivo. Si vede in controluce, infine, il volto di un'Italia che cambia i modi di articolare il proprio confronto con la realtà, dal fascino voyeuristico del tardo-ottocentesco racconto *dal vero* all'asfissia delle mistificazioni del fascismo, fino all'entusiasmo (talvolta utopico) di una scoperta del reale del secondo dopoguerra. In tutto questo, la danza non smette di mostrare l'assurdità di un ennesimo, ricorrente luogo comune, che la vorrebbe come arte priva di parola: al contrario, essa si pone all'origine di una produzione discorsiva che, partendo dall'esperienza di pensiero incarnato che le è propria, contribuisce a strutturare e rinsaldare la sua presenza nella società.

NOTE

¹ Ciò si rifletterà anche sulle scelte relative ai riferimenti bibliografici. Tralascierò infatti di richiamare le pubblicazioni che possano fornire un inquadramento generale rispetto agli ambiti toccati dalla trattazione (letteratura, cinema, giornalismo), limitando i rimandi a ciò che viene esplicitamente menzionato nel saggio.

² Mi riferisco chiaramente agli ingaggi come coreografo e *maître de ballet*, dato che Guerra si era già felicemente esibito all'estero come ballerino.

³ Anche quando si descrivono momenti di spettacolo l'angolo di osservazione rifugge sistematicamente il punto di vista frontale, proprio dello spettatore di teatro.

⁴ Vero e proprio motivo ricorrente nella letteratura dell'Italia umbertina era peraltro quello della minaccia alla stabilità dei legami coniugali e familiari da parte di insidiose e conturbanti danzatrici (Lo Iacono 1999; 2015).

⁵ Piuttosto articolato è anche il carattere e il punto di vista del narratore: quando coincide con lo stesso Guerra esso tende ad assumere la forma di narratore onnisciente esterno alla storia; assai spesso, però, la narrazione è affidata ai singoli personaggi, nel qual caso ci si trova dinanzi a narratori omodiegetici.

⁶ Per ragioni di spazio, scelgo di trascurare qui i paragoni relativi alla figura dell'attrice-danzatrice, che meriterebbe un approfondimento maggiore.

⁷ Curioso ad esempio che Enrico Biancifiori, noto riproduttore dei balli di Manzotti, sia qui menzionato, non saprei se a ragione, solo per il fatto di aver cercato di raccomandare il proprio figlio, ballerino esordiente, a un impresario a sua volta già in trattative con un altro danzatore (Guerra 1899: 68 - ss.).

⁸ Giunto a Vienna nel 1896, è probabile che Guerra avesse visto danzare Luigia Cerale in anni precedenti o che non l'avesse addirittura mai vista. In ogni caso il ricordo di questa danzatrice, attiva a Vienna per ben tredici anni, doveva essere lì ancora molto forte.

⁹ Non posso approfondire in questa sede il tema delle polemiche concernenti l'AND che scoppiarono soprattutto nel corso degli anni Cinquanta. Basti dire che in questo periodo l'Accademia finisce al centro di pesanti accuse da parte di critici, esperti e operatori del settore, che mettono in discussione non solo la validità del metodo didattico (considerato antiquato e inadatto a formare delle vere artiste della danza), ma anche la posizione privilegiata assegnatale dalla legge del 4 gennaio 1951, secondo la quale nessuno avrebbe potuto esercitare la professione di maestro di danza senza prima aver ottenuto la relativa abilitazione da parte dell'AND. Anche in seguito, si pensi al caso di Vittoria Ottolenghi, la critica avrebbe continuato a mettere in discussione l'esistenza e le modalità di lavoro dell'istituto. A tal proposito si esprime chiaramente Giuliana Penzi: "la Ottolenghi metteva il dito sulla ferita; diceva che in quella scuola fastosa la danza era quasi assente e l'insegnamento si allontanava sempre più dall'immagine della ballerina professionista. Bollava poi come 'inutile' l'orchestica" (Monna, Penzi 1990: 60).

¹⁰ Non datato, il documentario è stato finora collocato tra il 1940 e il 1941. Tuttavia i documenti oggi resi disponibili sul sito dell'Istituto Luce sembrerebbero indicare piuttosto il 1942, visto che vi compaiono numerose fotografie di scena relative proprio a *Fanciulle e danze* datate fra il 10 e il 16 gennaio di quell'anno. È anzi verosimile che questo filmato appartenga a quella stagione di nuovi documentari che si annuncia sulle pagine di *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica* nel dicembre 1941 presentandola come conseguenza tanto della felice partecipazione dei documentari Luce all'ultima Biennale veneziana, quanto di un ampliamento della sede della relativa Sezione dell'Istituto.

¹¹ È stato finora detto che la scuola sia stata distrutta durante i bombardamenti del 1942. Il programma del Saggio Annuale della Regia Scuola del giugno 1943, custodito presso il Fondo Ruskaja dell'Accademia Nazionale di Danza, fa però ancora riferimento all'esistenza dell'istituto milanese, la quale è confermata anche da un confronto con la stampa del tempo: il 29 settembre 1942, ad esempio, il *Corriere della Sera* annuncia la riapertura dei corsi per l'anno scolastico 1942-1943.

¹² Preciso questo aspetto perché la posizione di potere detenuta da Ruskaja e la modalità con cui si sviluppa la narrazione mi fanno supporre una sua attiva presenza nell'elaborazione e nella realizzazione del documentario.

¹³ Non ho trovato notizia del documentario né sulle pagine del *Corriere della Sera* (oggi consultabili su archivio.corriere.it), né dopo un primo spoglio delle riviste *Cinema* e *Film* per il periodo 1940-1942. È inoltre significativo come esso non sia mai menzionato nei materiali promozionali e nelle riviste prodotti dall'AND nei decenni successivi, dove, al contrario, sono minuziosamente riportate tutte le tappe della carriera di Ruskaja fin dagli anni Trenta. Non saprei tuttavia affermare con certezza se ciò dipenda da una sua mancata diffusione, le cui cause sarebbe utile accertare, o da un desiderio di occultarne la memoria da parte di Ruskaja.

¹⁴ All'inizio degli anni Quaranta, infatti, al Teatro Comunale di Firenze insegnava un'altra allieva della scuola milanese di Ruskaja, Avia de Luca.

¹⁵ Traggo questa informazione dal profilo biografico dedicato a Ruskaja sul sito www.russintalia.it, dove si ricorda che il filmato presenta le seguenti coreografie: *Ottocento romantico*, *Momento musicale*, *Salomé*, *Prima lettera d'amore*, *Mattinata boschereccia*. È però mio dovere precisare che la versione di *Fanciulle e danze* attualmente presente sul sito dell'Istituto Luce non comprende questa sezione.

¹⁶ Nelle diverse versioni dei regolamenti dell'AND conservate presso il Fondo Ruskaja, non tutte datate ma in parte comunque ascrivibili a un periodo compreso tra il 1940 e il 1960, si legge d'altronde che le allieve dal quarto anno in poi dovevano avere sempre a disposizione una divisa da viaggio costituita da tailleur blu con risvolti bianchi e camicetta bianca.

¹⁷ Sempre nei regolamenti dell'AND, ad esempio, si evince che negli anni Cinquanta i corsi facoltativi costavano 20000 lire l'anno, mentre quelli normali, dunque destinati alle ragazze che avevano superato un esame di ammissione e potevano aspirare alla carriera di danzatrice, solo 800.

¹⁸ Al contrario, indossano un semplice gonnellino di cotone le allieve della Scala che compaiono nel cortometraggio Luce *Passo d'addio*, prodotto nello stesso 1942 con la regia di Giorgio Ferroni e le coreografie della scaligera Nives Poli, che interpreta anche il ruolo principale (nonché, al montaggio, lo

stesso Gino Talamo). Vera e propria celebrazione della danza alla Scala, esso è incentrato sul percorso che conduce una danzatrice dalla scuola di ballo al palcoscenico. Stando a quanto si legge sulla rivista *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica* (1941), le riprese erano già state ultimate alla fine del 1941: varrebbe forse la pena di verificare l'ipotesi secondo cui *Fanciulle e danze* potrebbe essere una sorta di risposta, proveniente dal campo della danza libera, proprio al *Passo d'addio*.

¹⁹ In parte questi tratti si riscontrano anche analizzando le sequenze danzate del già citato *Passo d'addio*.

²⁰ Oltre a quelle citate in nota 15, mi è stato possibile identificare, grazie al confronto con i programmi di sala custoditi presso il Fondo Ruskaja e presso la Cia Fornaroli Collection (Dance Division – New York Public Library for the Performing Arts), anche *Monello* e *Coquettes*.

²¹ Nelle locandine del Teatro alla Scala relative al periodo 1957-1960, oggi consultabili sull'archivio online <http://www.teatroallascala.org>, la danzatrice compare con il nome di Vivienne Bocca.

²² In questo stesso periodo, infatti, finisce il burrascoso matrimonio con la Stapleton Henthorne (Bocca 1991).

²³ Si ricordi la celebre inchiesta sul bandito Salvatore Giuliano firmata da Tommaso Besozzi nel 1950, ora in Contorbia (2009).

²⁴ Mi pare significativo che il capitolo del volume autobiografico *Il provinciale* dedicato all'esperienza de *Il Giorno* si intitoli proprio *La scoperta dell'Italia* (Bocca 1991: 153 - ss.).

²⁵ Posso qui solo citare alcuni nomi, come quelli di Fedele d'Amico, Gino Tani, Gianni Carandente, Adriaan Luijdjens. La situazione della critica di danza in questo periodo, peraltro, attende ancora uno studio sistematico. Si può in parte fare riferimento a Taddeo (2018).

²⁶ Uno sguardo sul quale, forse, bisogna anche leggere l'influsso della Milano del tempo, così come era almeno vissuta dall'autore: "Quella Milano aveva un cuore capitalistico, una retorica socialdemocratica e una cultura radicale" (Bocca 1991: 143).

²⁷ Il volume si appropria alla figura del danzatore indagando ambiti molteplici, dalla danza teatrale alla rivista, dalla tv all'intrattenimento. Tuttavia mi concentrerò qui solo su ciò che riguarda l'ambito del balletto in senso stretto.

²⁸ Bocca ha letto attentamente i numeri della coeva rivista *Balletto*, spesso citata nella trattazione, dalla quale trae verosimilmente molti spunti bibliografici, anche grazie alle scrupolose rubriche che questo periodico dedica all'argomento. Non è infatti un caso che molti dei testi intelligentemente richiamati da Bocca siano recensiti o a vario titolo menzionati nella rivista

(penso ad esempio all'autobiografia di Tamara Karsavina *Theatre Street*, del 1930, o al manuale di Aldo Masella *Anatomia e tecnica della danza*, pubblicato nel 1958). Se da ciò non si può dedurre una lettura intensiva della pubblicistica sulla danza, di certo Bocca possedeva un inquadramento sulla materia che gli consentiva di collocare le informazioni provenienti dalle interviste agli artisti, autentica base documentale del volume, in un panorama storico-critico più consapevole. Menzionato nel testo e parzialmente riportato in appendice è poi il volume di Celia Sparger *Ballet physique* (1958). In ambito italiano, invece, è ricordato il libro di Ruskaja *La danza come un modo di essere* (1928).

²⁹ Nel capitolo del libro intitolato *L'Accademia e le scuole private*, Bocca non prende partito rispetto alle polemiche sulla legislazione relativa all'AND, ma, prima di lasciare la parola direttamente a Ruskaja, si limita a ricordare come nel tempo si sia prodotto in Italia un compromesso fra la danza classico-accademica e la danza libera proposta dalla russa: "la signora Ruskaja ha messo un po' d'acqua nel vino del suo riformismo, mentre la danza professionale ha accolto parecchi dei suoi criteri didattici" (Bocca 1960: 22).

³⁰ Vi si svolgevano dei corsi estivi di danza libera per amatori tenuti dai coniugi Clotilde e Alexander Sacharov.

³¹ L'Associazione era nata nel 1959 su iniziativa dell'Accademia Nazionale di Danza. Sotto i suoi auspici, l'8 e il 9 luglio 1959 si era svolta, presso la sede dell'AND, la prima Rassegna delle scuole private di danza, avente come protagoniste le scuole dirette da tre insegnanti – Maria Molina, Marcela Ottinelli e Tina Belletti - che possedevano un diploma di primo grado rilasciato dalla stessa Accademia. Non ho tuttavia finora reperito altre notizie, stando almeno alle carte del Fondo Ruskaja, sulle attività dell'Associazione.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Argentieri, Mino (2003), *L'occhio del regime*, Roma, Bulzoni.
- Barilli, Bruno (1926), *Il sorcio nel violino*, Milano, Bottega di Poesia.
- Beaumont, Cyril; Idzikowsky, Stanislav (1922), *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Méthode Cecchetti)*, London, Beaumont.
- Blasis, Carlo (1857), *L'uomo fisico intellettuale e morale*, eds. Ornella di Tondo; Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 2007.
- Bocca, Giorgio (1960), *I ballerini*, Firenze, Vallecchi.

- (1991), *Il provinciale. Settant'anni di vita italiana*, Milano, Mondadori.
- (2004), "La Callas, i ballerini e un libro per amore", *la Repubblica*, 22 novembre.
- (2008), *È la stampa, bellezza! La mia avventura nel giornalismo*, Milano, Mondadori.
- Calanca, Daniela (2018), *Bianco e nero. L'Istituto Nazionale Luce e l'immaginario del fascismo (1924-1940)*, Bologna, Bononia University Press.
- (1941), *Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica*, 6/2, 132, 25 dicembre.
- Contorbia, Franco, ed. (2009), *Il giornalismo italiano 1939-1968*, Milano, Mondadori.
- Falcone, Francesca (2000), "Dalla notazione alla scena: *Edelweiss* di Nicola Guerra. Analisi e ricostruzione", *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, numero monografico di *Chorégraphie*: 203-236.
- (2003), "La Schéhérazade di Nicola Guerra (Wiener Staatsoper, 1921): analisi della trascrizione coreografica e proposta per una ricostruzione", *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Atti del convegno, Roma, AIRDanza: 112-121.
- (2010), "Un maître italien oublié: Nicola Guerra (1865-1942)" [22/05/2019] http://augustevestris.fr/spip.php?page=article1&id_article=198.
- (2011), "Jacques Rouché e Nicola Guerra: un carteggio inedito (1927-1929)", *"Virtute et arte del danzare"*. *Contributi di Storia della Danza in onore di Barbara Sparti*, ed. Alessandro Pontremoli, Roma, Aracne: 203-232.
- (2017), "La danza della scrittura. Nicola Guerra (1865-1942) e il balletto *Siana* (1913)", *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, ed. Patrizia Veroli, Bologna, Massimiliano Piretti Editore: 57-71.
- Gelsomini, Elena (2011), *L'Italia allo specchio: l'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, Milano, Franco Angeli.

- Gigli Marchetti, Ada, ed. (2007), *Il Giorno: cinquant'anni di un quotidiano anticonformista*, Milano, Franco Angeli.
- Guerra, Nicola (1899), *Tersicoreide. Schizzi e racconti teatrali (dal vero)*, Milano, Baldini Castoldi & C.
- Lo Iacono, Concetta (1987), "Manzotti & Marengo. Il diritto di due autori", *Nuova Rivista musicale italiana*, 3/21: 421-446.
- (1991), "Minima Choreutica. Fasti e dissesti del ballo italiano sul declino dell'Ottocento", *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, ed. Agostino Ziino, Firenze, Leo S. Olschki: 391-421.
- (1999), "Il tramonto di Venere. L'immagine della ballerina in età umbertina", *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, ed. Cristian Muscelli, Genova, Costa&Nolan: 140-156.
- (2000), "Maria Giuri e il suo pubblico nell'età del ballo *Excelsior*", *Recupero, ricostruzione, conservazione del patrimonio coreutico italiano del XIX secolo*, numero monografico di *Chorégraphie*: 125-150.
- (2015), "Dolorosa Rêverie. Danze macabre in salotti borghesi (1900-1918)", *Nuova Corvina*, 28: 33-49.
- Pappacena, Flavia, ed. (1998), *Excelsior. Documenti e saggi*, Roma, Di Giacomo.
- (1997), "L'orchesticografia di Jia Ruskaja", *Chorégraphie*, 5/10: 53-84.
- (2003), *Ricostruzione della linea stilistica di Carlo Blasis*, Roma, Meltemi.
- (2005), *Il Trattato di danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, Libreria Italiana Musicale.
- Laura, Ernesto G. (2004), *Le stagioni dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*, Roma, Istituto Luce.
- Meldolesi, Claudio (1984), "La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più", *Pensare l'attore*, eds. Laura Mariani; Mirella Schino; Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013: 57-77.
- Monna, Maria Elisa; Penzi, Giuliana (1990), *Giuliana dai capelli di fuoco*, Torino, Eri.

- Pietrini, Sandra (2004), *Fuori scena. Il teatro dietro le quinte dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni.
- Taddeo, Giulia (2017), *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis.
- (2017), "Istituzione danza: una polemica giornalistica 1923-1934", *Teatro e Storia*, 38: 269-302.
- (2018), "'Imparare dai propri allievi': ideologia, ricostruzione e trasmissione del classico nelle pagine della rivista *Balletto*", *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 10: 55-84 [22/05/2019] <https://danzaericerca.unibo.it/>.
- Veroli, Patrizia (2001), *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Perugia, Edimond.
- (2009), "La Fochineide al Teatro alla Scala. I primi balletti di Djagilev a Milano nel 1911", *Europa Orientalis*, 9: 175-190.
- Zaccaria, Giuseppe, ed. (1977), *Il romanzo d'appendice: aspetti della narrativa "popolare" nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia.

FILMOGRAFIA

- Fanciulle e danze. Dimostrazione dei metodi didattici della Scuola di danze classiche di Yia Ruskaja in Milano*, Dir. Gino Talamo, ISTITUTO LUCE, Italia, [s.d.].

CHRISTOPHE LEVAUX

*Une musique pour tous les jours:
Explorer les liens entre son et quotidien*

“L’âge moderne, dans son mouvement de revalorisation de la condition terrestre, a été jusqu’à s’intéresser à ses aspects les plus communs et ordinaires. Pour la première fois dans l’histoire, la vie quotidienne est devenue également un objet de discussions et d’analyses” écrit Bruce Bégout dans la seconde édition de sa *Découverte du quotidien* de 2018 (XII). À n’en pas douter, cette “conversion vers les choses ordinaires” s’est également manifestée dans le domaine de la musique, du son et de son étude. Ainsi a-t-on pu voir au fil du XX^e siècle et en particulier lors de sa seconde partie, éclore un intérêt inédit pour la notion de paysage sonore. Le *soundscape*, ainsi que le qualifierait Murray Schafer (1977), désignerait alors aussi bien des environnements réels (du bourdonnement des insectes dans un champ à celui du trafic sur un boulevard bondé) que des constructions abstraites: compositions musicales ou montages sur bande, considérés comme faisant partie du cadre de vie. Et, tandis qu’éclot alors une esthétique des sons du quotidien (ou

de certaines de ses manifestations), apparaît également l'étude des sons en tant qu'ils participent activement, structurent, politisent le quotidien des hommes ou sont encore un vecteur de tissu social. Le présent article vise à faire l'état de la recherche sur ces deux aspects de la relation entre son, musique et quotidien. Il vise par ailleurs à mettre en lumière une autre manifestation de cette relation. Le quotidien se révélerait ainsi aussi dans certaines musiques sous la forme d'un processus de neutralisation perpétuelle de la surprise ou de l'inconnu par le biais de la répétition. On visera alors en particulier ces musiques "de fond", d'ambiance ou d'ameublement, la *tafelmuzik*, la Muzak, l'œuvre d'Erik Satie, celle de Brian Eno ou plus récemment et en particulier le mouvement Vaporwave et le travail de Daniel Lopatin et de James Ferraro.

1. *Paysages sonores*

Néologisme formé par la contraction de *sound* et de *landscape*, le concept de *soundscape* est forgé par le compositeur, théoricien, écologiste et pédagogue canadien Raymond Murray Schafer dans un court texte intitulé *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher* en 1969 puis développé dans ce qui deviendra son ouvrage emblématique: *The Tuning of the World. Toward a Theory of Soundscape Design* en 1977. Le *soundscape* désigne l'environnement acoustique, la gamme infinie des sons au milieu desquels évolue l'homme. À l'époque, le travail de Schafer fait date. L'intérêt de l'homme pour les sons de son environnement, pourtant, est bien plus ancien. L'auteur l'admet lui-même dans son ouvrage: depuis l'apparition des premiers sons naturels (le bruit du vent ou de la mer), le *soundscape* n'a cessé de s'enrichir des sons du vivant (oiseaux, insectes, langage ou musique) jusqu'à la révolution industrielle bouleversant radicalement le rapport des hommes à leur paysage sonore; nombreux sont les témoignages littéraires à en at-

tester. Il en va différemment pour la “mise en musique” de cet environnement sonore. On peut certes épingler au fil de l’histoire de la musique diverses tentatives de décrire ou d’imiter un ou plusieurs éléments issus de l’environnement. On pensera à la tradition du figuralisme en ou à celle de la musique descriptive visant toutes deux à dépeindre une action, une idée, un sentiment, un paysage ou l’une de ses composantes. Les très littéraires *Cris de Paris* de Janequin au XVI^e siècle, les vallées et montagnes du *Messie* de Haendel (1741), la tempête de la *Pastorale* de Beethoven (1808) ou le cortège lugubre de la *Symphonie fantastique* de Berlioz (1830) figurent parmi les nombreux exemples de ces figuralismes et descriptions en tout genre. Néanmoins, c’est au début du XX^e siècle qu’apparaissent les tentatives les plus marquantes de *mettre* (à proprement parler) *en œuvre* les sons du monde.

Luigi Russolo fait sans doute partie des premiers, au début du XX^e siècle, à marquer cet intérêt esthétique pour les sons de son environnement. Chez Russolo, cet intérêt se teinte par ailleurs d’une fascination toute moderne pour l’industriel, le mécanique, et *in fine* le bruit. En 1913, dans son manifeste futuriste *L’Art des bruits*, le compositeur enjoint à la création d’un nouvel orchestre. Cet orchestre, affirme-t-il, ne se contentera pas d’imiter les bruits de la vie, mais également de susciter des émotions renouvelées en créant de nouvelles associations variées des timbres et des rythmes du bruit. Vingt ans plus tard, en 1933, le collègue de Russolo et fondateur du mouvement futuriste, Filippo Tommaso Marinetti, publiera avec Pino Masnata dans la *Gazzetta del Popolo* de Turin le *Manifesto della Radia*. Pour les auteurs, la radio doit être le lieu d’un dépassement de la narration ainsi que des conventions qui régissent l’écriture dramatique. La radia sera notamment un lieu de “captation, amplification et transfiguration de vibrations émises par les êtres vivants” ainsi que de “captation, amplification et transfiguration de vibra-

tions émises par la matière. Comme aujourd'hui nous écoutons le chant de la forêt et de la mer demain nous serons séduits par les vibrations d'un diamant ou d'une fleur"¹. L'année de la publication de son manifeste, Marinetti écrit *Cinque sintesi radiofoniche*, cinq pièces sous la forme d'une série d'instructions en vue d'un collage radiophonique. L'une de ces pièces vise à faire entendre le bruissement de l'eau et le chant d'un oiseau. Elle s'intitule *Un paesaggio udito*: un "paysage entendu". Entretemps, en 1920, et comme en résonance avec la pensée de Russolo, George Antheil avait déjà composé le *Ballet mécanique*. La partition devait servir de bande-sonore au film éponyme de Dudley Murphy et Fernand Léger, une œuvre expérimentale témoignant également du fantasme moderne pour le machinique. L'œuvre intégrait alors dans son effectif instrumental sonnettes électriques, sirène ou encore hélices d'avion.

C'est à la fin des années 1920, à la suite de l'introduction de la bande-son dans un cinéma jusque là muet, que les premiers collages sonores (indépendants de toute image) sont réalisés. À cette époque où la technologie magnétique balbutie encore (Morton 2004: 106-107), la bande optique du cinéma s'avère le plus long support sonore existant; et par ailleurs le plus flexible. Au contraire du disque 78 tours en gomme-laque ne permettant que trois ou quatre minutes d'enregistrement par face et ne souffrant aucune forme d'édition, la bande optique d'un film permet d'être facilement coupée et recollée. C'est ainsi qu'est composé *Wochehende*, le "film sans images" de Walter Ruttmann en 1930 (Davies 1996: 10). L'œuvre du cinéaste allemand présente alors le déroulement d'un week-end dans la semaine type d'un travailleur berlinois, et ce à travers une succession de collages sonore. L'univers du travail (conversations téléphoniques, bribes de parole d'un enfant à l'école, lecture d'un courrier par un chef d'entreprise, bruits mécaniques) côtoie celui de la détente et du week-end (sifflotements, chants d'enfants,

cloches, miaulement de chat, débouchage d'une bouteille, etc.). Avec *Wochenende*, le collage magnifie les sons du quotidien, il les musicalise et les transforme en œuvre. Ce faisant, il annonce déjà le travail d'expérimentation sonore que réalisera Pierre Schaeffer dans l'après-guerre.

Homme de radio, auteur, ingénieur et compositeur, Pierre Schaeffer porte dans l'après-guerre son attention sur les matériaux sonores disponibles au sein de la phonothèque de la Radio-diffusion-télévision française où il travaille. Au fil des écoutes et des manipulations, il découvre le principe selon lequel l'amputation du son de son "attaque" (soit le début de la note qui précède sa résonance) génère un son nouveau dont la source est peu ou difficilement reconnaissable². Dans les faits, il vient de poser les premières bases de la musique dite "concrète", un genre qui consiste (dans un premier temps du moins) en la manipulation et la combinaison de sons préenregistrés. En octobre 1948, Schaeffer présente en radio ses *Cinq études de bruits*: cinq pièces dont une étude "aux tourniquets", une "aux chemins de fer" et une "aux casseroles". Comme Ruttman, Schaeffer met en son ce que Marinetti n'avait encore fait que poser sur le papier une quinzaine d'années plus tôt. Avec Schaeffer, le paysage sonore, ou certains de ses éléments, deviennent le matériau primaire d'une nouvelle musique; primaire seulement, car la musique concrète visera, comme la musique électronique dont elle partage beaucoup de traits, à se départir de tout ancrage dans le réel pour proposer un langage inédit. En 1970, lorsque Luc Ferrari publie *Presque Rien n° 1*, l'ancien collaborateur de Schaeffer se met presque en porte à faux de la tradition initiée par son ancien maître: l'œuvre dévoile un lever du jour au bord de la mer depuis une source sonore unique (le rebord d'une fenêtre). Les éléments sont donnés progressivement à l'auditeur, au fur et à mesure du réveil du village: la nature se fait peu à peu entendre, tout comme le son du moteur des camions ou des

bateaux qui prennent le large (Delaune 2009: 7). Avec *Presque Rien n° 1*, certes en visant à le mettre en scène, Ferrari fait à proprement parler entendre une tranche de quotidien.

Entretemps, à la fin des années 1960, le chercheur canadien R. Murray Schafer a créé à la Simon Fraser University le *World Soundscape Project*. Le projet, inédit, vise d'abord la documentation et la conservation du paysage sonore de Vancouver en pleine dégradation selon Schafer. Il mène à la publication d'un enregistrement sonore, *The Vancouver Soundscape* en 1973, un recueil de paysages, de marques sonores et d'enregistrements des réflexions de Schafer sur le concept de design acoustique. Le *World Soundscape Project* dessine alors un cadre théorique fondateur pour les futures études sur l'écologie acoustique et les paysages sonores dont *The Tuning of the World* évoqué ici plus haut (1977) se fera le texte phare. Le projet tend par ailleurs à encourager la pratique du "field recording", cette pratique d'enregistrement hors-studio, "sur le terrain", visant aussi bien les sons produits par la nature que par l'homme. Le "field recording" nourrit alors la production de biomusique, de musique ambient ou de Vaporwave – on y reviendra. Il alimente également la recherche documentaire en ethnomusicologie (en particulier aux traditions orales délaissées par la musicologie), en bioacoustique (qui étudie la production la réception et l'interprétation des sons par les corps biologiques), la production de films documentaires, de fiction, de jeux vidéos et plus récemment de podcasts. De manière plus générale, il s'avère un des outillés du champ interdisciplinaire des sound studies où la question du quotidien a fait l'objet d'une attention continue depuis la fin des années 1970.

2. *Faire sonner le quotidien*

C'est l'autre facette des relations entre son, musique et quotidien. La première concernait la "mise en œuvre" des sons de

tous les jours, l'esthétisation voire la sublimation d'une certaine routine – le weekend d'un ouvrier ou le jour qui se lève sur une côte. La seconde renvoie à la manière dont le quotidien se signale à travers le son (ou la musique) et à celle dont le son (ou la musique) est utilisé afin de signaler le quotidien. Selon cette perspective, le son et sa maîtrise peuvent revêtir un enjeu politique crucial. C'est la démonstration que faisait Alain Corbin dans *Les cloches de la terre* de 1994. Dans cet ouvrage, l'historien s'intéressait aux cloches et carillons qui quadrillent le temps dans les campagnes à une époque où l'horloge publique (comme privée) étaient encore rares. Corbin démontrait alors, à travers l'étude d'une série de querelles scandant l'histoire des communautés rurales, la manière dont la maîtrise de la "voix de l'autorité, irradiant du centre du territoire, constituait une forme de domination ardemment convoitée" (1994: 14). À travers les conflits ayant trait aux cloches et carillons, en effet, se jouait le contrôle des biorythmes de la communauté, celle de la gestion des temps de travail et de repos. Et il en va bien sûr de même pour les villes: "musique, chant et processions, cloches, cors, trompettes et cymbales aux points dominants de la ville ou encore voix humaines résonnant à travers les rues et les places façonnent l'ordre et le désordre de la cité: ils marquent le rythme de la journée, de la vie civile ou politique et fixent ses moments de suspensions lors de commémorations et autres cérémonies" écrivaient Émilie Corswarem et Annick Delfosse dans leur étude des ruptures du quotidien sonore au XVII^e siècle (2008: 45).

Aux XX^e et XXI^e siècles, si les sonneries des cloches et des carillons n'ont pas disparu du paysage sonore, elles ont largement perdu leur statut de marqueur du quotidien. Ce sont désormais les sonneries privées des réveils, montres, smartphones, leurs cristaux liquides ou leurs vibrations qui signalent aux hommes le rythme de tous les jours. D'un marqueur sonore du quoti-

dien, on est passé à une infinité. Une infinité tout comme ces sons qui, sans pour autant qu'ils visent à le réguler, *incarnent* le quotidien, *a fortiori* dans les milieux urbains: le trafic des automobiles aux heures de pointe, les feux sonores aux intersections des routes, les pas dans la rue ou même encore le son de la radio, objet par excellence du quotidien, et certaines des musiques standardisées qu'elle diffuse³. Mais tandis que son ou musique participent à la délimitation et même à la formation du quotidien et de la routine, ils rendent également celle-ci parfois supportable. C'est que la musique et l'accès à la musique n'a cessé de croître au cours du XX^e siècle. Tandis que la musique ne se fait entendre que entendre pendant des siècles que dans un cadre événementiel (celui d'une célébration religieux ou du concert en salle), au fil de l'histoire de l'enregistrement sonore, de la radio et de l'histoire du disque, elle pénètre la sphère privée, celle de tous les foyers⁴. Dans ce cadre, c'est la démonstration que ferait Tia DeNora dans *Music in Everyday Life* (2000): l'un des principales fonctions de la musique dans la vie quotidienne serait d'améliorer ou de distraire l'attention lorsqu'est effectuée une tâche banale ou domestique, de stimuler la réminiscence émotionnelle procurée par la musique, et de permettre la relaxation. La musique resterait ainsi un puissant moteur de l'ordre social mais son pouvoir s'exercerait moins à travers la psychologie de groupe, l'orchestration des foules, qu'à travers la psychologie individuelle et l'articulation de soi. La relation entre son, musique et quotidien prend ainsi un tour plus lumineux.

3. (Un)Easy listening

Il est une série de musiques qui ont connu un essor considérable au fil du XX^e siècle. Celles-ci ont présenté des acceptions diverses: musiques d'ameublement, d'ambiance, tapisserie musicale, Muzak ou encore Ambient. Or, si ces musiques ont connu

des histoires et des développements propres, toutes présentent en essence cette même fonction spécifique: accompagner et même agrémenter la banalité des gestes de tous les jours.

Les premières manifestations d'une tel projet sont en réalité attestées dès l'antiquité. On les connaît également au Moyen Âge et elles connaissent une expansion notable au cours des XVII^e et XVIII^e siècles en Europe occidentale lorsque se développe la *tafelmusik*. Certes, cette musique est-elle essentiellement composée pour des événements ou cérémonies particuliers (des fêtes ou des banquets). Il n'empêche. Se font déjà entendre dans cette *tafelmusik* les caractéristiques distinctives des futures musiques d'ambiance: une seule tonalité qui prédomine et une structure simple qui prévaut. Il s'agit déjà pour le compositeur (qu'il s'agisse de Schein, de Biber ou de Telemann, trois grands noms du genre) de mener cette tâche complexe qui consiste à trouver l'équilibre entre un contenu musical neuf et distinctif et la neutralisation perpétuelle de toute surprise, événement inconnu ou subversif qui viendrait interrompre le flux rassurant du son. La *tafelmusik*, en effet, tourne le dos à toute dramaturgie, à la théâtralité ou à la sensation. Elle vise à meubler le silence, ou à décorer l'espace comme on agrmente un mur d'une tapisserie de ses motifs géométriques ou répétitifs. Et de fait, sans surprise, c'est la formule de la répétition-variation qui prévaut, une formule où la nouveauté, où l'événement se voient systématiquement désamorçés ou enrayés par la présentation perpétuelle du "simulacre de l'original" (Belloi, Delville 2015: 128).

Lorsqu'Erik Satie compose sa *musique d'ameublement*, ce n'est pas bien différemment qu'il procède. Son écriture est d'une fruste, son matériau musical peu développé. Une large sensation d'immobilisme se dégage de ses pièces: la *Tapiserie en fer forgé* (à jouer dans un vestibule) ou le *Carrelage phonique* (à jouer à un lunch ou à un contrat de mariage), toutes deux de 1917,

en témoignent d'emblée. *Un bistrot* et *Un salon* de 1920 également: les deux pièces sont présentées pendant les entractes de la pièce *Ruffian toujours, Truand jamais* de Max Jacob à Paris. Le public, invité à se promener ou à discuter pendant l'exécution, regagne ses places. "Satie eut beau leur crier: "Mais parlez donc ! Circulez ! N'écoutez pas !" Ils se taisaient. Ils écoutaient. Tout était raté" témoigne Darius Milhaud qui collaborait au projet de musique d'ameublement de Satie (Milhaud 1949: 138). Dans une lettre à Jean Cocteau, Satie la définissait de la sorte:

La Musique d'ameublement est foncièrement industrielle. L'habitude – l'usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique *n'a rien à faire*. Là, on joue des Valses, des Fantaisies d'Opéra & autres choses semblables, écrites pour un autre objet.

Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins "utiles". L'Art n'entre pas dans ces besoins. La Musique d'ameublement crée de la vibration; elle n'a pas d'autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur et *le confort* sous toutes ses formes (Satie, lettre à Jean Cocteau, 1er mars 1920, cité dans Volta 2000: 396-397).

Cette musique d'ameublement préfigure alors de très peu la Muzak de George Squier. L'inventeur et général américain crée en 1922 Wired Radio Inc. À l'époque, la radio est encore peu développée. Wired Radio Inc. vise à la concurrencer en diffusant de la musique par le biais de câbles électrique. Lorsque la radio ravit le marché, Wired Radio Inc. change de cible et vise les clients commerciaux: des entreprises ou des abonnés. La société Muzak est créée en 1934, puis rachetée en 1938 par Warner Bros (Lanza 2004: 43). La musique qu'elle produit vise désormais à fournir au travailleur un cadre sonore stimulant sa productivité. Extrêmement standardisée, elle s'articule en cycles de quinze minutes environ, au cours desquels le rythme s'élève progressivement. Elle vise à couvrir les sons inopportuns (bruits de voix,

brouhaha, machines), à améliorer le bien-être sur le lieu de travail ou encore favoriser la disposition des consommateurs à acheter des produits. Il n'était sans doute gère étonnant, au plus fort des années 1950, lorsque Muzak Inc. faisait produire quantité de musiques standardisées par ses orchestres maison, qu'une âpre critique allait naître. La critique libérale y verrait une mise à mort des préférences individuelles; celle de gauche les processus d'aliénation marxiste et les conceptions d'Adorno sur les médias de masse et la marchandisation de la musique (Radano 1989: 448). En essence, la Muzak ne manque pas seulement de l'authenticité et de l'originalité idiosyncratiques à l'œuvre d'art: elle enjoint à la banalité, à la routine, au travail. Elle constitue cette musique indifférenciée qui vise à rythmer une vie indifférenciée; une version dystrophiée des carillons du Moyen Âge qui connaîtra une très relative fortune. Si diverses sociétés ont en effet tenté et tentent encore l' "expérience Muzak" (qui évolue désormais sous le nom de Mood), leurs détracteurs auront eu raison d'une certaine stratégie de marketing de masse: la tendance générale est désormais l'individualisation du choix musical (cfr. Lazarus 2017).

On s'y est souvent mépris: lorsque Brian Eno publie son album *Ambient 1: Music for Airports* en 1978 et présente au sein du livret de son disque le "manifeste" de la musique Ambient, le producteur (et récent ex-claviériste de Roxy Music) vise à insérer celle-ci dans un cadre bien différent de celui de la Muzak:

Le concept de musique créée spécifiquement comme arrière-plan environnemental était une innovation de Muzak Inc. dans les années 1950 et est désormais généralement connu sous le nom générique de Muzak. Les connotations associées à ce terme viennent du type de matériel utilisé par Muzak Inc. – des morceaux familiers arrangés et orchestrés de manière allégée et dérivée. De manière compréhensible, ceci a conduit la plupart des auditeurs attentifs (et la plupart

des compositeurs) à rejeter entièrement le concept d'une musique environnementale comme une idée digne d'intérêt (Eno 1978, ed. 2004: 96. Ma traduction)

Très précisément, d'ailleurs, lorsqu'Eno envisage un jour à l'aéroport international de Cologne-Bonn la création de sa "musique pour les aéroports", c'est en réaction à un arrière-fond musical ultra-standardisé diffusé en permanence dans les halls qui l'entourent. *Music for Airports* est ainsi une œuvre constituée de boucles de motifs mélodiques de piano, de voix ou de synthétiseur de longueurs diverses qui apparaissent et disparaissent du flux musical créant un tissu sonore sophistiqué et en constante évolution. Dans *Music for Airports*, la musique d'ambiance revêt une forte dimension créative. C'était d'ailleurs déjà le cas de *Discreet Music*, un album publié en 1975 sur son label Obscure Records et dont le principe de répétition générative devait déjà plus aux expérimentations de Steve Reich (et à ses déphasages) ou de Philip Glass (et à ses formules de répétition-addition) qu'aux esthétiques standardisées de la Muzak. La musique Ambient d'Eno est en effet une excroissance ou le développement "atmosphérique" de l'avant-garde minimaliste de l'époque. En aucun cas, ne peut-on la classer parmi ces musiques du quotidien telles la Muzak ou dans une moindre mesure l'*easy listening* ou la *lounge*. Du fait de sa complexité plutôt, elle rompt précisément avec une certaine routine sonore. En témoigne sans doute le fait qu'en juin 1982, lorsque Three River Arts Festival de Pittsburgh tente de diffuser quotidiennement *Music for Airports* dans l'aéroport de la ville, des plaintes furent déposées par le personnel à l'encontre de cet "uneasy listening" (McCullough 2013: 185). L'expérience fut arrêtée au bout de quelques jours pour rétablir la musique d'ambiance habituelle. Et si Aphex Twin (avec *Selected Ambient Works 85-92* en 1992), Seefeel (avec *Quique* en 1993), Biosphere (avec *Substrata* en 1997), Christian Fennesz (et *Endless Summer*

en 2011) ou encore William Basinski (qui se fera connaître en 2001 avec ses *The Disintegration Loops*) feront partie des grands noms de cette musique dite Ambient produite dans le sillage d'Eno, tous se caractériseront par une forte propension (quand bien même par le biais de la répétition) à l'expérimentation et au "faire œuvre ou événement". Bien loin par ailleurs de cet autre branche du genre, puisant largement au field recording et à la biomusique, visant à donner un cadre sonore à la méditation ou la relaxation. Il existe pourtant un genre spécifique, une tendance encore peu connue à cette heure qui voit la musique rencontrer à proprement parler une certaine idée du quotidien. Cette musique a éclot au fil des années 2010 sur internet. On l'appelle Vaporwave.

4. *Vaporwave*

On a encore fait que l'évoquer jusque là, pourtant, c'est probablement le médium par excellence du quotidien. On l'écoute au déjeuner, en conduisant, en travaillant ou en faisant la cuisine ou on la laisse encore allumée en n'y prêtant qu'une oreille distraite: il s'agit de la radio. Même peu à peu supplantée par les ordinateurs et leurs enceintes, la radio, depuis sa popularisation dans l'après-guerre, personnifie le son du quotidien. Par extension, ses morceaux les plus emblématiques, ceux parmi les plus diffusés, les grands "tubes" ou ceux de ce style idiomatique qualifié de "rock FM" mais également les jingles et spots publicitaires ont été associés à une certaine idée de la routine. La radio *est* à proprement parler la bande son du quotidien. Du fait de sa propre standardisation (qu'il s'agisse des grilles programme ou de leurs contenus), elle a souvent contribué à en souligner le caractère pesant. En tant qu'elle vise à détourner quelque peu l'attention de son auditeur de ses tâches répétitives, elle a souvent contribué à le rendre supportable. Or il est un genre musical qui a précisément fait de ces deux facettes

du médium une esthétique propre: la Vaporwave. Deux albums méritent une attention particulière: *Chuck Person's Eccojams Vol. 1* publié par Daniel Lopatin en 2010 et *Far Side Virtual* publié par James Ferraro en 2011.

Sous-genre de musique électronique, la Vaporwave naît au début des années 2000. Elle se distingue d'emblée par ses emprunts aux musiques pop, d'ambiance, au jazz ou au R&B des années 1980 et 1990. Ces emprunts sont la plupart du temps réalisés sous la forme d'échantillons mis en boucle ou édités par la biais de techniques comme le "chopped and screwed". Inspirée du hip-hop, cette technique consiste alors à ralentir le tempo d'un morceau et d'en produire une version "hachée". L'esthétique Vaporwave est souvent associée à une vision satirique de la culture pop, du divertissement populaire ou des médias de masse auxquels elle puise son matériel pour le transformer en artefacts sonores flirtant avec la caricature. "Post-elevator music" ou "corporate smooth jazz Windows 95 pop" sont ainsi certains des qualificatifs qu'on a pu voir accolés au genre (voir Lhooq 2013). Bande son d'un quotidien dystopique, la Vaporwave, n'est pourtant pas avare d'ambiguïtés et d'ambivalence à l'égard de cette culture populaire de masse qu'elle contrefait et satirise. Comportant une large dimension expérimentale, le genre parvient ici et là à magnifier ses sources, et c'est notamment le cas dans l'oeuvre de Daniel Lopatin et de James Ferraro.

Publié en août 2010, *Chuck Person's Eccojams Vol. 1* de Daniel Lopatin (mieux connu sous le nom d'Oneohtrix Point Never), est un album composé de deux longues suites d'échantillons de chansons pop emblématiques de la culture des années 1980 et 1990. Toto, Fleetwood Mac, Janet Jackson et Chris de Burgh font partie de ces habitués des ondes radio auxquels puise Lopatin. Au fil de l'album, se font entendre ces échantillons, ralentis et édités de diverses manières: échos, modifications de hauteurs

et techniques de “chopped and screwed”. C’est dans un premier temps une certaine idée de l’aliénation du quotidien qui se fait entendre dans la bande-son de Lopatin, un quotidien aux allures d’enfer sonore où les morceaux resucés de la culture de masse occidentale sont largement ralentis puis répétés *ad nauseam*. Pire encore, ces répétitions, parfois, prennent la forme d’un bégaiement chaotique, s’interrompent et reprennent là où on ne les attend pas. On pense évidemment aux grattes des disques vinyles et aux effets boucles indésirées qu’ils provoquent. On pense également à l’usage qu’avait fait Schaeffer de tels “accidents” à la fin des années 1940 (Emmerson 2007: 67). Car au delà de la dimension hypnotique et atmosphérique que Lopatin parvient à recréer au départ de ses échantillons dans une veine minimaliste, *Chuck Person’s Eccojams Vol. 1* démontre surtout la possibilité de faire peau neuve des sons, quelle que soit leur origine et leur nature, pour créer un univers propre et inédit. D’un matériau usé jusqu’à la corde par l’habitude, en le poussant dans ses retranchements par répétition, Lopatin crée un nouvel univers sonore. Et Il y a beaucoup de cela également dans *Far Side Virtual* de James Ferraro. L’album de 2011, quant à lui, puise de manière littérale dans la culture musicale de masse des années 1980 et 1990. S’il les évoque par ses sonorités désuètes, par l’usage de mélodies stéréotypées et d’harmonies standardisées, l’album a en effet été entièrement composé par le biais d’un logiciel bas de gamme: le programme GarageBand d’Apple. En matière d’échantillons, apparaissent ici et là des gimmicks informatiques: celui du logiciel de téléphonie Skype ou de la console GameCube ou encore des voix synthétisées par ordinateur. De son propre aveu, les compositions de Ferraro étaient destinées à être publiées sous la forme de sonneries de téléphone. *Far Side Virtual* est encore une fois un ode à un quotidien dystrophié et dystopique. Mais comme chez Lopatin, pourtant, cette mise en scène de l’abrutissement sonore du

jour qui se répète sans cesse offre aussi un nouvel espace d'une créativité sans bornes. Chez les deux artistes, le quotidien se présente est ainsi comme la source de l'abrutissement moderne, mais aussi un vaste terrain pour sans cesse le transformer.

NOTES

¹ Cfr. la traduction du manifeste proposée par Olivier Féraud sur <http://syntone.fr/la-radia-1933/>.

² Voir le *Premier journal* (1948-1949) d'À la recherche d'une musique concrète (Schaeffer 1952).

³ Voir LaBelle (2010) pour une étude de ces manières dont le son pénètre les divers aspects de la vie, de la sphère publique à la sphère privée.

⁴ On renverra à Fink (2005: 169-207 en particulier) pour un aperçu des pratiques d'écoute répétitive dans la seconde partie du XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

Bégout, Bruce (2018), *La découverte du quotidien*, Paris, Allia.

Belloi, Livio; Delville, Michel (2015), "Le spectre de la répétition dans l'art vidéo: Gordon, Viola, Atkins", *Boucle et répétition*, eds. Livio Belloi; Michel Delville; Christophe Levaux; Christophe Pirenne. Liège, Presses Universitaires de Liège: 127-143.

Corbin, Alain (1994), *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel.

Corswarem, Émilie; Annick Delfosse (2008), "Les ruptures du quotidien sonore: une stratégie de pouvoir ? L'exemple liégeois dans la première moitié du XVII^e siècle", *Mélodies urbaines: la musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, eds. Laure Gauthier; Mélanie Traversier. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne: 45-65.

Davies, Hugh (1996), "A History of Sampling", *Organised Sound*, 1/1: 3-11.

- Delaune, Benoît (2009), "Cartes postales sonores, cinéma pour l'oreille, ambient music. Esthétiques et procédés picturaux dans les musiques contemporaines, pop-rock et 'expérimentales'", *Images Re-vues*. [06/06/2019] <http://journals.openedition.org/imagesrevues/90>.
- DeNora, Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Emmerson, Simon (2007), *Living Electronic Music*, Aldershot & Burlington, Ashgate.
- Eno, Brian (1978), "Ambient Music", *Audio Culture: Readings in Modern Music*, eds. Christoph Cox; Daniel Warner, New York, Bloomsbury: 94-97.
- Fink, Robert (2005), *Repeating Ourselves: American Minimal Music as a Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press.
- LaBelle, Brandon (2010), *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York, Continuum.
- Lanza, Joseph (2004), *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsongs*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Lazarus, Davis (2017), "Whatever happened to Muzak? It's now Mood, and it's not elevator music", *Los Angeles Times*, 7 juillet. [06/06/2019] <https://www.latimes.com/business/lazarus/la-fi-lazarus-store-music-20170707-story.html>.
- Lhooq, Michelle (2013), "Is Vaporwave The Next Seapunk?", *Vice*, 28 décembre. [06/06/2019] https://www.vice.com/en_ca/article/3de8mb/is-vaporwave-the-next-seapunk.
- Marinetti, Filippo Tommaso; Masnata, Pino (1933), *La radia: manifesto futurista dell'ottobre 1933: pubblicato nella Gazzetta del popolo*, Firenze, SPES, 1980.
- McCullough, Malcolm (2013), *Ambient Commons: Attention in the Age of Embodied Information*, Cambridge, The MIT Press.
- Milhaud, Darius (1949), *Notes sans musique*, Paris, Julliard.
- Morton, David L. (2004), *Sound recording. The life story of a technology*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

- Radano, Ronald M. (1989), "Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life", *American Music* 7/4: 448-60.
- Russolo, Luigi (1913), *L'art des bruits*, Paris, Allia, 2013.
- Schaeffer, Pierre (1952), *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil.
- Schafer, Raymond Murray (1977), *The Tuning of the World (The Soundscape)*, New York, Knopf.
- (1969), *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Scarborough & New York, Berandol Music Limited & Associated Music Publishers.
- Volta, Ornella (2000), *Satie - Cocteau - Les malentendus d'une entente*, Bègles, Le Castor Astral.

MASSIMILIANO PECORA

*Lo schermidore lirico. La logica della dissacrazione
nell'opera poetico-narrativa di Valentino Zeichen*

Tra le cifre che caratterizzano la produzione poetica italiana degli ultimi cinquanta anni è possibile rinvenire la persistente riflessione sul modo in cui le nostre percezioni e intuizioni colgono gli aspetti contraddittori della vita (Testa 2005: XXVI-XXVII).

In questo panorama letterario, l'ansia mimetica spinge l'artista verso forme di rappresentazione che, per quanto irrisolte o sospese tra la versificazione e il racconto, si offrono quale risposta a domande urgenti e perennemente irrisolte¹: qual è la ragione profonda della convivenza sociale? In che misura è proponibile una raffigurazione del mondo quando questo muta repentinamente? Condannato a restare un *revenant* tra i *revenant*, al poeta spetta il compito di rintracciare queste aporie, come dimostra il componimento postumo di *Diario 1999* di Valentino Zeichen:

Aporia: difficoltà logica senza possibilità di soluzione. //
Sconfina il filosofo / e indaga sull'Aporia / estesasi all'economia / C'è recessione strisciante / ma salgono i titoli di

borsa. / Di quale valida sostanza / è fatta l'azione che sale /
mentre cala la domanda / del suo bene corrispettivo? / Non
è questa una neoaporia? (Zeichen 2018: 37).

Pur adeguandosi agli stilemi della canzonetta melica², il testo succitato costituisce un valido esempio di quella linea poetica che, coonestata dagli scrittori della cosiddetta terza generazione³, non solo è diffusa in gran parte della produzione del secondo Novecento, ma assume, nell'opera di Zeichen, i connotati di un'eseplare ricerca metafisica.

Embrionale surrealista per formazione (Berardinelli, Cordelli 1975: 92), Zeichen (Fiume, 24 marzo 1938-Roma, 5 luglio 2016) elabora un suo personalissimo *cadavre exquis* che non si affida all'estro dell'invenzione, ma all'enciclopedia del parlante medio-colto, alle *realités* e a tutte quelle conoscenze dizionariali provenienti dalla cultura scientifica, mediatica e finanche di massa.

A scorrere rapidamente le pagine di *Diario 1999* si osserva che, nella forma del *journal intime*, il poeta non solo riprende gli argomenti e i temi a lui cari, ma compone testi per le raccolte successive⁴. Lo stesso dicasi anche per i *divertissement* di *Aforismi d'autunno* (2010). In nome di queste occorrenze possiamo ammettere che nell'opera di Zeichen insiste, per coazione intellettuale, un procedimento logico che, da *Area di rigore* (1974) a *Casa di rieducazione* (2011), istituisce una sorta di sinonimia logica e verbale tra la percezione estetica dell'autore e le vicende della vita di tutti i giorni.

La necessità di individuare delle relazioni di prossimità tra il privato e il mondo spiegherebbe due aspetti fondamentali che informano la produzione dello scrittore di Fiume: la propensione verso soluzioni tipiche della poesia barocca; il presunto moralismo, spesso sconfessato e deprivato di un chiaro intento civile.

Riguardo al primo aspetto, la strumentazione retorica della cultura del primo Seicento è assunta attraverso espliciti richiami ai temi del libertinismo, della geografia delle esplorazioni e dell'*ut pictura poësis*⁵. Tuttavia questi elementi adombrano il consapevole metabolismo delle pulsioni e dei diversi algoritmi che insistono nello spazio interiore dell'autore, monade tra le monadi. Zeichen non è il poeta delle lambiccature e dei *calembour*. Al pari di Adriano Banchieri⁶, egli riflette sulle discrasie della società del XXI secolo. Basti considerare, a mo' di esempio, la fantesca della commedia *L'ospite illustre*. Singolarmente battezzata con un allusivo *nomen omen*, Agudeza irride la sua padrona, specie quando quest'ultima, atteggiandosi ad aio, non rispetta i rapporti di sinonimia tra le parole e, nel contempo, biasima lo scrittore che ospita in casa (Zeichen 2002: 153-54, 156-58)⁷.

I temi dell'incomunicabilità e del fraintendimento linguistico vengono assunti da Zeichen all'origine dell'opera d'arte che, come "ricorrente duplicato di Big Bang" (Zeichen 2017: 96), non riesce a coniugare la rappresentazione mentale del poeta con quella del lettore. Si pensi alla sezione "Società" di *Neomarziale*, dove, nelle liriche destinate agli amici, gli slanci emotivi sono resi equipollenti ad attività fabbrili. È il caso della dedica a Duccio Staderai che "in amore, / sorvola sulla ruggine e / sulle scocche ammaccate; / simile a un carrozziere / se le ribatte quasi tutte / riverniciandole di passione".

Questo esempio ci dimostra come il concettismo di Zeichen acquisti una valenza ben diversa da quella barocca: l'artista sa bene che, in quanto figlie dei nostri paradigmi verbali e antropologici (Beck 1991: 315-27), le metafore della comunicazione ordinaria possono banalizzare ogni evento e ogni costruzione morale dell'uomo. In questo modo, l'autore di *Gibilterra* congiunge il piano della Storia con quello della minuta quotidianità, denunciando l'incoerenza tra ciò che siamo e ciò che desideriamo.

Per quanto non vi siano prove filologiche, a Zeichen non poteva sfuggire la feroce disamina che Ottiero Ottieri ci consegnava quando, con *L'irrealtà quotidiana* (1966), collocava la nevrosi del mondo contemporaneo nell'alterazione più intima che rende gli oggetti di largo consumo prevaricanti e ci impedisce di operare una scelta adeguata al nostro stato⁸. Non diversamente potremmo considerare il poemetto *Apocalisse per acqua* e, soprattutto, molte liriche di *Casa di rieducazione*. Leggasi, dalla raccolta del 2011, la stanza conclusiva di *Quale passeggiata?* che, ispirata dal racconto di Robert Walser del 1917, non solo richiama l'ipotesi, ma suggerisce la coniazione dell'ipallage "calzature mentali" ed esplicita il procedimento soggiacente alla scrittura del nostro autore. Nella bramosia di comunicare il proprio 'sentimento del mondo' Zeichen congiunge la pratica del *flâneur* con quella del poeta. Alla prima spetta l'acquisizione della disordinata messe di vicende e di dati individuali e storici, alla seconda la sperimentazione creativa di un racconto onnicomprensivo. Mosso alla conquista della "verità", l'artista è immaginato come un cacciatore⁹ che si avvale dell'arma della scrittura (Zeichen 2017: 495). Questo spiega perché, nella "Pinacoteca" di *Pagine di gloria*, Zeichen coniughi gli oggetti d'uso quotidiano con i capolavori della pittura, indagli sulla speculazione commerciale delle opere di Marcel Duchamp e rappresenti il tizianesco *L'Amor sacro e L'Amor profano* nei termini di un abbozzamento amoroso. Se tale dissacrazione è evidente quando il poeta chiama in causa l'arte, essa è ancor più verificabile in quei testi in cui il *vehicle* metaforico è costituito dalla letteratura. In tal senso, è emblematico *Capodanno 1993-1994*, dove, sotto la veste del carne simposiaco, la rassegna dei commensali è conclusa da un allusivo, meta-letterario e mordace riferimento: "M'illumino di mondanità! / Abbisognano di contorni / per guarirne la portata: Antonio Tabucchi" (Zeichen 2017: 395)¹⁰.

Alla luce di ciò possiamo ammettere che nell'opera di Zei-

chen agisca un processo paragonabile al ‘tropismo’ biologico-vegetale: laddove sussiste una stortura, una dissonanza tra la vita sociale e il giudizio critico del poeta, là si orientano le scelte lessicali – pensiamo a nuove coniazioni come “sentimenthal”¹¹ e “agguantanuvole” (2017: 20) – e i volontari giochi antonomastici, come nel caso della *Mattanza della Bellezza di Casa di rieducazione* (2017: 523)¹². Ne sono indicativi testimoni *Capitale romantico*, *Dopo il rientro della lira nel ‘Serpente monetario’*, *La borsa*, *Analitici e continentali* e, tra le opere drammatiche, *Ginnasti neoromantici* e *Intonaco sul passato*.

Tale procedura è ben evidente quando l’artista innerva l’acensione lirica nelle maglie della quotidianità. Ad esempio, *Tre amici* è ben più che un componimento organizzato equiparando il gioco fanciullesco alle ciniche manifestazioni della politica internazionale. Ripresa la medesima immagine di *Arancia mondo* (Zeichen 2017: 348)¹³, il testo di *Neomarziale* si riferisce agli eventi di Yalta e si conclude con un’aporia: “Si scherzava per capire / chi barava al gioco: / noi? o il destino?”.

La domanda che chiude questa poesia cade esattamente in quel campo speculativo che siamo soliti chiamare ‘metafisica’ e che al poeta preme indagare ben più dell’ontologia¹⁴. Intesa quale regesto del processo cognitivo che la nutre, la scrittura lirica diviene testimone di uno sforzo rappresentativo tanto più forte quanto più conciliante verso i *corpora* delle più complesse manifestazioni del pensiero e della storia degli uomini.

Pensata come un servizio pubblico¹⁵, la pratica poetica è, per Zeichen, un esercizio mimetico, come si legge nella *Poesia di Pagine di gloria*:

Ogni volta che la mimesi creativa ricomincia / si ripropone il dilemma: il mondo / deve supporre creato in versi / come ventilano le scritture oppure / si tratta di opere in prosa evolutzionistica? (2017: 96-97).

Il poeta, sospeso tra la ricerca dell'esattezza dell'immagine e l'impossibilità della *perspicuitas*¹⁶, si affida alla ragione per individuare ciò che le nostre aspirazioni e il nostro inconscio spesso ci nascondono¹⁷. Per rendere ancora più evidente questa personale forma di indagine Zeichen la sposta nella città adottiva: Roma, al pari della balzachiana Parigi, è rappresentata come l'alveo della simbiosi tra il basso quotidiano e la caduca retorica della storia ufficiale. Non si può leggere in altro modo *Mezzi d'assalto subacquei della Marina italiana durante la Seconda guerra mondiale. Siluri a lenta corsa, detti: 'maiali'*, dove i celebri incursori della marina vengono elencati e 'messi in formazione' come una squadra di calcio, secondo la comune predilezione degli italiani per questo sport.

Allo scopo di chiarire il rapporto di Zeichen con Roma vale affidarsi alle considerazioni di Paul Ricœur. Nel saggio *Architettura e narritività*, il filosofo ha definito "itineranza" la condizione umana in cui allo smarrimento nel mondo subentra la volontà di codificare lo spazio pubblico mediante la combinazione del tempo cronologico con quello segnato dall'incontro con i nostri simili e dalla storicità dei luoghi abitati (Ricœur 1998, ed. 2013: 126-34). Zeichen, facendo propria le categoria dell'"itineranza", mescola il tempo della storia con quello della vita, conferendo alla poesia la qualifica di ipostasi della narrazione (Zeichen 2018: 291, 311)¹⁸: le persone e gli eventi sono considerati per il ruolo che rivestono nell'ordinario racconto dell'esistenza urbana. A tale proposito consideriamo il componimento *Come rivedo le cose antiche*¹⁹ in cui la durata cronologica dei fenomeni resta un'oscura entità, vanamente percepibile nel passato e, soprattutto, negli spazi che di quel passato sono esile traccia²⁰.

Da interprete di un'umanità vittima dei suoi istituti politico-sociali, Zeichen sa bene quanto l'ossessione per il presente determini un'altra dicotomia: con una divertita concessione alla teoresi semiotica, in *Aforismi d'autunno* il poeta modula

l'opposizione 'cultura vs natura' nel contrasto tra 'cultura' e 'civiltizzazione':

Quale / scegliere fra le gemelle? / E come orientarsi nel tragico dilemma? / Ma per evitare l'emicrania dovuta / a un simile rompicapo, scelgo / spensieratamente la seconda (Zeichen 2010: 132).

L'aforisma 119 non è solo un'interessante allusione al *Tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler – già considerata nel componimento *Nell'imminenza del tramonto dell'Occidente* della raccolta *Pagine di gloria* – ma, attraverso l'antifrastica occorrenza di parole in accezione piena e vuota ("rompicapo" e "spensieratamente"), ostenta la resa del poeta alla *Zivilisation*, accettata quale panacea alla rotta turpitudine degli individui²¹. Questo spiega l'insorgenza della zeichiana 'metafisica tascabile', da portare in giro come un *baedeker* che destituisca tutte quelle forme di dissimulazione senza le quali, però, non si dà il consenso sociale (Goffman 1956, ed. 2009: 83).

Per demistificare la cultura del proprio tempo, il poeta lirizza episodi e fenomeni desunti dalla stretta attualità, adeguandosi a quanto avevano già compiuto, all'altezza degli anni Settanta, Giorgio Caproni, con alcuni componimenti del *Franco cacciatore* (1973-1982), e Giorgio Orelli con *Sinopie* (1977)²². In tal senso la sezione "Pagine di giornali" di *Metafisica tascabile* anticipa le *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999) e *Il commissario Magrelli* (2018) di Valerio Magrelli, trasformando la notizia effimera in fededegno testimone della storia ufficiale. In particolare, il riferimento alle pubblicazioni giornalistiche viene chiarito dall'osservazione di *Diario 1999* per le *Didascalie* magrelliane:

Ne ho ammirato la scherma linguistica, espressa in un doppio confronto: primo con i linguaggi all'otri alla poesia; secondo con i contenuti massmediatici, ostici alla sensibilizzazione (Zeichen 2018: 102).

Al medesimo intervallo delle *Didascalie per la lettura di un giornale* appartiene *Metafisica tascabile*. La raccolta di Zeichen è arricchita dalle intimazioni dell'ONU al regime di Saddam Hussein, dallo scandalo di 'Mani pulite' e, in generale, dal rilievo conferito alle incongruenze tra ciò che detta il senso comune e il comportamento degli uomini e dei politici. Il pragmatismo del poeta si esplicita, così, in un chiaro assunto: ogni individuo è vittima di una distorsione retrospettiva degli eventi e, pertanto, tendendo a considerare ogni accaduto come più prevedibile di quanto sia, sopravvaluta le regole razionali di cui si avvale per interpretare il mondo circostante. Attraverso la presa d'atto della dissonanza cognitiva che sussiste tra i nostri pensieri e le nostre azioni, Zeichen constata un fenomeno che, attualmente, la teoria economico-comportamentale battezza come *misbehaving*. L'economista Richard Thaler ha ribadito che le persone, pur affidandosi ad abitudini e ad abiti mentali precostituiti, fanno esperienza di vita in termini di variazioni (Thaler 2015, ed. 2018: 28-27)²³. In sostanza, l'insieme delle credenze comunitarie che ci spinge a compiere delle scelte di qualsivoglia natura è spesso fallace ai nostri occhi. Se spostiamo questa considerazione all'opera di Zeichen comprendiamo perché, nel rilevare il *misbehaving* dei consessi umani, il poeta si conceda al *wit*, inteso quale strumento per esplicitare la tragica inconciliabilità tra il lucido pensiero dell'artista e le mutevoli dinamiche del mondo contemporaneo²⁴.

Prima di eseguire un riscontro testuale di questa considerazione, vale premettere che la *pointe* meditativa di Zeichen è il frutto di un lavoro intellettuale molto meditato. Sarà sufficiente individuare, anche in modo desultorio, le mutue somiglianze che intervengono tra alcuni testi e lacerti di componimenti lontani nel tempo: l'aforisma numero 19 della raccolta del 2010 ("Stagioni senza variazioni apparenti, / anni senza età. E chi poteva / supporre che il tempo tenesse un diario / con la nostra

contabilità anagrafica?") è una *variatio* dell'aforisma 20 di *Metafisica tascabile* ("Il tempo è in pace con l'immoto"); l'aforisma 9 di *Metafisica tascabile* coincide con l'epigrafe che apre *Gibilterra*; la citazione delle *Quartine* di Omar Kayyam, in esergo al primo componimento di *Museo interiore*, si trasforma nel titolo della raccolta del 2000, *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*, con il significativo passaggio della parola 'atomo' alla *vox media* 'cosa'.

Il processo auto-citazionistico contribuisce, così, a trasformare la ripetitività del poeta in una macchina speculativa in cui, al di là di ogni arguzia, la vita e la scrittura, collidendo, si mimano scambievolmente. Lo dimostra un episodio singolare. Quando, sul "Corriere della sera" del 15 novembre 1987, apparve la recensione di Alberto Moravia a *Museo interiore*, Zeichen si impadronì della qualifica di 'neomarziale' a distanza di venti anni. Stando così le cose, la scelta di intitolare "Quotidiane" la prima sezione della raccolta del 2006 potrebbe apparire come una facile concessione alla tradizione scommatico-sarcastica. Tuttavia la riflessività dei testi di *Neomarziale* lega la storia del mondo di fine millennio con la stretta biografia dell'autore e con le considerazioni intorno allo statuto ontogenetico della poesia. Se, pertanto, c'è una somiglianza con Marziale, questa si dà nella forma del compiaciuto travestimento letterario. Del resto, come Catullo (Zeichen 2018: 340)²⁵ e Marziale, Zeichen traguarda i generi della poesia. A questa condizione non può derogare nemmeno quando, nelle rarissime volte, si abbandona al ricordo materno²⁶. In sostanza, lo spazio pubblico prende il sopravvento sulle divagazioni liriche, rendendo urgente la ricognizione analitica del poeta intorno alla vita quotidiana. A questo proposito basti citare *Il mausoleo di Augusto* che, aprendo *Pagine di gloria*, celebra quanto l'empito della monumentalità sopravanza la sfera degli affetti più cari²⁷.

Se i rapporti sociali sono condizionati dalla mutevolezza dei sentimenti allora ogni accensione sentimentale viene mo-

derata dalla constatazione secondo la quale, nell'esistenza, la *cruauté* è un elemento essenziale della parabola umana²⁸. Ne è un esempio lampante il modo in cui Zeichen, in *Gibilterra*, affronta il tema della seconda guerra mondiale. Nella lirica *Duello filosofico*, ad esempio, il poeta condanna il neopositivismo e il realismo pragmatico, filosofie tanto inconcludenti da essere giubilate, nella violenza del conflitto, dalla canzonetta di Gino Bechi: "A indicare un sentiero alla verità / restò appena una canzone: / 'Vieni c'è una strada nel bosco...il suo nome conosco, vuoi conoscerlo tu...?'". Zeichen sa bene che "le canzoni accompagnano le vite / le buone poesie i secoli" (2018: 381)²⁹ e non rinuncia a inserire elementi altrui quali tracce di una cultura di massa fin troppo disponibile a ingenerare pericolose suggestioni, come è evidente nella poesia *Analogie musicali* della raccolta del 1991 (Zeichen 2018: 214)³⁰.

La personale "musa podologa" (2018: 386-87)³¹ dell'autore di *Neomarziale* non si limita a conferire coerenza agli inserti eteocriti del testo lirico, ma coinvolge tutto il processo della creazione letteraria. Sfruttando il suo "paganesimo materialistico" (Zeichen 2017: XIII)³², il poeta, in *Angelus Novus*, descrive una forma di *misbehaving* orchestrandola, sin dal titolo, su tre diverse rappresentazioni di un unico momento: il quadro della gelosia di due astanti; il rapporto ermeneutico tra il dipinto di Paul Klee e le osservazioni di Walter Benjamin nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; il trasporto sentimentale della spettatrice verso le speculazioni estetiche. La contorsione amorosa del corpo e la mutevolezza della prospettiva dello sguardo femminile sono una trascrizione *in corpore vivo* del capolavoro dell'artista svizzero. Nel rispetto di questa analogia, Zeichen insiste sull'atteggiamento mimetico che, in correlazione con il tenue strabismo del soggetto pittorico, allontana la donna dal pensiero del geloso amante:

le donne innamorate della filosofia, / appassionate all'ermeneutica, / mimano perfino nell'amore / le movenze dell'Angelus Novus; / lo imitano nell'orientamento e / [...] /. Una simile contorsione ingelosisce / il minaccioso amante, che schiaccia / col pollice un'innocente formichina. / Sospetta l'amata di tradimento / con un invisibile rivale, / inutilmente la interroga / con modi alquanto maneschi: / dove guardi? puttana (Zeichen 2017: 148)³³.

Consapevole che la poesia non nasce *ex nihilo*, il poeta trova una soluzione all'*impasse* in cui ci imbattiamo quando constatiamo la difficoltà di ampliare esteticamente i nostri concetti nella minuta quotidianità. Fin dall'altezza di *Museo interiore*, Zeichen anticipa, con la sua personale lettura del saggio di Benjamin, alcune interessanti soluzioni al problema della distinzione tra opera d'arte e copia o, per dirla con Nelson Goodman, tra arte allografica e arte autografica (1968, ed. 2008: 155- ss.)³⁴.

La letteratura, arte allografica, suscita miriadi di rappresentazioni allo scopo di raffigurare ciò che è inimitabile. Lo scotto che paga, però, è dato dall'estrema difficoltà di universalizzare il messaggio evocato quando il soggetto del testo si scontra con le attese degli uomini. Ne è testimone *L'amante della poesia*, lirica che, accrescendo la portata significativa di un abbozzamento amoroso, disegna una donna incapace di distinguere l'uomo dalla sua opera, l'innamorato dal celebre personaggio: "poiché non mostra di saper distinguere / fra me e le copie cartacee". Per esplicitare questo stato di cose vale affidarsi alle immagini, ai doppi, alle copie, nella speranza – lo rivelano *Clonazione interessata* di *Metafisica tascabile*, *Clonazione* di *Museo interiore* e l'inedito e omonimo componimento di *Diario 1999* – di ravvivare ciò che gli uomini non percepiscono sotto il velo delle trite ovvietà.

Che questo procedimento sia una costante nell'opera del nostro autore lo dimostra *La mia 'Dresda'* di *Museo interiore*. Evocato dall'antonomasia vossianica del titolo³⁵, il senso della di-

sfatta si impadronisce del testo: contemplando una probabile copia di un disegno di Carpaccio, la percezione estetica (“un soccorrevole fantasma / con velleità d’incarnazione”) del poeta si è amplificata senza, per questo, raggiungere l’appagamento. Allora, e solo allora, interviene un’altra copia del “capolavoro”, una donna che inverte il dipinto nello spazio della vita.

La medesima analisi del rapporto dialettico tra la vita e l’arte nutre, fin dalla scelta epigrafica, *La sumera*. Il romanzo, pubblicato nel 2015 da Fazi Editore, corrisponde all’edizione rivisitata e ampliata di *Tana per tutti*, il testo che apparve presso Lucarini nel 1983³⁶. Il nucleo iconografico che avrebbe ispirato la narrazione³⁷ va rinvenuto non tanto nell’arte mesopotamica quanto nel riferimento storico a Mavash, *nom de plume* di Masoumeh Azizi Borujerdi, celebre artista e contestatrice del conservatorismo iraniano negli anni Quaranta e Cinquanta. Recuperata la Mahvash descritta nell’ultima parte di *Ricreazione* (1979) (Zeichen 2017: 81-84), Zeichen narra di “tre moschettieri”, Ivo, Mario e Paolo, tutt’altro che autori di gesta immortali: “chi avesse in mente di suggerire al loro orecchio il da farsi, o indagasse sul movente di quell’avventuroso agire, non otterrebbe risposta, dovendo essi mantenere segreti i pensieri ed esplicitare solo le azioni” (2015: 7).

Tra la Flaminia e la Galleria d’Arte Moderna i tre ‘contemporanei al proprio passato’³⁸ agognano un elevato scopo per le loro vite, affidandosi a futili schermaglie verbali e cercando scampo nelle fantasie estetizzanti di un amore per una donna inquieta:

Da un improbabile quanto provvidenziale ricordo di inserti sulle civiltà mesopotamiche estratti da qualche rivista, Ivo, con modesta competenza, si disse che quei profili sembravano ricopiati geneticamente da una madre votata a fisionomie sumere e fatti dono alla figlia (2015: 12-13).

Teatro di questa inconcludente fuga nell'arte figurativa e nelle sue umane trasfigurazioni è lo spazio urbano narrato – e non raccontato – da Zeichen³⁹: Roma si trasforma nell'incubatrice delle aspirazioni creative e protestatarie di Ivo e di Paolo. Quest'ultimo, durante una passeggiata intorno a Piazza Fiume, viene catturato da "un'atmosfera risorgimentale" e, per via dell'evocazione onomastica, concepisce un progetto tanto presuntuoso quanto banale. In fondo, se il nome di una cosa è ciò che della sua immagine non si può accertare, esso concede pur sempre potere su ciò che non si mostra: al fondo dell'esperienza di Paolo e della sua idea di una "storia traslata nella toponomastica" giace l'esperienza di una serie di dipinti destinati a suscitare l'ilarità del pubblico (2015: 65-68, 113-15)⁴⁰.

Il romanzo si conclude con un amaro quadro sociologico, costellandosi, nel contempo, di creature senza scrupoli, pronte a lodare e a rinnegare qualsiasi stile pittorico pur di accedere ai rinfreschi dei conviviali *vernissage*. In tale contesto – lo stesso che nutre il radiodramma *Apocalisse nell'arte* (2000) – viene accolta la notizia della morte di Ivo. L'epilogo della *Sumera*, ispirato da *Una vita* di Italo Svevo, contrasta con il languore romantico di una giovane fanciulla, scandalizzata dall'indifferenza di quella società nella quale Ivo credeva di riporre le sue più alte ambizioni. Vittime di quell'autoinganno che, pure, Erving Goffman pone alla radice dei rapporti sociali (Goffman 1956, ed. 2009: 98), Ivo, Paolo e Mario sono destinati al fallimento.

Viene da chiedersi che cosa abbia spinto Zeichen ad aggiungere, rispetto all'edizione del 1983, l'episodio della morte di Ivo. Una possibile risposta giace a metà del romanzo, quando Paolo matura l'idea di costruire una rassegna di riproduzioni in scala delle ex colonie britanniche in Africa e, fatte proprie le istanze poetiche dell'opera di Marcel Duchamp⁴¹, decide di declinare il *ready-made* sul versante dell'impegno politico. In questo caso ci troviamo – in deroga a quanto sostiene Goodman – dinanzi alla

pratica imitativa esercitata da un'arte autografica e, pertanto, non dissimile da quella adottata da Zeichen nei testi poetici. Ammessa l'identificazione di Paolo con l'autore, la morte di Ivo, nell'undicesimo capitolo della *Sumera*, diviene il pretesto per sottolineare quanto l'arte contemporanea, riproponendo ciò che è sotto gli occhi di tutti, tenta, inutilmente, di sovvertire le false credenze sociali. Da ciò possiamo dedurre che, sia nelle raccolte poetiche sia nella produzione in prosa, Zeichen conferisce alla letteratura il compito di strappare via tutto ciò che della vita non si dà nell'arte e tutto ciò che dell'arte non si dà nella vita. Perennemente in lotta con il mondo, il poeta tenta la simbolica ablazione degli orpelli e delle viete manifestazioni di quel contesto sociale che, pur sempre, nutre le nostre ansie e i nostri più alti desideri. In questa sospensione tra l'esercizio della ragione e i controsensi dell'esistenza risiedono l'originale lascito e la sfida ermeneutica che caratterizzano l'opera di uno dei protagonisti della letteratura italiana contemporanea.

NOTE

¹ “La poesia novecentesca pare caratterizzata da una sostanziale qualità aporetica: concettualmente estranea ai parametri abitudinari della logica quotidiana e, in particolare, al principio di non contraddizione” (Testa 2016: 8).

² Ben evidenti appaiono, nella poesia di *Diario 1999*, alcuni tratti tipici del genere anacreontico quali la riduzione timbrica e vocalica, il discorso in banda laterale dei falsi rimanti, la referenzialità del linguaggio e il diniego dell'accensione elegiaca.

³ All'altezza dei suoi esordi, Zeichen poteva rinvenire ragguardevoli esempi dell'evoluzione della poesia lirica italiana nel *Terzo libro di poesia e altre cose* (1969) di Giorgio Caproni e nel *Viaggio in inverno* (1971) di Attilio Bertolucci, dove sono evidenti i progressi verso una poesia narrativa che pure non deroga ad alcune soluzioni metrico-stilistiche del discorso in versi. Di contro, Anna Maria Vanalesti sottolinea l'unicità e la singolare eversione

dell'autore di *Area di rigore* e di *Gibilterra* da ogni indirizzo poetico-storiografico (Vanalesti 2015: 359-60). Più radicale è Lucilla Bonavita, la quale nega la possibilità di "rintracciare nel *background* del poeta i nomi che appartengono alla tradizione più radicata della nostra letteratura" (Bonavita 2018: 8). L'inquadramento del contesto letterario in cui si iscrive la parabola creativa di Valentino Zeichen è descritto da Roberto (Deidier 2008: 105-116).

⁴ Frequenti e sparpagliate occorrenze tematiche mettono in discussione la probabile estemporaneità degli appunti zeichiani e configurano il *Diario 1999* come il prologo di una pubblicazione solo rimandata nel tempo. Lo conferma, tra i numerosissimi casi, il testo del 22 luglio. Nella nota, il poeta, dichiarando la sua insofferenza verso l'"afflittume", anticipa le immagini del componimento *Mi confida il poeta* di *Neomarziale*. In effetti, *Diario 1999* contiene sia ciò che viene stralciato dalle raccolte ufficiali – come accade per una strofa espunta dal poemetto *A Carla Accardi* di *Casa di rieducazione* – sia i componimenti destinati alle opere successive e frutto di scelte a lungo maturate. In quest'ultima casistica cadono *Serbia e Kosovo* di *Diario 1999*, identica a *Serbia & Kosovo* di *Neomarziale*, e le poesie dedicate alla mimesi artistica, soggetto ricorrente nella serie delle liriche che, col medesimo titolo di *Clonazione*, sono presenti in *Museo interiore*, in *Metafisica tascabile* e nell'appunto del 6 maggio di *Diario 1999*.

⁵ Il corredo dei *topoi* contenutistici della letteratura barocca è pressoché completo nell'opera di Zeichen: si va dal recupero delle macchine e delle immagini letterarie invalse per la misurazione del tempo alle *èkhprasis* della "Pinacoteca" e della "Piccola pinacoteca" di *Pagine di gloria* e di *Metafisica tascabile*, per giungere a *Matteo Ricci*, il poemetto di *Casa di rieducazione* dedicato alla figura del missionario e matematico gesuita del XVII secolo.

⁶ Ad Adriano Banchieri, il 'dissonante' musicista, letterato e inventore dell'arpichitarrone', Zeichen dedica la prima parte del poemetto *Prove di pensiero* della raccolta *Gibilterra* (1991).

⁷ L'intero scambio verbale tra Agudeza e la sua padrona è organizzato secondo la tecnica del 'detto e del contraddetto' con cambio di *frame*.

⁸ Va segnalato che il romanzo-saggio di Ottiero Ottieri ottenne, tra molte polemiche, il premio Viareggio nel 1966. Le ragioni del successo editoriale del romanzo di Ottieri si leggono nella prefazione di Giovanni Raboni a *L'irrealtà quotidiana* (Ottieri 1966, ed. 2004: 10-17).

⁹ L'immagine, tra le più felici della poesia di Zeichen, si rinviene nel testo *Le leggi di natura* di *Casa di rieducazione*.

¹⁰ Il testo fa parte della raccolta del 2006 *Neomarziale*.

¹¹ La nuova coniazione sul calco della nota marca di carne in scatola si legge in *Araldica e macelleria* di *Area di rigore* del 1974.

¹² In *Mattanza della Bellezza*, come suggerisce il titolo, l'allusione è sia al poeta Dario Bellezza sia al critico Andrea Cortellessa, il cui cognome viene ironicamente elevato al rango di *nomen omen*.

¹³ La poesia, composta nel 2000, è stata subito inserita nella contemporanea raccolta *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*.

¹⁴ Una sintetica e chiara esposizione delle differenze tra l'ontologia e la metafisica è stata formulata da Giorgio Lando (2010: 26-31). Va osservato che l'oggetto materiale della metafisica è l'integralità dell'esperienza, la datità immediata di tutto ciò che è presente. Pertanto possiamo ammettere che il campo di indagine di Valentino Zeichen è metafisico nella stessa misura in cui il poeta dimostra ciò che si fa palese realtà al suo giudizio di *homo narrans*.

¹⁵ L'esplicita dichiarazione di Valentino Zeichen circa il carattere di pubblica utilità della poesia è contenuta nel *Pubblico della poesia* (Berardinelli, Cordelli 1975: 93).

¹⁶ Questa forma di ciclotimia è apertamente confessata nel neomarzialiano *Poeta diviso*.

¹⁷ Ne costituisce un ottimo esempio *Molte donne ospitano negli occhi di Museo interiore*.

¹⁸ Il 13 novembre 1999, nel commentare il film *Casanova* di Federico Fellini, Zeichen fa sua la distinzione consegnataci da Edward Morgan Forster nel saggio *Aspetti del romanzo* (1927). Conferendo alla narrazione la possibilità di organizzare il tempo del racconto secondo le intenzioni dell'autore, il poeta recupera la differenza tra *storytelling* e *plot* all'analisi della produzione artistica contemporanea, come si evince dalla disamina del film *La ragazza sul ponte* di Patrice Leconte (1998) (Zeichen 2018: 291).

¹⁹ Il testo è contenuto nella raccolta *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*.

²⁰ Da qui la predilezione di Zeichen per l'identificazione del concetto di tempo attraverso il legame con lo spazio abitato dai monumenti e dagli uomini. A tal proposito si leggano *Verbi e avverbi tra i ruderi* della silloge di *Neomarziale* (Zeichen 2017: 406) e il componimento *In margine al Tempo*: "Non c'è durata ulteriore / oltre la media, / se guardi le date / entro cui stanno / le vite, pur lunghe. / È come infilare la mano / nella stretta inferriata / d'un cancello che si dilata / per il caldo estivo. / Vani i tentativi / di ritrarre fuori / la povera mano" (2018: 156).

²¹ Per comprendere meglio la raffinata rivisitazione zeichiana della dicotomia 'Kultur vs. Zivilisation' che informa lo storicismo universale del *Tramonto dell'Occidente* di Spengler (1918-1922) affidiamoci alla voce narrante delle *Considerazioni di un impolitico* di Thomas Mann: "Mi dicevo che la *Zivilisation* non solo è anch'essa qualcosa di spirituale, ma che, di più, è addirittura lo spirito stesso, spirito nel senso della ragione, dell'urbanità di

vita, del dubbio, dell'illuminismo e infine della disgregazione, mentre la *Kultur* significa al contrario il principio che alimenta e illumina la vita" (Mann 1918, ed. 1967: 145). Se pure in polemica con Spengler, Mann riproponeva, all'altezza del 1918, un'idea di *Zivilisation* legata alle manifestazioni dell'attivismo e dell'affarismo borghese. Zeichen, però, perfettamente consapevole dell'inversione di rotta dell'ideologia di Mann, in un'ironica rilettura della complessa questione, non può che giubilare, nostalgicamente, le astratte aspirazioni della *Kultur*.

²² Per *Il franco cacciatore* valga citare *Telemessa* (1976), sarcastica rappresentazione della liturgia domenicale trasmessa in TV. Per *Sinopie* si consideri la rivisitazione lirica di *Nel "Giorno" del 25 febbraio 1971* a commento di due terribili episodi di cronaca nera desunti dalla lettura del quotidiano "Il Giorno".

²³ Nel trattato *Misbehaving. La nascita dell'economia comportamentale* Richard H. Thaler, riconsiderando le teorie di Adam Smith, pone le passioni e i comportamenti emotivi all'origine di scelte economiche in aperta opposizione rispetto alle teorie che sovrintendono all'andamento dei mercati. L'economista americano chiama *misbehaving* l'insieme dei comportamenti dell'uomo che, per quanto anomali rispetto a ciò che è previsto dall'adozione di criteri euristici e razionali, determinano scelte finanziarie di vitale importanza.

²⁴ In tutta l'opera di Zeichen *wit* occorre solo una volta e, in aggiunta, nel contesto del serio dialogo di *Ginnasti neoromantici* (Zeichen 2002: 106-110). Una prima intuizione circa il carattere tetragono del *wit* di Zeichen è esplicitata da Roberto (Deidier 2010: 257).

²⁵ In tutta l'opera di Zeichen il celebre *poëta doctus* riceve una sola menzione, per quanto venga eletto a soggetto della poesia *Roma e Catullo* di *Ogni cosa a ogni cosa ha detto addio*. L'intero testo, orchestrato con l'allocuzione elegiaca al destinatario, rievoca con assoluta precisione i luoghi della prima parte del *Liber* catulliano.

²⁶ Una rara concessione di Zeichen alla malinconia si rinviene nel testo *A Evelina mia madre* di *Metafisica tascabile*.

²⁷ Analogo e sincero atteggiamento sarà in *Fiume 1944* di *Neomarziale*, lirica nella quale il figlio ricorda l'indifferenza della madre di fronte al pericolo della morte.

²⁸ Lo dimostra il monologo drammatico di *Matrigna*, confessione spiettata di una donna che riversa l'insofferenza per la propria condizione all'indirizzò dell'odiato e amato figliastro (Zeichen 2002: 11-34).

²⁹ Si tratta dei versi conclusivi della poesia *Per Lucio Battisti* di *Neomarziale*.

³⁰ Nel testo il poeta esaspera l'influenza esercitata dalla musica sull'immaginario del popolo tedesco all'alba della Seconda guerra mondiale.

³¹ Nella *Manicure della poesia* di Neomarziale la dissacrazione del pantheon musaico è condotta in nome dell'analogia tra Calliope e la tecnica del taglio versale. Quest'ultima è concettisticamente equiparata alla resecazione delle unghie attraverso il termine medio 'misura'.

³² La considerazione critica è di Giulio Ferroni e si legge nell'*Introduzione* alla mondadoriana raccolta delle *Poesie* di Zeichen.

³³ Il testo fa parte di *Museo interiore* (1987).

³⁴ Il tema della riproducibilità (senza falsificazione) di certe opere d'arte (quelle allografiche) e non di altre (quelle autografiche: solo a queste si applicherebbe infatti la distinzione tra originale e copia) è molto dibattuto. Per comprender a pieno l'intuizione di Zeichen si consideri che "nessun filosofo (analitico o continentale) ha mai pensato di fecondare il contributo di Nelson Goodman con un piccolo classico a tutti noto della tradizione continentale, cioè il saggio di Benjamin del '36 sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Quest'ultimo potrebbe guadagnare in chiarezza dagli strumenti offerti da Goodman e a sua volta la distinzione goodmaniana potrebbe invitare a riprendere gli interrogativi posti da Walter Benjamin e a interrogare la realtà d'oggi, dove non c'è solo la riproducibilità tecnica della fotografia e del cinema, ma un tipo di riproducibilità che tende ad annullare la stessa distinzione tra arti allografiche e autografiche" (Velotti 2008: 70-71). A riprova della robustezza delle conoscenze estetiche di Zeichen circa il problema del falso e della copia nell'arte allografica si legga la chiusa dei *Falsari dell'arte di Casa di rieducazione*: "Con l'ausilio delle sole forbici / i tagliatele di talento / reinventarono il Seicento. / Il sogno che i docenti di estetica / coltivano solo nelle teorie, / divenne pratica dei rigattieri / che deliziarono i nuovi ricchi" (Zeichen 2017: 503).

³⁵ Si tratta di uno dei numerosi giochi allusivi di Zeichen, spesso orchestrati sulle metafore invalse nella varietà della lingua italiana nota come 'italiano standard'. In tal senso, fin dal titolo, la grafia 'Dresda' richiama sia l'idea della sconfitta – in relazione alle catastrofiche vicende della città tedesca – sia il contesto museale e spaziale evocato dalla poesia.

³⁶ Le vicende editoriali e gli aspetti legati alla trasposizione romanzesca della poetica di Zeichen nella *Sumera* sono stati richiamati da Andrea Cortellessa (2015: 16-17).

³⁷ Al volto di una statua sumera rinvia la *femme fatale* desiderata da Ivo e da Paolo (Zeichen 2015: 18). Tuttavia il legame tra la 'sumera' del romanzo e il personaggio di Mavash di *Ricreazione* è infortito dalla battuta di Ivo che appella la donna come "statua in ricreazione" (2015: 19).

³⁸ A questo proposito, il poeta si domanda: "Il passato è un futuro / raddoppiato o i due / sono simmetrici?" (Zeichen 2010: 25). Un'analogia immagine ricorre negli *Aforismi di Metafisica tascabile* (2017: 286).

³⁹ *Supra*, nota 18.

⁴⁰ Le istanze ideologiche sottese all'opera di Paolo sono accennate dal poeta, che non manca più volte di sottolineare le velleità dell'impegno politico del personaggio.

⁴¹ Nel romanzo Ivo assiste a una conferenza dedicata a Marcel Duchamp (Zeichen 2015: 126-127). Circa l'interesse del poeta per la ricerca ontologica posta all'origine delle manifestazioni dell'arte figurativa contemporanea valga considerare, tra i testimoni lirici, *Marcel Duchamp di Pagine di gloria*, *Lasciato da Man Ray di Museo interiore* e *Trappola per Marcel Duchamp e i neofiti di Neomarziale*.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Beck, Brenda E. (1991), "La metafora come mediatore tra pensiero semantico e pensiero analogico", *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, ed. Cristina Cacciari, trad. it. a cura di Daniela Barbieri, Milano, Raffaello Cortina editore: 315-27.
- Benjamin, Walter (1936), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- Berardinelli, Alfonso; Cordelli, Franco, eds. (1975), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici.
- Bonavita, Lucilla (2018), *La leggenda esistenziale di Valentino Zeichen. Un intellettuale controcorrente*, Avellino, Edizioni Sinestesia.
- Caproni, Giorgio (1982), *Il franco cacciatore*, Milano, Garzanti.
- Cortellesa, Andrea (2015), "È dagli anni Ottanta che Zeichen insegue la sumera misteriosa", *La Stampa-Tutto libri*, 14 dicembre: 16-17.
- Deidier, Roberto (2008), *Da un luogo anteriore. Poeti italiani del Novecento e oltre*, Ancona, PeQuod.
- Forster, Edward Morgan (1927), *Aspects of the novel*, trad. it. a cura di Corrado Pavolini, *Aspetti del romanzo*, ed. Giuseppe Pontiggia, Milano, Garzanti, 2000.
- , (2010), "Periscopio. (Valentino Zeichen, Baldo Meo)", *Poeti e poesia*, 22: 256-58;

- Goodman, Nelson (1968), *Languages of Art*, ed. Franco Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2008.
- Goffmann, Erving (1956), *The presentation of Self in everyday life*, trad. it. a cura di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, ed. Pier Paolo Giglioli, Bologna, il Mulino, 2009.
- Lando, Giorgio (2010), *Ontologia. Un'introduzione*, Roma, Carocci.
- Magrelli, Valerio (1999), *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi.
- , (2018), *Il commissario Magrelli*, Torino, Einaudi.
- Mann, Thomas (1918), *Betrachtungen eines Unpolitischen*, ed. Marianello Marianelli, *Considerazioni di un impolitico*, Bari, De Donato, 1967.
- Moravia, Alberto (1987), "Consiglio di Alberto Moravia", *Corriere della sera-Corriere cultura*, 112/15 novembre: 19.
- Orelli, Giorgio (1977), *Sinopie*, Milano, Mondadori.
- Ottieri, Ottiero (1966), *L'irrealtà quotidiana*, ed. Giovanni Raboni, Parma, Guanda, 2004.
- Ricœur, Paul (1998), "Architecture et narrativité", trad. it. a cura di Diana Gianola, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, ed. Franco Riva, Roma, Castelvecchi, 2013: 117-52.
- Thaler, Richard H. (2015), *Misbehaving. The Making of Behavioral Economics*, trad. it. a cura di Giuseppe Barile, *Misbehaving. La nascita dell'economia comportamentale*, Torino, Einaudi, 2018.
- Testa, Enrico, ed. (2005), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- , (2016), "Alle porte Scee. Poesia, racconto, aporia", *Strumenti critici*, 31/1: 3-23.
- Vanalesti, Anna Maria (2015), *Lo Specchio. Storia letteraria del'900 e del 2000*, Roma, Società editrice Dante Alighieri;
- Velotti, Stefano (2008), *Estetica analitica. Un breviario critico*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica.
- Zeichen, Valentino (2002), *Matrigna*, Padova, il notes magico.
- , (2010), *Aforismi d'autunno*, Roma, Fazi Editore.
- , (2015), *La sumera*, Roma, Fazi Editore.

—, (2017), *Poesie 1963-2014*, ed. Giulio Ferroni, Milano, Mondadori.

—, (2018), *Diario 1999*, Roma, Fazi Editore.

FILMOGRAFIA

Il Casanova, Dir. Federico Fellini, Italia, 1976.

La fille sur le pont, Dir. Patrice Leconte, Francia, 1998.

CHIARA PASANISI

*Scene di vita quotidiana tra abitudine e crudeltà:
Il malinteso di Albert Camus
nella regia di Vito Pandolfi*

1. *L'esordio teatrale di Albert Camus*

L'interesse teatrale di Albert Camus inizia a manifestarsi ad Algeri, dove fonda il Théâtre de l'Equipe nel 1937, ispirandosi all'esperienza parigina del Théâtre du Vieux-Colombier e alla lezione scenica di Jacques Copeau. Camus, in tale contesto, oltre a occuparsi dell'adattamento delle opere da mettere in scena (Brèe 1949: 229), lavora come regista e attore, allestendo insieme alla compagnia sia parte del repertorio che Copeau aveva già proposto nella capitale francese, come ad esempio *I fratelli Karamazov* di Fedor Dostoevskij e *La Celestina* di Fernando de Rojas, sia messinscena quali *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Don Giovanni* di Alejsandr Puškin e *Le baladine du monde occidental* di John Synge, per attuare una riforma del teatro che potesse trovare le basi in un costante lavoro d'*ensemble*¹. Durante l'esperienza del Théâtre de l'Equipe, fondata sui valori dell'amicizia e della collaborazione, volti a rendere preminente il processo di creazione collettiva (Brèe 1949: 225), vengono seminati i germi

della scrittura drammaturgica camusiana che si manifesterà appieno nel 1943 con *Le Malentendu*, pubblicato da Gallimard nel 1944 e messo in scena nello stesso anno al Théâtre du Mathurins di Parigi, con la regia di Marcel Herrand.

Camus arriva dunque a misurarsi con quello che reputa “il più elevato dei generi letterari” (Guez 1957: 2) in seguito all’esperienza registica e attorica, elaborando una scrittura che è il frutto di una ricerca ininterrotta². La gestazione del *Malentendu* prende vita durante un soggiorno presso la *maison-forte* Panellier, nell’Haute-Loire, un posto a cui lo scrittore rimarrà profondamente legato, tanto da affermare in una lettera indirizzata a Maria Casarès, risalente al 9 settembre 1949, di non riuscire “a rivedere quel luogo”, in cui aveva trascorso dei “mesi difficili”, “senza provare emozione”³. Il soggiorno si era rivelato un periodo assai difficoltoso poiché determinato dalla necessità di alleviare i sintomi della tubercolosi, da cui Camus era affetto già dall’età adolescenziale. Jean Grenier, professore di filosofia al liceo di Algeri, a tal proposito, racconta di quando vide il suo allievo diciassettenne Albert sparire da scuola per più di un mese a causa dell’insidiosa malattia. Grenier decise dunque di recarsi a casa di Camus per sincerarsi delle sue condizioni di salute, ritrovandosi davanti un ragazzo “malato e povero, orfano di padre, che viveva in un ambiente in cui le sue aspirazioni non potevano essere capite né incoraggiate” ma dotato di una “fierezza che poteva renderlo ombroso” e che col trascorrere del tempo avrebbe determinato l’instaurarsi di un’incolmabile distanza tra lui e gli altri, destinata a dissolversi soltanto in pochi casi, ossia nelle interazioni con gli “intimi” (1968, ed. 2005: 18-21)⁴.

È quindi possibile individuare tre fasi principali che scandiscono il rapporto tra Camus e il teatro, la breve parentesi del Théâtre du Travail, che precede di solo un anno la fondazione del Théâtre de l’Equipe e infine quella del “drammaturgo a

Parigi” (Davico Bonino 1960, ed. 2000: V-VI) a cui l’autore difficilmente sarebbe giunto se non avesse vissuto la precedente esperienza algerina in cui le pratiche teatrali divengono così centrali da consentirgli di approcciare un mezzo espressivo che si rivelerà uno straordinario veicolo di concezioni filosofiche. Il teatro è inteso da Camus come il luogo dove la pratica e la teoria possono incontrarsi, per dare voce a una visione del mondo che si inverte nelle esistenze tragiche di uomini e donne il cui destino è già ineluttabilmente segnato:

[...] La scena è il luogo ideale per rappresentare il dramma e la tragedia che si svolgono quotidianamente nella più vasta scena del mondo. Il teatro è dunque un impegno, una partecipazione alla vita, un mezzo letterario privilegiato per esprimere i grandi conflitti; per sopravvivere l’uomo deve recitare la sua parte, e quando si rifiuta a quella che potrebbe sembrare una convenzione sociale, ma che è invece l’espressione della scoperta dell’assurdità delle passioni che nel mondo si oppongono, è perduto (Livi 1971: 48).

2. *L’esistenza di due donne quotidiane*

Le Malentendu è una “tragedia moderna” (Guez 1957: 3) incentrata sulla vita quotidiana di due donne comuni, piuttosto che su vicende di carattere mitologico in cui assurgono a protagonisti dei ed eroi⁵. Il dramma si situa in una zona di confine dove l’elemento tragico – legato all’ineluttabilità del fato e all’incombente della morte – si unisce con quello più specificamente moderno, che consiste in un racconto teatrale focalizzato su due esistenze banali.

La protagonista dell’intreccio è Marta, una donna di trent’anni che gestisce un albergo insieme all’anziana madre, a cui Camus non assegna alcun nome proprio, facendo sì che la sua funzione esistenziale e drammaturgica si esaurisca in toto nel ruolo

materno. Tuttavia, la mancanza di un nome proprio potrebbe essere considerata una scelta volta a definire il personaggio come un emblema di una donna anonima, ossia l'equivalente dell'"uomo comune" di cui de Certeau disserterà ne *L'invenzione del quotidiano* molti anni più tardi, affermando che già "all'alba della modernità nel XVI secolo, l'uomo comune appare come espressione di un'infelicità generale che trasformava in derisione". Quest'uomo, "irretito in un destino comune", è

chiamato *Ciascuno* (un nome che tradisce l'assenza di nome), questo anti-eroe è dunque anche *Nessuno*, *Nemo*, così come l'*Everyman* inglese diviene *Nobody*, o lo *Jedermann* tedesco, *Niemand*. È sempre l'altro, privato di responsabilità proprie («non è colpa mia, ma degli altri: del destino»). [...] Il "non importa chi" o il "qualsiasi" è un luogo comune, un topos filosofico. Questo personaggio generico (tutti e nessuno) ha il compito di rivelare il rapporto universale delle folli e illusorie scritture con la morte, legge dell'altro. Rappresenta sulla scena la definizione stessa della letteratura come vita e della vita come letteratura. Più che rappresentare se stesso, l'uomo comune offre la rappresentazione del testo, dentro e attraverso di esso, e attesta altresì il carattere universale del luogo particolare in cui si tiene il folle discorso di una saggezza sapiente (1980, ed. 2012: 28).

L'esistenza di Marta, che trascorre monotona in una piccola città anonima situata nella fredda e buia Boemia – di cui Camus annota le suggestioni sulle pagine dei *Carnets* già nel 1941 a proposito di un viaggio in Cecoslovacchia risalente probabilmente al 1936 (Livi 1971: 55) – è incentrata sul desiderio e proiettata verso il futuro. Marta sogna di abbandonare la terra natia per trasferirsi in un luogo utopico in cui è possibile ammirare il mare e il sole: per raggiungere questo scopo, che nel corso del dramma assume i connotati di un'ossessione, diviene un'assassina. La donna si accanisce, infatti, sugli ospiti dell'albergo per

derubarli e potere mettere da parte il danaro necessario per la sua fuga.

L'anziana madre, seppur stanca di un'esistenza che si trascina a fatica, è complice degli omicidi e contribuisce all'instaurarsi di un equilibrio perfetto, costituito da monotonia e crudeltà, in cui l'assassinio si configura come una pratica quotidiana che può infastidire soltanto a causa di alcune complicanze contingenti: per annegare i viandanti, precedentemente addormentati grazie a un sonnifero somministrato da Marta, è costretta a trasportarli in spalla per poi adagiarli sul fiume⁶. Questa pratica si rivela particolarmente stancante, tanto da essere considerata un motivo valido per smettere di uccidere:

LA MÈRE: [...] Trop vieille! Je suis trop vieille pour refermer à nouveau mes mains autour de ses chevilles et contenir balancement de son corps, tout le long du chemin qui mène à la rivière. Je suis trop vieille pour ce dernier effort qui le jettera dans l'eau et qui me laissera les bras ballants, la respiration coupée et les muscles noués, sans force pour essuyer sur ma figure l'eau qui aura jailli sous le poids du dormeur. Je suis trop vieille! (Camus 1944, ed. 1972: 190)⁷.

La madre, nel suo tentennare, estromette le considerazioni di tipo morale, adducendo motivazioni legate al torpore delle membra e alla difficile sopportazione della fatica, dovuta alla condizione anagrafica. La stanchezza è tuttavia un tratto distintivo del personaggio, che già nella prima scena del primo atto, afferma di avere bisogno di riposo:

LA MÈRE: Je suis fatiguée, ma fille, rien de plus. Je voudrais me reposer (Camus 1944, ed. 1972: 158)⁸.

Ne *Le Mythe de Sisiphe*, opera scritta un anno prima rispetto a *Le Malentendu*, Camus osserva che la stanchezza si manifesta quando l'essere umano inizia a interrogarsi sulle motivazioni

sottese agli atti ripetitivi che scandiscono l'esistenza, provando a sovvertire l'andamento della "vita automatica" che è costretto a sopportare. "Seppur disgustosa", la stanchezza è positiva, in quanto segno di una momentanea rivolta, destinata però a risolversi o nel "ristabilimento" della routine o nel "suicidio" (1942, ed. 2018: 14). Il riposo a cui la madre aspira, non riguarda il fisico, si tratta piuttosto di un desiderio di "pace" e "abbandono", scaturito dalla necessità di alleviare una stanchezza che è tanto una conseguenza della vecchiaia (e delle fatiche connesse all'assassinio) quanto un male interiore, a sua volta sintomo di una rivolta contro la quotidianità e la sua mancanza di senso. In parte simile è la "stanchezza dell'anima" menzionata da Marta, derivante dalla noia che alimenta lo spasmodico desiderio di fuga verso il luogo immaginifico circondato dal mare e illuminato dal sole:

MARTHA: Oui, j'en ai assez de porter toujours mon âme, j'ai hâte de trouver ce pays où le soleil tue les questions. Ma demeure n'est pas ici (Camus 1944, ed. 1972: 163-164)⁹.

Camus, sempre ne *Le Mythe de Sisiphe*, afferma che:

Prima di incontrare l'assurdo l'uomo quotidiano vive con degli scopi e con il pensiero dell'avvenire. [...] Egli valuta le proprie possibilità, fa assegnamento più tardi sulla pensione o sul lavoro dei figli, crede anche che nella sua vita qualche cosa possa avere una direzione. In realtà egli agisce come se fosse libero anche se tutti i fatti si incaricano di contraddire tale libertà. Ma, dopo la scoperta dell'assurdo, tutto si trova sconvolto. [...] Pensare al domani, fissarsi uno scopo, avere preferenze tutto suppone la credenza nella libertà, anche se a volte si è sicuri di non averne la prova. Ma, a questo punto, so bene che la libertà superiore la libertà di essere, che sola può fondare una verità, non esiste. La morte è là, di fronte, come sola realtà (1942, ed. 2018: 53).

Marta non ha ancora incontrato l'assurdo poiché si concede il lusso di sperare, immaginando un avvenire migliore, in cui i suoi desideri possano trovare una possibilità di avveramento. Si crede libera, seppure vittima di un'illusione che la condurrà verso la morte, poiché il confronto con l'assurdo è un'"esperienza" inevitabile, "semplicemente e direttamente legata all'esistenza quotidiana" (Livi 1971: 41). Se Caligola, altro protagonista tragico della produzione drammaturgica camusiana¹⁰, comprende immediatamente l'ineluttabilità della morte e l'inutilità dell'illusione, tanto da ritenersi l'unico uomo veramente libero in quanto consapevole che la sola libertà possibile è quella del condannato a morte, Marta non si arrende all'idea della fine, proiettandosi in un futuro impossibile.

Caligola considera il mondo insopportabile, sa che la vita degli uomini è condannata all'infelicità ("les hommes meurent et ils ne sont pas heureux") e ritiene inutile cercare un altrove che possa infondere speranza, Marta invece non considera insopportabile il mondo nella sua interezza, ma giudica insostenibile la sua singola esistenza, che oltre a essere monotona e priva di amore – e quindi simbolicamente buia e fredda – è relegata in un luogo geografico verso cui nutre profonda avversione. L'assurdo, ossia il malinteso dell'esistenza con cui l'essere umano non fa mai abbastanza i conti, si manifesta nel momento in cui Marta, con il consueto supporto materno, uccide un viandante misterioso che si rivela essere Jan, suo fratello. Il giovane uomo aveva deciso infatti di ritornare alla casa natia, dopo vent'anni di assenza, per rivedere la madre e la sorella, essendo a sua volta vittima del desiderio e dell'illusione che lo conducono, suo malgrado, a scontrarsi con la morte.

Marta compie l'ennesimo crimine efferato ma la conseguenza del gesto stavolta non si annulla con la sua normalizzazione, e quindi con lo slittamento del delitto nell'alveo delle pratiche quotidiane: il momento dell'agnizione coincide con il disvela-

mento dell'assurdo che conduce verso il tragico epilogo, in cui sia Marta che la madre trovano la morte, suicidandosi.

3. *Il malinteso secondo Vito Pandolfi*

In Italia il primo regista a tradurre e mettere in scena *Il Malinteso* è Vito Pandolfi un "outsider" (Meldolesi 1982: 5) che già dagli anni Cinquanta riesce ad aprire un viatico per esperienze avanguardiste, contrapponendosi alle istanze della regia critica e all'estetica teatrale di registi quali Costa, Strehler e Visconti¹¹.

Per ricostruire l'allestimento che Pandolfi realizza nel 1949 e comprendere in che modo le forme della quotidianità vengono rappresentate scenicamente, verranno esaminate delle fonti d'archivio dirette, come il copione a stampa dello spettacolo con note manoscritte del regista. La seconda pagina del copione risulta particolarmente significativa, poiché Pandolfi la utilizza per annotare i tratti distintivi che intende conferire al personaggio di Marta da un punto di vista psicologico ed espressivo.

"Chiarezza crudele" è la prima nota, relativa al modo di esprimersi del personaggio, il cui eloquio deve mantenersi inizialmente su un registro semplice e quotidiano, pur veicolando dei messaggi intrisi di crudeltà. Secondo il regista, è necessario che tale "chiarezza crudele" traspaia dal tono della voce con cui Marta, interpretata da Carla Bizzarri, pronuncia le battute dalle quali emerge la sua "necessità di accanirsi con l'assassinio". La "chiarezza crudele" può essere inoltre considerata l'elemento distintivo dell'intero dramma, come lo stesso Pandolfi evidenzia in *Spettacolo del secolo*, dove dedica un intero paragrafo alla "chiarezza crudele del Malentendu". Secondo il regista:

All'origine del destino umano vi è un malinteso. Malinteso fra l'esistenza e l'uomo, malinteso tra l'uomo e l'uomo. L'uomo non usa con l'uomo un linguaggio semplice, naturale, diretto: ha terrore della sincerità. Non trova quindi

col proprio simile una piattaforma comune, una apertura di sentimenti. Non s'intende con il proprio simile. [...] Il Malinteso è quindi ed inoltre nella situazione ontologica stessa: per cui nei dati di fatto fra cui si è racchiusi, non si riesce a conoscere o riconoscere la propria vita (1971: 280).

Pandolfi modifica quindi una battuta-chiave che Marta pronuncia nella quinta scena del primo atto, scrivendo accanto al nome del personaggio un'indicazione riguardo al modo in cui l'attrice dovrà esprimersi, mostrandosi "calma". La battuta originale, che vede Marta intenta a redarguire Jan, intimandogli di non travalicare il confine di riserbo che si conviene a un ospite quando si rivolge all'albergatore, recita: "non c'è niente di male. Non è il primo che abbia cercato di assumere questo tono. Ma io ho parlato sempre così chiaramente che *l'equivoco* non è mai stato possibile". Pandolfi attua una lievissima ma significativa modifica cosicché la battuta diviene: "non c'è niente di male. Non è il primo che abbia cercato di assumere questo tono. Ma io ho parlato sempre così chiaramente che *il malinteso* non è mai stato possibile" (Copione a stampa de *Il Malinteso*, con note manoscritte di Vito Pandolfi: 34. Il corsivo è mio)¹². In questo modo, il malinteso, titolo dell'opera ma soprattutto condizione imprescindibile dell'esistenza, acquista risalto mediante la verbalizzazione, divenendo presagio di ciò che accadrà quando Marta ucciderà suo fratello.

Secondo Pandolfi Marta:

è attiva. Vorrebbe negare l'amore ma vi aspira. Fredda. Determinata. Ordinata. Tirata. Segretamente curata. La sua vittoria è solo nel suicidio. Fa quello che vuole anche se fallisce, ma fallisce eroicamente. Ha troppo amore per l'amore. Lei, così sicura e coraggiosa è l'unica veramente sconfitta (Note manoscritte di Vito Pandolfi sulla seconda pagina del copione a stampa de *Il malinteso*)¹³.

Come si è visto, l'amore è estromesso dalla quotidianità del personaggio, in cui l'omicidio, "espressione concreta della rivolta dell'esistenza", si configura come un surrogato delle pulsioni sentimentali mai soddisfatte, dotandosi di uno "spaventoso potere sessuale" (Pandolfi 1971: 281), tanto che Luciano Lucignani, nella sua recensione allo spettacolo, descrive Marta come una "forsennata zitella, squassata da selvaggi impeti di libertà, da un desiderio feroce di pace, di vita, di sole" (1950: 21). In quest'ottica il mare rappresenta l'amore, come si evince da una nota a matita blu del regista, in cui si legge: "mare = amore". Marta è anche un "ossimoro vivente", un "sole nero" che non dà luce. Situata in una zona d'ombra, anela al mare e al sole, ossia a una vita diversa da quella in cui è relegata e che può esistere solo in un non-luogo "lontano", "dove il sole non tramonta mai", dove la quotidianità è sospesa, spodestata da un eterno presente.

Per quanto concerne gli aspetti espressivi, Pandolfi suggerisce l'impiego di un "dialogo reale" e di un'emissione vocale assestata su un registro acuto ("voce acuta"), il "tono" deve invece essere "parossistico", pur rimanendo "caldo" e "umano". In un susseguirsi di contraddizioni, l'assurdo scandisce il quotidiano, generando i contrasti che caratterizzano il personaggio di Marta fino a conferirle una schizofrenia espressiva che la rende "una figura quasi grottesca, addolorata fino alla follia" (Lucignani 1950: 21).

La scenografia dello spettacolo, realizzata da Toti Scialoja¹⁴, ha il compito di rafforzare il "tono parossistico" richiesto da Pandolfi, attraverso l'impiego di forme espressionistiche e astratte (Mancini 1990: 15). Scialoja opta per "un gioco di linee serpentine" che caratterizzano specularmente la scena e i costumi, determinando una "traccia filamentosa tra spazio e attore" (65), che in un pullulare di colori freddi e scuri, ricrea un mondo in cui l'esasperazione delle forme determina un'amplificazione della soggettività e delle emozioni.

La recitazione e l'assetto scenografico divengono pertanto complementari nella costruzione della messinscena per quanto riguarda la resa antinaturalistica. Pandolfi fa allestire un'ambientazione anni Venti in cui la musica di Schönberg è il sottofondo di gesti convulsi e scomposti, talora meccanici e ripetitivi, quasi marionettistici. Vengono elaborate sofisticate soluzioni sceniche, derivanti da una costante ricerca teorica e pittorica, che si coniuga a un sapere teatrale artigianale, che vede Scialoja impegnato a fabbricare da sé parti della scenografia, dipingendo stoffe e cartapesta (Mancini 1990: 55). La tragedia di Marta e della Madre prende vita in un habitat fantastico dove l'allusione visiva all'altrove, invocato ripetutamente dalla protagonista, si dota di un'apparenza tetra. Piani inclinati e scale ripide delimitano il centro della scena dove è posto uno "specchio-schermo" ovale: nero, viola e blu sono i tre colori predominanti, funzionali a generare da un lato la rappresentazione astratta della cupa Boemia, dall'altro l'eco dell'individualità di Marta, delle sue inquietudini e dei suoi desideri utopistici. L'antinaturalismo è altresì determinato dai costumi, in due figurini disegnati da Scialoja Marta indossa un corto abito nero da *flapper girl*, la madre invece un elegante vestito viola abbellito da lunghe collane e inserti in pelliccia. L'abbigliamento ha dunque una funzione straniante, poiché le due donne, proprietarie di un modesto albergo, sono avvolte da un'aura *glamour* che stride rispetto al contenuto del dramma e alla sua ambientazione.

4. *La rappresentazione della quotidianità sulla scena*

La messinscena del *Malinteso* rappresenta l'"orientamento spirituale" e le "predilezioni registiche" di Pandolfi (Castello 1950: 29), più che le intime intenzioni di Camus, tanto che è possibile considerare lo spettacolo come un evento emblematico del "trionfo della regia" nell'immediato Secondo dopoguerra (Lucignani 1950: 22). Se la via percorsa da Camus era

stata quella della “nudità ed essenzialità tragica”, il lavoro di Pandolfi si orienta in “una direzione precisamente contraria” (Castello 1950: 29) che genera un testo spettacolare in parte difforme rispetto a quello drammaturgico. Un ruolo fondamentale è giocato dalla recitazione degli attori principali che possono suddividersi in due gruppi, per quanto riguarda gli aspetti stilistici ed espressivi: da un lato si situano Marta e la madre, dall’altro Jan, unico personaggio che si avvale di una “recitazione sostanzialmente realistica”, contrapponendosi a “quella delle due donne, bilanciata perigliosamente tra un’aspra, puntuta, stridente scansione disumanizzata ed un lirismo di indole oratoria, introdotto ad esprimere certi abbandoni (l’aspirazione al mare, all’evasione)” (Castello 1950: 29). La recitazione di Marta oscilla tra il “tono quotidiano” e modalità espressive eccentriche, tra l’abitudine, parola che Pandolfi sottolinea ripetutamente nel copione, e il desiderio di evasione, altrettanto evidenziato graficamente dal regista, tra quel “paese d’ombra” che è la Boemia (sottolineato in nero) e il mare (sottolineato in blu).

L’interpretazione del personaggio di Marta si rivela una prova di recitazione non facile, per quanto riguarda lo sforzo fisico e psicologico richiesto, Carla Bizzarri è infatti costretta a un breve ricovero in clinica già qualche giorno dopo il debutto. Tuttavia, lo spiacevole episodio, che interrompe bruscamente le repliche dello spettacolo, permette a Pandolfi di comprendere il reale valore del lavoro dell’attrice. Ecco cosa scrive il regista il 3 gennaio del 1950:

Cara Carla,
non può immaginare la mia emozione quella sera in cui la lasciai mentre lei si dirigeva alla casa di cura.
Mi sentivo colpevole per averle fatto compiere uno sforzo superiore alle sue possibilità vocali, e profondamente turbato dalla bellezza e dalla purezza del suo spirito di sacrificio (che in un certo senso diveniva esemplare anche per me).

Non potrò facilmente dimenticare la serenità e la fermezza del suo stato d'animo, e lei si sarà forse accorta che questa volta mi sentivo debole e povero vicino al suo fervore.

Sono partito con il doloroso rincrescimento di non averle mai saputo esprimere quelli che erano i miei sentimenti di gratitudine e di fraternità nel lavoro.

Tutto poi succede così velocemente che non si ha tempo di rispecchiarsi, è già trascorso. E si ha sempre il rimpianto di non essersi soffermati per un istante.

Mi sembra di non avere mai compiuto verso di lei un gesto di solidarietà, di non aver mai reso meno superficiale quel legame che ci univa nella fatica di ogni giorno.

Solo poco a poco è sorta in me la consapevolezza di vedere sorgere in lei quel meraviglioso fantasma che è il personaggio, in una vita che andava di là di ogni velo, e che veramente poteva averne una limpidezza definitiva. Di fronte a questo restavo attonito e non potevo più muovermi, per non sembrare falso.

Mi sono sempre rimproverato di non avere mai sufficientemente circondato di calore e di umanità questo suo grande innalzarsi in una voce che al di sopra di noi e degli spettatori ci indica la strada della meditazione e della contemplazione, senza che lei lo sappia. Vorrei che almeno questa volta lei sentisse quanto il mio animo le è devoto, come abbia compreso sino in fondo tutta la portata del sentimento che lei ha posto sulla creazione di queste sere.

Non è facile "trovare le parole adatte": ma questa volta vorrei possedere la certezza di venir visto coll'interno di me stesso nonostante l'impaccio che possono dare le parole.

Mi scriva e mi dica questo: non potrò essere calmo e in pace con me stesso finché non saprò che lei si è resa conto di ciò che ho provato di giorno in giorno di fronte la sua arte e alla dedizione completa per la sua missione [...]. Mi auguro che intanto la lascino riposare e riprendere le sue forze. La prego in un intervallo della sua giornata di volermi parlare un poco di lei; gliene sarò profondamente grato.

Io la ricordo sempre, ed abbia i miei più cari ed affettuosi auguri

Vito¹⁵

Marta può essere considerata, al pari dello spettacolo nella sua interezza, l'emblema di "un grido anarchico e disperato di rivolta", espresso attraverso "bruschi passaggi di tono, stridori e grida di violenza", che tuttavia non riesce a levarsi al di sopra dell'"assurdità della vita" (Schacherl 1950: 51-52). Lo scontro tra il buio del quotidiano e la luce dell'altrove genera una rappresentazione teatrale che si nutre di contrasti e di cui è protagonista "un ossimoro vivente"¹⁶, vittima dell'assurdo che avviluppa l'esistenza. In questo senso il sole, elemento continuamente evocato, ma di fatto assente in una scena dove predominano atmosfere irreali e buie, non simboleggia soltanto il ricordo della giovinezza algerina di Camus, dove il teatro inizia a farsi breccia nella sua parabola artistica e poetica, ma un'entità salvifica e irraggiungibile che potrebbe rivelarsi capace di rispondere agli interrogativi degli esseri umani, destinati a rimanere inascoltati. "Amor fati" è l'ultima nota a matita che Vito Pandolfi scrive e sottolinea alla fine del primo atto nel copione del *Malinteso*: la predisposizione ad accettare la casualità dell'esistere, intesa non come condanna ma come possibilità. Per il regista, il fallimento eroico di Marta risiede nella scelta di dire sì al destino, riscattandosi tragicamente da una vita vissuta per abitudine, in cui si era limitata ad aver condotto stancamente la sua anima, avendo tuttavia voluto "guardare altrove" per coltivare l'illusione¹⁷:

Amor fati: sia questo d'ora innanzi il mio amore! Non voglio muover guerra contro il brutto. Non voglio accusare, non voglio neppure accusare gli accusatori. Guardare altrove sia la mia unica negazione! E, insomma: quando che sia, voglio soltanto essere, d'ora in poi, uno che dice sì! (Nietzsche 1882, ed. 1979: 153).

NOTE

¹ Il Théâtre de l'Equipe trova le sue radici nel Théâtre du Travail, nato ad Algeri per volontà di Camus nel maggio del 1936, come esperienza improntata all'antifascismo. La passione politica di Camus, infatti, si interseca sovente con la sua attività letteraria e artistica, oltre a riverberarsi nelle esperienze giornalistiche che lo vedono protagonista già dal 1938 come apprendista presso l'Alger républicain e, in seguito, come caporedattore della rivista Combat, emblema della resistenza francese negli anni Quaranta. Per un approfondimento al riguardo si rimanda in particolare a Guérin (1986; 1993; 2013). La prima rappresentazione del Théâtre du Travail è il tempo del disprezzo di André Malraux, seguita nell'ottobre del 1937 dalla comparsa sulla rivista Rivages del manifesto Per un teatro giovane, che inaugura l'attività del Théâtre de l'Equipe. Ai compagni di questa esperienza Camus dedica *Le malentendu*: "ai miei amici del Théâtre de l'Equipe", si legge in epigrafe. La riforma teatrale promulgata da Jaques Copeau è l'evento nel solco del quale si inserisce l'attività scenica di Camus, che considera il regista-pedagogo l'unico maestro a cui ispirarsi, soprattutto per quanto concerne la "missione morale" (Consolini 2001: 389) sottesa alla fondazione del Théâtre du Vieux-Colombier, che ebbe luogo nell'ottobre del 1913. Copeau, in origine critico letterario e fondatore della Nouvelle Revue Française, si prefiggeva di contrapporre alle degenerazioni del mestiere attorico ("il cabotinage") un progetto fondato sul dialogo costante della regia con la pedagogia per dare origine a un repertorio di qualità e conferire particolare importanza al lavoro di gruppo. Come ha evidenziato Silvia Carandini tutto "inizia come avventura di un'aristocrazia letteraria decisa a battersi ancora contro il degrado materiale e spirituale del teatro contemporaneo e si realizza intorno all'inaudito progetto di un intellettuale che a trentatré anni, senza alcuna esperienza pratica di teatro, non volendosi più accontentare solo di critiche e discorsi, trasferisce nell'azione gli ideali di classicità, rigore, di credo unanimista del gruppo" (1988: 211). Per quanto riguarda il Théâtre du Travail e il Théâtre de l'Equipe cfr. almeno Brée (1949: 225-229); Consolini (2001: 388-389); Marchetti (2007: 28-42); Mazza (2017: 116-120). In merito all'attività registica e pedagogica di Jacques Copeau si rinvia in particolare a: Cologni (1962); Cruciani (1969; 1971); Aliverti (1997); Aliverti (in Copeau 2009); Di Palma (2014).

² Camus afferma di considerare il teatro come "il più elevato dei generi letterari" non solo nell'intervista pubblicata dal periodico Sipario nell'ottobre del 1957, a cui si sceglie di fare qui riferimento, ma anche in alcuni appunti successivi, risalenti al 1959, ora leggibili in Marchetti (2007: 221-228).

³ Il primo incontro tra Camus e Maria Casarès è risalente al marzo 1944, quando Maria era una giovane attrice sotto contratto presso il Théâtre du

Mathurins e Camus le propose di recitare nel Malentendu con il ruolo di Marta. La loro relazione sentimentale, che durerà fino al 1959, ebbe inizio nel giugno 1944, durante il periodo delle prove antecedenti al debutto dello spettacolo. A tal proposito si veda Camus, Casarès (2017: 11). La lettera del 9 settembre 1949 è contenuta in Camus, Casarès (2017: 160), la traduzione in italiano delle frasi citate è di chi scrive.

⁴ Camus trascorre l'infanzia e l'adolescenza a Belcourt, quartiere popolare di Algeri. In questo contesto, e soprattutto durante i periodi di degenza in ospedale a causa della malattia, esperisce la povertà. Tali atmosfere impressionano notevolmente il suo immaginario, fino a manifestarsi nelle sue prime opere meditate "un'irruzione del quotidiano" all'interno di esse, che determina una scrittura oscillante tra "una vita interiore tormentata" e "l'aspirazione al sogno e la ricerca dell'ideale attraverso l'arte" (Spiquel 2013: 84).

⁵ Guido Davico Bonino osserva che Camus, per quanto riguarda *Il Malinteso*, "si rifà all'essenzialità strutturale della tragedia greca" poiché agiscono in scena "quattro personaggi in tutto oltre un coro pressoché muto e vindice, chiusi nello spazio angusto di un solo luogo topico (il soggiorno e la camera di una locanda in una piccola città della Boemia), nell'arco breve di poco più di una giornata" (Davico Bonino 1960, ed. 2000: VII).

⁶ Le pratiche quotidiane possono essere considerate un "insieme di procedure, schemi di operazioni e manipolazioni tecniche" che si differenziano dai riti in quanto, come fa notare Michel Foucault, non ne posseggono la "fissità ripetitiva" (de Certeau 1980, ed. 2012: 83-85). Gli omicidi commessi da Marta e dalla madre, pur configurandosi a primo acchito come eventi di carattere rituale, poiché dotati di una "fissità ripetitiva" (la somministrazione di un sonnifero nel tè, il furto dei beni della vittima addormentata, il trascinarsi del corpo dalla camera da letto al piano terra e infine il lancio del malcapitato nel fiume), vengono fatti scivolare nell'alveo delle pratiche quotidiane. Si assiste, infatti, alla dispersione di qualsiasi elemento di ritualità a favore del trionfo dell'abitudine, che si manifesta sempre come uno "schema fisso di operazioni".

⁷ Troppo vecchia! Sono troppo vecchia per stringere le mie mani attorno alle sue caviglie, e per sentire il dondolio di quel corpo lungo la strada che porta al fiume. Sono troppo vecchia per l'ultimo sforzo che lo farà scomparire nell'acqua e mi lascerà con le braccia pendenti, senza respiro e i muscoli irrigiditi, senza forza per asciugare sul mio viso l'acqua che verrà spruzzata sotto il peso dell'addormentato. Sono troppo vecchia! (1947, ed. 2000: 23).

⁸ È stanchezza, figlia mia, nient'altro. Avrei bisogno di riposo (1947, ed. 2000: 7).

⁹ Sì, sono stanca di portare sempre la mia anima, ho fretta di trovare il paese dove il sole soffoca qualsiasi interrogativo. La mia dimora non è qui (1947, ed. 2000: 10).

¹⁰ Una prima edizione del testo viene pubblicata da Gallimard lo stesso anno del *Malentendu*, la sua stesura inizia nel 1937 e si protrae fino al 1958, anno in cui viene pubblicata una nuova e definitiva versione dell'opera, che insieme a *Le Mythe de Sisiphe* e a *L'étranger* (1947) costituisce la Trilogia dell'assurdo.

¹¹ Vito Pandolfi (1917-1974) traduce *Le malentendu* nel 1947 per dirigere la prima rappresentazione italiana del dramma nel 1949. Il debutto ha luogo il 28 dicembre al Teatro della Soffitta di Bologna e vede protagonisti Carla Bizzarri (Marta), Landa Galli (la madre), Maria Teresa Albani (Maria, la moglie di Jan) e Manlio Guardabassi (Jan). Il copione a stampa dello spettacolo, con note manoscritte del regista, è conservato presso il Fondo Pandolfi (Museo Biblioteca dell'Attore di Genova – Busta 3, Fascicolo 1). Pandolfi alla fine degli anni Quaranta si era già diplomato in regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1943) e aveva dimostrato di essere mosso da intenti avanguardisti, interessandosi al teatro popolare e alle drammaturgie straniere. Meldolesi lo considera un regista che cerca "con il teatro più che nel teatro [...] delle risposte globali" agli interrogativi dell'esistenza e alle sue contraddizioni, pur correndo il rischio di sfociare talvolta nel "dilettantismo" (1984, ed. 2008: 189-200). Coniugando nella sua prassi teatrale intenti storicistici a un'estetica espressionista (come sottolinea Bruno Schacherl nella recensione allo spettacolo *Il Malinteso*, apparsa il 15 gennaio del 1950 sul periodico *Il dramma*, dove Pandolfi lavorava come critico e teorico teatrale) si discosta dall'operato di molti registi italiani a lui coevi, fra cui Strehler, esponente della regia critica, e Visconti, fautore del realismo scenico.

¹² Le indicazioni relative all'interpretazione del personaggio di Marta a cui si farà riferimento nel corso del paragrafo sono tutte annotate nella seconda pagina del copione.

¹³ Camus nei *Carnets* afferma che "nel dramma antico chi paga è sempre colui che ha ragione. Prometeo, Edipo, Oreste, ecc. Ma la cosa non ha importanza. In ogni caso, abbiano torto o ragione, finiscono tutti agli inferi. Non c'è né ricompensa né castigo. Di qui, ai nostri occhi offuscati da secoli di perversione cristiana, il carattere gratuito di questi drammi – e anche il patetico di questi giochi" (1962, ed. 2018: 156). Tuttavia, il sacrificio di questi uomini giusti è vano, in una prospettiva atea, la ragione o il torto non costituiscono alcun discrimine che possa generare la dannazione o la salvezza: vi è soltanto la possibilità di andare incontro a un comune destino che conduce "tutti agli inferi" (1962, ed. 2018: 156). Camus elabora tale riflessione nel 1942, solo due

anni più tardi si esprimerà in maniera inequivocabile negli *Essais*, discostandosi da un cristianesimo considerato ingiusto poiché fondato sul “sacrificio di un innocente e sull’accettazione di questo sacrificio” (Guérin 1993: 49).

¹⁴ L’attività scenografica di Toti Scialoja (1914-1998), spesso sottovalutata sia dalla critica d’arte sia dalla storiografia teatrale, si sviluppa parallelamente a quella pittorica dalla seconda metà degli anni Quaranta fino al 1955. Il *Malinteso* è un’ulteriore occasione di collaborazione con Vito Pandolfi dopo gli allestimenti *L’opera dello straccione* (1943) e *Madame sans-gêne* (1951). I bozzetti di scena e i figurini realizzati da Scialoja per *Il Malinteso* sono raccolti in Mancini (1990: 65-66).

¹⁵ La lettera manoscritta è conservata presso il Fondo Vito Pandolfi (Museo Biblioteca dell’Attore di Genova – Busta 3, fascicolo 1).

¹⁶ I contrasti che caratterizzano la rappresentazione teatrale, devono emergere soprattutto dalla recitazione di Carla Bizzarri, sul copione sono spesso segnate, tra il nome del personaggio di Marta e la sua battuta, brevi indicazioni circa il tono e l’atteggiamento da assumere. Ad esempio: “Secca, acida” (26), “calma” (27), “agra” (28), “dura” (31), “sommessa” (32), e ancora “calma” (34), “ironica” (35). Pandolfi condensa già nel primo atto, in cui Marta è presentata da Camus in maniera alquanto coerente, un susseguirsi di repentine variazioni, tra cui intercorre una relazione di reciprocità contrappuntistica, volte a delineare un personaggio marcatamente ossimorico.

¹⁷ Camus “individua nel fine o nel compimento (telos) il problema cruciale della morale: se il soddisfacimento è possibile, ovvero se il desiderio è pensabile come una tensione che la realizzazione del fine appaga e conduce a perfezione, il male è necessariamente ogni ostacolo al suo compimento”. L’epigrafe del *Mythe de Sisyphe*, è infatti la terza pitica di Pindaro, che recita: “O mia anima non aspirare alla vita immortale ma esaurisci il campo del possibile” (Novello 2011: 77-78). È anche in quest’aspetto che risiede l’inquietudine di Marta: non riuscire a esaurire il campo del possibile, di cui il sole e il mare sono echi lontani. Come lei stessa afferma nella prima scena del terzo atto: “pour un homme qui a vécu, la mort est une petite affaire”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aliverti, Maria Ines (1997), *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza.
 Brée, Germaine (1949), “Albert Camus et le Theatre de l’Equipe”, *The French Review*, 3 : 225-229.

- Camus, Albert (1942), *Le mythe de Sisiphe*, trad. it. a cura di Attilio Borelli, *Il mito di Sisifo*, Milano, Bompiani, 2018.
- (1944), “Le Malentendu”, *Caligula suivoi de Le Malentendu*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 151-245.
- (1947), “Il malinteso”, trad. it. a cura di Vito Pandolfi, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 5V-50.
- (1962), *Carnets*, trad. it. a cura di Ettore Capriolo, *Taccuini*, Milano, Bompiani, 2018.
- ; Casarès, Maria (2017), *Correspondance (1944-1959)*, Paris, Gallimard.
- Carandini, Silvia (1988), *La melagrana spaccata: l'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma, Valerio Levi.
- Castello, Giulio Cesare (1950), “Il Malinteso”, *Sipario*, 45: 29.
- Cologni, Franco (1962), *Jacques Copeau. Il Vieux Colombier. I Copiaus*, Bologna, Cappelli editore.
- Consolini, Marco (2001), “Rivolte, utopie e tradizioni nel teatro francese”, *Storia del teatro moderno e contemporaneo III. Avanguardie e utopie. Il Novecento*, eds. Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi: 386-389.
- Copeau, Jacques (2009), *Artigiani di una tradizione vivente*, ed. Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher.
- Cruciani, Fabrizio (1969), *Jacques Copeau: studio di una poetica*, Roma, Bulzoni.
- ; (1971), *Jacques Copeau, o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni.
- Davico Bonino, Guido (1960), “Introduzione”, in Albert Camus, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2000: V-XIII.
- de Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien*, trad. it. a cura di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2012.
- Di Palma, Guido (2012), “«La nozione esatta di quella porzione di fallimento che c'è in ogni opera». Jacques Copeau, Suzanne Bing e i Copiaus”, *Biblioteca teatrale*, 104: 13-51.
- Grenier, Jean (1968), *Albert Camus. Ricordi*, ed. Caterina Pastura, Messina, Mesogea, 2005.

- Guérin, Jeanyves (1986), *Camus et la politique*, Paris, L'Harmattan.
- (1993), *Camus: portrait de l'artiste en citoyen*, Paris, François Bourin.
- (2013), *Albert Camus: littérature et politique*, Paris, Champion.
- Guez, Gilbert (1957), "Intervista a quattr'occhi con Albert Camus", *Sipario*, 138: 2-3.
- Livi, François (1977), *Albert Camus*, Firenze, La nuova Italia.
- Lucignani, Luciano (1950), "Il Malinteso", *Teatro*, 2: 20.21.
- Mancini, Andrea, ed. (1990), *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- (1990), *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- Marchetti, Marta (2007), *Camus e Dostoevskij. Il romanzo sulla scena*, Roma, Bulzoni.
- Mazza, Vincenzo (2017), *Albert Camus et L'État de siège. Genèse d'un spectacle*, Paris, Classique Garnier.
- Meldolesi, Claudio (1982), "I teatri possibili di Vito Pandolfi", *Quaderni di teatro*, 18 novembre: 5-11.
- (1984), *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Nietzsche, Friedrich (1882), *Die fröhliche Wissenschaft*, trad. it. a cura di Ferruccio Masini, *La gaia scienza*, Milano, Mondadori, 1979.
- Novello, Samantha (2011), "Camus e Bataille o la morale all'inferno. La libertà inutile fra Sisifo e Sade", *Etiche negative. Critica della morale sociale*, ed. Fabio Bazzani, Firenze, Clinamen: 77-97.
- Pandolfi, Vito (1953), *Spettacolo del secolo*, Pisa, Nistri Lischi.
- Schacherl, Bruno (1950), "Il Malinteso", *Il dramma*, 101: 51-52.
- Spiquel, Agnès (2013), "Quand le jeune Camus ouvre les yeux sur le quotidien", *Albert Camus au quotidien*, Villeneuve d'Asque, Presses Universitaires du Septentrion: 83-100.

FONTI ARCHIVISTICHE

Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Pandolfi*, b. 3, fasc. 1: *Il Malinteso*, copione a stampa con note manoscritte.

Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Pandolfi*, b. 3, fasc. 1: Lettera di Vito Pandolfi a Carla Bizzarri, 3 gennaio 1950.

SEZIONE MONOGRAFICA II

Teorie del comico

a cura di Francesco Fiorentino

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.

FRANCESCO FIORENTINO

Introduzione

Si presentano qui i risultati di una ricerca promossa dall'Associazione "Sigismondo Malatesta", presentati in un seminario tenutosi a Napoli il 21 e 22 marzo 2013. Nonostante il ritardo, dovuto a questioni organizzative, con cui vengono pubblicati, sia per l'importanza dei testi analizzati, sia per le questioni teoriche che affrontano, il loro interesse risulta intatto.

Tra le differenti teorie del comico una buona parte degli interventi (di Brugnolo, Camerlingo, Fiorentino, Gargano, Iotti, Luongo) assume quale punto di riferimento quella elaborata da Freud in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* dove il fondatore della psicanalisi distingue tra comicità, *Witz* e umorismo, e sostiene, attraverso illuminanti analisi, che alcuni motti combinano comicità e *Witz*: cioè prevedono da parte di chi ride una distanza dal ridicolo (in forma di superiorità) e contemporaneamente identificazione con esso e le sue ragioni. Proprio quest'ultimo punto della teoria è stato ulteriormente elaborato da Francesco Orlando in *Lettura freudiana del "Misanthrope"* e due scritti teorici (1974)¹. Nella 'formazione di compromesso' costituita da comicità e *Witz*, Orlando, da teorico della lettera-

tura, ha individuato la forma per eccellenza della comicità letteraria. Una forma vuota che ha spesso sintetizzato nella frazione con cui in altri scritti ha rappresentato la negazione freudiana NON/SONO IO: una forma sempre passibile di essere riempita in modi diversi da contenuti storicamente determinati. Tutti gli interventi che si richiamano a questa teoria riflettono appunto su come una forma vuota (d'origine psicologica) possa incontrarsi con la Storia e con i canoni letterari. Fanno solo parzialmente eccezione gli interventi di Carandini e Vicentini che s'interrogano piuttosto sulle questioni che la comicità ha posto al teatro, luogo per eccellenza – prima dell'avvento del cinema – della comicità. Mi pare comunque che anch'essi apportino un contributo significativo alla verifica della teoria freudiana/orlandiana del comico. Ma prima di avanzare qualche osservazione generale, credo convenga dare conto brevemente dei singoli interventi qui raccolti.

* * *

Antonio Gargano analizza la maniera in cui il codice dell'amore cortese cavalleresco viene trattato da due capolavori della letteratura spagnola, *La Celestina* (1502) e il *Quijote* (1605). Nel primo il giovane Calisto, che non manca di riferirsi seriamente a tale codice, nelle parole e nel comportamento fa invece affiorare tutt'altre istanze di godimento sensuale. Abbiamo dunque un momento comico costituito dalla sua inadeguatezza a un codice di comportamento ancora in auge e uno *witzig* per cui ci si identifica con l'autenticità del suo desiderio. Il caso di don Chisciotte si rivela più complesso, anche per la presenza al suo fianco di Sancho: il vagheggiamento cortese di Dulcinea da parte del *Caballero de la Triste Figura* risulta comico senza però che il riso impedisca l'affiorare nel lettore di un sentimento di simpatia regressivo per un codice ormai superato cui follemente

il Cavaliere si mostra fedele. D'altro canto anche l'appello alla realtà di Sancho, pur esso comico per la sua rozzezza, induce alla simpatia per quel che rappresenta: fiducia nell'esperienza e nella concretezza della conoscenza, riconoscimento del desiderio. Grazie al modello freudiano-orlandiano, Gargano arriva a descrivere la complessità del capolavoro cervantino che riesce a far ridere e al tempo stesso indurre all'identificazione con i medesimi valori. Dal confronto tra *La Celestina* e il *Quijote* risulta una sostanziale differenza nel trattamento del codice cortese-cavalleresco: nella prima, seppur trasgredito, esso è ancora in vigore mentre nel secondo appare ormai largamente tramontato e quindi suscettibile solo di esercitare il fascino del superato. La Storia determina non solo la natura dei contenuti comici e quelli *witzig* ma anche il rapporto tra loro.

Gianni Iotti si interroga a proposito della divaricazione / connessione del comico e del patetico a partire dalla concezione platonica che, a differenza di quella aristotelica, considera il ridicolo "ignoranza di sé". Questa concezione universalistica del ridicolo che si attaglierebbe quasi a ogni uomo lascia poi spazio a una distinzione: i ridicoli sono coloro che sono in una situazione di debolezza. Si insinua così nel riso un fantasma penoso di debolezza da esorcizzare, mediante il suo spostamento dall'io all'altro, il ridicolo. Non siamo tuttavia ancora alla moderna commistione di comico e patetico. La concezione antica, tipica di una cultura sostanzialmente guerresca, "può contemplare nel riso un sentimento spurio di coinvolgimento a sfondo invidioso, come mostra Platone, ma la solidarietà profonda nei confronti di una vittima, di un *vinto*, le rimane sostanzialmente estranea". Per quella moderna invece "il Cristo deriso, sconfitto, umiliato, inchiodato alla croce è il paradigma d'una debolezza potenzialmente oggetto di scherno e, di fatto, oggetto di una patetica – sofferta – identificazione". Questa concezione di un risolto identificativo – e patetico – nel riso si sviluppa soprat-

tutto a partire dalla svolta di fine Settecento e in epoca romantica: in una cultura sostanzialmente borghese e democratica nella quale la ginnastica dell'identificazione non è impedita da barriere sociali insuperabili. Nell'Ottocento tale combinazione produce due esiti: il grottesco romantico e l'informe medietà di Flaubert, quella che Crouzet ha chiamato "un grottesco triste" (1981: 50)². Il modello di comicità contraddittoria che Orlando ricava da Freud si iscrive in questa tradizione.

Nel mio contributo alla raccolta, ho ricostruito brevemente la storia delle diverse teorie del comico a partire da Aristotele – passando per Hobbes, Marmontel, Kant, Schlegel, Jean Paul, Stendhal, Bain, Pirandello – fino al modello comicità/Witz elaborato da Freud e Orlando. In questa lunga storia la grande svolta coincide, come per Iotti e per Orlando, con la fine del Settecento e l'avvento del Romanticismo, quando si afferma una concezione del riso non solo prodotto da un sentimento di superiorità nel confronto col ridicolo, ma anche – e spesso soprattutto – come risultato di un'identificazione con esso. La questione che mi sono posto è se sempre – e se non sempre: fino a che punto – è possibile proiettare anche nella comicità d'*ancien régime* un processo identificativo di chi ride con il ridicolo. Ad esempio, è possibile che gli spettatori seicenteschi sotto sotto provassero anche com-passione per i servi vigliacchi che abbondavano in scena? Certo la paura è un sentimento che appartiene alla natura umana e quindi anche nel Seicento si aveva paura, ma gli spettatori che ridevano potevano solidarizzare con loro, superando ferree gerarchie sociali, morali e stilistiche? Oppure erano solo confermati nella loro alterità abbandonandosi al piacere di sentirsi superiori, senza che nel loro riso si insinuasse una vena di sofferenza, dovuta appunto all'identificazione con sentimenti che consideravano abietti?

Salvatore Luongo commenta un passo singolare del *Cantar del mio Cid*, l'episodio dei due mercanti ebrei che, per sete di

profitto, si lasciano ingannare dal Cid e dal suo vassallo Martín Antolínez, in rotta col re e bisognosi di denaro per continuare la guerra: in cambio di un prestito ricevono due sacchi presunti pieni d'oro e di fatto pieni di sabbia. Se il Cid fa ricorso all'imbroglio, pratica che mal si concilia con la morale cavalleresca, la sua infrazione può comunque essere condonata in quanto danneggia usurai che, vendendo il tempo, contraddicono le virtù dell'universo feudale, e per di più ebrei, popolo nei cui riguardi all'epoca non si avevano gli stessi obblighi che verso i cristiani. Si crea insomma una 'formazione di compromesso' comica, per dirla sempre con Orlando, tra una trasgressione alle norme e la sua assoluzione. Luongo osserva che essa è resa possibile da quella che Bachtin chiamò una situazione carnevalesca in cui i ruoli sociali si rovesciano: per un momento i due ebrei avari assumono pose cavalleresche e il Cid tratta con spregiudicatezza affaristica.

Analizzando *Much Ado about Nothing*, Rosanna Camerlingo si muove invece in un ambito che è quasi tutto prima 'wizzig'. La commedia shakespeariana è ambientata a corte e – sostiene Camerlingo – presenta implicazioni politiche rilevanti per l'Inghilterra elisabettiana. Il battibecco spiritoso e inesauribile tra Beatrice e Benedick da una parte è un episodio tra i più brillanti dell'eterna guerra tra i sessi, dall'altra comporta anche una riflessione, all'epoca scottante, sulla posizione dell'aristocrazia a corte. All'inizio lo spirito del motteggiatore Benedick è svalutato dall'esigente Beatrice come quello di un buffone del principe, del cortigiano che rallegra la corte. La tensione erotica tra loro si trasforma così in un raffinato scontro di battute. La crisi del codice cortese dell'amore in questo caso – siamo a corte – non genera tanto l'affiorare comico di desideri d'appagamento sensuale quanto invece uno scambio spiritoso. In tal modo il legame matrimoniale, propugnato quale strumento politico alla corte di Messina al pari della corte di Elisabetta, è messo

in discussione. Alla fine, tuttavia la resa degli amanti scontro-si segna comunque il ritrovamento della pace e dell'equilibrio. La prevalenza dell'aspetto *witzig* a scapito di quello comico in *Much Ado about Nothing* configura un modello di commedia brillante inusuale sulle scene continentali *d'ancien régime*. Ancora una volta la storia – e in questo caso anche i modelli drammaturgici nazionali – condizionano le forme del riso.

A partire dalla *Leçon* di Ionesco, Stefano Brugnolo ricostruisce a ritroso un topos nella tradizione comica occidentale – quello della lezione appunto – da Aristofane a Pinter, passando per Rabelais, Voltaire, Flaubert, Carroll, Kafka per citare solo alcuni degli autori considerati nella vasta rassegna. In questa scena risulta sempre in gioco una tensione tra valori, spesso riconducibile a quella tra Cultura e Natura: tensione che si risolve in un esito comico certe volte a scapito del maestro, altre dell'allievo. In ogni caso, osserva Brugnolo rifacendosi a Freud e a Orlando, questo riso rivela sempre una ambiguità: si ride *del* personaggio ridicolo – allievo o maestro – ma al tempo stesso si ride anche *con* lui, sia certe volte per contestare una cultura (sofistica, scolastica o più moderna), sia in altre perché liberati dal peso della logica e del senso di realtà. Mi pare significativo sottolineare che anche nel caso di una scena ricorrente in oltre due millenni, il modello comicità/*Witz* si riempie di contenuti diversi a seconda delle epoche.

Claudio Vicentini e Silvia Carandini affrontano la questione della comicità dal punto di vista della recitazione comica. Nelle teorie *d'ancien régime* e fino all'Ottocento incluso, ci si pone la questione di come l'attore deve rappresentare in maniera 'dignitosa' il basso morale, sociale e creaturale che fa ridere. La distinzione stilistica è così forte – in quanto ancorata al pregiudizio sociale e morale – che l'attore comico rischia di apparire irrimediabilmente coinvolto nella degradazione che comporta il suo ruolo. I trattati cercano di delimitare una forma decorosa

di recitazione comica che provochi – afferma Carandini – quel riso benevolo e moderato, *l'eutrapelia* aristotelica, che si oppone al riso scurrile. L'operazione tuttavia risulta quasi sempre fallimentare, anche perché avvalersi di procedimenti 'degradati' potenzia l'efficacia nel suscitare il riso. È appunto questo il caso dei lazzi, come mostra Carandini ripercorrendo la vicenda della Commedia dell'arte e in particolare dei suoi tre celebri Arlecchini. Il lazzo – forma circoscritta, autosufficiente e topica di azione teatrale – oltre agli enunciati verbali, prevede un grande dinamismo fino all'acrobazia. Indulge a riferimenti scatologici e sessuali, e tuttavia "sembra parlare a volte la lingua 'incongrua' del sogno, del lapsus, o della follia, mimare il gioco infantile verbale e motorio, secondo procedimenti forse non lontani da quelli del motto di spirito indagato da Freud".

Nell'ambito della recitazione comica ancor oggi praticata, Vicentini distingue due pratiche: quella per cui l'attore prende le distanze dal personaggio ridicolo che rappresenta (ad esempio ridendo di lui) e l'altra in cui aderisce invece del tutto al suo ruolo. Nel primo caso l'attore si comporta da intermediario tra il personaggio e il pubblico rendendo esplicita la sua 'difformità' comica. Tale operazione mi sembra corrispondere a quanto, come ha mostrato Orlando (1982)³, facevano Pascal e Voltaire quando nei loro scritti cedevano la parola a un gesuita, sottolineando stilisticamente il ridicolo del suo discorso. È per eccellenza la tecnica della satira: eppure, anche questa presa di distanza estrema non esclude che il lettore possa nutrire una qualche simpatia, più o meno consapevole, per il ragionamento assurdo dello sfrontato gesuita di turno. Cosa che credo avvenga anche con l'assoluta mancanza di freni inibitori del personaggio di Cetto Laqualunque di Albanese, che si comporta come una sorta d'inconscio parlante. Nel secondo caso invece l'attore "annulla ogni canale di comunicazione diretta con il pubblico e sottolinea l'irriducibile estraneità di ciò che va facen-

do a ogni forma di comportamento *normale*". Questa mi pare la modalità in cui più esplicitamente (e con maggior forza) una distanza comica dello spettatore dal personaggio si può combinare con una identificazione. Buster Keaton et Charlie Chaplin, i due maggiori geni 'ridicolo-patetici' del secolo scorso (e forse non solo), praticano infatti entrambi questa seconda maniera.

* * *

Come questi miei brevi – e lacunosi – resoconti spero testimonino, alcuni interventi qui raccolti confermano l'efficacia del modello comicità/*Witz* su testi precedenti la svolta di fine Settecento, mentre altri si pongono la questione se esso debba considerarsi sempre valido anche in quest'epoca. In effetti già Orlando aveva proposto alcune brillanti analisi, oltre che del *Misanthrope*, di alcuni testi cinque-seicenteschi. In particolare, aveva commentato le parole di Harpagon, l'avarissimo molieriano, davanti a suo figlio svenuto: "Cela ne sera rien. Allez vite boire dans la cuisine un grand verre d'eau claire" (I, 4). Nella battuta Orlando sottolinea l'esibizione dell'offerta di un bicchier d'acqua (*vite, grand, claire*) per occultare l'unica sua motivazione: che nulla costa. Il rincaro genera l'effetto comico dell'enunciato. Se lo spettatore ride dell'avarizia di un padre che non si preoccupa del figlio, d'altra parte l'aggettivazione sproporzionata "racchiude quanto basta a sovvertire l'inferiorità dell'avarissimo nell'immondo trionfo di una sfrontatezza invidiabile". Orlando ipotizza dunque che anche questo caso estremo possa rientrare nel modello comicità/*Witz* in quanto un riso di superiorità nasconde una identificazione talmente ripugnante e regressiva che occorre immaginarla inconscia. È possibile estendere – grazie a quest'esempio limite – il modello comicità/*Witz* a tutta la comicità *ancien régime*? Alcuni interventi – Gargano, Luongo, Brugnolo – verificano questa ipotesi con analisi convincenti di

testi pre-ottocenteschi. Ma tutti i casi presi in esame sono capolavori della letteratura occidentale, come lo erano gli esempi molieriani e no di Orlando. Vale altrettanto per la produzione letteraria e teatrale corrente? In mancanza di un'elaborazione letteraria quale quella riscontrata genialmente da Orlando nel caso della battuta di Harpagon, è sempre possibile riconoscere operante il modello? E con quanta sicurezza si può ipotizzare un inconscio cinquecentesco e seicentesco? Quanto siamo inclini a proiettare la nostra cultura 'sensibile' su quella di epoche che non lo erano se non affatto, di certo non altrettanto?

Tutti gli interventi qui presentati mostrano comunque la forza di questa teoria del comico che consente di rendere conto di fenomeni letterari e teatrali complessi praticamente in ogni epoca. Le questioni ancora aperte non ne revocano in dubbio la validità ma eventualmente solo la portata. Se pure si verificasse, grazie ad ipotetiche analisi quantitative (oggi di là da venire), che la produzione corrente d'*ancien régime* risultasse comica e basta, la teoria comunque avrebbe il pregio di identificare un criterio per definire la comicità 'alta', appunto complessa, di certe epoche, oltre che in genere quella post-romantica. E sarebbe comunque conforme alla classificazione freudiana che distingueva dalla comicità 'pura' i casi di comicità/Witz, ripensati da Orlando in una prospettiva squisitamente letteraria.

NOTE

¹ Si veda in particolare il primo capitolo, "Per la teoria": 43-63.

² Cfr. anche Fiorentino 1998.

³ Cfr. in particolare: 29-64.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Crouzet, Michel (1981), «*Sur le grotesque triste dans Bouvard et Pécuchet*», *Flaubert et le comble de l'art*, Paris, Société d'enseignement supérieur: 49-74.

Fiorentino, Francesco (1998), «Raccontare il medio: il personaggio ridicolo-patetico», *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Roma, Bulzoni: 71- 91.

Orlando, Francesco (1974), *Lettura freudiana del «Misanthrope» e due scritti teorici*, Torino, Einaudi.

—, (1982), *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.

Freud, Sigmund (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. it. a cura di Ermanno Sagittario; Silvano Daniele, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975 (con un saggio introduttivo di F. Orlando).

ANTONIO GARGANO

*Modello freudiano e contenuti storici:
il codice d'amore cortese-cavalleresco
tra La Celestina e il Quijote*

1. *Comicità e formazione di compromesso*

Il modello freudiano a cui il titolo del mio contributo allude è quello della “formazione di compromesso”, nella definizione che Francesco Orlando ha ricavato dall’opera di Freud: “una manifestazione semiotica-linguistica in senso lato che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto” (Orlando 1987: 211). Nello specifico, l’espressione del mio titolo vuole richiamarsi a quella particolare configurazione del modello di formazione di compromesso che lo stesso Orlando, nel capitolo iniziale di *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, ha formalizzato con la frazione simbolica di “Comicità/Witz”, a partire dalla proposta teorica avanzata da Sigmund Freud nel celebre libro su *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (Freud 1975)¹. In questo libro, com’è noto, nel campo della “provocazione del riso”, l’autore distingue tra comicità, *Witz* e umorismo, e sosteneva che alcuni motti, combinando comicità e *Witz*, danno luogo a una particolare formazione di compromesso, in cui la comicità, os-

sia il momento della distanza e della non-identificazione, funge da semplice “facciata”, dietro la quale è possibile scorgere un contenuto “represso”, da cui risulta istituito il momento della complicità e dell’identificazione. In tempi più recenti, poi, il modello freudiano della formazione di compromesso è stato genialmente ripreso in sede di teoria della letteratura da Francesco Orlando, il quale, nella sua citata lettura del *Misanthrope* di Molière, ha anche fornito un esempio di come un intero capolavoro letterario, come tale universalmente riconosciuto, acquisti nuova luce se letto sulla base di quella particolare realizzazione di formazione di compromesso risultante dalla combinazione di comicità e *Witz*: “nella ricca casistica di formazioni di compromesso – scrive Orlando – che secondo Freud, da buona manifestazione dell’inconscio, offre il fenomeno del motto di spirito, una è per noi di specialissimo interesse [...]. È quella che combina in qualche modo, anzi in modo tale che la loro convergenza risulta ‘deducibile teoricamente’, le due definizioni di comicità e di *Witz*” (Orlando 1974: 49), con la conseguenza per la lettura del capolavoro di Molière che “il misantropo sia un personaggio tale da far coincidere la distanza comica di fronte a lui con un momento repressivo, e la complicità o identificazione in lui con un ritorno del represso” (Orlando 1974: 51).

Orlando non si è mai stancato di ripetere, oralmente e per iscritto, che tali modelli – quello più generale di formazione di compromesso e quello meno astratto che compone, secondo il criterio compromissorio, comicità e *Witz* – sono modelli vuoti, nel senso che possono riempirsi di qualsiasi contenuto e che, peraltro, tali contenuti, in quanto “non conformi all’ordine costituito”, hanno una valenza storica e collettiva, come testimonia la scelta terminologica di sostituire “rimosso” e “ritorno del rimosso” con “represso” e “ritorno del represso”; una scelta “motivata dalla volontà di includere nell’espressione non solo contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci” (Or-

lando 1987: 25). E a proposito del saggio su *Unheimliche*, dove "anche se non la conia di fatto [...] concettualmente e virtualmente Freud autorizza qui un'espressione analogica come 'ritorno del superato'", Orlando conclude:

il che vuol dire che tratta come varianti certi contenuti, tipici o no dell'inconscio, in rapporto a un modello formale senza dubbio tipico dell'inconscio, trattato come costante. Lo si chiami impropriamente un rimosso, o genericamente un represso, o specificamente un superato, ciò che a me preme sottolineare non è che la costanza di un modello a priori vuoto (Orlando 1987: 199-200).

In tale prospettiva e col supporto teorico precisato, nel mio contributo vorrei mostrare come lo stesso contenuto storicamente determinato, oltre che sociale e conscio, può fungere da momento della non-identificazione, comico e repressivo dunque, e può fare anche da momento dell'identificazione col contenuto proibito e interdetto, ossia col represso. Di più. Una simile reversibilità della sovrapposizione di comicità e *Witz* può verificarsi, addirittura, nella stessa opera letteraria. Prenderò, pertanto, in considerazione due capolavori della letteratura spagnola della prima età moderna, *La Celestina* e il *Quijote*, separati da un secolo quasi esatto di storia letteraria, limitando le mie riflessioni al tema costituito da quella concezione amorosa che ha goduto per secoli di ampio prestigio, e a cui farò riferimento con la formula canonica di codice d'amore cortese o, anche, di concezione d'amore cortese-cavalleresca. Va da sé che, nello spazio ridotto di queste pagine, non potrò che offrire una ricostruzione assai parziale della questione che, com'è facile intuire, meriterebbe una trattazione di ben più ampia estensione, e mi vedrò costretto a circoscrivere il discorso a porzioni di testo dei due capolavori molto limitate per numero e ampiezza, oltre che per la stringatezza d'analisi.

2. “Maldito seas, que fecho me has reír”

La Celestina è non solo un’opera che suscita il riso del lettore, ma è anche un universo fittizio dove ai personaggi che lo compongono capita di ridere in più di un’occasione (cfr. Gerli 1995)². Nella dozzina circa di episodi in cui ciò avviene, uno di essi vede coinvolto lo stesso Calisto, che non riesce a evitare una reazione d’ilarità proprio quando la melanconia d’amore sembra maggiormente sovrastarlo. Siamo, naturalmente, all’inizio della tragicommedia, nel lungo colloquio che il dolente e arrabbiato Calisto intrattiene con Sempronio, il quale nel tentativo di contrastarne la debordante passione non esita a rimproverarlo, ricorrendo all’argomento principe della tradizione misogina:

CALISTO: ¿Qué me repruebas?

SEMPRONIO: Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer.

CALISTO: ¿Muger? ¡Oh grosero! ¡Dios, Dios!

SEMPRONIO: ¿Y así lo crees, o burlas?

CALISTO: ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora.

SEMPRONIO: ¡Ja, ja, ja! (¿Oístes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?)

CALISTO: ¿De qué te ríes?

SEMPRONIO: Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma.

CALISTO: ¿Cómo?

SEMPRONIO: Porque aquéllos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios.

CALISTO: Maldito seas, que fecho me has reír, lo que no pensé hogaño (Rojas 2011: 37).

Nel frammento del dialogo, ben due risate risuonano a corta distanza l'una dall'altra; e per di più è la giustificazione della prima da parte del servo a provocare la seconda da parte del padrone, e di noi lettori insieme a lui. Premesso, dunque, che è della risposta del suo servo che Calisto ride, domandiamoci ora perché o di cosa esattamente egli rida. Naturalmente, perché si dia la reazione d'ilarità, bisogna che colui che ride abbia piena consapevolezza del doppio riferimento a cui la risposta di Sempromio allude con fulminea concisione. Bisogna, cioè, che – da un lato – egli abbia ben presente l'episodio del *Genesis*, dove si racconta come quei grandi peccatori degli abitanti di Sodoma pretesero da Lot che consegnasse loro i suoi ospiti, gli angeli inviati dal Signore sotto sembianze umane: “Educ illos huc, ut cognoscamus eos” (19.5), ed è superfluo precisare a quale tipo di conoscenza essi scelleratamente facciano riferimento. D'altro lato, a generare la reazione divertita contribuisce in misura non meno essenziale l'adesione a quell'antica e nobile concezione dell'amore, che nella Spagna del Quattrocento informa di sé soprattutto i generi letterari della poesia di *cancionero* o della *novela sentimental*, e che – tra i suoi elementi costitutivi – includeva quello fondamentale della superiorità dell'oggetto amato, il quale – a sua volta – dal concetto di *domina* o *midons*, 'signora del cuore', di ascendenza cortese, era pervenuto per successive trasformazioni all'esito ontologico elaborato in ambito stilnovistico, dove la donna amata aveva acquisito la “natura di essere venuto di cielo in terra per rappresentare in concreto la potenza divina” (Contini 1970: 166), secondo la rigorosa interpretazione continiana dei celebri versi danteschi:

e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
(Dante Alighieri 1980: 180)³.

È, del resto, la stessa concezione che, all'inizio del nostro frammento, trapela nell'indignata risposta di Calisto al rimprovero misogino di suo servo, quando prorompe nell'ellittica esclamazione: "¿Mujer? ¡O grosero! ¡Dios, Dios!", o – ancor meglio – quando, nell'enfatica dichiarazione che segue, sostiene con fervore la natura divina dell'amata, benché conceda che "entre nosotros mora".

Il lettore che abbia presenti entrambi i fattori a cui ho rapidamente accennato – il mitologico cristiano e l'erotico laico – difficilmente saprà resistere all'esilarante comicità dell'affermazione finale di Sempronio, da cui non a caso si lascia coinvolgere perfino Calisto, contro ogni sua ragionevole aspettativa: "lo que no pensé hogaño". Orbene, ciò che rende comica l'affermazione di Sempronio è la sua manifesta assurdità che la facciata logica vagamente sillogistica riesce malamente a coprire⁴. La conclusione a cui giunge il servo, con la grave – ancorché buffa – accusa nei confronti di Calisto, diventa intellegibile, difatti, se ne ricostruiamo il ragionamento deduttivo – o meglio, falsamente deduttivo – che la sorregge. Il tipo di argomentazione logica che ho definito come vagamente sillogistica, può ridursi al seguente schema, o a qualsiasi altro ad esso simile: i sodomiti, secondo il racconto biblico, commisero il grave peccato di volersi unire sessualmente a degli angeli con sembianze umane; Calisto riconosce apertamente, secondo il suo codice erotico, che Melibea è Dio (il quale – possiamo aggiungere – è nella scala dell'essere un ente superiore agli angeli); ne consegue, dunque, che Calisto è ancora più blasfemo e abominevole peccatore degli stessi sodomiti. Non ci vuole molto a comprendere che la conclusione di Sempronio è dettata da un falso sillogismo, che le conferisce il carattere di comica assurdità. All'insensatezza finale il servo perviene, difatti, per almeno due errori di cui il suo ragionamento reca tracce. Il primo consiste nell'arbitrarietà di far dire a Calisto qualcosa che questi non dice, ma che tuttavia si rivela

fondamentale nel falso ragionamento del servo: Calisto, difatti, non ha mai espresso – o, perlomeno, non l'ha ancora fatto – il desiderio di unirsi sessualmente a Melibea. Il secondo errore è ben più sottile. Il processo di idealizzazione dell'oggetto amato, proprio della concezione erotica che Calisto afferma di condividere, si spinge sì fino alla dottrina che postula la natura 'miracolistica', prodigiosa, della donna, ossia di creatura perfettamente virtuosa scesa tra le miserie del mondo sublunare a mostrare la grandezza divina, ma con tutto ciò non ha preteso affatto di identificare a Dio la donna, come l'erroneo ragionamento di Sempronio ridicolmente presuppone⁵. Dal doppio errore di Sempronio – l'arbitrarietà dell'aggiunta e la stravaganza dottrinale – trae origine la manifesta absurdità della sua accusa, che coinvolge in un'unica, irresistibile risata il protagonista maschile dell'opera e il lettore di essa. I quali ridono, in fondo, a spese del servo, il quale dà prova d'impiegare troppo poca energia mentale nella prestazione di un ragionamento, errato nella sostanza, per quanto logico si presenti in superficie.

Fin qui nulla della mia lettura del breve episodio considerato sembra contraddire la tesi tradizionale sulla comicità, secondo la quale all'origine del piacere comico ci sarebbe una comparazione tra chi ride e l'oggetto ridicolo, risolta in termini di non-identificazione, ovvero nel senso di superiorità che il primo prova nei confronti del secondo. Ora, però, il modello teorico a cui mi sono richiamato all'inizio di queste note suggerisce d'interpretare, in alcuni casi, la comicità come una "facciata", dietro la quale non solo è possibile che ci sia "qualcosa da nascondere", ma che ciò sia tale anche perché tratta di "qualcosa di 'proibito'". Quale sarebbe, allora, il pensiero serio, il contenuto proibito, che la comica affermazione di Sempronio nasconderebbe? A proposito di quei motti che si presentano con "spiccato carattere di logicità", Freud ne individua il risvolto serio nel fatto che essi "intendono veramente dire, sia pure con argomenti a bella po-

sta erronei, ciò che affermano” (Freud 1975: 74 e 132). Ecco come potrebbe essere presentato il pensiero contenuto nell'accusa di Sempronio, ridotto della sua veste comica: 'Calisto, devi riconoscere che al tuo sentimento per Melibea non è affatto estraneo il desiderio di possederla sessualmente, e pertanto nulla di più assurdo della tua pretesa di idealizzarla a tal punto di farne un essere di natura divina'. Letta così, la ridicola e innocua affermazione di Sempronio rivela la sua più generale portata di feroce aggressione nei confronti di quell'insieme di norme, precetti, atteggiamenti con cui l'*élite* culturale – dal tempo dei trovatori in poi – aveva elevato il naturale desiderio sessuale al rango di comportamento evoluto e civile; in altre parole, si svela per quello che è: un'energica critica di quel 'codice cortese' dell'amore che nella Spagna di Rojas non aveva ancora perduto l'immenso prestigio sociale e culturale, di cui aveva goduto nelle epoche anteriori, pur vedendosi sottoposto a continui ripensamenti e a ulteriori elaborazioni. Né è irrilevante che l'attacco al codice sia condotto censurandone il principio costante e fondamentale: quel processo con cui le qualità e il valore dell'oggetto amato sono portati al massimo grado di perfezione; un principio e un processo, il cui rifiuto ha l'effetto di fare a pezzi l'intera tradizione di pensiero che – pur nella diversità delle strade esplorate: dalla trobadorica alla neoplatonica, passando per lo stilnovismo e l'esperienza petrarchesca – aveva, comunque, unitariamente inseguito la meta di innalzare a dignità di cultura e di ragione quel desiderio sessuale, a cui altrimenti non sarebbe stato dato di superare la soglia naturale dell'istinto. Con la sua battuta, Sempronio ottiene di rovesciare i termini della questione: imprimendo il marchio dell'incoerenza e dell'assurdità alla tradizione culturale che aveva puntato sull'idealizzazione e progressiva divinizzazione della dama cortese, egli finisce anche per rivendicare nell'amore il 'deseo natural de gozo', secondo una concezione naturalistica in cui – con parole di Pedro Cátedra –

“si spiega l'amore e la sua stessa esistenza in termini palpabili e all'interno della configurazione del mondo nel quale impera la legge naturale” (1989: 11)⁶. Una “legge naturale” che – come non riconoscerlo – riceveva nuova e diversa legittimazione dalla cultura umanistica, che della natura faceva un principio ordinatore del mondo e regolatore del comportamento umano. A tal proposito, penso – per esempio – alla dottrina esposta da Lorenzo Valla nel dialogo *De voluptate*, dove – in nome della “legge naturale” – si giunge addirittura a contestare il principio aristotelico, formulato nell'*Etica a Nicomaco* (X, 4-5), secondo il quale esistono nell'uomo due tipi di piacere, l'uno legato ai sensi e l'altro alla mente (“Verum Aristoteles voluptates duas facit, unam in sensibus, et quandam aliam in mente”). Ecco la replica dell'umanista italiano che, nel secondo libro del dialogo menzionato, parla per bocca di Maffeo Vegio:

At ipse non intelligo, cum unum atque idem nomen sit, quo pacto rem possimus facere diversam. Atque eo quidem magis, quod omnis voluptas non tam corpore sentit quam animo, qui corpus moderatur, quod, ut opinor, sensit Epicurus. Aut tandem quis dubitat, et voluptates corporis adiuvante animo, et voluptates animi subserviente corpore generari (Valla 1962: 152)⁷.

Tornando all'episodio de *La Celestina*, aggiungo solo che, come spesso accade, quando a esser fatti segno dell'attacco sono istituzioni o esponenti di esse, canoni morali e religiosi, codici culturali prestigiosi, la protesta nei loro confronti assume spesso la maschera della comicità; è per questo che il ridicolo di cui si copre Sempronio con i suoi errori di ragionamento, risulta il giusto prezzo da pagare per l'aggressione dell'antica, elitaria e prestigiosa concezione dell'amore. Con la sua fragorosa risata, il nobile Calisto è il primo che inconsapevolmente lo riconosce e ne gode.

La comica aggressione nei confronti del codice amoroso aristocratico-cortese non si limita al singolo episodio che contiene la mordace battuta di Sempronio, ma investe buona parte del testo della tragicommedia, coinvolgendo in una critica feroce quanto innocua la totalità dei più significativi fattori che costituiscono il codice, come risulta chiaramente dalla breve rassegna di alcuni passi dell'opera, nei quali il comportamento del protagonista maschile finisce per dar ragione, ampliandola, alla censura contenuta nell'assurda affermazione del servo.

3. Calisto e le comiche infrazioni al codice d'amore cortese

Fin dalla prima battuta dell'opera, nel colloquio d'esordio con Melibea, Calisto offre un concentrato di argomenti che rimontano tutti a quel codice d'amore cortese che, per un lato, era patrimonio culturale del ceto aristocratico dell'epoca e, d'altro lato, trovava manifestazione letteraria in generi coevi come la lirica dei canzonieri, la narrativa sentimentale e, in parte, il romanzo cavalleresco. A quest'antico quanto nobile repertorio di idee faceva ricorso Calisto quando, nella battuta iniziale, dichiarandosi a Melibea, affermava di vedere manifesta la "grandezza di Dio":

En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar, yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, ¡oh triste!, que en esto deferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto, me alegre con recelo del

esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar (Rojas 2011: 27).

Con una continua oscillazione tra le sfere del sacro e del profano, nello spazio di poche righe troviamo riuniti pressoché tutti i valori su cui si fondava la concezione erotica aristocratico-cortese: la forte idealizzazione della donna, fino a farne un'entità di natura divina; la conseguente incolmabile distanza che veniva a crearsi tra il soggetto amante e l'oggetto amato; la passione intesa come puro desiderio, destinata cioè a rimanere senz'altro appagamento che non fosse la contemplazione della donna; l'assoluta segretezza nella quale doveva essere vissuta la passione stessa; e, infine, la sofferenza mortale a cui dava luogo il sentimento amoroso concepito come costante stato di privazione. A tutti questi valori, nella battuta iniziale come altrove nel testo, Calisto non smette mai di richiamarsi e dichiararsi fedele, salvo poi, col suo comportamento, puntualmente smentirli tutti.

Per infrangere d'un sol colpo tutte le norme del codice basterebbe, difatti, l'entusiasmo con cui Calisto aderisce alla proposta di Sempronio, quella di affidarsi a "una vieja barbuda que se dice Celestina, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay" (47), delle cui capacità sono noti i prodigiosi risultati e sicure le straordinarie potenzialità, dal momento che "pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere" (47). La natura comica del personaggio di Calisto consiste, dunque, in ciò: nella sistematica infrazione che compie nei riguardi di un codice a cui, per altro verso, continua a professare la propria fedeltà. Naturalmente, per la comicità del personaggio vale la regola, secondo la quale l'effetto del trattamento comico o parodico di un dato valore quasi mai si esaurisce nella semplice aggressione di esso, ma l'aggressione che ne deriva comporta a sua volta la difesa – ancorché implici-

ta – del disvalore che ad esso si correla. Vediamo, rapidamente, come ciò si verifica per le singole norme del codice che abbiamo sopra elencato.

In luogo dell'idealizzazione dell'amata, prevista dal codice, il comportamento di Calisto sembra piuttosto essere dettato dall'idea che fa di Melibea una donna da "portare a letto", come volgarmente, ma con sostanziale aderenza alla realtà, si esprime Sempronio in un *a parte* del primo atto: "si destos agujones me da, traérgela he hasta la cama" (47), e come il seguito della vicenda provvede largamente a dimostrare. Che il plebeo commento del servo colga nel segno lo provano, se non altro, le parole e i fatti di cui sovrabbondano gli incontri amorosi degli atti XIV e XIX: per Calisto, la divina Melibea è ora "gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes" (273) da toccare e, addirittura, da strapazzare; e il suo bel corpo, che bisognerà spogliare per goderne, in un doppio paragone finisce per essere assimilato, prima, a un uccello da spennare – "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (321) – e, poi, a un cibo da prelibare – "No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder" (322) –. Parallelamente, la distanza incolmabile che, in obbedienza al codice, fa più volte sentenziare a Calisto di essere "inmérito" e "indigno" dell'amata, risulta ridursi sempre più, fino a rovesciarsi nel contrario, come puntualmente avviene nella scena in cui Celestina annuncia a Calisto la capitolazione di Melibea. Della quale la vecchia mezzana può trionfalmente affermare:

es más tuya que de sí mesma, más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio. [...] Melibea pena por ti más que tú por ella; Melibea te ama y desea ver; Melibea piensa más horas en tu persona que en la suya; Melibea se llama tuya, y esto tiene por título de libertad, y con esto amansa el huego, que más que a ti la quema (232-234).

E una Melibea addirittura in ginocchio ai piedi del suo uomo è quella che, nella stessa scena, promette Celestina a un Calisto ancora incredulo, ma già soddisfatto:

CALISTO: [...] ¿Que verná de su grado?

CELESTINA: Y aun de rodillas (235).

Naturalmente, ce n'è in abbondanza perché la concezione della passione come puro desiderio subisca un clamoroso smacco. Un solo esempio sarà sufficiente. Nella scena d'amore dell'atto XIV, Melibea tenta inutilmente di contrastare i movimenti di Calisto, invitandolo a tenere quiete le mani e – dice – a “gozar de lo exterior, desto que es propio fruto de amadores” (273). Calisto reagisce con una serie di domande che, nell'evidenziare l'assurdità di una condotta che si vieti l'appagamento, costituisce una contestazione del principio del puro desiderio:

¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienzo? (273)

Una delle quattro domande contiene anche un implicito rifiuto della pena d'amore, per cui a finire sotto accusa è un altro elemento del codice, quello che stabiliva il destino di sofferenza, al quale l'amante cortese era sottoposto a causa del perenne stato di privazione. Ed è di nuovo a una domanda che Calisto affida, nell'atto XIX, la critica del principio del continuo e mortale tormento, opponendogli l'aspirazione a un piacere che non conosce limiti di tempo:

¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no goce? (322)

Né poteva mancare l'infrazione all'ultima norma, quella che prescriveva l'assoluta segretezza, e che Calisto viola in diverse

occasioni, la più vistosa delle quali si verifica, nell'atto XIV, a proposito dell'ultimo moto di pudore da parte di Melibea, la quale, prima di cedere del tutto all'amante, ordina alla sua serva, Lucrecia, di allontanarsi. La protesta di Calisto ben si addice a un piacere esibizionistico:

¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria (273).

4. *Dulcinea del Toboso o "la mejor mano para salar puercos"*

Un secolo più tardi, di una risata non meno fragorosa di quella di Calisto risuonano le pagine iniziali del nono capitolo della "Prima parte" del *Quijote*. Com'è noto, la storia di don Chisciotte, che alla fine del capitolo ottavo aveva corso il rischio di una drastica e definitiva interruzione nel bel mezzo del racconto dello scontro tra il cavaliere e il biscaglino, all'inizio del capitolo successivo può riprendere grazie al fortuito ritrovamento da parte dell'autore di un manoscritto in arabo contenente la *Historia de don Quijote de la Mancha*, scritta dallo storico arabo Cide Hamete Benengeli. Quando, nell'Alcaná di Toledo, il nostro autore si ritrovò tra le mani lo scartafaccio, incapace di decifrarne i caratteri, decise di rivolgersi a un "morisco aljamiado", il quale, aperto a metà il libro, dopo averne letto un breve passo, cominciò a ridere in maniera irrefrenabile per un'annotazione al margine, che traduce così all'autore incuriosito da tanto sghignazzare: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha" (Cervantes 2012: 140). Non sappiamo quale passo della *Historia* avesse letto il moresco, ma, per quanto breve, il brano che casualmente gli era capitato sotto gli occhi doveva far riferimento alla dama eletta dal cavaliere a "signora dei suoi pensieri", quella Dulcinea del Toboso, che l'annotazione scritta al margine sorprende

nell'indegna mansione di salare maiali, arte nella quale eccelle-
va su tutte le altre. In realtà, nella risata dell'occasionale lettore
moresco echeggia quella del lettore del romanzo di Cervantes,
il quale, all'altezza del capitolo nono, ha già avuto modo d'im-
battersi più volte nel comico motivo del contrasto tra la dama
e la contadina, pur non avendo avuto ancora l'occasione d'in-
contrare l'immagine, così irresistibilmente comica, come quella
offertagli nella postilla, di una Dulcinea salatrice di porci⁸.

In effetti, il lettore di Cervantes aveva avuto modo di ridere
del motivo già alla fine del primo capitolo del romanzo, quando
don Chisciotte, fattosi cavaliere errante, "se dio a entender que
no le faltaba otra cosa sino buscar una dama con quien enamo-
rarse", e a tale scopo decide di concedere il nome della propria
dama a una "moza labradora de muy buen parecer" (44-46),
che viveva in un borgo vicino al suo e della quale era andato un
tempo innamorato, sebbene ella non lo avesse mai saputo o non
vi avesse mai fatto caso:

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla "Dulcinea del Toboso" porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (46).

Si presti attenzione al fatto che, sebbene Dulcinea del Toboso sia una figura puramente immaginaria, essendo stata ritagliata da don Chisciotte sul personaggio delle eroine dei romanzi cavallereschi e, in quanto tale, assunta a suo oggetto d'amore, come "signora dei suoi pensieri", tuttavia la sua natura immaginaria non manca, sin dall'origine, di un solido rapporto con la realtà effettuale, dal momento che Dulcinea ha il corrispettivo in Aldonza Lorenzo, una persona reale, dotata di una precisa

identità: la contadinotta di bell'aspetto, che ha un nome, un cognome e dei genitori, e che, originaria di un borgo non lontano da quello del gentiluomo, aveva esercitato su di lui una certa attrazione rimasta inespresa o, almeno, senza alcun effetto pratico. Un rapporto che, del resto, è ribadito dalla scelta del nome attribuito all'amata, il quale, come era già avvenuto per il ronzino, è stato preferito dal cavaliere perché "non discordava troppo dal proprio", il che contribuisce ad incrementare l'effetto comico, al tempo stesso che rafforza la correlazione tra la figura immaginaria e la persona reale⁹. Si tratta, in fondo, dello stesso rapporto tra creatura femminile reale e immagine o fantasma come oggetto d'amore, che aveva costituito il nucleo di una concezione erotica seria, tanto seria che aveva alimentato l'intera tradizione letteraria medievale, sino all'estrema propaggine rappresentata dai romanzi cavallereschi, la cui intensa e prolungata lettura era all'origine della follia dell'*hidalgo* Alonso Quijano. Un'antica e assai prestigiosa concezione dell'amore e dell'oggetto d'amore che viene ripresentata ora in chiave comica, dal momento che, tra le altre cose, nessun amante e nessun cavaliere errante che si fosse ispirato a tale concezione, avrebbe mai osato fare di una contadinotta, foss'anche di assai bell'aspetto, la "signora dei suoi pensieri". Solo la follia di cui è vittima il nostro gentiluomo consente il recupero regressivo di una concezione che cominciava ad essere avvertita come superata, insieme all'intero universo cavalleresco che don Chisciotte intende resuscitare, con l'ovvio presupposto che tale recupero regressivo di un universo passato e superato non avviene, nel romanzo di Cervantes, in termini nostalgici, ma in chiave di esilarante comicità. Ma perché la chiave comica si realizzi è, a sua volta, necessario che, come è nel caso di Aldonza e Dulcinea, il rapporto tra creatura reale e fantasma della mente sia reso assolutamente improponibile o, se si preferisce, concepibile solo da una mente turbata come quella di don Chisciotte, al quale "del

poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio" (40).

Prima ancora che dal confronto con la mentalità dello scudiero, Sancho Panza, come avverrà solo nel capitolo XXV, il carattere comico e regressivo della concezione amorosa che anima i pensieri di don Chisciotte, e che è all'origine della creazione di Dulcinea, è messo in evidenza dall'episodio che vede il cavaliere scontrarsi con un gruppo di mercanti toledani, nel quarto capitolo del romanzo, al tempo cioè della prima uscita di don Chisciotte, quando quel buono di Sancho, "hombre de bien [...] pero de muy poca sal en la mollera" (114), non ha fatto ancora la sua comparsa sulla scena narrativa per affiancare il cavaliere errante in qualità di suo scudiero, come avverrà solo nella seconda uscita.

Com'è nella natura stessa del personaggio, esso non compare mai, né come Aldonza né come Dulcinea, nella "Prima parte" del romanzo, a cui limiterò le mie considerazioni. Capita spesso, per converso, che specie nei primi capitoli Dulcinea sia invocata al termine delle pretese avventure in cui si caccia don Chisciotte, il quale esige dalle malcapitate vittime della sua follia che rendano omaggio all'amata, come avviene nel capitolo quarto, nel quale il cavaliere s'imbatte in un gruppo di mercanti toledani che si recano a Murcia per comprare della seta. Naturalmente, don Chisciotte crede di trovarsi faccia a faccia con dei cavalieri erranti, ai quali impone un passo d'arme:

Y, así, con gentil continente y denuedo, se afirmó bien en los estribos, apretó la lanza, llegó la adarga al pecho, y, puesto en la mitad del camino, estuvo esperando que aquellos caballeros andantes llegasen, que ya él por tales los tenía y juzgaba; y, cuando llegaron a trecho que se pudieron ver y oír, levantó don Quijote la voz, y con ademán arrogante dijo: – Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que

no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso (81).

Si tratta di un motivo che compare con frequenza nei romanzi cavallereschi, quello della prova per le armi della superiore bellezza della dama, come avviene, per esempio, nell'episodio del *Palmerín de Inglaterra*, del portoghese Francisco de Moraes, nel quale Albanís de Frisa, il *Caballero del Valle*, proibisce il passaggio a tutti coloro che non confessano che Arnalta è la dama più bella del mondo, finendo poi sconfitto nel duello con Floramán; o, ancora, in un episodio del *Lepolemo, llamado el Caballero de la Cruz*, che è stato indicato come la fonte dell'episodio cervantino, e nel quale il protagonista, Lepolemo, sulla strada per Parigi, incontra un cavaliere, il forte Borgognone, che impedisce il passo a tutti i cavalieri che, volendo attraversare il ponte da lui difeso, non dichiarino che la sua dama è la più bella del mondo.

Obbligati a detenersi, senza poter avanzare, a meno di non rendere omaggio alla bellezza dell'amata Dulcinea o, altrimenti, di decidersi a battersi con don Chisciotte, i mercanti, pronti a stare al gioco, non fanno né l'una né l'altra cosa, ma intraprendono una disputa verbale col cavaliere, nella quale l'assurda pretesa dell'*hidalgo* d'imporre il passo d'arme a degli ignari mercanti fa sì che si sviluppi un doppio ragionamento tra don Chisciotte e uno dei sei mercanti, "un poco burlón y muy mucho discreto", intorno alla possibilità o meno di dare per vero ciò che non sia stato previamente sottoposto alla verifica dell'esperienza:

– Señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla que, si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida.

– Si os la mostrare – replicó don Quijote –, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia. Que ahora vengáis uno a uno, como pide la orden de caballería, ora todos juntos, como es costumbre y mala usanza de los de vuestra ralea, aquí os aguardo y espero, confiado en la razón que de mi parte tengo (80).

Nel diverbio si scontrano, dunque, due mentalità che presuppongono sistemi di valori assai diversi e differenti maniere di concepire la realtà: per il mercante – né è un caso che si tratti di un mercante – la questione si pone in termini di conoscenza, per cui è vero, e come tale può essere sostenuto e difeso, tutto ciò che, sottoposto all'esperienza dei sensi e alla verifica della vista, risulta essere reale: “mostrádnosla [...] confesaremos la verdad”; per il cavaliere, vale esattamente il contrario, poiché il senso dell'azione consiste nel “confesar la verdad [...] sin verla”.

Il mercante non desiste e, continuando a non intendere – o fingendo di non intendere – le ragioni di don Chisciotte, pretende che, se non in carne ed ossa, Dulcinea gli venga mostrata almeno in ritratto, per quanto minuscolo esso sia:

– Señor caballero – replicó el mercader –, suplico a vuestra merced en nombre de todos estos príncipes que aquí estamos que, porque no encarguemos nuestras conciencias confesando una cosa por nosotros jamás vista ni oída, [...] que vuestra merced sea servido de mostrarnos algún retrato de esa señora, aunque sea tamaño como un grano de trigo [...] y aun creo que estamos ya tan de su parte, que, aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre, con todo eso, por complacer a vuestra merced, diremos en su favor todo lo que quisiere (80-82).

Viene ribadito, dunque, che a fondamento della verità è posta l'osservazione diretta della realtà o, almeno, una rappresentazione di essa nel ritratto, perché, per la mentalità di cui si fa portatore il mercante, non è possibile "la confessione di qualcosa che non abbiamo mai visto né udito". Un simile rapporto tra esperienza della realtà fattuale e affermazione della verità, d'altra parte, non ha alcun senso per il cavaliere errante, per il quale la verità ha il suo fondamento nella fede che si concede alla dichiarazione dell'altro, e, in ultima istanza, è il valore del cavaliere a farsi garanzia di verità. Del resto, proprio quando il mercante sembra assecondare la volontà del cavaliere – "diremos en su favor lo que quisiere" –, la raffigurazione di una Dulcinea deforme e ripugnante contenuta nella frase concessiva pronunciata dal toledano contraddice a tal punto la mentalità cavalleresca di don Chisciotte che la sua reazione non si fa attendere, per cui in un accesso di collera si scaglia con la lancia bassa contro il mercante.

Che nel corso dell'episodio e, in particolare, nello scambio di battute tra i suoi due protagonisti, il discorso da amoroso si faccia epistemologico, finendo per coinvolgere la stessa concezione della realtà e della verità, non è questione che possa trattarsi nel giro di queste pagine, dovendoci qui limitare a segnalare l'intima solidarietà delle due concezioni, amorosa ed epistemologica, che operano nel personaggio di don Chisciotte, a partire dalla sua decisione di farsi cavaliere errante.

Tornando, per concludere, all'episodio del passo d'arme, vale la pena di notare che il mercante, nel contrapporsi a don Chisciotte, non risulterebbe meno comico del folle cavaliere, se non fosse che, assai discreto per quanto burlone, ha deciso di stare al gioco, essendosi subito accorti, sia lui che i suoi compagni di viaggio, di essersi imbattuti in un mentecatto: "por la figura y por las razones luego echaron de ver la locura de su dueño" (80). Non funzionerà allo stesso modo, quando a confrontarsi

sull'identità di Aldonza/Dulcinea, nella seconda uscita, saranno il cavaliere e il suo scudiero. Difatti, in quest'occasione l'effetto comico legato alla regressiva concezione amorosa di don Chisciotte, non solo raggiunge una delle sue massime punte, ma risulta addirittura doppio, dal momento che il ritratto che don Chisciotte traccia, alla presenza di un ignaro Sancho Panza, viene a contrapporsi alla descrizione di Aldonza che lo scudiero, finalmente avvertito dell'identità della donna, non ha alcun ritegno di proferire alla presenza dello stesso don Chisciotte. La distanza di 12 capitoli con cui la contrapposizione del doppio ritratto si offre al lettore, in luogo di attenuare, ne accresce l'effetto comico, come avremo modo di costatare rapidamente.

5. Dulcinea/Aldonza: il codice d'amore cortese-cavalleresco tra repressione e represso

Di come sia Dulcinea – o meglio, di come se la immagini don Chisciotte – il lettore del romanzo nulla sa fino al capitolo XIII, quando finalmente al cavaliere si presenta l'occasione per esibirne un ritratto integrale. Si ricorderà che, mentre don Chisciotte in compagnia dei caprai e dei pastori si reca al funerale di Grisostomo, suicida per l'amore non corrisposto di Marcela, Vivaldo, un viandante che si è aggiunto al gruppo, accortosi che “era don Quijote falto de juicio y del género de locura que lo señoreaba” (Cervantes 2012: 196), gli rivolge varie domande sulla condizione di cavaliere errante, tra le quali non può mancare quella relativa all'amata. Difatti, dopo aver discettato sull'opportunità o meno di raccomandarsi alla propria dama, invece che a Dio, da parte di quei cavalieri che si accingono a intraprendere grandi e pericolose avventure, e dopo aver risolto la questione se tutti i cavalieri siano innamorati, tra i quali don Chisciotte non esita a includere lo stesso fratello del valoroso Amadigi, don Galaor, del quale s'ignora la dama eletta a signora della sua volontà, Vivaldo prega don Chisciotte di

rivelargli – se “no se precia de ser tan secreto como don Galaor” – “el nombre, la patria, calidad y hermosura de su dama” (192). La risposta non si fa attendere e al lettore, per il tramite di Vivaldo, viene offerto un ritratto femminile degno delle più perfette dame concepite da poeti e romanzieri, se non fosse per il suo carattere comico, tanto più esilarante quanto più il lettore lo riporti – cosa non possibile al destinatario intradiegetico – alla contadinotta di bell’aspetto di cui ha avuto notizie alla fine del primo capitolo, e che ora il cavaliere idealizza sino a darne l’immagine che segue:

– Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (192)¹⁰.

Sotto il segno della tradizionale espressione ossimorica per l’amata – “dolce mia nemica” (Cfr. Urbina 1998) –, il ritratto di Dulcinea fornito dal cavaliere risponde compiutamente ai quattro quesiti contenuti nella domanda di Vivaldo, indugiando sul quarto, la bellezza, per descrivere la quale don Chisciotte attinge a piene mani al serbatoio di risorse metaforiche che costituivano il cosiddetto “canone breve” della bellezza femminile in uso presso i poeti d’amore, come, del resto, lo stesso cavaliere sug-

gerisce prima di affastellare parti del corpo e topiche metafore, quando iperbolicamente suggerisce che “en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas”. Che possano inverarsi nell’essere amato tutti gli attributi della poetica bellezza femminile è tra le più sublimi aspirazioni di chi ama, solo che qui tale vagheggiamento risulta oltremodo risibile, dal momento che si pretende che ciò avvenga per pura follia a favore di una “moza labradora”; così come, interrogato di nuovo da Vivaldo su “linaje, prosapia y alcurnia” di Dulcinea, don Chisciotte, non osando attribuirle uno degli antichi lignaggi, né aggiudicarle una delle nobili famiglie iberiche più conosciute all’epoca, finisce per inventarne uno, sostenendo che “es de los del Toboso de la Macha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos” (Cervantes 2012: 192), nell’insensato presupposto che la mancata nobiltà passata e presente possa essere compensata da una sua inverosimile proiezione in un lontano e indefinito futuro.

Non c’è dubbio, tuttavia, che il ritratto di Dulcinea risulta tanto più comico, se lo si legge a confronto con quello che Sancho offre di Aldonza, nel capitolo XXV. Al tempo del colloquio con Vivaldo, difatti, lo scudiero, pur essendo presente, ignora del tutto ciò che il lettore conosce sin dal primo capitolo del romanzo, ossia che all’immaginaria Dulcinea del Toboso, frutto della fantasia malata di don Chisciotte, corrisponde nella realtà la ragazza campagnola che Sancho verrà presto a sapere di conoscere bene.

Costretto a nascondersi per sottrarsi alla cattura da parte della *Santa Hermandad* per aver liberato i galeotti, don Chisciotte si rifugia nella *Sierra Morena*, dove si ostina a imitare la penitenza di Amadigi di Gaula come Beltenebros e la follia di Orlando, entrambi disperati per il rifiuto delle rispettive amate, Oriana e Angelica. La penitenza durerà sino a quando non avrà rice-

vuto da Dulcinea la risposta a una lettera che il cavaliere intende scriverle, e che lo scudiero avrà il compito di recapitare alla donzella, figlia – rivela don Chisciotte – di Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales. Non appena Sancho sente nominare i genitori di Dulcinea, la sua sorpresa è incontenibile: “¡Ta, Ta, Ta! – dijo Sancho – ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?”, per poi proseguire con la seguente descrizione della ragazzotta che conosce bene:

– Bien la conozco – dijo Sancho –, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien, puesto que le lleve el diablo (416).

L'esteso brano ci restituisce per la prima volta una dettagliata descrizione di Aldonza, vista con gli occhi di Sancho. La comicità del passo, oltre che irresistibile, è duplice.

Da un lato, è impossibile che il lettore si accosti al ritratto di Aldonza tracciato da Sancho, senza avere in mente quello di Dulcinea tratteggiato da don Chisciotte dodici capitoli prima. Dal contrasto dei due ritratti, e dall'energico denudamento

della realtà che il racconto di Sancho opera, deriva un primo effetto comico che ha come oggetto ridicolo don Chisciotte: il nobile decaduto che, nelle improbabili vesti di cavaliere errante, crea “una dama de quien enamorarse”, perché – commenta un narratore ironicamente compiacente – “el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (44-46). Una ridicolezza che scaturisce dal fatto che la produzione del *phantasma* femminile come oggetto d'amore avviene nel più imprevedibile e impensabile dei modi, dal momento che la fantasia malata dell'*hidalgo* pretende di fare di una ragazzotta forzata e pelosa – come ce la svela il ritratto di Sancho – la “regina e signora” dei suoi pensieri, i cui tratti fisici corrispondono all'ideale bellezza cantata innumerevoli volte dai poeti, e la cui nobiltà, sebbene differita nel tempo, garantisce delle più elevate virtù femminili. Ma, grazie al modello di formazione di compromesso che abbiamo visto operare in relazione a *La Celestina*, il discredito comico che ricade sul processo di costituzione dell'oggetto d'amore come immagine interiore, e che finisce per investire l'intera concezione cortese-cavalleresca dell'amore di cui quel processo rappresenta il momento essenziale, si rovescia – per così dire – nell'adesione simpatetica a quello stesso processo e, per estensione, a quella stessa concezione, i quali, al tempo del *Chisciotte*, dovevano ormai apparire un residuo ideologico del passato; tanto superato quanto la stessa cavalleria errante lo era, insieme alla quale formava un universo di pensiero e un codice di comportamento, rispetto ai quali il nuovo modo di concepire la realtà e i rapporti sociali volgeva irrimediabilmente e per sempre le spalle.

D'altro lato, però, è innegabile che, nel far la conoscenza di Aldonza nella descrizione di Sancho, il lettore rida del suo autore, non solo perché divertito dall'ingenua reazione di sorpresa dello scudiero nell'apprendere la reale identità di Dulcinea, ma anche e soprattutto a causa della stupidità di cui, non a tor-

to, lo accusa don Chisciotte: “para que veas cuán necio eres” (418). Ma in cosa consiste la stupidità che il cavaliere rinfaccia a Sancho e che lo rende ridicolo agli occhi del lettore? Dopo averlo ammonito col breve racconto della bella vedova che “se enamoró de un mozo motilón, rollizo y de buen tomo” (418), don Chisciotte conclude nel segno della più giudiziosa espressione di consapevolezza con la seguente riflessione:

no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar en creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información de él para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala, y en la buena fama, pocas le llegan (418-422).

Nel ritratto di Aldonza, Sancho ne ha sbozzato i tratti fisici, così distanti da quelli che formano il canone di una bellezza idealizzata, e ne ha messo maliziosamente in discussione l'onestà di comportamento, per nulla conforme a quello imposto dalle virtù femminili. Ebbene, don Chisciotte non contesta questi dati di realtà, sostenendo che Aldonza non sia fatta come Sancho l'ha descritta, né che si comporti diversamente da come Sancho

l'ha giudicata, alludendo ai facili costumi sessuali di lei. Se accusa di stupidità il suo scudiero è per altre ragioni, che traspiono con la massima evidenza nell'affermazione che sposta il cuore del problema dall'oggetto al soggetto d'amore: "bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza es hermosa y honesta", con ciò sostenendo che Aldonza, in quanto tale, è come Sancho l'ha ritratta, ma, come Dulcinea, ossia come prodotto della sua immaginazione e del suo amore, supera in bellezza e castità, nientemeno, la stessa Elena di Troia e Lucrezia, violata da Sesto Tarquinio, celebri emblemi delle menzionate qualità:

Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos (420).

Non è difficile riconoscere nella triplice equazione formata da immaginazione, desiderio e realtà, che le affermazioni conclusive di don Chisciotte difendono con energica categoricità – "yo imagino que todo lo que digo es así" e "píntola en mi imaginación como la deseo" –, l'originario nucleo concettuale che aveva a lungo alimentato le più elevate forme di pensiero e le più nobili soluzioni letterarie che la cultura occidentale avesse avuto modo di produrre nei secoli passati, nell'epoca di cui il romanzo di Cervantes segna la fine col folle gesto che compie un nobiluomo di campagna nel tentativo di riportare in vita un mondo in via di estinzione. Saldamente ancorato alla realtà fattuale, Sancho mostra la sua totale estraneità rispetto a un universo culturale di cui don Chisciotte offre l'ultima sconsiderata testimonianza. In tal senso, la refrattarietà dello scudiero

nei confronti di una cultura tanto nobile quanto superata, se fa di lui uno “stupido”, come lo reputa l'*hidalgo*, o un asino, come egli stesso riconosce di se stesso, finendo col dar ragione al cavaliere – “Digo que en todo tiene vuestra merced razón [...] y que soy un asno” (420) –; se, insomma, con la sua grossolana soggezione all’esperienza dei sensi e la sua piatta dipendenza dai dati di realtà, si copre di un ridicolo, che è, forse, ancora maggiore di quello che caratterizza il suo signore, ne deriva, sempre in base alla logica della formazione di compromesso, che la comicità del personaggio maschera una più profonda adesione alla sua maniera di vedere le cose, nella quale principio di realtà ed esperienza sensibile s’impongono come i concetti fondamentali su cui poter costruire una mutata concezione erotica e un rinnovato paradigma conoscitivo, rappresentativi entrambi della nuova cultura in via di affermazione.

6. *Formazione di compromesso e contenuti storici*

Qualche breve considerazione riassuntiva può forse risultare utile per concludere queste note di lettura, nelle quali ho inteso mettere a confronto due capolavori letterari, avvalendomi del modello teorico a cui mi sono richiamato costantemente nel corso della precedente esposizione. Ebbene, in primo luogo, sembra evidente che l’aggressione comica nei confronti di un’antica, elitaria e prestigiosa concezione erotica ad opera, rispettivamente, di un giovane rappresentante della nobiltà urbana e di un attempato gentiluomo di campagna, si presenta nelle opere esaminate al servizio di due opposti effetti di senso, dal momento che ne *La Celestina* tale aggressione apre il cammino al riconoscimento del desiderio sessuale e alla rivendicazione della naturalità della pulsione erotica, in sostanziale omaggio a un’etica della sessualità basata sul principio naturale, ‘progressivamente’ inteso come principio ordinatore del mondo e regolatore del comportamento umano, mentre nel *Quijote* la

medesima aggressione ha l'esatto effetto contrario, poiché il lettore del romanzo, ridendo della follia di don Chisciotte, può 'regressivamente' condividere col riemerso cavaliere errante una concezione che cominciava ad essere percepita alla stregua di un residuo ideologico del passato, rispetto all'avanzare di una visione nella quale il predominio del reale naturale sembrava non conoscere ostacoli di sorta. Tuttavia, la conclusione appena esposta in relazione al romanzo cervantino risulta, in verità, assai parziale, essendo valida solo per la sezione dell'opera che coincide con la prima uscita del cavaliere, ossia per i capitoli iniziali del romanzo che precedono la decisione di don Chisciotte di sollecitare la presenza di "un labrador vecino suyo, hombre de bien – si es que este título se puede dar al que es pobre, pero de muy poca sal en la mollera" (114). In effetti, a partire da questo momento, le cose cambiano radicalmente, poiché la costituzione della coppia di protagonisti impone una nuova prospettiva, improntata alla creazione di un doppio effetto di senso, col risultato che – come si è avuto modo di constatare –, se per il significato del personaggio di don Chisciotte, limitatamente al tema preso in considerazione, la comicità è al servizio di un ritorno del represso di tipo regressivo, in quanto comporta l'adesione simpatetica al codice cortese-cavalleresco dell'amore, avvertito come superato o in via di superamento; per il significato del personaggio di Sancho Panza, le cose si presentano puntualmente all'inverso, poiché la comicità dello scudiero, essendo portatrice di un ritorno del represso di tipo progressivo, consente al lettore di condividere una concezione amorosa che conferisce l'assoluta priorità all'esperienza dei sensi e, attraverso di essa, riconosce la superiorità del dato di realtà su ogni altro prodotto della mente, per quanto nobilitato dalle più prestigiose elaborazioni che la cultura umana abbia concepito. Non a caso Sancho, che pure ha tentato in tutti i modi di dissuadere il cavaliere dal far penitenza per Dulcinea

nella *Sierra Morena*, ad imitazione di Amadigi e di Orlando, non appena viene a conoscenza che l'immaginarina Dulcinea non è altro che l'effettiva e tangibile figlia di Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales, è pronto a mutare parere e ad ammettere:

Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado bien, puesto que le lleve el diablo (416).

Ciò che per l'idealmente perfetta Dulcinea non si giustificava, ora viene riconosciuto legittimo e, addirittura, giudicato lodevole se compiuto in onore della reale, per quanto sgradevole e impudica, Aldonza.

Sarebbe poco accorto porre fine a queste note, senza esserci prima interrogati su cosa sia avvenuto nella storia della cultura europea tra il 1502, la data più plausibile per la redazione della tragicommedia, e il 1605, l'anno in cui vide la luce il romanzo cervantino, perché tra l'uno e l'altro dei due capolavori letterari possa essersi generata quella che all'inizio ho chiamato la reversibilità della sovrapposizione di comicità a *Witz*, relativamente a quel determinato contenuto storico costituito dal codice d'amore cortese-cavalleresco; e, parimenti, senza esserci prima chiesti cosa giustifichi che un analogo processo di reversibilità si verifichi all'interno della stessa opera, come avviene per i significati a cui sono vincolati i due protagonisti del romanzo di Cervantes. Il discorso sarebbe assai lungo e rischierebbe di portarci lontano, se non fossimo disposti a limitarci ad alludere semplicemente alla questione, con l'ausilio semmai di pochi passi tratti dalle nostre due opere, utili a sbizzare qualche idea di fondo che ci aiuti a comprendere meglio il fenomeno che è stato al centro di queste pagine.

Al principio dell'atto XIV de *La Celestina*, Calisto, spinto dall'irrefrenabile passione, si precipita lungo la scala per penetrare nel giardino della casa di Melibea, dove avrà luogo il primo degli incontri notturni tra i due giovani amanti, e, una volta alla presenza della fanciulla, manifesta con forza la propria esultanza:

¡Oh angélica imagen, oh preciosa perla ante quien el mundo es feo! ¡Oh mi señora y mi gloria, en mis brazos te tengo y no lo creo! Mora en mi persona tanta turbación de placer, que me hace no sentir todo el gozo que poseo (Rojas 2011: 272).

Il tripudio del giovane amante scaturisce dal fatto che finalmente l'"angélica imagen" si è fatta carne e l'esperienza d'amore, lungi dal contenersi nella contemplazione del fantasma della mente, raggiunge il culmine nel godimento che deriva dal possesso della creatura reale – "en mis brazos te tengo", "el gozo que poseo" –. Così, alla fine del monologo con cui si chiude l'atto, un Calisto smanioso di poter di nuovo avere tra le braccia Melibea, fa appello all'immaginazione, alla quale non riconosce altro ruolo o valore se non quello di fargli rivivere nella memoria il piacere del possesso fisico, attraverso la rievocazione dei momenti più eccitanti dell'incontro amoroso della precedente notte:

Pero tú, dulce imaginación, tú que puedes, me acorre. Trae a mi fantasía la presencia angélica de aquella imagen luciente; vuelve a mis oídos el suave son de sus palabras, aquellos desvíos sin gana, aquel "Apártate allá, señor, no llegues a mí", aquel "No seas descortés" que con sus rubicundos labios vía sonar, aquel "No quieras mi perdición", que de rato en rato proponía; aquellos amorosos abrazos entre palabra y palabra; aquel soltarme y prenderme; aquel huir y llegarse; aquellos azucarados besos; aquella final salutación con que se me despidió... (282-283).

Abbiamo già visto, d'altra parte, come nel romanzo cervantino al ruvido ritratto di Aldonza/Dulcinea tracciato da Sancho, don Chisciotte replichi con un sonoro rimprovero che termina con la seguente dichiarazione:

yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina (Cervantes 2012: 420).

Ritroviamo una considerazione simile nella risposta che, nella "Seconda parte" del romanzo, don Chisciotte dà alla duchessa, la quale mette in dubbio la reale esistenza di Dulcinea, asserendo che

nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso (1434).

Nel rispondere all'insinuazione della nobildonna, ancora una volta il cavaliere non si appella all'argomento della reale esistenza della dama, ma ne rivendica l'esistenza come reale oggetto di contemplazione:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta

por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas (1436).

Debitrice di una cultura umanistica che, contro il paradosso di un'educazione dimentica di natura, aveva incoraggiato una concezione amorosa basata sulla naturalità della pulsione erotica e, pertanto, sulla liceità dell'aspirazione al piacere fisico, la tragicommedia de *La Celestina* elegge la cifra comica per denunciare un'etica sessuale che, contro il principio per cui "voluptates corporis adiuvente animo, et voluptates animi subserviente corpore generari", si risolveva nella mancata corrispondenza tra i più elementari diritti della carne e le norme del codice d'amore cortese che a quei diritti finiva per negare – o, almeno, così si percepiva – ogni promessa certa di tutela. In tal senso, il nobile Calisto con le sue continue e comiche infrazioni alle norme del codice, che pure invoca costantemente, garantisce al massimo livello la preminenza che, nella sua aspettazione, il possesso del "gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes" della bella Melibea ha conquistato sull'"angélica imagen", che l'idealizzazione dell'oggetto del desiderio riservava all'esclusiva contemplazione ad opera della mente e, in particolare, dell'immaginazione. Va da sé che, al tempo del capolavoro di Fernando de Rojas, il codice d'amore cortese godeva ancora di ampio prestigio, e l'immaginazione era ancora considerata una facoltà dell'anima intimamente connessa al processo della conoscenza, come si legge nell'*incipit* di un noto e importante saggio di Robert Klein: "una tradizione tenace, che fa capo ad Aristotele e che ha dominato fino al Seicento, considerava l'immaginazione come una facoltà conoscitiva, intermedia tra il sensibile e l'intelletto" (Klein 1975: 45).

Fino al Seicento, appunto; perché tra *La Celestina* e il *Quijote* tra l'inizio del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, lo statuto dell'immaginazione è sul punto di cambiare sostan-

zialmente, in ragione di quella che, in un breve e notevole saggio di Jean Rousset, è stata evocata come l'ostilità che la nuova scienza, da Galileo a Pascal, aveva generato rispetto "aux libres effets de l'imagination comme aux jeux de l'analogie" (Rousset 1976: 61), finendo per far coincidere i prodotti dell'immaginazione con delle chimere, e per considerare, di conseguenza, l'immaginativa come fonte di errore e causa di abbandono della verità: "mal componentis imaginationis iudicium fallax", questa la lapidaria sentenza cartesiana, che si legge nella terza delle *Regulae ad directionem ingenii* (Cartesio 2000: 156). Una tale ostilità o mancanza di condiscendenza nei confronti della facoltà immaginativa non poteva non coinvolgere l'insieme sia delle strutture conoscitive, sia dei codici di comportamento che integrano il sistema culturale vigente in una determinata epoca storica. In un simile contesto, il romanzo di Miguel de Cervantes riflette – per così dire – il diritto e il rovescio di una rivoluzione epistemologica, le cui contrastanti conseguenze sul piano della concezione amorosa si registrano nella coppia di protagonisti, la cui comicità – come spero di aver, seppur brevemente, mostrato – consente al lettore, simpatizzando con il cavaliere, di aderire ai principi del superato codice d'amore cortese-cavalleresco, che faceva dell'immagine idealizzata della donna il proprio oggetto di desiderio; e, al tempo stesso, di acconsentire, propendendo per lo scudiero, a una mutata concezione erotica che, non volendo né potendo allontanarsi dal dato immediatamente percepibile, riconosce nella donna concreta e tangibile, spogliata cioè di ogni connotazione di idealizzazione fantastica, il solo oggetto di appassionata dedizione, votata al possesso fisico e al piacere sessuale.

NOTE

¹ Si veda in particolare il primo capitolo, "Per la teoria", pp. 43-63.

² Più in generale, per la linea interpretativa comico-parodica dell'opera, le cui prime tracce possono essere rinvenute nella *Celestina comentada* della seconda metà del XVI sec., dove Calisto è considerato senza mezzi termini un "bobo", uno 'sciocco', sono fondamentali gli studi di Alan Deyermond, Juan M. Martín, Doroty Sh. Severin, María Jesús Lacarra, per i quali rimando a Gargano 1998 (20-21, note 22-24) dove, peraltro, notavo che per tutti gli studiosi menzionati, alle cui riflessioni è estraneo il modello freudiano di formazione di compromesso che combina comicità e Witz, "elemento comico-parodico e 'simpatia' o 'identificazione' del lettore tendono ad escludersi mutuamente; tutto ciò in perfetta sintonia con una lunga tradizione di pensiero che, a proposito della comicità, ha affermato con costanza il rapporto di non-identificazione tra chi ride e colui che ne suscita il riso".

³ Si veda anche la più recente edizione di Dante Alighieri 1996 a cura di Guglielmo Gorni, entrambe con ricco commento ai versi citati.

⁴ La combinazione dell'"irriverenza religiosa con l'attacco umanistico nei confronti della logica della scolastica" è stata sottolineata da Di Camillo (1999: 80-81); ripreso in Di Camillo 2010 (115-116).

⁵ Nella famosa canzone di Guido Guinizelli (1960), "Al cor gentil rempaira sempre amore", leggiamo – su un piano seriamente dottrinale, com'è ovvio – un rimprovero parallelo a quello assurdamente comico di Sempronio, pronunciato nientemeno da Dio stesso. Nell'ultima stanza della canzone, difatti, il poeta immagina che la sua anima si trovi al cospetto di Dio, dal quale riceve il severo rimprovero seguente: "...Che presomisti?', / sìando l'alma mia a lui davanti. / 'Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti / e desti in vano amor Me per semblanti: / ch'a Me conven la laude / e la reina del regname degno, / per cui cessa onne fraude'", che ricorda – come nota l'editore – gli ammonimenti di Isaia contro gli idolatri (40, 18 e 25; 46,5). La canzone, com'è noto, termina con la giustificazione addotta dall'anima del poeta: "Dir li porò: 'Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno; / non fu fallo, s'in lei posi amanza'". Si veda anche la più recente edizione con ricco commento di Guinizelli 2002.

⁶ Più in generale, cfr. Scaglione 1963.

⁷ Sul dialogo di Valla, cfr. Scaglione (1963: 128-131) e Trinkaus (1970: 103-170).

⁸ La bibliografia sul personaggio di Dulcinea/Aldonza è sterminata. Per un primo approccio, cfr. Núñez González (2007) e Sevilla Arroyo (2007), in *Gran Enciclopedia Cervantina*, dove il lettore troverà anche un'abbondante bibliografia; e per una rassegna delle diverse interpretazioni del personaggio,

cfr. Herrero 1982.

⁹ Sui nomi di Dulcinea e di Aldonza, cfr. i classici studi di Rafael Lapesa (1967: 212-218) e Augustin Redondo (1997: 191-203).

¹⁰ Sul ritratto di Dulcinea, cfr. Veres d'ocon 1951 ed Heugas 1969.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Cartesio (2000), *Regole per la guida dell'intelligenza*, ed. Lucia Urbani Ulivi, Milano, Bompiani.
- Cátedra, Pedro (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cervantes, Miguel de (2012), *Don Chisciotte della Mancia*, ed. Francisco Rico, Bompiani, Milano.
- Contini, Gianfranco (1970), "Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante", *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi: 161-169.
- Dante Alighieri (1980), *Vita nuova*, ed. Domenico De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi Editore.
- (1996), *Vita nuova*, ed. Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi.
- Di Camillo, Ottavio (1999), "Ética humanística y libertinaje", *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 69-82.
- (2010), "When and Where was the First Act of *La Celestina* composed? A Reconsideration", *"De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía". Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies: 91-157.
- Freud, Sigmund (1975), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it. a cura di Ermanno Sagittario e Daniele Silvano, Torino, Einaudi.
- Gargano, Antonio (1998), "'Son joy celar': segretezza d'amore e desiderio d'esibizione nella *Celestina*", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I: 9-46.

- Gerli, Michael (1995), "Complicitous Laughter: Hilarity and Seduction in *Celestina*", *Hispanic Review*, LXIII: 19-38.
- Guinizelli, Guido (1960), "Al cor gentil rempaira sempre amore", *I poeti del Duecento*, ed. Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, Vol. 2: 460-464.
- (2002), "Al cor gentil rempaira sempre amore", *Rime*, ed. Luciano Rossi, Torino, Einaudi: 30-38.
- Herrero, Javier (1982), "Dulcinea and her Critics", *Cervantes*, II: 23-42.
- Heugas, Pierre (1969), "Variation sur un portrait: de Mélibée a Dulcinée", *Bulletin Hispanique*, LXXI: 5-30.
- Klein, Robert (1975), "L'immaginazione come veste dell'anima in Marsilio Ficino e Giordano Bruno", *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi: 45-74.
- Lapesa, Rafael (1967), "Aldonza-Dulce-Dulcinea", *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos: 212-218.
- Núñez González, Elena (2007), "Dulcinea del Toboso (Q)", *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia, Vol. 4: 3797-3800.
- Orlando, Francesco (1974), *Lettura freudiana del «Misanthrope» e due scritti teorici*, Torino, Einaudi.
- (1985), "Letteratura e psicoanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani", *Letteratura italiana. Volume IV. L'interpretazione*, ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi: 549-587 [poi in Orlando 1987 con il titolo "Il repertorio dei modelli freudiani praticabili": 158-218].
- (1987), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.
- Redondo, Augustin (1997), "Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso", *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia: 191-203.
- Rojas, Fernando de (2011), *La celestina*, eds. Guillermo Serés, Íñigo Ruiz Arzálluz, Carlos Mota, Francisco J. Lobera, Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.
- Rousset, Jean (1976), "La querelle de la métaphore", *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, José Corti: 57-71.

- Scaglione, Aldo (1963), *Nature and Love in the Late Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Sevilla Arroyo, Florencio (2007), "Dulcinea del Toboso (Quijote), *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Castalia, Vol. 4: 3801-3818.
- Trinkaus, Charles (1970), "*In Our Image and Likeness*". *Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. I.
- Urbina, Eduardo (1998), "'Dulce mi enemiga': la transformación paródica de un motivo cortesano caballeresco en el *Quijote*", *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Universitat de les Illes Balears, Palma: 351-359.
- Valla, Lorenzo (1962), "De Voluptate", *Opera omnia*, ed. facsimile dell'edizione di Basilea 1540, con una premessa di Eugenio Garin, Torino, Bottega d'Erasmus, Vol. 1: 897-999.
- Veres d'ocon, Ernesto (1951), "Los retratos de Dulcinea y Maritornes", *Anales Cervantinos*, I: 249-271.

GIANNI IOTTI

Il comico e il patetico

1. *Dissociazione comica e identificazione patetica*

All'interno di una ben nota tradizione risalente ad Aristotele, le teorie del comico hanno messo l'accento sul processo di aggressione che lo scatenamento del riso implica: risulterebbe comico quello rispetto a cui ci sentiamo superiori sia in senso fisico che morale o intellettuale, e che esclude il coinvolgimento emotivo. Ciò, naturalmente, si traduce in una retorica del comico. Secondo Cicerone, ad esempio, all'oratore conviene suscitare il riso, il quale comporta simpatia verso chi lo scatena e ammirazione per l'acume necessario a produrlo. Tutto questo nell'ambito di una cultura come quella antica che ha fra i suoi valori ampiamente legittimati la distruzione dell'avversario. La condizione dello scatenamento del riso, comunque, è che il suo oggetto non possa essere costituito da crimini efferati o da infelicità estrema: "I bersagli più facili [dello scherzo] – scrive Cicerone – sono pertanto quelli non meritevoli né di grande odio né di grandissima compassione" (Cicerone 1994: 471-73). È noto che su questa interpretazione del riso come manifestazione aggressiva e di superiorità ha insistito particolarmente Hobbes, il quale però – nel *Leviatano* – dice qualcosa di più:

Il *gloriarsi subitaneo* è la passione che produce quelle *smorfie* chiamate RISO, ed è causata o da qualche nostro atto subitaneo che ci fa piacere o dall'apprendere qualche deformità negli altri, al cui confronto noi subitamente applaudiamo noi stessi. E si riscontra di più in coloro che sono consci delle loro pochissime abilità, i quali sono forzati a mantenere la stima (*favour*) che hanno di loro stessi con l'osservare le imperfezioni altrui; perciò il molto ridere dei difetti degli altri è un segno di pusillanimità. Infatti una delle azioni proprie delle grandi menti, è quella di aiutare e liberare gli altri dallo scherno, e di paragonarsi solo con i più abili (Hobbes 1987: 56-57).

Come si vede – ed è quanto è stato lasciato piuttosto in secondo piano, almeno fino a Freud – per Hobbes il senso di superiorità legato al riso è in realtà piuttosto dubbio, e chi ride della presunta inferiorità della vittima comica cerca puntelli per sostenere la propria identità malsicura. In altri termini il riso è segretamente impregnato di timore, e come tale non è facilmente isolabile da un risvolto potenzialmente frustrante. Resta che in generale la comicità rinvia a un moto aggressivo, ma anche difensivo, nei confronti della vittima comica: giacché l'altro è sempre sentito dall'io come oscuramente minaccioso e potenzialmente in grado di nuocere. Viene in mente un verso, non particolarmente bello ma molto significativo, di Victor Hugo – “D'une bouche qui rit on voit toutes les dents” (Hugo 1963: 1355)¹ – in cui si rende pertinente la componente biologicamente aggressiva del riso come *rictus*, come apertura delle fauci pronte a divorare, di cui la versione culturale edulcorata è lo scherno, il *ludibrium* del nostro simile. Qualcosa del genere si trova anche in Baudelaire, il quale scrive: “L'Être qui voulut multiplier son image n'a point mis dans la bouche de l'homme les dents du lion, mais l'homme mord avec le rire...” (Baudelaire 1976: 528)².

Il riso escluderebbe dunque la pietà e la simpatia le quali, anche se come conseguenza d'un movimento egoistico, presuppongono un certo grado di identificazione nell'altro. Ancora Hobbes: "L'afflizione per la disgrazia di un altro è la PIETÀ, e sorge dall'immaginare che una disgrazia simile può accadere a noi stessi; perciò è chiamata anche COMPASSIONE e, con locuzione dei nostri giorni, SIMPATIA (*Fellow-feeling*)" (Hobbes 1987: 57). Significativamente Hobbes non si sofferma sulle conseguenze della possibile interferenza tra il sentimento che egli chiama *fellow-feeling*, la simpatia, e il sentimento a sfondo aggressivo implicato nel riso. Anzi, in linea con la teoria classica del riso che vede nella cauterizzazione emotiva la condizione essenziale per un suo scatenamento, egli contrappone nettamente i due termini: da una parte la pietà e la simpatia, dall'altra il riso. Nello stesso senso tradizionale d'una comparazione con la vittima comica lusinghiera per l'io sembra andare Stendhal quando, in *Racine et Shakespeare*, prende le mosse dalla posizione di Hobbes secondo la quale il riso sarebbe: "Cette convulsion physique, que tout le monde connoît, est produite par la vue imprévue de notre supériorité sur autrui" (Stendhal 1970: 63)³. Tuttavia, in modo interessante, egli aggiunge un'osservazione la quale problematizza l'eccesso di crudeltà che può essere insito nel riso: "Une plaisanterie douce fait rire aux dépens du plaisanté; – osserva – une plaisanterie *trop bonne* ne fait plus rire: on frémit en songeant à l'affreux malheur du plaisanté" (Stendhal 1970: 63)⁴. La precisazione di Stendhal – di cui, peraltro, non mancano le premesse in Aristotele e in Cicerone – è sintomatica, almeno *ex negativo*, di una sensibilità "moderna" più disposta, rispetto a quella antica, a un sentimento di identificazione nei confronti della vittima comica.

È proprio su questa distanza tra una concezione antica e una moderna del riso che vorrei interrogarmi. A tal fine può essere utile soffermarsi sulla posizione che Platone esprime nel *Filebo*.

In questo dialogo Socrate riporta il ridicolo alla perversione dell'anima che consiste nell'ignoranza di sé. Ma aggiunge subito una distinzione tra coloro che, a torto, si credono sapienti e virtuosi essendo forti e potenti, e coloro che fanno lo stesso essendo però deboli e poveri. Questi ultimi – dice Socrate – “ove sieno derisi, incapaci di vendicarsi; costoro, se li chiamerai ridicoli, li chiamerai col loro vero nome. Quelli, invece, che sieno capaci di vendicarsi e potenti, chiamandoli temibili e nemici, darai di loro a te stesso una definizione esatta”. Combinando le due coppie oppostive: ignoranza / conoscenza (di sé); forza / debolezza, Platone iscrive la sua teoria del riso in una prassi. Non possiamo limitarci a dire che il riso esprime un senso di superiorità: quest'ultimo deve essere garantito da certe condizioni in grado di assicurare l'io e di confermarlo nella coscienza d'una propria supremazia. Troviamo qui la conferma dell'idea che abbiamo vista espressa in Hobbes, e cioè che il rovescio dissimulato del riso di superiorità è lo spettro d'una possibile inferiorità. Il riso – potremmo dire – esorcizza un fantasma penoso di debolezza spostandolo dall'io sull'altro comico.

Va da sé che in contesto moderno l'opposizione tra forza e debolezza, se è ben lungi dal neutralizzarsi, tende però a sfumare “democratizzandosi”, a perdere quelle coordinate istituzionali che aveva nella distinzione tra uomini liberi e schiavi, nobili e sudditi, cittadini e barbari: abolendo così la rigidità sociale del rapporto di forza tra soggetto e oggetto del riso, e introducendo – almeno virtualmente – un principio di reversibilità fra le posizioni del deriso e dell'irrisore. Teniamo presente questo aspetto importante ai fini d'una descrizione del comico in ambito moderno e torniamo al *Filebo*. A Protarco che chiede in che modo la mescolanza di piacere e dolore abbia a che fare con il ridicolo, Socrate risponde che occorre partire dalla natura dell'invidia: godere dei mali dei nemici non può essere ritenuto invidioso, bensì perfettamente naturale; viceversa ridere dell'ignoranza

degli amici equivale a godere del loro male e quindi implica un sentimento invidioso. Conclusione: "...ridendo dei nostri amici ridicoli, noi, mescolando piacere con invidia, mescoliamo il piacere col dolore. Giacché s'è già da un pezzo convenuto tra noi che l'invidia è dolore dell'anima, mentre il ridere è piacere; e che in questi casi nasce ad un tempo così l'un 'sentimento' come l'altro" (Platone 1983: 404). In altri termini, in Platone (a differenza che in Aristotele, tenderei a dire, le cui considerazioni sulla commedia non ci sono comunque pervenute) il sentimento del ridicolo, in certe condizioni, implica e non esclude affatto un dissidio interiore più o meno consapevole.

Ora, la cosa fondamentale è non solo e non tanto che, per Platone, il riso susciti una mescolanza di gratificazione e frustrazione; quanto che in questa mescolanza non venga da lui colto nessun significato patetico in senso moderno (nel senso, cioè, che Pirandello chiamerà umoristico), vale a dire dovuto all'inesco di un'identificazione con l'altro comico. In quest'ultimo aspetto, in effetti, mi sembra consistere la differenza più grande tra una concezione antica e una moderna del comico. La prima – nel contesto di una cultura le cui radici guerresche sono ancora molto profonde e che celebra come valore supremo l'annientamento dei nemici – può contemplare nel riso un sentimento spurio di coinvolgimento a sfondo invidioso, come mostra Platone, ma la solidarietà profonda nei confronti di una vittima, di un "vinto", le rimane sostanzialmente estranea. "Les Romains, accoutumés à se jouer de la nature humaine, dans la personne de leurs enfants et de leurs esclaves – ha scritto Montesquieu a proposito degli Antichi, di cui pure ammirava l'amor di patria e il senso della gloria – ne pouvaient guère connaître cette vertu que nous appelons humanité" (Montesquieu 1951: 148)⁵. Un tale sentimento di umanità, che trova nella *pietas* virgiliana un passaggio storico fondamentale, rinvia naturalmente alla morale cristiana e al suo mito fondatore. Il Cristo deriso, sconfitto,

umiliato, inchiodato alla croce è il paradigma d'una debolezza potenzialmente oggetto di scherno e, di fatto, oggetto di una patetica – sofferta – identificazione. La figura di Gesù – che può essere interpretata in profondità quale personaggio castrato e cornuto, come ha dimostrato in uno dei suoi scritti Francesco Orlando⁶ – non può che essere disprezzabile e ridicola nel contesto d'una morale antica. Viceversa, nella prospettiva moderna, e non solo confessionale, Cristo diventa il nostro fratello in umanità degno della più profonda commiserazione e del più grande rispetto, ed è significativo – come afferma Baudelaire – che il Verbo Incarnato abbia conosciuto la collera e le lacrime ma che non abbia mai riso⁷. Tutta l'iconografia del Cristo dolente e sanguinante mette l'accento sull'identificazione seria, e rimuove il ridicolo tanto più perentoriamente quanto più esso ne è un ingrediente virtuale. Un personaggio disprezzabile per la cultura antica diventa così oggetto d'identificazione e d'amore reverenziale per la cultura moderna. In questa rimozione, in questo spostamento d'accento dal comico al serio, sta tutto il significato rivoluzionario della moderna concezione delle relazioni fra comico e patetico.

È da qui che occorre procedere per valutare, nel riso, la presenza d'una mescolanza fra piacere e dolore piuttosto lontana da quella platonica. In contesto moderno – e alludo alle opere letterarie più rappresentative – sembra che il riso non possa più essere pensato come sovraneamente e aggressivamente distaccato dall'oggetto che lo provoca o, eventualmente, sfumato soltanto dall'invidia. Piuttosto, esso risulta sempre virtualmente ipotecato da un senso patetico, suscettibile di rovesciarsi su se stesso e di trasformarsi in dolore, in *pathos*, quale che sia la forma del rovesciamento. Naturalmente la rivoluzione morale cristiana e la sua valorizzazione del sentimento legato all'identificazione con la figura del perdente-sofferente si è imposta nel corso dei secoli sempre solo parzialmente: in perenne conflitto

con la morale laica, guerriera e aristocratica che, in Europa, è stata pienamente dominante almeno fino alla metà del XVII secolo, e nella quale si è perpetuata l'antica accezione aggressiva del riso nei confronti della vittima comica⁸. Avvicinandosi alla storia più recente, la preponderanza del patetico andrà legata alle profonde trasformazioni della svolta sociale e politica che è culminata tra Sette e Ottocento. Mi riferisco in particolare alle implicazioni di una civiltà che ha spostato, non senza perduranti e catastrofiche inerzie, il proprio asse dalla guerra al commercio. Superfluo osservare che, nella prassi, guerra e commercio non sono affatto esclusive l'una dell'altra e, anzi, si sono sempre alimentate mutualmente (e continuano a farlo). Ma è anche vero che, dal punto di vista della sensibilità morale, quest'epoca ha visto la lenta transizione tra due imperativi culturali: dalla distruzione dell'altro al riconoscimento dell'altro. Un *altro* sentito ormai come diversa declinazione dell'umano degna di comprensione e rispetto, oltre che come *partner* di scambi commerciali e culturali.

Progressivamente, nel corso di questo periodo, la coscienza-conoscenza di sé ha potuto prescindere sempre meno dalla conoscenza, e dal "riconoscimento", dell'altro da sé: un altro che si è trattato meno di annientare, o di asservire, che di accettare e metabolizzare (si pensi alle riflessioni che, già nel Cinquecento, Montaigne elabora sui "selvaggi"⁹). "Comment peut-on être persan?", fa esclamare Montesquieu a un ingenuo parigino nelle *Lettres persanes* (Montesquieu 1949: 177)¹⁰ e la domanda – ironicamente – presuppone che il ridicolo si trovi non già sul versante dell'altro, del persiano, dell'*outsider*; bensì sul versante dell'io, di quella parte ignorante del soggetto che si tratta di liquidare, appunto, col riso. Certo, anche – e più che mai – in contesto illuministico, colui che si caratterizza come ignorante e irrazionale viene ritenuto ridicolo: ma chi dimostra ignoranza e pregiudizi, chi indugia in una mentalità considerata supersti-

ziosa o infantile, viene trasformato in oggetto comico – con le dovute precauzioni e mascheramenti – anche se è Luigi XIV o il papa (Montesquieu 1949: 165-67). La *ratio* “sociologica” del riso – che anticamente implicava il binomio forza-debolezza in senso istituzionale – assume così una forma che potremmo definire “relazionale”: l’antico adagio stoico “conosci te stesso” viene modernamente sostituito dal principio: “Conosci l’altro”. La coscienza-conoscenza di sé non può più prescindere dalla conoscenza-riconoscimento dell’altro: nell’universo relativistico che s’impone dal Settecento in poi la corretta gestione della propria identità passa prioritariamente dal confronto con l’alterità. Tradizionalmente chi era debole, periferico, diverso aveva tutte le caratteristiche per essere interpretato come un “nemico”, e/o come un oggetto di “ridicolo”, in quanto inferiore. E tutto un filone della letteratura moderna di orientamento “etnocentrico” non ha fatto che perpetuare l’atteggiamento culturale più arcaico di negazione dell’altro. Complementarmente, all’interno della corrente europea di pensiero e d’espressione che possiamo chiamare progressista e che ha informato di sé l’ethos democratico, una morale rousseauiana, sensibile e umanitaria, ha trattato i potenziali “nemici” o “non-amici” sempre meno come oggetto di dissociazione aggressiva e sempre più come oggetto d’identificazione sentimentale e culturale. E ciò, beninteso, senza trascurare tutte le possibili forme di ambivalenza che hanno necessariamente accompagnato un simile fenomeno.

2. Dall’apporto freudiano alla definizione del comico-patetico

L’intento del discorso che ho fatto finora consisteva nel situare il comico sullo sfondo di alcune grandi svolte storiche della cultura e della sensibilità occidentali. All’interno di questo discorso ho considerato essenzialmente le implicazioni “affettive” dei rapporti che, nella relazione comica, si stabiliscono fra dissociazione e identificazione, tra un SONO IO e un NON

SONO IO. In tale accezione dovrebbe risultare chiaro che la dissociazione e l'identificazione implicate nell'interferenza comico-patetico non sono assimilabili *sic et simpliciter* alla combinazione tra sconfezione comica e complicità arguta che Francesco Orlando, sviluppando la lezione freudiana sulla commistione fra comicità e contenuti spiritosi, ha formalizzato nella frazione simbolica NON SONO IO / SONO IO = COMICITÀ / WITZ¹¹. Anzi, si tratta proprio di altro: il messaggio arguto, infatti, presuppone un'espressione di contenuti eversivi, censurati o repressi, e implica un'istanza critica che non è necessariamente presente nell'identificazione patetica. D'altra parte, per sua stessa ammissione, Freud giunge a proposito del comico a conclusioni meno soddisfacenti di quelle relative al motto di spirito; conclusioni, essenzialmente negative, riassumibili nella formula: "comico è ciò che mal si adatta all'adulto" (Freud 1972: 203)¹². Ora, su un piano teorico, si può certo ritenere che l'altro comico, imparentato con il nostro io infantile, sia sempre in grado di suscitare una sfuggente identificazione, di esercitare una segreta fascinazione, al di là del senso di superiorità che esso mobilita. Se, infatti, l'io comico rinvia al nostro io da bambino, questo non mancherà di proporsi, almeno inconsciamente, come libero e trasgressivo dispiegamento d'un narcisismo di cui abbiamo nostalgia, in cui ci riconosciamo e che invidiamo. Resta che, storicamente, nell'ethos della commedia o nell'universo della farsa la mentalità aristocratica ha relegato per millenni la rappresentazione di ciò che essa nega e che la nega: l'eventuale componente di identificazione arguta presente nel comico andrà pensata in funzione d'una negazione istituzionalizzata, onnipresente e perciò necessaria anche se d'intensità variabile.

Quanto all'ipoteca virtuale che il patetico esercita sul comico in contesto moderno, essa richiede una considerazione di tipo storico. Durante il Settecento, in letteratura, si assiste a un fenomeno che possiamo definire di erosione crescente del comico

da parte del patetico, fenomeno legato all'abolizione progressiva delle barriere stilistiche e al mescolamento tendenziale dei toni. A teatro, in particolare, ciò dà luogo a una maggior importanza delle lacrime e della partecipazione commossa a scapito del riso classico: dalla debolezza (fisica, intellettuale, sociale) offerta in spettacolo comico a un io che se ne dissocia, si passa allo spettacolo patetico di una debolezza o di una situazione di "marginalità-inferiorità" proposti quali termini d'identificazione commossa. In altro contesto artistico, una delle espressioni più potenti di questo tipo di interferenza tra comico e patetico può essere la galleria dei tristi – e un po' inquietanti – Pierrot, osservati da maschere ridenti o perplesse, che Watteau dipinge agli inizi del secolo. Ovviamente la storicizzazione d'un tale fenomeno è molto complessa. Ma sbrigativamente si può dire che, a differenza dell'aristocrazia declinante orgogliosa del proprio status privilegiato ed elitario, la borghesia settecentesca in ascesa si è pensata come "naturale" e "universale". Questa classe che si è sviluppata – sul piano del diritto – come ceto inclusivo ed esteso a tutti gli individui, appare più disposta alla simultanea identificazione patetica nei confronti dell'oggetto comico da cui si dissocia – non fosse che perché, storicamente, essa stessa ha svolto un ruolo di marginalità "ridicola" agli occhi dell'élite che ha monopolizzato la cultura per millenni. Nella drammaturgia settecentesca le lacrime che sanzionano una simpatia per il disgraziato o il *parvenu* respinto ai margini della società rafforzano la coscienza di sé dello spettatore che piange – diciamo – per "inclusione", a differenza di quanto faceva il riso aristocratico, che confermava nella sua identità il soggetto irrisore per "esclusione".

In questa accezione si potrebbe definire il patetico come un'operazione di autolegittimazione della borghesia che si commuove su se stessa e sulle sue figure. Insomma, potremmo schematizzare: il comico classico imposta il confronto io-altro

“per differenza”, in termini di giudizio su una padronanza o una mancanza di codici e attributi (codici di comportamento, di autorappresentazione; attributi di prestanza fisica e intellettuale, di potenza sociale); il patetico moderno, invece, privilegia un moto di solidarietà verso l’altro manchevole o debole “per omogeneità” almeno virtuale. E ciò non solo e non tanto, freudianamente, secondo una formula del tipo: ANCH’IO SONO STATO COSÌ, O POTREI DIVENTARE, COSÌ; bensì piuttosto del tipo: È UMANO ESSERE COSÌ, SIAMO TUTTI COSÌ. In tal senso il patetico borghese rinvia a una concezione più “ottimista” e dinamica della natura umana (ed è perciò stesso più esposto alla mistificazione): esso si lega a una nozione d’innocenza, di libertà e di riscatto possibile dalla condizione di disgrazia; implica un’idea di storia, di “evoluzione”, che il comico, nell’immediatezza fulminante e senza appello del riso, sembra ignorare, rimanendo un intransigente custode dello *status quo*. Concepito come relazione con l’altro sofferente che si stabilisce nei termini di un certo grado di identificazione emotiva, il patetico è ovviamente una categoria pancronica, che si può trovare in Aristotele come in Shakespeare o in Cervantes, in Seneca come in Flaubert o in Beckett: impossibile da circoscrivere, come tutti quei concetti che Croce, con schematicismo idealistico, definiva “pseudoestetici” e relegava al campo della psicologia (Croce 1965: 96-102). Ma, per le ragioni che ho cercato di esporre, la sovrapposizione tendenziale fra comico e patetico che caratterizza la sensibilità moderna assume un significato molto peculiare, e coinvolge l’assetto delle relazioni umane e sociali a cui la Rivoluzione francese, in particolare, ha dato una sanzione politica e giuridica.

3. *L’interferenza comica*

E vengo al mio ultimo punto. La letteratura del Settecento – lo ricordavo sopra – ha sfruttato il patetico soprattutto in chiave

seria e lacrimosa, conferendogli una relativa autonomia rispetto al comico (a meno di non riservare a quest'ultimo termine un significato retorico e stilistico in senso strettamente auerbachiano, di registro basso opposto al tragico). Le cose – si sa – sono andate diversamente con i Romantici. In ambito romantico, e anche oltre, comico e patetico sono stati programmaticamente contaminati e implicati. A differenza del patetico *larmoyant* settecentesco, il patetico-comico ottocentesco ha privilegiato la “sovrapposizione” tra un processo di degradazione comica e un processo di sublimazione seria esercitati sullo stesso oggetto. Di questa particolare commistione Sterne, e in parte Diderot, costituiscono il precedente settecentesco più importante. Sul piano della prassi letteraria, andrà fatta una netta distinzione tra l'esito di questa sovrapposizione di comico e serio sfociante nelle varie forme grottesche e umoristiche romantiche e l'esito sfociante nella rappresentazione del “mediocre” in senso flaubertiano e realista. Nel primo caso l'interferenza comico-patetico dà luogo a una serie di variazioni sul tema dell'antitesi fra ideale e triviale, puro e sordido, serio e futile, come avviene in Byron, Hugo, Musset o Jean-Paul. Nel secondo caso il comico e il patetico si stemperano in un'immagine del mondo atrocemente grigia o anche – ma non certo in Flaubert – piattamente consolatoria¹³. In *Mimesis* Auerbach ha bollato come artificiosa e inverosimile l'estetica del grottesco romantico, svalutandola rispetto a quella della medietà *realista* che è l'unica, secondo lui, in grado di riprodurre la vita umana¹⁴. Ora, è vero che quest'ultima soluzione si è rivelata incomparabilmente più feconda della prima nella storia letteraria moderna, diventando una cifra romanzesca fondamentale; ma se ci si situa a un grado di astrazione più alto, il minimo comun denominatore delle varie mescolanze di comico e patetico otto-novecentesche – mi pare – resta individuabile nella condizione di un soggetto che è inevitabilmente spinto a rispecchiarsi nell'altro. Un soggetto coatto, per così dire, a differenza del soggetto antico, a inglobare l'altro

psicologicamente e culturalmente; un soggetto incapace d'una dissociazione non compromessa con un'identificazione.

Secondo Jean Paul Richter, ci ricorda Pirandello, l'umore romantico dà luogo a "un riso filosofico che è misto di dolore e di grandezza"; esso si esprime in "un comico universale, pieno di tolleranza [...] e di simpatia" per tutti coloro che partecipano della nostra stessa natura (Pirandello 2010: 118). Nei termini che Pirandello ha coniato nel suo saggio sull'umorismo, il "sentimento del contrario" – potremmo dire – diventa nella modernità il risvolto pressoché onnipresente, e parzialmente inibitorio, dell'"avvertimento del contrario". Vale la pena di rileggere la famosa descrizione della vecchia truccata e imbellettata, paradigma di tanto comico-patetico romantico e post-romantico (che Pirandello chiama "umorismo"). Il passo non si trova nell'edizione originale del saggio (1908), ed è stato aggiunto nel 1920:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico (Pirandello 2010: 161-62).

Tradurrei così: *avvertire il contrario* è realizzare ed enfatizzare l'infrazione alla norma nell'altro, l'inadeguatezza di un essere umano a un codice vigente socialmente riconosciuto come dominante, godere della sua inferiorità, sanzionare uno stato di fatto gratificante e immutabile per l'io; è COMICO. *Sentire il contrario* è abbracciare quella condizione e farla propria, mettendo anche se stesso fuori dalla norma, e realizzare la propria solidarietà con quell'essere umano su un piano diverso rispetto ai codici di comportamento ortodossi, a prescindere da quei codici in nome di una solidarietà genericamente umana; è PATE-TICO. Aggiungerei che tra i due movimenti andrà pensata una relazione reversibile, una sorta di "corto circuito" incessante, senza il quale l'interferenza comico-patetico si reifica nel moralismo deteriore che trasforma il piacere aggressivo del riso in quello consolatorio della pietà, o nel sentimento romantico estetizzante che si compiace della "decomposizione" universale operata dal sorriso malinconico dell'ironia trascendentale – tale, direi, è il limite dell'interpretazione decadente dell'umorismo che si trova in Pirandello. Anche se allo scrittore siciliano va riconosciuto il grande merito di avere messo a fuoco un problema centrale: quello della commistione fra comico e patetico che diventa imprescindibile esponente della sensibilità moderna.

Nel teatro di Musset che mi è capitato di studiare, ad esempio, il senso della relazione: comico → serio si inverte continuamente per diventare: serio → comico. Ma in un caso come nell'altro la relazione comico-patetico rimane all'insegna di una instabilità che mette in questione lo statuto unitario della soggettività. Non è un caso che l'interferenza comico-patetico onnipresente nell'opera di Musset proietti sul piano stilistico e assiologico una vera e propria scissione bipolare della personalità di questo autore – un po' come avviene in un altro grande romantico, Schumann, la cui produzione musicale è strutturata in funzione

dell'opposizione tra due principi: la serietà di Eusebio e la bizzarria di Florestano. In Musset la caricaturalità degradante del comico mobilita nell'io una presa di distanze verso quei medesimi contenuti che, simultaneamente, sono proposti all'io stesso quali oggetto di identificazione in quanto valori seri. Ma questi ultimi a loro volta, con una inevitabile circolarità, subiscono un processo di demistificazione che li trasforma, dolorosamente, in oggetti comici¹⁵. È a causa di questa "organicità" fra comico e serio che, per le opere che si rifanno a una simile poetica, non vale l'affermazione di Bergson – ineccepibile se si isola il fenomeno del riso – secondo la quale "Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion" (Bergson 1983: 3)¹⁶. Nel caso della commistione di comico e patetico di cui stiamo parlando, riso e coinvolgimento affettivo sono assolutamente complementari. E se è vero che un termine inibisce l'altro, il senso dell'operazione risiede nella loro indissolubilità.

Il meccanismo interiore mobilitato dal dispiegamento del comico-patetico romantico e post-romantico è agli antipodi del liberatorio risparmio di dispendio psichico che Freud individua alla base dell'umorismo. Cito dal settimo ed ultimo capitolo del libro sul motto di spirito:

La comicità risulta gravemente turbata quando il caso da cui dovrebbe prendere origine dà contemporaneamente l'avvio a uno sprigionamento di forte affetto. [...] Lo sviluppo dell'affetto [...] è fra tutte le condizioni che turbano la comicità la più intensa e quella il cui significato non viene mai disconosciuto. Perciò si dice che il senso del comico si avverte meglio nei casi di semindifferenza, ove non c'è una forte partecipazione del sentimento o dell'interesse (Freud 1972: 196-97).

Ma è Freud stesso a ricordare che, in letteratura, si trova non di rado questa mescolanza "incongrua" di riso e di sprigiona-

mento dell'affetto, e a fornirne un esempio tratto dal *Wallenstein* di Schiller¹⁷. Il "gioco" alla Musset o alla Jean-Paul che s'innescia tra riso e pianto, la poetica del comico-patetico situata dai Romantici tedeschi sotto il segno dell'ironia trascendentale, hanno certamente delle caratteristiche peculiari e sono riportabili – penso in particolare a uno studio famoso di Jean Starobinski¹⁸ – alle contorsioni del narcisismo dell'artista nella società utilitarista dell'Ottocento, il quale, nella ri-creazione solipsistica del mondo complementare alla svalutazione del mondo reale, trova un risarcimento alle proprie frustrazioni. Ma anche al di là della peculiarità di questa poetica, come dicevo sopra, anche quando la sintesi fra i due termini si risolve in una prospettiva di *medietà* o di *mediocrità*, la sovrapposizione tra comico e patetico comporta una parziale *introversione* dell'aggressività, quell'aggressività che risulta tanto più liberamente dispiegata nel riso antico. In tal senso la figuralità del comico-patetico, così fondante nell'ambito della letteratura moderna, rinvia a quel problematico incremento della repressione che, nella prospettiva freudiana, va di pari passo con lo sviluppo della civiltà.

NOTE

¹ "D'una bocca che ride si vedono tutti i denti".

² "L'Essere che volle moltiplicare la sua immagine non ha messo nella bocca dell'uomo i denti del leone, ma l'uomo morde con il riso...".

³ " Questa convulsione fisica, che tutti conoscono, è prodotta dalla vista impreveduta della nostra superiorità sull'altro ".

⁴ " Una battuta dolce fa ridere a spese del deriso; una battuta *troppo buona* non fa più ridere, si freme pensando alla spaventosa sofferenza del deriso ".

⁵ "I Romani, abituati a prendersi gioco della natura umana, nella persona dei loro bambini e dei loro schiavi, non potevano molto conoscere quella virtù che chiamiamo umanità".

⁶ Cfr. Orlando 1997 : 246-47. Cfr. anche Zatti 2014 : 225-27.

⁷ Cfr. Baudelaire 1976: 527.

⁸ Su ciò rimando alle belle pagine di Bénichou in *Morales du grand siècle*, riferite al tragico ma nondimeno pertinenti, che mostrano come il teatro di Corneille sia animato proprio da una opposizione onnipresente fra ethos cristiano ed ethos nobile (Bénichou 1988: 37-42).

⁹ Cfr. in particolare Montaigne 1962: 200-13; 876-94.

¹⁰ "Come si può essere Persiani?".

¹¹ Cfr. Orlando 1979: 46-51.

¹² Per altro, proposizione dubbiosa oltre che negativa: "Non so decidere se la degradazione allo stato di bambino sia solo un caso particolare della degradazione comica, o se ogni comicità derivi in fondo da una degradazione a questo stato" (Freud 1972: 203).

¹³ Su ciò rimando a Fiorentino 1998: 71-91.

¹⁴ "Effettivamente [Hugo] non cerca di rappresentare la realtà data comprendendola, ma piuttosto si adopera con energia estrema a trarre dal materiale storico e contemporaneo i due poli stilistici del sublime e del grottesco o anche altri contrapposti etici ed estetici, cosicché rimbalzino l'uno contro l'altro; in tal modo nascono in verità grandi effetti, poiché la forza espressiva di Hugo è potente e suggestiva, ma essi sono inverosimili e, in quanto riproduzione della vita umana, falsi" (Auerbach 1956: 238).

¹⁵ Come ha scritto Pierre-Georges Castex sempre a proposito di Musset: "...au moment où le poète semble avoir engagé des sentiments profonds, une pirouette nous incite à soupçonner qu'il plaisante" ("nel momento stesso in cui il poeta sembra avere mobilitato dei sentimenti profondi, una piroetta ci spinge a sospettare che stia scherzando") (Musset 1979: 7).

¹⁶ "Il riso non ha maggior nemico dell'emozione".

¹⁷ "Il poeta non può trovare, per descrivere una delusione [così] profonda, un'espressione più adeguata di questa esplosione sforzata di riso in mezzo al turbine degli affetti scatenati. Sono propenso a credere che questa spiegazione si adatti a tutti i casi nei quali il riso sopravviene in circostanze che non hanno nulla di piacevole, unito ad affetti particolarmente penosi e tesi nella loro intensità" (Freud 1972: 197).

¹⁸ Cfr. Starobinski 2004.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Auerbach, Erich (1946), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, vol. 2.

- Baudelaire, Charles (1855), *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, vol. 2 ("Bibliothèque de la Pléiade").
- Bénichou, Paul (1988), *Morales du Grand siècle*, Paris, Gallimard ("Folio essais").
- Bergson, Henri (1900), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1983.
- Cicerone (1994), *L'oratore*, Milano, Rizzoli.
- Croce, Benedetto (1965), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari, Laterza.
- Fiorentino, Francesco (1998), "Raccontare il medio: il personaggio ridicolo-patetico", *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, eds. Francesco Fiorentino; Luciano Carcereri, Roma, Bulzoni ("I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta"): 71-91.
- Freud, Sigmund (1972), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, *Opere*, Torino, Boringhieri, vol. 5.
- Hobbes, Thomas (1987), *Leviatano*, Firenze, La Nuova Italia.
- Hugo, Victor (1963), *Le roi s'amuse, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, vol. 1 ("Bibliothèque de la Pléiade").
- Montaigne, Michel de (1962), *Essays, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade").
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat (1949), *Lettres persanes (1721)*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 1 ("Bibliothèque de la Pléiade").
- (1951), *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence (1734)*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. 2 ("Bibliothèque de la Pléiade").
- Musset, Alfred de (1979), *Les caprices de Marianne (1833)*, ed. Pierre-Georges Castex, Paris, SEDES.
- Orlando, Francesco (1979), *Lettura freudiana del "Misanthrope" e due scritti teorici*, Torino, Einaudi.

— (1997), *L'Edipo cristiano e quello pagano, Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi: 244-55.

Platone (1983), *Filebo, Tutte le opere*, Firenze, Sansoni.

Starobinski, Jean (2004), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard.

Stendhal, Marie-Henri Beyle (1823-1825), *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

Zatti, Sergio (2014), *La ricerca di Francesco Orlando sul marito tradito, Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, eds. Paolo Amalfitano; Antonio Gargano, Pisa, Pacini: 211-28.

FRANCESCO FIORENTINO

La metamorfosi del comico

La teoria classica del riso si fonda su due definizioni che si rispecchiano. La più antica è quella di Aristotele che descrive l'oggetto del riso come una trasgressione non dolorosa di una dimensione prevalentemente estetica. Il riso sarebbe procurato da un oggetto/comportamento sgraziato, non conforme ai costumi e a quello che poi si sarebbe chiamato il gusto: tale trasgressione non è però così grave da procurare dolore. Questa limitazione dell'affetto, indispensabile perché vi sia riso, viene puntualmente ribadita dai teorici. Bergson, che, a differenza di Aristotele, considera "le comique plutôt raideur que laideur", rigidità che bruttezza, parlerà comunque di anestesia del cuore (1900, ed. 1991: 22, 4).

Hobbes dal suo canto definisce, ancor più delle caratteristiche necessarie per scatenare il riso, la relazione che col ridicolo intrattiene il soggetto che ride. Il risibile prevedendo tre caratteristiche – sconvenienza, estraneità e subitanità – si risolve in un sentimento di superiorità da parte di chi ride nei confronti di chi è motivo della risata:

the passion of laughter proceedeth from the sudden imagination of our own odds and eminence; for what is else the

recommending ourselves to our own good opinion, by comparison with another man's infirmities or absurdity? (1650, ed. 1889: 42).

Anche questa definizione è stata ribadita lungo i secoli: dalla diffidenza della cultura seicentesca verso il riso come scarica di aggressività a Baudelaire che attribuisce al riso un carattere diabolico proprio in quanto dettato dall'orgoglio, fino a Bergson per il quale il riso è un'umiliazione. Per Marmontel, "la comparaison qu'on fait, même sans s'en apercevoir, de ses mœurs avec les mœurs qu'on voit tourner en ridicule" può investire la medesima persona che sdoppiandosi ride di sé: "On se juge, on se condamne, on plaisante comme un tiers; et l'amour-propre y trouve son compte" (1787, ed. 1819: 264). Questo caso mi pare costituisca il limite di minore aggressività cui può giungere il modello hobbesiano.

Fino alla grande rottura ideologica e letteraria che avviene in Europa alla fine del Settecento, questa teoria del comico come *défaillance* estetica che gratifica la superiorità di chi ride appare dominante¹. Al suo fianco minoritaria, si può riconoscere una linea diversa che identifica comunque il ridicolo con una debolezza, ma con una debolezza connaturata alla condizione umana. È Montaigne a darne la formulazione più chiara: "Notre propre et péculière condition est autant ridicule que risible" (1580: libro 1, cap. L, 542)². Tale concezione, fondata sulla discrepanza tra quel che si è e quel che si pensa di essere, non estranea a Erasmo, a Rabelais, a Shakespeare, che trae origine dal *Filebo* di Platone, appare comunque circoscritta al Rinascimento; oltre – se si esclude l'ultimo Molière (Cfr. Defaux 1992 e Fiorentino 1997) – di non estesa influenza.

La concezione aristotelico-hobbesiana si poggia sulla differenza stilistica che caratterizza tutta la letteratura fino alla grande svolta romantica. Il basso sociale e creaturale – come meglio di ogni altro ha mostrato Auerbach in *Mimesis* – è ine-

vitabilmente comico e tale comicità è del tutto separata socialmente, moralmente e psicologicamente dalla prospettiva di chi ride. Tutti i servi poltroni che argomentano la loro vigliaccheria fanno ridere gli stessi spettatori che prendono sul serio e si commuovono davanti a eroi tragici che mostrano smisurate, incredibili virtù di coraggio e di abnegazione. La cultura *ancien régime* in cui si riconosce la classe dominante, che si vuole erede delle virtù cavalleresche e delle raffinatezze psicologiche e comportamentali del Rinascimento italiano, possiede un prestigio indiscusso: è a partire dall'adesione a tali valori che si scoppia a ridere di comportamenti e caratteri 'bassi', volgari, inadeguati, inestetici. Il servo travestito da gentiluomo, come lo Jodelet della commedia di Scarron, che rifiuta di duellare seppur offeso non insinuava negli spettatori sospetti verso il codice dell'onore. Li confermava invece nella convinzione che la superiorità morale e quella di classe erano tutt'uno. Come ha sostenuto Emelina, i servi e le serve sono la buona coscienza degli strati sociali superiori e li confermano nel loro sentimento di superiorità (1975: 291). Non sono i servi a poter contestare i codici alti: quello che si chiamerà un riso di "degradazione" sarà appannaggio di personaggi eccentrici, ma non inferiori, come Don Chisciotte o Falstaff. Una certa insofferenza al riso si riscontra infatti nella cultura del secondo Settecento, quando questi valori aristocratici sono entrati irrimediabilmente in crisi, non potevano più essere una piattaforma sicura da cui guardare dall'alto al basso e ridere (Cfr. Goldzink 2000). Tale insofferenza detta in particolare la condanna rousseauiana della commedia: Molière avrebbe il torto di "tourner la bonté et la simplicité en ridicule, et de mettre la ruse et le mensonge du parti pour lequel on prend intérêt" (1758, ed. 1995: 32). Distorto l'esito del riso dal sentimento di superiorità a quello di riprovazione, il modello di comicità hobbesiano però continua a operare.

Si può ridere di personaggi socialmente alti? Il problema – sempre alla voce *comique* dell'*Encyclopédie* – lo pone esplicitamente Marmontel il quale riconosce la triplice canonica ripartizione stilistica anche all'interno del comico. Esisterebbe dunque un *comique noble*, distinto da un *comique bourgeois* e da un *comique bas*, sulla base dell'estrazione sociale dei risibili. *Le comique noble* presenta tuttavia un ostacolo che può letteralmente spaventare gli autori di commedie: "la plus part des ridicules des grands sont si bien composés, qu'ils sont à peine visibles; leurs vices surtout ont je ne sais quoi d'imposant qui se refuse à la plaisanterie" (1787, ed. 1819: 266). I grandi per il solo fatto di essere grandi hanno uno stile che nasconde i loro difetti (l'espressione "je ne sais quoi" è il sigillo della superiorità mondana). L'unica maniera per smascherarli e renderli ridicoli è metterli in una situazione svantaggiosa. Così la misantropia di Alceste diventa ridicola una volta che questi s'innamora di una *coquette* come Célimène. In altre circostanze non sarebbe comico (comunque, come attestano tutte le fonti, poco si rise di Alceste anche all'epoca della prima rappresentazione). Illumina meglio questa distinzione di Marmontel un esempio deducibile da quanto sostiene: nei *Facheux* si ride dei vari maniaci attacca-bottoni ma si ride anche dell'impazienza del povero Eraste che non riesce per colpa loro a raggiungere la sua bella. Eraste fa ridere solo in situazione. Tale risata non nasce da un confronto vantaggioso col suo comportamento: a tutti salterebbero i nervi in una situazione simile. Se si eccettuano i marchesetti frivoli, i giovani debosciati, i nobili provinciali, le nobildonne snob e vogliose – personaggi stereotipi della commedia – a ragione Marmontel sostiene che il comico alto è poco praticato.

Mi pare rilevante che tra gli esempi di *comique bourgeois* apportati da Marmontel compaia *George Dandin*, commedia che già allora creava problemi se egli si sente in dovere di difenderne la moralità: "ce n'est pas la faute de Molière si le sot orgueil,

plus fort que ses leçons, perpéte encore l'alliance des Dandin et des Sotenville. Si dans ce modèle on trouve quelques traits qui ne peuvent amuser que le peuple, en revanche combien de scènes dignes des connaisseurs les plus délicats" (1787, ed. 1819: 266). Qualche anno dopo l'imbarazzo verso la commedia cresce ancora e Suard, estimatore del carattere morale del comico di Molière, la critica sia pure con un importante distinguo: è immorale in quanto "le but moral ne rachète pas l'indécence des mœurs". Ma se non ci fosse il fine morale (la denuncia della sciocca pretesa di Dandin), "si le mari était un homme simple et raisonnable, au lieu d'être une pièce peu décente à la vérité, mais comique et gaie, *George Dandin* ne serait plus qu'une farce révoltante" (1803-04, ed. 1971: 160-61). Nella gerarchia dei valori seicentesca la pretesa di nobilitarsi era più grave dell'adulterio borghese che ne consegue. Da qui il ridicolo. Quando le gerarchie si bilanciano, sopraggiunge l'imbarazzo. Quando nell'Ottocento si ribaltano, Dandin diviene un personaggio doloroso³. Un marito cornuto e 'colpevole' – seppure non di snobismo ma di grettezza – come Charles Bovary potrà al massimo diventare un personaggio ridicolo-patetico. È solo a fine Settecento – e fuori di Francia – che compare una diversa versione della natura del comico che si oppone a quella aristotelico-hobbesiana⁴. La sua veste teorica si trova nella *Critica del giudizio* di Kant:

Il riso è un'affezione [moto corporeo], che deriva da una aspettazione tesa, la quale d'un tratto si risolve in nulla. Proprio questa risoluzione, che certo non ha niente di rallegrante per l'intelletto, indirettamente rallegra per un istante con molta vivacità. La causa deve dunque consistere nell'influsso della rappresentazione sul corpo e nella reazione del corpo sull'animo; e non certo in quanto la rappresentazione è oggetto di diletto (perché come potrebbe dilettere un'aspettazione delusa?), ma unicamente perché essa, in quanto semplice gioco delle rappresentazioni, produce nel corpo un

equilibrio delle forze vitali [...]. In tutto ciò che è capace di eccitare un vivace scoppio di riso, dev'esserci qualcosa di assurdo (1790, ed. 1963: 195).

L'identificazione del riso con il riconoscimento dell'assurdità, di un difetto di logica, prescinde da un giudizio di superiorità. A proposito della storiella dell'indiano che si chiede come si sia riusciti a mettere dentro la bottiglia tutta la schiuma di birra che ne esce, Kant commenta: "Il fatto ci fa ridere e ci desta vero piacere: non perché ci sentiamo più intelligenti di questo ignorante, o per qualcosa di piacevole che l'intelletto ci faccia scorgere nel fatto stesso; ma soltanto perché la nostra aspettazione era tesa, e d'un tratto si è ridotta a niente" (1790, ed. 1963: 195). Da notare che non molti anni prima Marmontel aveva sentenziato la condanna dell'assurdo: "L'absurde et l'obscène sont à la farce ce que le ridicule est à la comédie". L'assurdo che in una prospettiva voltairiana è assolutamente negativo e proprio per questo appannaggio del basso (la farsa) e connesso all'osceno, da Kant viene riscattato come una sorta di sollievo del corpo. A partire da fine Ottocento l'assurdità come motivo del riso troverà un vasto seguito tra i teorici del comico, quanto tra gli scrittori 'fumisti' (Cfr. Dumond 1862; Philbert 1883; Mélinand 1895; Grojnowski 1997).

La contestazione del modello hobbesiano è esplicita anche nel *Corso preparatorio di Estetica* di Jean Paul: il confronto col ridicolo non ci dà il sentimento della nostra elevazione quanto quello dell'abbassamento altrui che non genera necessariamente piacere: al contrario si sente spesso con dolore l'altrui degradazione. E poi di cosa ci si dovrebbe inorgoglire? di comportamenti – come capitomboli e incongruità – che sono manifestamente inferiori. Ridono infatti le categorie di persone meno orgogliose come i bambini e le donne, mentre gli orgogliosi per eccellenza come i Mussulmani in genere se ne astengono. Ultima prova della falsità del modello risiederebbe nel fatto che i

rieurs desiderano sempre che altri si uniscano, mentre se fosse appagato un loro sentimento di superiorità, come voleva Hobbes, non ne sarebbero affatto contenti.

Contestato il modello hobbesiano, Jean Paul propone un altro modello: per l'umorismo non esiste la *déraison* individuale – niente individui sragionanti e inadeguati – ma solo la *déraison* collettiva e un mondo insensato. Il soggetto umorista crea un mondo altro. Al contrario del volgare satirico, "l'umorista avrebbe piuttosto la tendenza a prendere la *déraison* individuale sotto la propria tutela e a mettere in prigione lo sbirro della gogna, con tutti gli spettatori, in quanto ciò che lo preoccupa non è la follia di tale o tal altro cittadino, ma la follia umana, cioè universale" (1804, ed. 1994: 132-49). Questa comicità Jean Paul la definisce appunto romantica: essa in effetti rompe con la versione classica del riso. Si prende partito per chi non si conforma – di lui e con lui si ride o, molto più spesso, si sorride.

Per la diffusione che ebbero le sue idee, il maggior artefice della rottura col modello 'critico' di comicità è tuttavia Schlegel, soprattutto nella dodicesima lezione del suo *Corso di Letteratura drammatica*. Ne fa le spese Molière che è considerato il campione di una comicità tendenzialmente aggressiva, satirica e didattica⁵. Secondo Schlegel, contro l'opinione allora dominante, è nel comico burlesco che Molière ha dato il meglio: tale giudizio era destinato a una grande fortuna, prima ancora di essere condiviso da Baudelaire nel suo famoso saggio, lo farà proprio Gautier⁶. Quali campioni di una comicità poetica, della "gaiezza", a lui sono contrapposti Shakespeare, Aristofane e in via minore anche Regnard⁷. Si afferma un comico presunto innocente "sans frein et sans but déterminé", "une comédie audacieuse qui se joue de l'univers, au lieu de s'en tenir aux ridicules de telle ou telle classe de la société", come dirà Mme de Staël, lettrice di Schlegel (1968, Vol. 2: 21)⁸. "Quelque chose d'absurde présenté à l'imagination du spectateur", secondo

Stendhal (1970: 9) che, anche lui convertito dal teorico tedesco, proclama nel *Racine et Shakespeare*: “Mais Molière est inférieur à Aristophane” (2006: 289). Anche se sulla sua conoscenza di Aristofane si potrebbe discutere.

La riflessione di Stendhal presenta un interesse speciale, anche perché i suoi esiti non si applicano al teatro (genere per eccellenza della comicità prima dell'avvento del cinema), ma al romanzo. Come testimoniano i suoi diari, per tutta la vita riflette sul comico letterario e sul riso, confrontandosi in epoche diverse con Molière, di cui pure, da giovane, aspirava a essere una sorta di erede. Anche Stendhal parte dalla concezione hobbesiana del riso: “On rit par une jouissance d’amour-propre qui est la vue *subite* de quelque perfection que la faiblesse d’autrui nous montre en nous” (1970: 53)⁹. Il campione della comicità che castiga le deviazioni dal buon uso di mondo sarebbe Molière¹⁰. Tale comicità tuttavia è divenuta ai suoi occhi impossibile col tramonto dell'*ancien régime* e l'omologazione della nuova società post-rivoluzionaria, borghese: “Aujourd’hui, il n’y a plus de cour, ou je m’estime autant, pour le moins, que les gens qui y vont; et en sortant de dîner, après la Bourse, si j’entre au théâtre, je veux qu’on me fasse rire, et je ne songe à imiter personne” (2006: 294). La mancanza di prestigii sociali esclusivi e unanimemente riconosciuti insidia la superiorità di una prospettiva da cui sia possibile colpire col riso chi non è all'altezza. Il riso 'satirico' presuppone valori sociali e culturali alti e condivisi (quelli espressi dalla corte e dai salotti aristocratici) a partire dai quali ridere di una loro trasgressione. In epoca borghese non esistono più modelli da imitare pena il ridicolo; i ceti dominanti e i loro valori non detengono lo stesso incontestabile prestigio. Ridotti tali valori a ragionevolezza, sobrietà e serietà portate su ogni aspetto della vita, il riso si configura solo come punizione di devianze dal buon senso. *La Tyrannie du ridicule*, secondo Mme de Staël, è finita con la ghigliottina. La libertà è seria (Mme de

Staël 1998: 288-309). Il riso come correzione dei costumi, il riso 'didattico' e moralizzatore finisce infatti per assomigliare alla serietà (Crouzet 2006: 146): assistendo alla Comédie française a rappresentazioni di Molière, Stendhal osserva che il pubblico non ride più.

La serietà, principio ideologico e letterario che sconvolge la partizione stilistica tradizionale, costituisce un grave attentato al riso e al tempo stesso ne innova la teoria e la pratica. Non si può più impunemente ridere del basso in nome di una cultura superiore (come nel Seicento l'*honnêteté*). Si ride per correggere una devianza rispetto a una presunta natura che si identifica coi valori della classe borghese (il buon senso, la ragionevolezza, la moderazione...: caratteri che vengono attribuiti al povero Molière); oppure nel riso si insinua una compassione con ciò che Jean Paul chiamava l'irragionevolezza individuale. La vera alternativa alla serietà borghese diviene la gaiezza 'surreale', poetica, assurda, quella appunto teorizzata da Schlegel, che non trova difetti da raddrizzare bensì rovescia l'esistente e, come scrive Nietzsche, "ci libera momentaneamente della costrizione del necessario, dell'opportuno" (1878-79, ed. 1965: 213).

A fianco di questi due modelli – la comicità relativa (che colpisce una 'inestetività' individuale) e quella assoluta (che si oppone alla realtà e alle sue norme razionali) – troviamo sempre in Stendhal un terzo modello di comicità, non teorizzato ma di fatto da lui praticato soprattutto nella *Chartreuse*. Nel *Journal* Stendhal osserva che Shakespeare ci presenta figure come Gratio e Jessica "animés de cette gaîté du bonheur" e "loin de rire d'eux, nous sympathisons avec un état si délicieux" (1970: 52). Una nuova forma del comico, che induce al sorriso più che al riso, è appunto quella che sperimenta nei suoi ultimi romanzi dove al tempo stesso sorridiamo dell'idealismo e dell'ingenuità

di personaggi come Fabrice e ci identifichiamo nella loro eccezionalità e nobiltà. Con la svolta romantica sta infatti affiorando il primo riconoscimento di un riso simpatetico, che troverà la sua sistemazione nella riflessione freudiana sul comico e nell'elaborazione, a partire da essa, della formazione di compromesso tra comicità (distanziamento) e *witz* (identificazione) del modello di comicità letteraria proposto da Orlando.

Nell'Ottocento il filone della comicità non satirica, che si diparte dai romantici tedeschi, conosce una grande fortuna e approda trionfalmente in pieno Novecento grazie allo spirito surrealista (si pensi ad esempio alle sottili sovversioni della realtà e del senso nei quadri di Magritte) e al cosiddetto teatro dell'assurdo. Questa comicità assoluta può assumere la forma di una decostruzione nichilista della realtà e provocare effetti inquietanti. Ionesco infatti assimila il comico al tragico. Octavio Paz lo accomuna al divino come sospensione dal lavoro – che umanizza il mondo – di cui si perde il senso e la serietà: esso crea il cerchio sacro del gioco. Come la morte, mostra che il mondo non è fatto per gli uomini (1983: 229-38). Per Bataille (1998: 34-48) il riso che irrompe nell'ordine stabile della vita costituisce un'esperienza dell'ignoto che ci destabilizza: la sua imprevedibilità rivela come le apparenze superficiali dissimulano l'assoluta mancanza di risposta alle nostre attese. A differenza dalle lagrime, il riso tuttavia rassicura presupponendo “una posizione dominante” di chi ride e la convinzione che quanto è stato distrutto non è davvero distrutto.

Il modello hobbesiano è sottoposto a una significativa riforma da Bain in *The Emotions and the Will*: “The element of genuine comic is furnished by those dignities that, from some circumstance or other, do not command serious homage” (1859, ed. 1977: 284). Dalla concezione hobbesiana della superiorità si passa a quella della degradazione. Bain elabora una vera e propria teoria: nel ridente coesistono due istanze una al rispetto,

l'altra alla degradazione (non solo di una persona ma anche di una circostanza, di un'istituzione...) e il riso risolve questa contraddizione. A essa corrisponde la concezione dell'umorismo di Chaplin, espressa nelle *Memorie* con l'esempio del signore che si siede sul cappello a cilindro del vicino, arrivando tardi alle esequie: in tal modo "la solennità della circostanza diventa ridicola" (1964: 18-20). E sempre a questa concezione di Bain possono assimilarsi alcuni dei motti di spirito con tendenza cinica analizzati da Freud e persino quello del mezzano di matrimoni ebreo che vuole piazzare una donna brutta e povera: come osserva Freud non è questione di sentirsi superiori a quel povero goffo mercante, quanto piuttosto di smascherare una istituzione degradata come quella dei matrimoni combinati.

Anche questa correzione di Bain del modello hobbesiano mi pare corrispondere a quanto osservato a proposito delle trasformazioni del riso dettate dal tramonto dell'*ancien régime*. In epoca borghese l'aggressività del riso è volentieri indirizzata a valori e istituzioni ufficiali, più che a devianze particolari. Ancora una volta – a differenza che nell'*ancien régime* dove i valori dominanti avevano un prestigio indiscusso – i valori della società borghese si prestano a essere degradati grazie al riso. Bisogna tuttavia guardarsi dalla tentazione di retrodatare automaticamente tale possibilità: il riso degli spettatori d'*ancien régime* provocato dalle argomentazioni di servi poltroni che discettano sull'onore, come ho detto, non mi pare colpisca tale sentimento, all'epoca uno dei capisaldi della vita sociale. Mi si può obiettare che la paura, la fame, il desiderio sessuale che i servi possono esibire senza freno sono sentimenti 'naturali' della nostra come di quasi tutte le specie viventi e che si può dunque ipotizzare che nel metterli in scena o raccontarli in forma comica si liberasse negli spettatori/lettori la possibilità di lasciarsi andare ad essi. Ma si può anche sostenere che questa forma socialmente degradata di rappresentazione confermava la convinzione che quei freni alla paura, all'appetito

e al desiderio sessuale erano valori irrinunciabili. Riprendendo alcune considerazioni di Freud a proposito del riso che combina comicità di facciata (dunque sentimento di superiorità rispetto al ridicolo) con un latente “motto di spirito” (identificazione con chi fa ridere), Francesco Orlando ha avuto il grande merito di proporre una teoria del riso letterario che combina le due istanze in una “formazione di compromesso” logicamente aberrante che prevede nella contraddittorietà la reciproca inclusione. Ci si poteva sentire superiore ai servi e nel proprio inconscio condividere le loro paure e i loro desideri? Impossibile escluderlo, quanto però anche dimostrarlo. In ogni caso la forza delle due componenti non era certo eguale: l’istanza non inconscia conforme all’ordine vigente non solo era la più forte ma anche quella che procurava piacere: rassicurava e al tempo stesso offriva la soddisfazione di sentirsi superiori.

In effetti, seppure in forma non sistematica, un simile modello si era cominciato ad affermare già in epoca romantica quando si tendeva anche troppo a riscattare dal riso personaggi della tradizione comica come Falstaff, Don Chisciotte, Alceste, Dandin. La sua formulazione più chiara la si può forse trovare nel saggio sull’umorismo di Pirandello che a proposito del *Don Chisciotte* osserva:

Noi vorremmo ridere di tutto quanto c’è di comico nella rappresentazione di questo povero alienato che maschera della sua follia se stesso e gli altri e tutte le cose; vorremmo ridere, ma il riso non ci viene alle labbra schietto e facile; sentiamo che qualcosa ce lo turba e ce l’ostacola; è un senso di commiserazione, di pena e anche d’ammirazione, sì, perché se le eroiche avventure di questo povero hidalgo sono ridicolissime, pur non v’ha dubbio che egli nella sua ridicolaggine è veramente eroico (1995: 176-77).

Pirandello tuttavia concepisce questo riso animato dal “sentimento del contrario” non come un riso a pieno regime, bensì

come un riso attenuato dalla contraddizione, smorzato se non addirittura forzato: un sorriso melanconico, come lo chiamava Lautrémont. Il suo umorismo sembra tradursi in una smorfia pietosa che non aspira a coprire per intero il campo del riso letterario.

Al contrario il modello proposto da Orlando, oltre a vantare articolazione e coerenza, aspira a una interpretazione totalizzante della comicità letteraria. Se parallelamente alle nuove teorie romantiche si sviluppa anche una letteratura comica ad esse coerente, resta ancora da risolvere se è possibile applicare 'puntualmente' (non come una eccezione) tale modello alla letteratura d'*ancien régime*. È possibile che ci sia una identificazione inconscia – come ha mostrato sempre Orlando a proposito di una battuta dell'*Avare* – o semi conscia – come nel *Misanthrope* o in *George Dandin* – con un personaggio di cui si ride? E che col mutare dei valori – nel caso di *Alceste* e di *Dandin* – questa identificazione diventi sempre più consapevole e accettata col rischio di spegnere il riso? La proposta teorica di Orlando si accompagnava a una importantissima storia della ricezione del *Misanthrope* fino alla svolta romantica, che mostra come il significato del personaggio (e l'identificazione in lui) cambi col mutare delle prospettive storiche in un arco di possibilità previsto dal testo. Questa storia della ricezione costituisce ai miei occhi un capitolo saliente della proposta teorica di Orlando. La questione non si esaurisce nell'astenersi dal proiettare nel testo quanto non c'era (come spesso accade con le operazioni di regia novecentesche); riguarda anche il rispetto delle gerarchie nella comicità tra contro-identificazione e identificazione (non poche volte alterate dalla critica letteraria). Queste sono dettate non solo dall'ideologia ma anche dal piacere: sentirsi superiori ai servi vigliacchi e lascivi procurava di certo più piacere che solidarizzare con loro. Riconoscere l'esistenza di quanto Freud ha chiamato inconscio anche a uomini del Seicento mi pare inevitabile se si considera alla maniera di Matte Blanco e di Orlando

l'inconscio una logica alternativa a quella razionale. Trattandosi tuttavia in questo caso non di forme logiche e antilogiche ma di valori storicamente determinati, il rischio è quello di attribuire a questi inconsci seicenteschi i caratteri dei preconsce e delle coscienze postume.

A conclusione di questo rapido esame delle teorie del comico, provo ad avanzare cinque osservazioni di portata generale:

1. i modelli teorici del comico risultano piuttosto modelli storici che si creano e si giustificano a ridosso di una produzione letteraria 'comica' ad essi conforme e di cui finiscono per costituire una sorta di ideologia.
2. non esiste un solo modello di comicità letteraria ma possono convivere nella stessa epoca diversi modelli. In questo breve saggio mi pare di averne individuati tre: quello aristotelico-hobbesiano; quello romantico e moderno della gaiezza e dell'assurdo; quello comico-wizzig di Freud e Orlando. Ma non mi stupirei se se ne trovassero altri.
3. come quasi tutti i teorici hanno sostenuto, il riso è fenomeno eminentemente sociale, quindi le sue ragioni sono dettate dai contesti sociali e culturali e in particolare dal grado di prestigio delle classi dominanti e dei loro valori in una certa epoca.
4. la comicità letteraria preottocentesca non può prescindere dalla partizione stilistica che caratterizza la letteratura *ancien régime* prevedendo una netta separazione del comico (il basso) dagli altri stili.
5. è possibile applicare modelli storici postumi a opere precedenti, come ha fatto Orlando con *Le Misanthrophe* – e al suo seguito io stesso con *L'École des femmes* (Fiorentino 1997: 135-51)? Sì: ma a condizione che ci siano elementi testuali probanti, che le opere in questione sfuggano ai cliché vigenti e siano percepite come 'straordinarie' dai loro stessi contemporanei. Insomma il disagio di una

identificazione ‘scomoda’ con valori altri da quelli dominanti deve affiorare nel testo e possibilmente anche nelle reazioni degli spettatori d’epoca.

NOTE

¹ Batteux distingue il movente differente che genera il riso nella definizione di comico di Aristotele e di Hobbes. “Celle qui n’est risible nous fait rire avec une sorte de mépris pour la personne difforme, c’est le plaisir de la malignité; et avec une sorte d’estime réfléchie pour nous, c’est le plaisir de l’amour-propre” (1746, ed. 1967, III, 1: 258).

² *Risible* è da intendere che genera il riso. La specificità della condizione umana, come nel caso di Democrito, consiste nel poter ridere del proprio ridicolo.

³ Il declino della prospettiva *ancien régime* collude con l’emancipazione della commedia dalla scenografia del balletto di corte che nella sua prima rappresentazione la conteneva.

⁴ Cfr. Ceccarelli (1988: 276) a proposito delle teorie di fine Settecento che considerano il riso non frutto di un sentimento di superiorità ma il prodotto di un contrasto o di una discordanza: Beattie 1764; Campbell 1776; Prietsly 1777.

⁵ Tale di fatto era l’immagine corrente del comico molieriano a fine Settecento in Francia. Suard: “Ce fut Molière qui, en la développant, fit sentir dans la comédie la nécessité du *but morale*” (1803-04, ed. 1971: 160). E La Harpe: “Molière est le premier des philosophes moralistes” (1820: 6).

⁶ “[...] à notre avis *L’impromptu de Versailles, Les Précieuses ridicules, La Comtesse d’Escarbagnas, Le Sicilien*, et autres petites comédies approchant de la farce, sont de beaucoup supérieurs pour l’enjouement et la liberté fantasque aux grandes compositions imitées de l’antique et qui passent à tort pour les chefs-d’œuvre de Molière” (Gautier 1838, ed. 2007: 491).

⁷ Invece solo pochi anni prima La Harpe preferiva di Regnard *Le Joueur* in quanto unica delle sue commedie che possedeva “une morale profonde, des caractères vrais et un ridicule frappant” (1807, ed. 1968: 55). Per il resto non gli riconosce altro merito “qu’une extrême gaîté, et ce n’est pas un mérite médiocre”. Il suo è un primo passo verso la rivalutazione di un’altra comicità, quella *gaîté* che comincia ad essere alla moda già a fine Settecento. Però tale gusto continua a essere guardato con sospetto: “Le goût de la farce et de l’or-

dures semble devenu l'esprit à la mode, et il y a de bonnes gens qui appellent tout cela de la gaîté; ce n'était pas du moins celle de Molière ni d'Hamilton" (436). Nel *Lycée* La Harpe rinfaccia a Regnard che si limita "à faire rire" (1813: 104). Quanto poi ad Aristofane, celebre la stroncatura di Voltaire che lo giudicava colpevole dell'uccisione di Socrate.

⁸ Questa *gaîté* tedesca non ha nulla a che vedere con quella francese: le farse tirolesi, che divertono popolo e gran signori, assomigliano più alle bufonerie italiane che alla *moquerie* francese (Madame de Staël 1968, Vol. I: 95). Anche essa ammiratrice di Aristofane, contesta però che possa essere adatta alla scena moderna sia perché troppo volgare, sia perché le sue commedie presuppongono la democrazia diretta ateniese.

⁹ Stendhal ha letto *De la nature humaine* di Hobbes nel 1804, nella traduzione di d'Holbach (1771). Ma aveva già trovato la citazione del passo hobbesiano l'anno prima.

¹⁰ La comicità 'repressiva' di Molière sarebbe dettata dal fatto che lavorava per la società di Luigi XIV. "Aristophane au contraire entreprit de faire rire une société de gens aimable et léger qui cherchaient le bonheur *par tous les chemins*. Alcibiade songeait fort peu, je crois, à imiter ce que ce fût au monde" (Stendhal 2006: 290).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bain, Alexander (1859), *The Emotions and the Will*, ed. Daniel N. Robinson, Washington, University Publications of America, 1977.
- Bataille, Georges (1998), *Conferenze sul non-sapere e altri saggi*, Genova-Milano, Costa e Nolan.
- Batteux, Charles (1746), *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, Vol. 3.
- Bergson, Henri (1900), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- Ceccarelli, Fabio (1988), *Sorriso e riso. Saggio di antropologia bisociale*, Torino, Einaudi.
- Chaplin, Charlie (1964), *My Autobiography*, New York, Simon and Schrester.

- Crouzet, Michel (2006), "Préface" a, Stendhal, *Racine et Shakespeare. 1818-1825, et autres textes de théorie romantique* (1825), Paris, Champion: 7-190.
- Defaux, Gérard (1980), *Molière ou les métamorphoses du comique. De la comédie morale au triomphe de la folie*, Paris, Klincksieck, 1992.
- Dumond, Léon (1862), *Des causes du rire*, Paris, Durand.
- Emelina, Jean (1975), *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- Fiorentino, Francesco (1997), *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi.
- Gautier, Théophile (1838), "Feuilleton de la Presse 14 mai 1838", Théophile Gautier, *Œuvres Complètes. Critique théâtrale*, Paris, Champion, 2007, Vol. I: 491-99.
- Goldzink, Jean (2000), *Comique et comédie au Siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan.
- Grojnowski, Daniel (1997), *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, Corti.
- Hobbes, Thomas (1650), "On Human Nature", Thomas Hobbes, *The Elements of Law, Natural and Politic*, ed. Ferdinand Tönnies, London, Simpkin, Marshall and Co., 1889, cap. IX, § 13.
- Jean Paul (1804), *Il comico, l'umorismo e l'arguzia*, Padova, Il Poligrafo, 1994.
- Kant, Immanuel (1790), *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1963.
- La Harpe, Jean François (1807), *Corrèspondance littéraire*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, Vol. 2.
- (1813), *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, Agasse, Vol. 6.
- (1820), *Cours de Littérature*, Paris, Ledoux, Vol. 6.
- Marmontel, Jean-François (1787), "Éléments de littérature", Jean-François Marmontel, *Œuvres complètes*, Paris, Belin, 1819, Vol. 4.
- Mélinand, Camille (1895), "Pourquoi rit-on? Étude sur la cause psychologique du rire", *Revue des deux mondes*, (1 fév. 1895).

- Montaigne, Michel de (1580), *Essais*, trad. it. a cura di Fausta Garavini, *Saggi*, Milano, Bompiani, 2012.
- Nietzsche, Friedrich (1878-79), *Umano, troppo umano*, Milano, Adelphi, 1965, vol. 1.
- Paz, Octavio (1983), "Rire et pénitence", Octavio Paz, *Rire et pénitence. Art et histoire*, Paris, Gallimard.
- Philbert, Louis (1883), *Le rire. Essai littéraire, moral, psychologique*, Paris, Germer-Baillière.
- Pirandello, Luigi (1995), *L'umorismo*, Milano, Garzanti.
- Rousseau, Jean-Jacques (1758), "Lettre à d'Alembert sur les spectacles", Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, ed. Bernard Gagnebin; Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995, Vol. 5.
- Madame de Staël (1968), *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, Vol. 1, 2.
- (1998), *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Garnier.
- Stendhal (1970), *Journal littéraire*, ed. Del Litto, Genève, Cercle du Bibliophile, Vol. 3.
- (2006), *Racine et Shakespeare, 1818-1825, et autres textes de théorie romantique* (1825), ed. Michel Crouzet, Paris, Champion, 265-306.
- Suard, Jean-Baptiste-Antoine (1803-04), *Mélanges de littérature*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, Vol. 4.

SALVATORE LUONGO

*Tra Witz e Carnevale:
l'episodio di Rachel e Vidas del Cantar de Mio Cid*

Rachel e Vidas en uno estavan amos,
en cuenta de sus averes, de los que avién ganados.
(vv. 100-101)¹

Così, intenti a calcolare avidamente i propri guadagni, sono presentati sulla scena i due usurai² ai quali, all'inizio del *Cantar de Mio Cid*, l'eroe esiliato, spinto dalla necessità, si vede costretto a rivolgersi. Accampatosi fuori le mura di Burgos, i cui cittadini gli hanno negato ospitalità a causa dell'interdetto del re Alfonso, privo di ogni risorsa, il Campeador non ha di che mantenere la sua masnada.

Espeso é el oro e toda la plata,
bien lo vedes que yo non trayo nada,
e huebos me serié pora toda mi compañía
(vv. 81-83)

confida al fedele vassallo Martín Antolínez. Consapevole di non poter contare stavolta su un ausilio volontario ("de gra-

do non avrié nada”, v. 84), quale quello offertogli al suo arrivo dallo stesso “burgalés conplido” (v. 65), a lui Rodrigo affida il compito di intermediare con la coppia di prestatori e con la sua complicità ordisce nei loro confronti un inganno. Approntano due casse, le riempiono di sabbia e le sigillano: spacciate per forzieri colmi d’oro, costituiranno il pegno da lasciare a garanzia del credito richiesto³:

con vuestro consejo bastir quiero dos arcas,
inchámoslas d’arena, ca bien serán pesadas,
cubiertas de guadalmecí e bien enclaveadas,

los guadamecís vermejos e los clavos bien dorados.
Por Rachel e Vidas vayádesme privado.

(vv. 85-89)

Accecati dalla cupidigia, Rachel e Vidas cadono inesorabilmente nel tranello. Su di essa fanno abilmente leva Antolínez:

Rachel e Vidas, amos me dat las manos,
que non me descubrades a moros nin a cristianos,
por siempre vos faré ricos, que non seades menguados.

(vv. 106-108)

e, al momento della ratifica dell’accordo, l’eroe:

¡Ya don Rachel e Vidas, avédesme olvidado!
Ya me exco de tierra, ca del rey só ayrado;
a lo que·m’ semeja, de lo mio avredes algo,
mientras que vivades non seredes menguados.

(vv. 155-158)

I due si preoccupano esclusivamente del profitto che potranno ricavare:

Mas dezidnos del Cid, ¿de qué será pagado
o qué ganancia nos dará por todo aqueste año?
(vv. 129-130)

e dietro solenne giuramento accettano la condizione di non
aprire le “arcas” prima del termine pattuito:

Prended las arcas e metedlas en vuestro salvo,
con grand jura meted ý las fes amos
que non las catedes en todo aqueste año
(vv. 119-121)

e bien ge las guardarién fasta cabo del año,
ca assí:l' dieran la fe e ge lo avién jurado,
que si antes las catassen, que fuessen perjurados,⁴
non les diesse mio Cid de la ganancia un dinero malo.
(vv. 162-165)

Quando a fatica le portano via, si rallegrano per l'ottimo affare
concluso:

Al cargar de las arcas veriedes gozo tanto⁵,
non las podién poner en somo maguer eran esforçados;
grádanse Rachel e Vidas con averes monedados,
ca mientras que visquiessen refechos eran amos
(vv. 170-173)

e concedono in cambio un prestito di seicento marchi:

En medio del palacio tendieron un almoçalla,
sobr'ella una sávana de rançal e muy blanca.
A tod el primer golpe, echaron trezientos marcos de plata,
notólos don Martino, sin peso los tomava⁶;
los otros trezientos en oro ge los pagavan.
Cinco escuderos tiene don Martino, a todos los cargava.
(vv. 182-187)

L'evidente comicità dell'episodio è sancita dalla doppia beffa finale di cui le vittime del raggio sono fatte segno. Congedandosi dal Cid, Rachel lo prega di condurgli in regalo, allorché tornerà dalla sua impresa in terra saracena, una pelliccia moreasca; l'eroe, con sospetto entusiasmo, promette, ma poi aggiunge di scontarla, laddove non possa tener fede all'impegno, dal valore, che sappiamo essere nullo, degli scrigni⁷:

– Plazme – dixo el Cid –, d'aquí sea mandada,
si vos la aduxier d'allá, si non, contalda sobre las arcas. –
(vv. 180-181)

A sua volta, per l'opera di intermediazione svolta, Martín Antolínez sfrontatamente pretende una adeguata gratifica, che, quantificata in trenta marchi, gli viene volentieri accordata⁸:

– Ya don Rachel e Vidas, en vuestras manos son las arcas;
yo que esto vos gané bien merecía calças.

Entre Rachel e Vidas, aparte ixieron amos:
– Démosle buen don, ca él nos lo ha buscado.
Martín Antolínez, un burgalés contado,
vós lo mercedes, darvos queremos buen dado,
de que fagades calças e rica piel e buen manto:
dámosvos en don a vós treinta marcos.
Merecérnoslos hedes, ca esto es aguisado;
atorgarnos hedes esto que avemos parado. –
Gradeciólo don Martino e recibió los marcos.
(vv. 189-199)

Tant'è che, raggiunto il Campeador, il fido vassallo può con soddisfazione ragguagliarlo sul doppio buon esito della sua missione:

Recibiólo el Cid, abiertos amos los braços:
– ¡Venides, Martín Antolínez, el mio fiel vassallo!

Aún vea el día que de mí ayades algo. –
 – Vengo, Campeador, con todo buen recabdo;
 vós seiscientos e yo treinta he ganados.

(vv. 203-207)

Non v'è dubbio che i due personaggi risultano oggetto di comicità e dunque di sanzione, o, per meglio dire, di quel particolare tipo di sanzione che è la comicità, perché praticano il prestito a interesse⁹. L'usura, esplicitamente vietata sia dal Vecchio che dal Nuovo Testamento, era condannata con fermezza dalla Chiesa, in quanto forma grave di avarizia, in quanto furto (in primo luogo furto del tempo, il quale non appartiene che a Dio, giacché l'usuraio "vende" quello trascorso tra prestito e rimborso) e in quanto peccato contro la giustizia¹⁰. Rispetto all'orientamento ideologico laico, guerriero-feudale, di un testo epico come il *Cantar*, il guadagno preteso da Rachel e Vidas è poi doppiamente illecito, perché senza merito e immediato, vale a dire senza rischio: non è frutto dell'esercizio delle armi e dell'incertezza e dei pericoli che esso comporta¹¹. Contro di loro si attiva dunque, impietosa, una reazione di ilarità, la quale, secondo una secolare tradizione che va da Platone a Hobbes, da Brain a Bergson, e arriva fino a Freud, sarebbe generata da un duplice senso di superiorità, e di conseguente autocompiacimento, indotto nel ridente dal confronto con il bersaglio del riso, che si traduce in sua degradazione comica¹². Nel nostro caso i due prestatori danno prova di impiegare troppa energia emotiva nella ossessione di guadagnare denaro, dunque uno spreco eccessivo (più di me), e troppo poca spesa mentale per avvedersi della trappola preparata a loro danno, e pertanto un dispendio lesinato (meno di me).

Raccogliendo una preziosa sollecitazione di Antonio Gargano (1980: 230-231), il quale in una nota a un suo studio sull'universo sociale rappresentato nella prima parte del *Cantar*, a proposito della comicità del nostro episodio e delle sue finalità¹³,

invitava a penetrarne la “superficie” per “metterci sulla traccia del fondo arguto, che dietro di essa si nasconde”, qualche anno fa ho tentato (Luongo 2002) di proporle una prima lettura secondo il modello formale elaborato, sulla scorta del saggio sul *Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* di Sigmund Freud (1905), da Francesco Orlando, al quale Gargano con ogni evidenza alludeva, lettura che vorrei qui provare ad approfondire, per poi tentare di integrarla con un'altra, ad essa complementare. Come è noto, nel summenzionato libro il fondatore della psicanalisi individua una categoria di motti di spirito, quelli “tendenziosi”, che, combinando comicità e *Witz*, danno origine a una peculiare forma di compromesso in cui la comicità funge da semplice facciata, una facciata dietro la quale è celato un contenuto serio represso. Freud suddivide le tendenze di questo tipo di motti in “oscene” e “ostili”, a seconda che la repressione sociale si eserciti sulla sessualità oppure si eserciti sull'aggressività. In particolare, egli aggiunge, i motti aggressivi con falso obiettivo sono destinati a nascondere “non solo quello che hanno da dire, ma anche che hanno qualcosa – di proibito – da dire”: dietro la ridicolizzazione superficiale di una vittima può essere dissimulato un attacco profondo sia contro singoli individui che contro “istituzioni, personaggi in quanto ne sono i portatori, proposizioni della morale o della religione, concezioni della vita le quali godono di tanto rispetto che un'obiezione ad esse non può venire sollevata se non sotto il travestimento di un motto di spirito, e anzi di un motto di spirito ricoperto da una facciata” (Freud 1905, ed. 1985: 94 e 97). Orbene, nella proposta teorica di Orlando, secondo la quale “la letteratura è sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato”, proposta sviluppata nella sua *Lettura freudiana della “Phèdre”* (Orlando 1979a) e sistematizzata in *Per una teoria freudiana della letteratura* (Orlando 1973: 27), da cui cito, sul piano dei contenuti “l'espressione ‘ritorno del represso’ riceve successivamente [...], in

potenza o di fatto", due accezioni, che nella sostanza corrispondono rispettivamente alle tendenze oscene e alle tendenze ostili identificate da Freud: "ritorno del represso come presenza di contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso", e "ritorno del represso come presenza di contenuti censurati da una repressione ideologico-politica". Proprio mettendo a frutto su più larga scala, "situazionale" oltre che "verbale", la particolare formazione di compromesso tra repressione comica di superficie e fondo arguto soggiacente, il francesista e teorico della letteratura ha poi sottoposto ad analisi, nel suo secondo esercizio interpretativo, un'intera commedia di Molière, il *Misanthrope* (Orlando 1979b), fornendoci un magistrale esempio di lettura delle ambiguità di un testo appartenente a un genere che ha in comune con il motto di spirito la "mobilitazione del riso".

Torniamo dunque a Rachel e Vidas. Anzitutto, come suggerisce il modello freudiano-orlandiano, dovremo cercare dietro il torto che ricade sulla coppia di prestatori, torto a causa del quale vengono ricoperti di ridicolo, quella che a fatica, data la ripugnanza suscitata dai due personaggi e dall'attività che essi svolgono¹⁴, chiameremmo ragione, ma che possiamo però definire "logica". Essa emerge fin dalle prime parole che, valutando l'opportunità di accogliere o meno la richiesta del Cid, si scambiano fra loro:

Nós huebos avemos en todo de ganar algo
(v. 123)

per assumere la forma di vera e propria norma quando Martín Antolínez fa presente la premura del proprio signore:

– Ya vedes que entra la noch, el Cid es presurado,
huebos avemos que nos dedes los marcos. –
Dixo Rachel e Vidas: – Non se faze assí el mercado,
sinon primero prendiendo e después dando. –
(vv. 137-140)

norma che i due ribadiscono, applicandola al caso in questione, dopo che il vassallo di Rodrigo li ha assicurati in proposito:

Dixo Martín Antolínez: – Yo d’esso me pago,
 amos tred al Campeador contado
 e nós vos ayudaremos, que assí es aguisado,
 por aduzir les arcas e meterlas en vuestro salvo,
 que non lo sepan moros nin cristianos. –
 Dixo Rachel e Vidas: – Nós d’esto nos pagamos;
 las arcas aduchas, prendet seyscientos marcos. –

(vv. 141-147)

Siamo dinanzi all’antitesi del paradigma dei valori e delle relazioni riconosciuto e propugnato dal *Cantar*. Un paradigma significativamente delineato già a partire dalla scena che subito precede il nostro episodio, alla quale ho già avuto modo di alludere, che vede protagonista proprio l’intercessore del Campeador nell’affare delle “arcas”. Intervenendo in aiuto dell’eroe in difficoltà (provvede a rifornirlo del necessario per sfamare i suoi) Martín Antolínez assolve a uno dei doveri contemplati dal patto vassallatico che lo lega al suo signore, il quale, in cambio del servizio reso, promette una ricompensa, differita nel tempo e subordinata a una condizione (la propria sopravvivenza e il successo nell’impresa che si accinge a compiere):

Martín Antolínez, el burgalés conplido,
 a mio Cid e a los suyos abástaes de pan e de vino.

(vv. 65-66)

¡Martín Antolínez, sodes ardida lança.
 si yo bivo, doblarvos he la soldada!

(vv. 79-80)

Nel fare professione di lealtà nei confronti del Cid, il burgalese trasgredisce tuttavia l’ordine del re Alfonso, incorrendo nella sua ira e nella sua punizione: l’esilio e la perdita di ogni avere:

¡Ya Campeador, en buen ora fuerdes nacido!
 Esta noch yagamos e váimosnos al matino,
 ca acusado seré por lo que vos he servido,
 en ira del rey Alfonso yo seré metido.
 Si convusco escapo sano o bivo,
 aun cerca o tarde el rey quererm'á por amigo;
 si non, quanto dexo no lo precio un figo.

(vv. 71-77)

Ma proprio servendo fedelmente il proprio signore, condividendone il destino, egli conta di poter un giorno rimeritare l'amicizia del sovrano, una volta che, anche in virtù del suo sostegno, la frattura tra Rodrigo e il re, la quale appare al momento insanabile, si sarà ricomposta e l'ordine sarà stato ristabilito¹⁵. Il v. 77, che trova un corrispettivo nel v. 230 ("Si el rey me lo quisiere tomar, a mí non m'incal"), pronunciato quando Martín Antolínez si congeda momentaneamente dal Cid, pone, lo ha ben evidenziato Gargano (1980: 205), la fondamentale "questione della valorizzazione dei beni". È evidente che per Antolínez, vale a dire nella prospettiva ideologica del *Cantar*, di cui il vassallo del Campeador si fa qui portatore, la ricchezza, gli averi non hanno "un valore in sé, un valore, per così dire, oggettivo", ma esso "dipende dal tipo di rapporti che il soggetto che li possiede intrattiene con gli altri esponenti dell'ordine sociale, in questo caso dell'ordine feudale, di cui il re è il massimo ma non l'unico rappresentante. Quanto Antolínez è ora costretto a lasciare [...] acquisterà valore solo per mezzo di una rinnovata amicizia con il re, la quale a sua volta potrà realizzarsi solo attraverso un rapporto di fedeltà e di lealtà con il proprio signore". Dunque gerarchia sociale, lealtà nei rapporti interpersonali, servizio, ricompensa, relativizzazione del valore dei beni: è questa la tavola di riferimento delineata nei primi ottanta versi del poema, il quale non a caso si apre con la sua drammatica messa in discussione.

Di questa crisi si avvantaggiano Rachel e Vidas per far valere la propria visione della realtà e per imporre le loro regole del gioco. I principi ai quali si richiamano e ai quali si attenono i due prestatori sono, lo dichiarano come si è visto essi stessi, quelli del *negotium*, della transazione commerciale, per cui, come ha rimarcato ancora Gargano (1980: 229), il profitto prodotto dal tempo del prestito, garantito nell'immediato dall'"oro esmerado" del pegno, prende il posto della promessa di una futura e incerta ricompensa per l'*ausilium* e il *consilium* prestati, mentre "le due parti che contraggono l'affare si ergono a entità onnicomprensive, sostituendo così la complicata rete dei rapporti della società gerarchica", sicché *status* sociale e qualità personali perdono di significato e i beni assumono un valore assoluto e non condizionato. Le relazioni *tra le persone* sono sostituite dunque dal puro scambio *tra le cose*, ovvero le merci e quella loro particolare forma che è il denaro, la *Cosa* per eccellenza, come, con esplicito riferimento al *Capitale* di Karl Marx, la definisce in un noto saggio Nicolò Pasero (1977, ed. 1990: 42), sempre più autonoma e potente. Ed è proprio alle leggi di questo universo mentale "altro", così lontane da quelle che regolano il patto vassallatico e il servizio feudale, che il Cid in difficoltà deve, suo malgrado ("yo más non puedo e amidos lo fago", v. 95)¹⁶ e sia pure temporaneamente, accettare e fare proprie¹⁷, fino ad estremizzarle. Giacché l'unica forma di relazione che Rachel e Vidas conoscono e praticano è lo scambio, bisogna proporre loro una contropartita ("de grado non avrié nada"). Ma poiché la logica del *negotium* prescinde da ogni vincolo di lealtà, di onore e di parola data ("Non se faze assí el mercado / sinon primero prendiendo e después dando"), ogni mezzo diventa lecito, persino l'inganno¹⁸. Del resto la coppia di usurai, che pretendono di vendere il tempo approfittando del bisogno altrui, non fondano la propria lucrosa attività sulla frode? Il trucco delle "arcas" tuttavia non basta; affinché il raggio

vada ad effetto è necessario che il Campeador si presenti ad essi come lo spregiudicato vassallo che ha davvero derubato il proprio sovrano, dando ad intendere di venerare, da par loro, il denaro quale bene supremo, il profitto sopra ogni altra cosa, al di là di qualsiasi gerarchia e di qualsiasi, appunto, dovere di fedeltà. Così Rodrigo istruisce Martín Antolínez su come dovrà giustificare la provenienza dell'oro che intende impegnare:

quando en Burgos me vedaron compra e el rey me á airado,
non puedo traer el aver ca mucho es pesado;
enpeñárgelo he por lo que fuere guisado.

(vv. 90-93)

Ed ecco quanto il vassallo riferisce con maggiore dovizia di particolari:

El Campeador por las parias fue entrado,
grandes averes priso e mucho sobejanos;
retovo d'ellos quanto que fue algo,
por én vino a aquesto por que fue acusado.
Tiene dos arcas llenas de oro esmerado,
Ya lo vedes, que el rey le á airado,
dexado ha heredades e casas e palacios;
aquéllas non las puede levar, si non, serié ventado;
el Campeador dexarlas ha en vuestra mano,
e prestalde de aver lo que sea guisado.

(vv. 109-118)

Fedeli all'assunto secondo cui "huebos á en todo de ganar algo", Rachel e Vidas non si stupiscono affatto che il Cid, per il proprio personale tornaconto, abbia potuto appropriarsi di una parte delle "parias" riscosse in nome del suo re, ma trovano anzi confermati i loro sospetti:

bien lo sabemos, que él gañó algo
quando a tierra de moros entró, que grant aver ha sacado.

Non duerme sin sospecha qui aver trae monedado.
 (vv. 124-126)

Del tutto estranei alle gerarchie feudali e agli obblighi sociali, giuridici, economici che ne derivano, pronti a sfruttare ogni occasione per ricavare il massimo utile, essi non avrebbero agito diversamente. Appunto perché sono convinti della colpevolezza del Campeador, i due non nutrono alcun dubbio sul contenuto delle casse e si affrettano a contrattare e ad accordare il prestito richiesto:

Respuso Martín Antolínez a guisa de menbrado:
 – Mio Cid querrá lo que sea aguisado,
 pedirvos á poco¹⁹ por dexar so aver en salvo;
 acógenlese omnes de todas partes menguados,
 á menester seiscientos marcos. –
 Dixo Rachel e Vidas: – Dárgelos hemos de grado. –
 (vv. 131-136)

Ma ciò che più colpisce è che proprio, cito ancora Gargano, “la società degli usurai deve farsi garante dei rapporti tra i vassalli del Cid e il Cid, loro signore; il loro denaro deve assicurare la condizione minima ma indispensabile affinché quel vassallo per eccellenza che è il Cid possa intraprendere l’impresa che riconurrà la società all’ordine [...] e al ristabilimento di quei valori da cui *mestureros* e traditori l’avevano sviata” (1980: 229-230), valori nei quali Rachel e Vidas assolutamente non si riconoscono. Questo dunque è il contenuto serio che la comicità prodotta dall’inganno è chiamata ad occultare, esercitando nei confronti della coppia di prestatori e della inaccettabile *Weltanschauung* che essi rappresentano la sua ferocissima, spietata azione repressiva e diversiva.

Se, come risulta evidente, con l’episodio di Rachel e Vidas siamo indotti ad entrare in una sorta di “mondo all’inverso”, nel quale assistiamo a un vero e proprio capovolgimento

dei codici vigenti nel *Cantar de Mio Cid*, non meno produttiva potrebbe rivelarsi anche una sua lettura alla luce di un'altra teoria interpretativa del riso, che ha goduto di notevole fortuna in ambito medievistico, quella imperniata sulla categoria di "Carnevale" elaborata da Michail Bachtin (1963, in particolare il capitolo IV; 1965; 1975)²⁰. Una teoria che presenta oltretutto più di una analogia con il modello fin qui utilizzato: lo riconosceva lo stesso Francesco Orlando (1985) quando, nel suo contributo su *Letteratura e psicanalisi* per il quarto volume (*L'interpretazione*) della *Letteratura Italiana Einaudi*, osservava che sebbene agli "studi letterari sovietici [...] sia da presumere estraneo ogni influsso freudiano", non è invece estranea, "nei casi migliori, l'intuizione di qualcosa che non occorre chiamare formazione di compromesso per attribuirle il ruolo che le compete nell'arte". In particolare, aggiungeva, "le tesi di Michail Bachtin sul 'carnevale' non si limitano a valorizzare e personificare la negazione, in una 'logica alla rovescia', entro il festoso rovesciamento delle gerarchie e delle permutazioni degli opposti. Il carnevale stesso ha della formazione di compromesso, in quanto sovversione temporanea, licenza localizzata" (585-586).

In effetti nella scena è chiaramente ravvisabile una serie di tratti – la "familiarizzazione", l'abolizione dei ranghi, l'abbassamento, l'infrazione delle norme di condotta, l'inganno, il plurilinguismo, l'inversione dei ruoli – che rinviano all'ambivalenza, alla transitorietà e al relativismo propri, secondo Bachtin, della cultura carnevalesca. La degradante derisione di cui sono fatti oggetto gli usurai e la loro concezione "socio-economica" della realtà, lo si è visto, non si realizza infatti senza costi per i rappresentanti di quell'ideologia feudale dominante che pure si intende riaffermare.

Anzitutto, l'inizio della scena coincide con la momentanea sospensione di ogni distanza sociale, in modo da consentire, direbbe Bachtin, il "libero contatto" tra gli attori²¹, sicché Rachel e Vidas diventano, sia pure nella finzione, interlocutori possibili,

con i quali intavolare una trattativa alla pari. Come si ricorderà, il *bellator* Martín Antolínez li saluta cordialmente, appellandoli “los mios amigos caros”²², instaurando subito un’atmosfera “familiare”, che la segretezza in cui l’incontro si svolge (“amos me dat las manos, / que non me descubrades a moros nin a cristianos”; “que non lo sepan moros nin cristianos”; “Martín Antolínez cavalgó privado / con Rachel e Vidas, [...] / Non viene a la puent, ca por el agua á passado, / que ge lo non ventassen de Burgos omne nado”, vv. 148-151). E con la stessa connivente affabilità, sottolineata dall’impiego di una formula demarcativa dell’elocuzione che nel *Cantar* connota sempre relazioni positive (“Sonrisós’ mio Cid”), deve poco dopo accoglierli lo stesso Cid nella sua tenda per ratificare personalmente l’accordo.

Il valoroso vassallo del Campeador, che dimostrerà di meritare il titolo di “ardida lança” attribuitogli al v. 79²³, ferendo il re Galve nella battaglia di Alcocer e difendendo l’onore di Rodrigo nel duello contro Diego di Carrión²⁴, si vede dunque ridotto al rango di un sensale imbrogliatore, vestendone tanto efficacemente i panni da reclamare ai due prestatori la propria percentuale per aver procacciato loro un affare che si rivelerà pessimo. Ancor più radicale è l’“abbassamento”, il travestimento, fin quasi all’identificazione con il suo opposto, cui è costretto il Cid: non solo egli è forzato a ricorrere alla truffa per ottenere una “ganancia”²⁵ che, come quella cui mirano Rachel e Vidas, è frutto della furbizia e non del merito, e in particolare di quel merito che deriva dalla perizia militare, ma perché la frode ai danni dei due usurai abbia successo deve anche indossare la maschera del ladro che, in fuga con la refurtiva, non si arrischia a portarla con sé.

Nel corso dell’episodio il Campeador e Martín Antolínez, che in quest’occasione funge chiaramente da sua “appendice”, sembrano trasformati in dei veri e propri “sosia scoronizzanti” (Bachtin 1963, ed. 1968: 166), assumendo lineamenti sempre

meno epici e sempre più ambigui, sorprendentemente affini a quelli che connotano "tipi" invece frequenti nella produzione letteraria medievale di carattere satirico e parodico, il furfante, il briccone, l'impostore, figure che, con altre ad esse analoghe, Bachtin connette proprio all'universo carnevalesco (Bachtin 1975, ed. 1979: 305-ss). Peculiari di questi personaggi sono appunto l'intelligenza astuta, l'abilità mimetica, la maestria nell'uso della parola al fine di ingannare, una parola mendace ("non puedo traer el aver ca mucho es pesado", "El Campeador por las parias fue entrado, / grandes averes priso e mucho sobejanos, / retovo d'ellos cuanto que fue algo, / por én vino a aquesto por que fue acusado"), allusiva e polisemica ("Mio Cid querrá lo que sea aguisado, / pedirvos á poco por dexar so aver en salvo", "a lo que-m' semeja, de lo mio avredes algo"), insidiosa ("con gran jura meted ý las fes amos / que non las catades en todo aqueste año", "que si antes las catassen, que fuessen perjurados, / non les diesse mio Cid de la ganancia un dinero malo"), ironica ("¿O sodes, Rachel e Vidas, los mios amigos caros?", "¡Ya don Rachel e Vidas, avédesme olvidado!"), per dirla con lo studioso sovietico, "dialogica"²⁶.

Viceversa, e altrettanto sorprendentemente, Rachel e Vidas risultano "innalzati", ostentano comportamenti che, fatta eccezione per questo episodio, il *Cantar* attribuisce esclusivamente al gruppo dei cavalieri. Non mi riferisco solo al gesto di baciare le mani al Cid:

Afévoslos a la tienda del Campeador contado,
 assí commo entraron, al Cid besáronle las manos
(vv. 152-153)

gesto ripetuto da Rachel, come subito si vedrà, a conclusione dell'abbraccio con l'eroe, nel quale saluto ossequioso e parodia dell'atto di omaggio vassallatico, si sovrappongono e si confondono. Basti il confronto con una scena che si svolge di lì

a poco: mentre Rodrigo si trova nel monastero di San Pedro de Cardaña, dove ha lasciato in affidamento la moglie e le figlie, gli araldi vanno annunciando la sua partenza in tutto il regno; alla notizia

unos dexan casas e otros onores.
 En aqués día, a la puent de Arlançón
 ciento e quinze cavalleros todos juntados son,
 todos demandan por mio Cid el Canpeador.

(vv. 289-292)

Il Campeador cavalca loro incontro, mostrandosi, ma stavolta la cordialità è sincera, sorridente (“dont los ovo a ojo, tornós’ a sonrisar”, v. 298), ed essi immediatamente “la mano-l’ ban besar” (v. 298b), lo riconoscono cioè come signore e si vincolano a lui appunto mediante l’*osculatium manu*, la forma assunta dal rito del patto feudale in León e in Castiglia²⁷. Ma non mi riferisco, dicevo, solo a questa farsesca condotta dei due usurari. Penso soprattutto alla incongrua richiesta, cui si è già fatto cenno, rivolta da Rachel al Cid nell’accomiatarsi da lui:

Rachel a mio Cid ba-l’ besar la mano:

– ¡Ya Canpeador, en buen ora cinxiestes espada!
 De Castiella vos ides pora las yentes estrañas,
 Assí es vuestra ventura, grandes son vuestras ganancias;
 una piel vermeja, morisca e ondrada,
 Cid, beso vuestra mano, en don que la yo aya. –

(vv. 174-179)

Il *mercator*, la cui mentalità come si è visto è completamente aliena alle nozioni di dono e prodigalità²⁸ (prima si prende e poi si dà, questo il suo credo), si atteggia caricaturalmente a *bella-tor*: baciata la mano all’eroe, gli si rivolge utilizzando l’epiteto

con cui usualmente egli è appellato dai suoi vassalli²⁹ e reclama una ricompensa, un capo d'abbigliamento tipicamente nobiliare (proprio con indosso una elegante "piel vermeja" il Campeador si presenta alle *cortes* di Toledo, v. 3092), per il "servizio", il prestito appena accordato, resogli. L'acrobatico ribaltamento dei ruoli è confermato dalla esilarante risposta del Cid, riportata più sopra, che fa invece suo il crudo linguaggio del *negotium* ("si non, contalda sobre las arcas").

Si tratta però di un'inversione, appunto, "carnevalesca", controllata e provvisoria³⁰, così come carnevalesche risultano la disattivazione delle barriere gerarchiche e il conseguente scoronamento, ammissibili solo in un contesto comico come quello prodotto dall'inganno perpetrato dai due *defensores* contro i due *labradores*; un'inversione che, nonostante la sua innegabile carica di ambivalenza, non pone realmente in discussione il monologico ordinamento ufficiale³¹ e i principi su cui esso si regge, i quali ne riescono anzi, per contrasto, convalidati.

NOTE

¹ Cito il testo del poema dall'edizione a cura di Montaner Frutos (2011).

² E probabilmente ebrei, come parrebbe indicare anche l'origine dei loro nomi: si vedano Cantera Burgos (1952: 60; 1958); Salomonski (1957) e Finke (1984). Perplexità manifesta viceversa García Gómez (1951) mentre a parere di Salvador Miguel: "los nombres [...] nada nos dicen sobre el presunto judaísmo de los personajes" (1977: 193); giudaismo che sarebbe invece confermato, oltre che dall'occupazione, dalla localizzazione della loro dimora nel "castiello" (v. 97), dov'era ubicata per l'appunto l'*aljama* di Burgos, particolare su cui avevano già attirato l'attenzione Menéndez Pidal (1908-1911, ed. 1964) e Cantera Burgos (1952). Cfr. tuttavia le obiezioni di Garci-Gómez (1982). Recentemente sono tornati sulla questione, propendendo per un'identificazione implicita con due giudei, Pavlović (2005) e Roitman (2011).

³ Si tratta, come già segnalava Menéndez Pidal (1913, ed. 1974: 28-30) di un motivo tradizionale assai diffuso, sul quale hanno fatto ulteriore luce

Deyermond, Chaplin (1972: 41); Uriarte Rebaudí (1972); Chalon (1976); Salvador Miguel (1977; 1982: 494); Montaner Frutos (1987: 189-190); Martin (1983) e Morros (1992: 534-536).

⁴ “Sobre el perjurio disponen las *Partidas* que ‘otrosí son enfamados los usureros e todos aquellos que quebrantan pleito o postura que oviessen jurado de guardar’ [...]. En el caso de los judíos, el perjurio acarrea además una severa maldición, inspirada en Dt 28, 15-68” (Montaner Frutos 2011: 686).

⁵ Si noti l’appello all’uditorio (“veriedes”), normalmente deputato a marcare le descrizioni di battaglie; si vedano Smith (1972: 285); Montgomery (1991: 422) e Walsh (1990:19-20), qui impiegato in chiave chiaramente parodica.

⁶ Una *nonchalance* che lungi dal denotare una eccessiva “confianza in los judíos” – come vogliono ad esempio Smith (1972: 279) e Michael (1975, ed. 1978: 91): “Martín Antolínez demuestra su confianza en los judíos ya que sólo manda contar los marcos de plata, y no ordena pesarlos también” – conferma invece, lo ha ben visto McGrady (1985: 524-526), l’intenzione dolosa nei loro confronti.

⁷ A parere di Montaner Frutos (2011: 689), il secondo emistichio significherebbe “que lo añada a lo que debe cobrar para la restitución del empeño y no que lo descuento del contenido de las arcas, aunque, al parecer, Rachel habría podido tomarlo de allí, al contar con el permiso del dueño”; entrambe le interpretazioni mi sembrano tuttavia possibili.

⁸ Del resto, l’assenza di una richiesta di ricompensa, come nota Salvador Miguel (1977: 202), avrebbe potuto mettere in allarme i due prestatori: “Al ser, por otra parte, las calzas la gratificación corriente para quien arreglaba una operación mercantil, lógico es pensar que Rachel y Vidas podrían haber concebido sospechas si Antolínez no las hubiera pedido. El autor, pues, no olvida el detalle y hay que imaginarse el regocijo con que el público acogería el astuto comportamiento de Martín que no dejaba resquicios a la desconfianza de los judíos”. Michael (1975: 91) – ma già, prima di lui, Resnik (1956: 300) aveva ipotizzato una relazione –, scorge nell’entità della commissione una possibile reminiscenza, “con irónica alteración” (Antolínez non tradisce il suo signore, ma ottiene il denaro ingannando gli ebrei), delle trenta monete d’argento pagate a Giuda dai sacerdoti giudei.

⁹ Che questa sia l’attività dei due è fuor di dubbio; si veda almeno Salvador Miguel (1977: 196-207). Un diverso e poco convincente parere hanno espresso invece al riguardo, tra gli altri, Garci-Gómez (1975: 85-112), tesi ribadita poi in Garci-Gómez (1982), e Sola-Solé (1976: 11).

¹⁰ D’obbligo il rinvio ai saggi di Le Goff (1960, 1963, ed. 1977: 3-23, 53-71; 1986, ed. 1987; 2010: 76-93).

¹¹ Un punto, questo, sottolineato in particolare da Spitzer (1948: 67); Guglielmi (1963-1965: 50); Schafler (1977: 44-45); Montaner Frutos (1987: 191) e Montgomery (1987: 198-199 e 204-205); più in generale, il conflitto tra "economia della ricompensa" e "economia dello scambio" all'interno del *Cantar* è analizzato in Montgomery (1994).

¹² Sintetiche ma informate rassegne delle teorie del comico sono offerte da Ceccarelli (1988: 267-338) e Ordine (1996: 1-24); per quelle elaborate nel Novecento, a partire dal celebre saggio di Bergson fino al libro di Bachtin su Rabelais, si può invece consultare Ferroni (1974).

¹³ "I tentativi più seri", osserva lo studioso, "si rivelano nell'essenziale pressoché concordi nell'individuare il senso di tale comicità nell'intenzione di porre in ridicolo gli ebrei, in quanto principali agenti del commercio di denaro, in particolare di quello ad usura. Tutto ciò può ben costituire la base su cui la comicità si fonda, ma di fatto non ne spiega la funzione" (Gargano (1980: 231). Interpretano l'episodio sostanzialmente come satira antiguidica Bello: "Esta historieta de las arcas de arena fue inventada sin duda para ridiculizar a los judíos, clase entonces muy rica, poderosa y odiada" (1881: 210-211); Salvador Miguel: "ese antisemitismo, de base socioeconómica, explica la comicidad del pasaje"; "El poeta [...] explota el antisemitismo, todavía fundamentalmente socioeconómico, en función de su audiencia, cotidianamente lacerada por la usura judía" (1977: 209 e 213); Spitzer (1948: 66-68); Casaldueiro (1954: 43-44); Resnik (1956); Guglielmi (1963-1965: 46-51); Barbera (1967); Lacarra (1980: 187-191); Aizenberg (1980); Pardo (1981-82: 61-65) e McGrady (1985: 522-523). A questi vanno aggiunti almeno i contributi di Alonso (1941: 72-78), Cirot (1946), de Entrambasaguas (1966: 79-87); Smith (1965: 523-524); (1983: 199-200); De Chasca (1967: 103-104 e 129-135); de Oleza (1972: 221-228); Darbord (1973); López Estrada (1982: 167-168 e 231-233) e Michalski (1997), che considera l'episodio un vero e proprio *fabliaux*.

¹⁴ Ripugnanza che non può "essere ammessa anche solo un momento all'identificazione dell'io senza che la sanzione comica la respinga inesorabilmente dalla coscienza nell'inconscio" (Orlando 1973: 84-85).

¹⁵ Sul "progetto" insito nella scelta di Martín Antolínez si veda Gargano (1980: 205-208).

¹⁶ Osserva a ragione Gargano: "Chissà che [in questa] espressione di rassegnato sconforto [...] ci sia più l'amara constatazione" della necessità, per poter ristabilire i valori su cui la società si fonda, di piegarsi alla logica degli usurai, "che il risentimento causato da un eccessivo scrupolo nell'ordire l'inganno che si è soliti vedervi" (1980: 230). Cfr. ad esempio Menéndez Pidal (1929, ed. 1969: 272-ss.); Northup (1942: 20); Resnik (1956: 302); Moon (1963: 701); Barbera (1967: 238); De Chasca (1967: 129); Pardo (1973: 51) e McGrady

(1985: 526). Una lettura analoga a quella di Gargano propone anche Aizenberg (1980: 481); Lacarra (1980: 191) intende invece che il Cid si rammarichi per dover ricorrere al prestito ad usura, proibito dalla Chiesa.

¹⁷ Lo avevano già intuito Darbord: "le poème est descendu au niveau de la mentalité prêtée aux deux marchands" (1973: 178), e Casalduero (1954: 39), il quale sbaglia però nel voler contrapporre l'"astucia de buena calidad" del Campeador all'"astucia torcida y de mala fe" dei prestatori. Si veda anche Bandera Gómez (1969: 115-136).

¹⁸ Un inganno assoluto e definitivo, che non prevede, a mio giudizio, alcuna possibilità di riscatto. È evidente infatti che il mancato risarcimento di Rachel e Vidas da parte del Cid (il poema non fa alcun accenno a un adempimento della sua promessa di ricompensa) non può essere giustificato – come voleva Menéndez Pidal (1913, ed. 1974: 30 e 72); la questione è ripresa in Menéndez Pidal (1949, ed. 1951: 19-21), e, con diversa argomentazione, in Menéndez Pidal (1961, ed. 1963: 150) – alla stregua di una delle tante "dimenticanze" del poeta né come la deliberata omissione, per motivi stilistici e strutturali, di un rifonditore, ma risulta perfettamente congruente con il senso dell'episodio. Avevano visto dunque giusto Bello: "Se miraba como cosa lícita el defraudar a los judíos, i se hizo [...] común el negarse los cristianos a pagarles las deudas [...]. Júzguese por aquí del espíritu con que se fraguó el cuento de las arcas de arena. Según nuestro poeta [...] no parece que el Cid hubiese vuelto a pensar en ellas" (1881: 211); Spitzer: "Para un aristócrata del siglo XI contaba la obligación de pagar mil misas prometidas al abad de San Pedro; no tanto la de pagar 600 marcos a los judíos. Un engaño perpetrado contra judíos, gente sin tierra, era pecado venial, perdonable en vista de la necesidad de 'ganarse el pan', tantas veces subrayada en nuestro poema" (1948: 68); Casalduero: "No ay olvido por parte del juglar; lo que sucede es que ni moral ni estéticamente debían de ser pagados [...]. Si el Cid no paga a Raquel y Vidas no es por avaricia o mezquinidad, es porque no quiere; no devuelve el dinero para dar una lección moral a estos dos hombres viles que han creído que el Cid podía haberse quedado con las parias" (1954: 43-44); Smith: "the debt to Christians, that to the abbot for Jmena's keep, must of course be paid. The debt to the Jews does not merely come last in his mind [...], but nowhere at all" (1965: 526-531); McGrady (1985) il quale, alla luce di un racconto folclorico, propone in proposito nuovi elementi. Parere opposto esprime invece Boix Jovaní (2006: 67-81).

¹⁹ A confronto del valore presunto delle "arcas", come rimarcano Mateu y Llopis (1947: 49) e de Oleza (1972: 244); ma naturalmente, lo rileva Montaner Frutos, Antolínez utilizza ad arte l'indefinito in modo da "iniciar el trato pre-disponiendo a los prestamistas a su favor" (2011: 686).

²⁰ Una valutazione complessiva dell'opera di Bachtin è in Todorov (1981); si veda anche Pasero (1984; l'intero fascicolo della rivista è dedicato allo studioso russo). Una progressiva revisione della teoria bachtiniana ha operato Camporesi (1976; 1981). Di grande interesse le precisazioni di Corti (1978). Una posizione critica sulla categoria del "Carnevale", giudicata eccessivamente rigida e non sempre adeguata quale strumento di interpretazione storiografica, è stata assunta da Bruni (1980: 42-43).

²¹ La categoria carnevalesca della "familiarizzazione" è definita da Bachtin: "Le leggi, i divieti e le limitazioni che determinano il regime e l'ordine della vita normale, cioè extracarnevalesca, durante il carnevale sono aboliti; è abolito anzitutto l'ordinamento gerarchico e tutte le forme ad esso collegate di terrore, devozione, pietà, etichetta e così via, cioè tutto ciò che è determinato da una ineguaglianza gerarchico-sociale o di qualsiasi altro tipo (ivi compresa quella dell'età). È abolita qualsiasi *distanza* tra le persone ed entra in vigore una particolare categoria carnevalesca, il *libero contatto familiare tra gli uomini*" (1963, ed. 1968: 160-ss).

²² Espressione che, lo sottolinea Salvador Miguel, assume ovviamente una "significación a medio camino entre el encarecimiento y la ironía" (1977: 193, n. 4).

²³ A partire da questo epiteto bellico e da altri dettagli consimili Diz (1988) ha stabilito una relazione tra l'inganno delle "arcas" e le *ardides* di guerra messe in atto nelle successive prime conquiste del Cid.

²⁴ Tra le molte pagine dedicate al personaggio rimando almeno a quelle di De Chasca (1967: 190-191 e 305-307); Rubio García (1972: 98-100); Lacarra (1980: 160-161 e 186); López Estrada (1982: 143-145); Montaner Frutos (1987: 263-264) e Diz (1988: 449-450).

²⁵ Il motivo della *ganancia*, che attraversa l'intero *Cantar*, è stato ripetutamente studiato; si vedano, tra gli altri, Rodríguez-Puértolas (1967) e Rubio García (1972: 59-78).

²⁶ Mi riferisco in particolare al cap. "La parola nel romanzo" (Bachtin 1975, ed. 1979: 67-230).

²⁷ Lo ha ben mostrato Grassotti (1969, I: 141-162); si veda anche Le Goff (1976, ed. 2001: 30-31). Il testo riflette con precisione la prassi vigente nel XII secolo, sulla quale ragguagliano, tra gli altri, Fradejas Lebrero (1962: 19-31); (1982, II: 248-257); Caso González (1979); Lacarra (1980: 37-50) e Duggan (1989: 16-57).

²⁸ Il tema della "larghezza" nel *Cantar* è stato indagato, tra gli altri, da Conerly (1984) e Duggan (1989: 42 e 133).

²⁹ Ne analizzano occorrenze e contesti Bowra (1952: 248-249); Hamilton (1962: 175-178); Hathaway (1974: 314-317) e Pellen (1985: 11-16).

³⁰ “L’incoronazione-scoronazione è un rito ambivalente uno e bino, che esprime l’inevitabilità e al tempo stesso la creatività dell’avvicendamento-rinnovamento, la gaia *relatività* di qualsiasi regime e ordine, di qualsiasi potere e di qualsiasi posizione (gerarchica). Nell’incoronazione è già contenuta l’idea dell’imminente scoronazione: essa è fin all’inizio ambivalente” (Bachtin 1963, ed. 1968: 162).

³¹ Di “monologismo epico”, riferendosi però soprattutto al livello del significante, parla Kristeva: “Il principio di organizzazione della struttura epica resta dunque monologico. Il dialogo del linguaggio non si manifesta che nell’infrastruttura della narrazione. Al livello dell’organizzazione apparente del testo (enunciazione storica/enunciazione discorsiva) il dialogo non ha luogo; i due aspetti dell’enunciazione vengono limitati dal punto di vista assoluto del narratore che coincide con la totalità di un dio o di una comunità” (1969, ed. 1978: 130). Per la compresenza, nell’epica romanza, di “strutture di ambivalenza” e di istanze univocizzanti, si veda il densissimo saggio di Pasero (1984).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aizenberg, Edna (1980), “*Raquel y Vidas: Myth, Stereotype, Humor*”, *Hispania*, 63: 478-486.
- Alonso, Dámaso (1941), “*Estilo y creación en el Poema del Cid*”, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1944: 69-111.
- Bachtin, Michail (1963), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. a cura di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968.
- (1965), *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad. it. a cura di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.
- (1975), *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- Bandera Gómez, Cesáreo (1969), *El “Poema de Mio Cid”: poesía, historia, mito*, Madrid, Gredos.
- Barbera, Raymond E. (1967), “The ‘Pharmakos’ in the *Poema de Mio Cid*”, *Hispania*, 50: 236-241.

- Bello, Andrés, ed. (1881), "Poema del Cid", *Obras completas de don Andrés Bello*, 2 voll., Santiago de Chile, Pedro G. Ramírez, Vol. 2.
- Boix Jovaní, Alfonso (2006), "El Cid pagó a los judíos", *La Córónica*, 35: 67-81.
- Bowra, Cecile Maurice (1952), *Heroic Poetry*, London-New York, MacMillan-St. Martin's Press.
- Bruni, Francesco (1980), "Modelli in contrasto e modelli settoriali nella cultura medievale", *Strumenti Critici*, 14: 1-59.
- Camporesi, Piero (1976), *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi.
- (1981), "Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna", *Storia d'Italia Einaudi. Annali*, 27 voll., Torino, Einaudi, Vol. 4: 81-157.
- Cantera Burgos, Francisco (1952), "La judería de Burgos", *Sefarad*, 12: 59-104.
- (1958), "Raquel e Vidas", *Sefarad*, 18: 99-108.
- Casalduero, Joaquín (1954), "El Cid echado de tierra", *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973: 26-52.
- Caso González, José Miguel (1979), "El Cantar de Mio Cid, literatura comprometida", *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, eds. Antonio Gallego Morell; Andrés Soria Olmedo; Nicolás Marín López, 3 voll., Granada, Universidad de Granada, Vol. 1: 251-267.
- Ceccarelli, Fabio (1988), *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi.
- Chalon, Louis (1976), *L'histoire et l'épopée castillane du Moyen Âge. Le Cycle du Cid, le Cycle des comtes de Castille*, Paris, Champion.
- Cirot, George (1946), "L'affaire des malles du Cid", *Bulletin Hispanique*, 48: 170-177.
- Conerly, Porter (1984), "Largesse of the Epic Hero as a Thematic Pattern in the *Cantar de Mio Cid*", *Kentucky Romance Quarterly*, 31: 281-289.

- Corti, Maria (1978), "Modelli e antimodelli nella cultura medievale", *Strumenti Critici*, 12: 3-30.
- Darbord, Michel (1973), "Le comique dans le *Poema de Mio Cid*. L'épisode de Raquel et Vidas", *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES: 175-180.
- De Chasca, Edmund (1967), *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Gredos.
- Deyermond, Alan D.; Chaplin, Margaret (1972), "Folk-Motifs in the Medieval Spanish Epic", *Philological Quarterly*, 51: 36-53.
- Diz, Marta Ana (1988) "Raquel y Vidas: la guerra en la paz o el 'art' del desterrado", *Kentucky Romance Quarterly*, 35: 449-455.
- Duggan, Joseph J. (1989), *The "Cantar de Mio Cid": Poetic Creation in its Economic and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1966), "El matrimonio judío de Burgos", *Estudios y ensayos de investigación y crítica. De la leyenda de Rosamunda a Jovellanos*, Madrid, CSIC, 1973: 69-87.
- Ferroni, Giulio (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni.
- Finke, Wayne H. (1984), "Epos and Anthroponym, the *Poema de mio Cid*", *Literary Onomastic Studies*, 8: 99-114.
- Fradejas Lebrero, José (1962), *Estudios épicos: El Cid*, Ceuta, Instituto Nacional de Enseñanza Media.
- (1982), "Intento de comprensión del *Poema de Mio Cid*", *Poema de Mio Cid*, eds. José María Peña San Martín et al., 2 voll., Burgos, Ayuntamiento, Vol. 2: 247-296.
- Freud, Sigmund (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, trad. it. a cura di Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio", *Opere complete*, 12 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1985, Vol. 5: 7-211.
- Garci-Gómez, Miguel (1975), "*Mio Cid*". *Estudios de endocrítica*, Barcelona, Planeta.

- (1982), *El Burgos de Mio Cid. Temas socio-económicos y escolásticos, con revisión del antisemitismo*, Burgos, Publicaciones de la Excma. Diputación de Burgos.
- García Gómez, Emilio (1951), "Esos dos judíos de Burgos", *Al-Andalus*, 16: 224-227.
- Gargano, Antonio (1980), "L'universo sociale della Castiglia nella prima parte del *Cantar de mio Cid*", *Medioevo Romano*, 7: 201-246.
- Grassotti, Hilda (1969), *Las instituciones feudovassalláticas en León y Castilla*, 2 voll., Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Guglielmi, Nilda (1963-1965), "Cambio y movilidad social en el *Cantar de Mio Cid*", *Anales de Historia Antigua y Medieval*, 12: 43-65.
- Hamilton, Rita (1962), "Epic Epithets in the *Poema de Mio Cid*", *Revue de Littérature Comparée*, 36: 161-178.
- Hathaway, Robert (1974), "The Art of the Epic Epithets in the *Cantar de Mio Cid*", *Hispanic Review*, 42: 311-321.
- Kristeva, Julia (1969), *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, trad. it. di Piero Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Lacarra, María Eugenia (1980), *El "Poema de Mio Cid". Realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa.
- Le Goff, Jacques (1956), *Marchands et banquiers au Moyen Âge*, trad. it. a cura di Anna Lomazzi, *Mercanti e banchieri nel Medioevo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1976.
- (1976), "Le rituel symbolique de la vassalité", trad. it. a cura di Amedeo De Vincentiis, "Il rituale simbolico del vassallaggio", *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medioevale*, Roma-Bari, Laterza, 2001: 23-111.
- (1960) "Au Moyen Âge : temps de l'Église et temps du marchand", trad. it. a cura di Mariolina Romano, "Nel Medioevo: tempo della Chiesa e tempo del mercante", *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977: 3-23.
- (1963), "Métiers licites et métiers illicites dans l'Occident medievale", trad. it. a cura di Mariolina Romano "Mestieri leciti e mestieri illeciti nell'Occidente medievale", *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977: 53-71.

- (1977), *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident. 18 essais*, trad. it. a cura di Mariolina Romano, *Nel Medioevo: tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi.
- (1986), *La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, trad. it. a cura di Sabina Addamiano, *La borsa e la vita. Dall'usuraio al banchiere*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- (2010), *Le Moyen Âge et l'argent*, trad. it. a cura di Paolo Galloni, *Lo sterco del diavolo. Il denaro nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza.
- López Estrada, Francisco (1982), *Panorama crítico sobre el "Poema del Cid"*, Madrid, Castalia.
- Luongo, Salvatore (2002), "Facciata comica e contenuto serio nell'episodio di Rachel e Vidas del *Cantar de Mio Cid*", *L'épopée romane. Actes du XV^e Congrès international Rencesvals (Poitiers, 21-27 août 2000)*, eds. Gabriel Bianciotto; Claudio Galderisi, 2 voll., Poitiers, Université de Poitiers-Centre d'Étude Supérieures de Civilisation Médiévale, Vol. 1: 589-599.
- Martin, Georges (1983), "Las arcas de arena. ¿El motivo folklórico como ocultación/enunciación del mensaje épico?", *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad. Actas del II Symposium internacional del Departamento de español de la Universidad de Groningen (28, 29 y 30 de octubre de 1981)*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca-Groningen, Universidad de Salamanca-Universidad de Groningen: 179-188.
- Mateu y Llopis, Felipe (1947), "La moneda en el *Poema del Cid*", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 20: 43-56.
- McGrady, Donald (1985), "Did the Cid Repay the Jews? A Reconsideration", *Romania*, 106: 518-527.
- Menéndez Pidal, Ramón (1929), *La España del Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- (1949), "Poesía e historia en el *Mio Cid*", *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951: 9-32.
- (1961), "Dos poetas en el *Cantar de Mio Cid*", *En torno al "Poema del Cid"*, Edhasa, Barcelona 1963: 107-162.
- , ed. (1913), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

- , ed. (1964), *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 voll., Madrid, Espasa-Calpe (1908-1911), Vol. 2: 518-519.
- Michael, Ian, ed. (1975), *Poema de Mio Cid*, trad. sp., Madrid, Castalia, 1978² (1976; orig. ingl. 1975).
- Michalski, André (1997), "Dos fableles en la literatura medieval castellana", *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 voll., ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Vol. 2: 1049-1055.
- Montaner Frutos, Alberto (1987), "El Cid: mito y símbolo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 27: 121-340.
- (2011), *Cantar de Mio Cid*, con un ensayo de Francesco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Montgomery, Thomas (1987), "The Rethoric of Solidarity in the *Poema del Cid*", *Modern Language Notes*, 102: 191-205.
- (1991), "The *Poema del Cid* and the Potentialities of Metonymy", *Hispanic Review*, 59: 421-436.
- (1994), "Traces of an Ancient Economic System in the *Poema del Cid*", *Romance Philology*, 47: 308-318.
- Moon, Harold (1963), "Humor in the *Poema del Cid*", *Hispania*, 46: 700-704.
- Morros, Bienvenido C. (1992), "Problemas del *Cantar de Mio Cid*: el destierro y el episodio de Raquel y Vidas", *Actas [del] II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987)*, eds. José Manuel Lucía Megías; Paloma García Alonso; Carmen Martín Daza, 2 voll., Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Vol. 2: 527-548.
- Northup, George Tyler (1942), "The Poem of the Cid Viewed as a Novel", *Philological Quarterly*, 21: 17-22.
- Oleza, Juan de (1972), "Análisis estructural del humorismo en el *Poema del Cid*", *Ligarzas*, 4: 193-234.
- Ordine, Nuccio (1996), *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- Orlando, Francesco (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.

- (1979a), *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Torino, Einaudi; rist. in Orlando 1990.
- (1979b), *Lettura freudiana del "Misanthrope" e due scritti teorici*, Torino, Einaudi; rist. in Orlando 1990.
- (1985), "Letteratura e psicanalisi. Alla ricerca dei modelli freudiani", *Letteratura Italiana Einaudi*, ed. Alberto Asor Rosa, 10 voll., Torino, Einaudi, Vol. 4: 549-587.
- (1990), *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi.
- Pardo, Aristóbulo (1973), "La trayectoria de Mio Cid y la armadura del 'Poema'", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 28: 46-85
- (1981-1982), "Del *Cantar de Mio Cid*: el episodio de las arcas de arena, parte relevante de un todo significativo", *Explicación de Textos Literarios*, 10: 61-65.
- Pasero, Nicolò (1977), "Metamorfosi di 'Dan Denier'. Categorie economiche e testi nel Medioevo", *Le metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche, 1990: 7-62.
- (1984), "Niveaux de culture dans les chansons de geste", *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes (Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982), eds. Alberto Limentani; Maria Luisa Meneghetti; Rosanna Brusegan *et al.*, 2 voll., Modena, Mucchi, Vol. 1: 3-25.
- , ed. (1984), "Saggi su Bachtin", *L'Immagine Riflessa*, 7.
- Pavlović, Milija N. (2005), "The Episode of the Jews: An Aspect of the 'Historicity' of the *Poema de Mio Cid* in the Context of 'Political Correctness?'" , *Historicist Essays on Hispano Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, eds. Barry Taylor; Geoffrey West; Roger M. Walker, London, Maney: 359-385.
- Pellen, René (1985), "Le modèle du vers épique espagnol, à partir de la formule cidienne 'el que en buen hora...'", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10: 5-37.
- Resnik, Seymour (1956), " 'Raquel e Vidas' and the Cid", *Hispania*, 39: 300-304.

- Rodríguez-Puértolas, Julio (1967), "Un aspecto olvidado en el realismo del *Poema de Mio Cid*", *Publications of the Modern Language Association*, 82: 170-177.
- Roitman, Gisele (2011), "El episodio de Rachel y Vidas, polifónico y al mismo tiempo, velado", *Revista de Literatura Medieval*, 22: 237-259.
- Rubio García, Luis (1972), *Realidad y fantasía en el "Poema de Mio Cid"*, Departamento de Filología Románica, Murcia, Universidad de Murcia.
- Salomonski, Eva (1957), "Raquel e Vidas", *Vox Romanica*, 15: 215-230.
- Salvador Miguel, Nicasio (1977), "Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el *Cantar de Mio Cid*", *Revista de Filología Española*, 59: 183-223.
- (1982), "Unas glosas más al episodio de Rachel y Vidas en el *Cantar de Mio Cid*", *Serta philologica F. Lázaro Carreter natalem sexagesimum celebrante dicata*, ed. Emilio Alarcos Llorach, 2 voll., Madrid, Cátedra, Vol. 2: 493-498.
- Schafler, Norman (1977), "'Sapientia et fortitudo' en el *Cantar de Mio Cid*", *Hispania*, 60: 44-50.
- Smith, Colin C. (1965), "Did the Cid Repay the Jews?", *Romania*, 86: 520-538.
- (1983), *The Making of the "Poema de mio Cid"*, Cambridge, Cambridge University Press.
- , ed. (1972), *Poema de mio Cid*, Oxford, Clarendon Press.
- Sola-Solé, Josep M. (1976), "De nuevo sobre las arcas del Cid", *Kentucky Romance Quarterly*, 23: 3-15.
- Spitzer, Leo (1948), "Sobre el carácter histórico del *Cantar de Mio Cid*", *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980: 61-80.
- Todorov, Tzvetan (1981), *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- Uriarte Rebaudí, Lía Noemí (1972), "Un motivo folklórico en el *Poema del Cid*", *Filología*, 16: 215-230.
- Walsh, John Kevin (1990), "Performance in the *Poema de mio Cid*", *Romance Philology*, 44: 1-25.

ROSANNA CAMERLINGO

"For I love thee against my will".
Dal comico all'umorismo in Much Ado About Nothing

Much Ado about Nothing inizia, fuori di ogni metafora, lancia in resta. Quattro giovani aristocratici arrivano a Messina di ritorno da una guerra senza o con pochi caduti e si ritrovano cerimoniosamente accolti dal governatore della città Leonato, e piacevolmente coinvolti nella "allegra guerra" d'amore tra Beatrice e Benedick. Il resto della storia è presto detto. Due trame a specchio: nella prima, o principale, il conte Claudio si innamora della giovane Hero, la corteggia per interposta persona (Don Pedro, ovvero il principe), crede nella fraudolenta messa in scena che la vede tradirlo e la disonora pubblicamente il giorno delle nozze. Hero allora si finge morta, il trucco che l'aveva difamata viene scoperto, viene riabilitata e, resuscitata, finisce in nuove nozze precedute dai dovuti pentimenti. Di questa storia esistono due fonti certe, una novella di Bandello e una dal canto V di Ariosto, oltre a molte altre. Nessuna fonte invece per la trama secondaria, quella della «allegra guerra» tra Beatrice e Benedick che fa da commento e contrappunto alla prima. Ed è questa storia che da secondaria è salita al rango della prima

per la popolarità immediata dei protagonisti e per l'attenzione della critica. Senza Benedick e Beatrice, non solo il significato della storia principale sarebbe rimasto una mera, bella copia delle fonti, ma *Much Ado* non sarebbe stata ricordata come una delle più brillanti commedie di Shakespeare.

Ma il vero argomento della commedia, quello di cui la commedia parla, insieme ai probabili criteri di giudizio che orientano la sua lettura sono già contenuti, come capita sempre nei drammi di Shakespeare, nell'incipit. Qui è segnalato senza equivoci il passaggio da una guerra di spada a una guerra d'amore. Ovvero, siamo a corte. Si tratta di quel passaggio storico che Norbert Elias chiama "processo di civilizzazione" che prelude alla formazione degli Stati moderni e che consiste nella cessione da parte dell'aristocrazia guerriera del suo potere, del suo prestigio e della sua affermazione individuale alla nuova realtà politica delle corti europee al cui centro sta il principe (Elias 1939, ed. 2009).

Non è un passaggio indolore per l'aristocrazia, naturalmente. E nel 1528 Baldassarre Castiglione fornisce la prima autorevole codificazione della condotta che i vecchi soldati debbono tenere a corte, sostenuta dalla filosofia neo-platonica esposta da Pietro Bembo. Essa organizza l'intera architettura delle buone maniere e dei comportamenti opportuni che servono al cortigiano per ottenere i favori del principe, garantendo così la sopravvivenza di una nuova classe dirigente nel piccolo spazio, non meno pericoloso dei campi di battaglia, che le si chiude intorno.

Questa codificazione, e specificamente *Il Libro del Cortegiano*, costituisce, prima che una fonte tra le altre, come ha già individuato la critica, il centro e l'oggetto delle risate di *Much Ado*. Non è la prima volta che la trasformazione forzata dell'aristocrazia in obbediente sudditanza del principe viene rappresentata e sbeffeggiata in Inghilterra. Già Philip Sidney l'aveva fatto nel suo romanzo pastorale, la cosiddetta *Old Arcadia*, per esem-

pio, verso la fine degli anni '70 del sedicesimo secolo, ma l’aveva fatto dal punto di vista dell’aristocrazia e a spese esclusive del sovrano. Due giovani cavalieri entrano in Arcadia – metafora codificata della corte – in cui si è rifugiato il re Basilius, depongono le loro armi di guerrieri, si travestono rispettivamente da pastore e da amazzone per aggirare l’interdetto che vieta l’accesso alla dimora della famiglia reale, e riescono con astuti stratagemmi a corteggiare e conquistare le due principesse figlie del re. Facendo di necessità virtù, i due cavalieri mostrano acuta consapevolezza del codice cortese e destrezza nell’utilizzarlo ai loro fini. Essi, cioè, traducono con successo il valore guerriero in abilità politica, compensando la perdita di un antico onore con l’acquisto di superiorità intellettuale. L’obiettivo dell’aristocratico Sidney, le cui ambizioni politiche venivano frustrate dalla Regina proprio quando scriveva questa prima versione del suo romanzo pastorale, è il sovrano e i suoi fedeli cortigiani, resi incapaci di governo e ridotti a imbelli e rozzi creduloni dai trucchi dei due cavalieri travestiti. Finisce tutto bene, ma i due cavalieri mostrano quanto abile è una certa aristocrazia ad adattarsi ai mutamenti della storia, e quanto ancora merita il ruolo di classe dirigente (Camerlingo 1998).

Non è questo il punto di vista di Shakespeare. Venti anni dopo la *Old Arcadia*, tra il 1598 e il 1599, quando Shakespeare scrive presumibilmente *Much Ado About Nothing*, la corte di Elisabetta ha definitivamente imposto il codice cortese e (quasi) domato le pretese dell’aristocrazia camuffando la parola obbedienza con la parola amore dovuto al monarca. Ne è testimone la proliferazione di Canzonieri degli anni '90 dedicati più o meno direttamente alla Regina (Marotti 1983). La retorica romantica della corte era divenuta un elemento vincolante dell’ordine sociale.

A prendersi gioco del codice di corte nella commedia di Shakespeare non è l’aristocrazia. Al contrario. Il conte Claudio, pupillo del principe Don Pedro, non domina, come gli aristocratici

della *Old Arcadia*, la metamorfosi da cavaliere ad amante, ma la subisce passivamente appena entra a Messina:

When you went onward on this ended action
 I looked upon her with a soldier's eye,
 That liked, but had a rougher task in hand
 Than to drive liking to the name of love.
 But now I am returned, and that war-thoughts
 Have left their places vacant, in their rooms
 Come thronging soft and delicate desires,
 All prompting me how fair young Hero is,
 Saying I liked her ere I went to wars.

(Shakespeare 2005, I. 1. 280-288)¹.

Dall'aggressività guerresca Claudio sa che deve imparare la recita d'amore nel teatro della corte ("prompting" è termine teatrale che significa suggerire la battuta all'attore), con tutto il suo repertorio di sospiri e lacrime già scritto in quel "book of words" (come aggiunge Don Pedro al verso 290) che altro non è che la lingua di Petrarca, divenuta grammatica della religione d'amore stabilita dal cardinale Bembo nel *Cortegiano*. Uno dei precetti di questa religione, descritta dettagliatamente nel III e IV libro, è che il soldato appena approdato a corte contenga la sua aggressività sessuale e intessa un dialogo d'amore con donne virtuose, modeste, belle, bionde e ricche, possibilmente mute, proprio come la bella Hero amata da Claudio in *Much Ado*. La bellezza della donna diviene il mezzo della scalata dell'amante verso l'intelletto divino per concludersi in un matrimonio perfettamente armonico e socialmente conveniente. Ma Claudio non sa come sublimare il "like", ovvero il desiderio sessuale, in "love", e cioè l'amore cortese. Non conosce le regole, né sa come mutarsi da rozzo soldato in raffinato corteggiatore. Non sa, in breve, come civilizzarsi. In suo soccorso viene Don Pedro, che si offre di corteggiare la dama amata al suo posto. Ma se è vero che, come scrive David Quint, "l'omologia

politica che struttura e unifica il libro [del Cortegiano] allinea la donna di corte non con il cortigiano depotenziato, ma con il principe che ha potere su di lui» (Quint 2000), se, dunque imparare a servire la dama significa imparare a servire il principe, in *Much Ado* il principe istruisce il soldato su come servire la dama perché impari a servire la corte. Don Pedro offre il suo aiuto in nome di un'amicizia che qui, come altrove, è amicizia politica: "My love is thine to teach. Teach it but how, / And thou shall see how apt it is to learn / Any hard lesson that may do thee good" ('L'amore che ti porto insegnerà; insegnagli solo come fare, e vedrai quanto è disposto a imparare qualsiasi dura lezione possa aiutarti', I.1. 274-76). Nel triangolo amoroso/politico tra il principe, il cortigiano e la dama, Hero dunque funge da punto di forza dell'alleanza maschile nel nuovo ordine cortese.

Al ballo in maschera, dove tutti sono autorizzati a esprimere e fare circolare liberamente i loro pensieri, Don Pedro, tuttavia, fa subito capire alla bella e sfuggente Hero che la maschera che indossa per conquistarla e consegnarla a Claudio altro non è che una umile facciata che, come il tetto di paglia della capanna di Filomene, nasconde e protegge il potente Giove: "My visor is Philemon's roof. Within the house is Jove." ('La mia maschera è come il tetto di Filomene. In casa c'è Giove', II. 1. 88). Insomma qui, insinua il principe nel suo gentile corteggiamento, le danze le conduco io. Potente e forse anche libidinoso come il dio dell'Olimpo, a giudicare dalla assai ambigua e stranamente pronta risposta di Hero alle *avances* del principe, che si augura che 'il liuto non sia come l'astuccio' ("God forbid the lute should be like the case", II. 1. 86-87). Segnalando così non solo che l'aggressività sessuale dell'aristocrazia guerriera non è affatto domata e appena velata dalla civiltà cortese, ma anche che la modesta Hero proprio modesta non è.

Nessuna meraviglia, allora, che Claudio si ingelosisca e diventi "civil as an orange" ('civile come un arancio', II. 1. 275), come chiosa Beatrice, e sospetti ciò che, così messo, potrebbe

apparire, come confermerebbero anche le insinuazioni dei cortigiani, un dispotico *ius primae noctis*. Ma soprattutto non meraviglia che Benedick sconcertato di fronte alla capitolazione dell'antico compagno di un allegro celibato, e niente affatto disposto a imparare la "dura lezione" impartita da Don Pedro a Claudio, renda noto allo spettatore, in punta a uno dei suoi solitari ragionamenti protestatari, di temere di essere trasformato in un'ostrica: "May I be so converted and see with these eyes? I cannot tell; I think not. I will not be sworn but love may transform me to an oyster, but I'll take my oath on it, till he have made an oyster of me he shall never make me such a fool" ("mai possibile che anche io mi posso trasformare e ancora guardare con questi occhi? Non si può mai dire. Non credo. Non giurerei che l'amore non possa trasformarmi in un'ostrica. Ma giuro che fino a che non mi ha trasformato in un'ostrica non farà di me uno sciocco.", II. 3. 22-27).

Convinto di guardare con occhi non accecati dall'amore, convinto, come ribadisce, di potere vedere "without spectacles" ('senza occhiali', I. 1. 179), Benedick contemporaneamente prende le distanze dall'imbambolato Claudio, si rammarica per la perdita alleanza, e teme di fare la stessa fine. Allontanando da sé la umiliante sconfitta del guerriero, proiettandola sul vecchio compagno di giochi, la protesta di Benedick produce quel compromesso linguistico tra presunta superiorità intellettuale e dolorosa identificazione emotiva con il rincretinito Claudio che provoca il riso dello spettatore. Il quale a sua volta ride insieme di Claudio e di Benedick: di chi è schernito e di chi si sforza esageratamente di schernire.

Benedick, però, che pure viene introdotto insieme a Claudio come un soldato valoroso, non teme, come teme l'aristocrazia, che il processo di civilizzazione cortese lo femminilizzi (preoccupazione espressa a lungo nel *Libro del Cortegiano*) ma che questo processo lo rimbecillisca. Ciò che teme, in breve, non è

la perdita di un antico prestigio cavalleresco, ma la perdita di intelletto.

È ciò che spiega anche il motivo per il quale Benedick si arrabbi moltissimo e produca una lamentela sproporzionata per la critica di Beatrice che batte proprio sulla insufficienza del suo *wit*. Quell'ostrica che Benedick associa alla follia di memoria erasmiana, non contiene, come dovrebbe, una perla di saggezza. Benedick, insomma non è il Sileno di Alcibiade che nasconde un tesoro di verità dietro il suo aspetto ridicolo. Per Beatrice, Benedick è il buffone, il *jester* del principe, il cortigiano che rallegra la corte. Questo tipo di cortigiano, per Beatrice, è uno stolto, buono solo a fare ridere, ma soprattutto Benedick è agli implacabili occhi critici di Beatrice uno di cui si ride a sua insaputa; e il *wit* di cui si gloria non è che frivolo pettegolezzo, e non fa male a nessuno ["hurts nobody" (V. 1. 161)] e piuttosto che criticare la corte, come dovrebbe fare il *fool* erasmiano, la compiace. Nei motti aggressivi di Beatrice, in breve, Benedick è ancora meno di quei tanti cortigiani, tanto sbeffeggiati da Erasmo, e non solo, che popolano le corti rinascimentali per il piacere del principe e per ingraziarsi così i suoi favori. Benedick per Beatrice pretende di criticare, ma la sua arguzia si limita a servire la corte.

La reazione di Benedick indica chiaramente che Beatrice ha colpito nel segno. Come un bambino che amplifica a dismisura l'offesa ricevuta, stuzzicato di proposito dal principe, Benedick dà libero sfogo a una torrenziale sequenza di proteste. Al ballo in maschera, dice, non sapendo che ero io, mi ha detto che sono il buffone di corte, che sono più noioso di una giornata di fango. Le sue parole colpiscono come pugnali, e mi usa come bersaglio di un esercito di cattiverie. Non la sposerei nemmeno se avesse tutti i poteri di Adamo prima di peccare; che anzi, sarebbe meglio peccare e andare all'inferno, dove certamente starei in pace come in un santuario al confronto dell'inferno che Beatrice crea

intorno a sé². A distanza, Beatrice risponde che volentieri abiterebbe in un paradiso di scapoli allegri piuttosto che intristirsi con un “piece of valiant dust” (‘arrogante pugno di polvere’, II. 1. 55). In breve, mai e poi mai con uno sciocco pretenzioso.

Tanta agitazione provoca molto piacere e molte risate a chi assiste al litigio da lontano, e naturalmente anche una non tanto segreta identificazione sia con il desiderio di liberarsi dal controllo critico di Beatrice, sia con le ragioni di Beatrice sulla pretenziosa insulsaggine di Benedick. Insomma la protesta di Beatrice e Benedick libera, come direbbe Freud, energie represses dall’obbligo del rispetto dei codici cortesi.

In gioco tra Beatrice e Benedick non è una guerra tra sessi, come insiste la critica, benché a un primo sguardo è anche quella. Dopotutto, gli studiosi del *Cortegiano* affermano che è a corte che ha inizio una rivalità tra uomini e donne che non si era ancora mai vista (Kelly-Gadol 1977: 148-151). Certo, Benedick si vanta di essere tiranno del loro sesso, Beatrice proclama a gran voce che non vuole sentire parlare di matrimonio, e che non c’è uomo al mondo che valga la pena di sposare. Ma i rispettivi ruoli di misogino e di infernale bisbetica (“curst” o “shrew” con cui Beatrice viene di continuo apostrofata, sono le parole usate per la famosa bisbetica domata) servono a mascherare una guerra ben diversa. Lo stereotipo è per Shakespeare un’occasione (che d’altronde usa largamente anche in *The Taming of the Shrew*) per rappresentare la strenua resistenza del cortigiano alla sottomissione al principe a cui la sottomissione alla dama somiglia. Una resistenza che si presenta come guerra tra *fool*: tra il *wit* del vuoto Cortigiano e il *wit* erasmiano. Tra il *wit* che cerca il piacere di sé e il *wit* che critica. O, direbbe Freud, tra *Witz* innocente e *Witz* tendenzioso. Entrambi, tuttavia, convergono clamorosamente nel ribellarsi alla politica d’amore e matrimonio con cui Elisabetta dirigeva rigorosamente la sua corte.

"Speak low if you speak love" ("Quando parli d'amore, parla piano", II. 1. 30), insegna Don Pedro a Hero durante il ballo in maschera: "parla piano", a voce bassa, con discrezione oppure, con prudenza. Il primo precetto dunque che Don Pedro impartisce alla dama che deve imparare la lingua politico-amorosa dentro la quale intessere i rapporti di corte è di non spettegolare. Un precetto sommamente opportuno a Messina, dove tutti sono impegnati a osservarsi ("noting") a vicenda, e a riportare frasi e comportamenti, provocando 'molto rumore'. Alla fine, quella raccomandazione viene presa talmente alla lettera che quando finalmente Claudio e Hero si incontrano per la prima volta, dopo il corteggiamento del principe, e dopo il consenso ottenuto per le nozze, restano muti come pesci (o come ostriche, direbbe Benedick) e non sanno che dirsi. Tanto che Beatrice, sgomenta, è costretta a intervenire: "Speak, Count, it is your cue" (II. 1. 286), 'è vostra la battuta' (ancora un termine teatrale). "Silence" proclama Claudio, "is the perfectest herald of joy." ('Il silenzio è il più perfetto araldo della gioia', II. 1. 286). E alle poche insulse parole che seguono, tra le peggiori del repertorio del dialogo d'amore, Beatrice incalza Hero "Speak, cousin. Or, if you cannot, stop his mouth with a kiss, and let not him speak, neither." ('Parla cugina, oppure, se proprio non ci riesci, zittiscilo con un bacio, e non lasciare che parli', II. 1. 291-92). Beatrice assicura che Hero bisbiglia qualcosa nell'orecchio di Claudio e infine, l'alleanza ("alliance") è fatta. Un'alleanza più alta, genitoriale, si forma anche tra Beatrice e il principe, il quale ride, sollevato, e ringrazia.

Di fronte alla rappresentazione dell'incapacità o riluttanza o fallimento dell'aristocrazia ad articolare il proprio discorso politico-amoroso, Beatrice e Benedick costruiscono il loro piroettante discorso anti-cortese. Il dialogo d'amore si rovescia in una tumultuosa 'schermaglia di arguzia verbale' ("skirmish of

wit", I.1 58) che trasforma la lode in insulto, la virtù in difetto, la cortesia in scortesia. Essa ostenta il rifiuto ostinato di piegarsi a quella liturgia d'amore che garantisce la pace delle corti. Anche per i due *fool*, la trasformazione della guerra di spada in parole d'amore fallisce. A corte c'è ancora la guerra.

Proclamati 'eretici' della religione del principe, Benedick e Beatrice trovano tuttavia irresistibile dichiararselo reciprocamente, e impoliticamente, a voce alta. Non solo l'uno contro l'altra, ma anche, come i bambini, accusandosi vicendevolmente al principe e alla corte. Nel farlo, tuttavia, i due mostrano una padronanza linguistica infinitamente superiore a quella degli obbedienti cortigiani. Insieme, creano un discorso che distrugge il codice cortese, ricreando d'altra parte una mirabolante cascata di arguzia verbale che delizia la corte. Lo straordinario dispiego di energia psichica produce nella corte che guarda e ascolta, così come nello spettatore, un ovvio senso di superiorità e distanza. Avendo, tuttavia, attraversato il processo doloroso di trasformazione della propria aggressività, ed avendo quel processo portato, come si è visto, a un risultato imperfetto, la stessa corte non può che condividere segretamente la resistenza alla rigida costrizione delle regole a cui essa stessa si è piegata. È una soddisfacente identificazione a cui non può sottrarsi nessuno spettatore adulto di qualsiasi tempo. È per questo che principe e cortigiani, oltre che allarmarsi per il chiassoso bisticcio, corrono in soccorso per zittirlo. Posta nella medesima posizione genitoriale di Beatrice e del principe di fronte all'imbarazzante silenzio del dialogo amoroso tra Hero e Claudio, la corte diretta dal principe si impegna nella fatica erculea (parole di Don Pedro) di tradurre il litigio in matrimonio, o alleanza.

Per farlo, il principe si appropria del potere del dio dell'amore, Cupido: "If I can do this, Cupid is no longer an archer: his glory shall be ours, for we are the only love-gods." ("Se riesco a

fare questo, Cupido non è più arciere; la sua gloria sarà nostra, perché noi saremo i soli dei dell'amore', II. 1. 360-62). Gli dei dell'amore inscenano una commedia in cui fingono di non sapere di essere ascoltati, così da potere liberamente convincere i due *fool* senza trovare troppa resistenza. Hero, ora sorprendente attrice arguta della finta commedia messa su perché Beatrice ascolti, dice a Margaret: "If I should speak, / She would mock me into air. O, she would laugh me / Out of myself, press me to death with wit." ("Se glielo dico mi prenderebbe in giro fino a dissolvermi in niente; mi ridurrebbe al silenzio a furia di risate, mi torturerebbe fino alla morte con le sue arguzie', III. 1. 74-76). Dato il comportamento di Beatrice, «so odd and from all fashion» ('così stravagante e diverso da ogni convenzione', III. 1. 72), la corte fa buon uso di quel linguaggio indiretto che è regola della civiltà di corte (non si dice quello che si pensa, si afferma nella commedia, ripetendo il primo precetto di ogni manuale di comportamento cortese). Ma fa anche sapere allo spettatore che essa non solo conosce e controlla le regole della commedia politico-amorosa che si svolge a corte ma anche quelle di coloro che apertamente la criticano.

Tradurre il No posto clamorosamente a censura del mi piace in un Sì non si rivelerà impresa troppo difficile. Non sarà complicato per gli dei dell'amore fare credere a Beatrice e Benedick quanto si struggano d'amore l'uno per l'altra, e che essi si comportano segretamente proprio come è uso dei più libreschi amanti neoplatonici e petrarcheschi. E sarà altrettanto convincente la tesi, sostenuta dai diversi attori della finta commedia, che, questa volta, a ostacolare il raggiungimento dell'amata o dell'amato, non è la sua enigmatica e muta fuggevolezza, ma la sua rumorosa risata. Ciò che essi temono, in breve, è di vedersi rifiutati e umiliati con una risata. D'altra parte, dice Hero, citando il *topos* dell'amante che muore d'amore, "It were a better death than die with mocks, / Which is as bad as die with

tickling". (Sarebbe una morte migliore che morire di scherzi, ed è altrettanto doloroso che morire di solletico', III. 1. 78-80). Hero ci fa così sapere che, nella commedia dell'amore cortese, fare ridere è un artificio linguistico tanto quanto fare piangere. Che insomma il *wit* aggressivo non esprime meno del pianto la difficoltà e insieme il desiderio di integrazione e soddisfazione sociale.

Alla fine, gli spiriti arguti della commedia che pretendono di saperla lunga sulle regole della corte si rivelano più creduloni dei muti cortigiani: "This can be no trick. The conference was sadly borne" ('Non può essere un trucco. La conversazione aveva un tono serio', II. 3. 213-14). Può mai essere, si chiede, che il principe e il vecchio venerando governatore della città, mentano?

L'eretico Benedick, quindi, si dichiara pronto a rinnegare la sua fede anti-matrimoniale: "When I said I would die a bachelor, I did not think I should live till I were married." ('Quando ho detto che sarei morto scapolo non pensavo che sarei vissuto fino a quando non mi sarei sposato', II. 3. 230-33). E Beatrice è altrettanto pronta a sconfessare i suoi insulti e a trasformarli di nuovo in convenzionali lodi: "others say thou dost deserve, and I / Believe it better than reportingly" ('gli altri dicono che tu meriti (di essere amato), e io / credo che tu meriti di più di quanto gli altri riferiscono').

Convertiti alla religione cortese, dotati di nuovi occhi dalla corte, Benedick e Beatrice devono per forza celebrare i riti dell'amore. E perciò si immalinconiscono, sospirano, piangono vistosamente (e ingiustificatamente dato lo svelamento della reciprocità d'amore), come è scritto in quel 'libro di parole' che avevano lungamente deriso, offrendosi agli sguardi della corte in cerca dei segni della conversione. Il dissenso è diventato consenso. L'integrazione dei ribelli è avvenuta. La posizione tra i *fools* e la corte si è capovolta. Non è più il *fool* ad aggredire ar-

gutamente le regole della corte ma la corte a ridere dei *fool*. È la corte ora che rivela che la facciata del *wit* copre insieme la paura e il desiderio di farne parte. La finta commedia della corte insomma nasconde un tesoro di saggezza. Oppure no.

L'attendibilità del principe infatti non dura molto. Perché esiste un altro tipo di dissenso a corte. È quello di Don Juan, il malcontento invidioso, fratello bastardo del principe e rivale del nuovo venuto ("upstart") Claudio. Anche Don Juan non vuole piegarsi alle regole della corte, ma non lo fa vedere, e preferisce essere "a canker in a hedge than a rose in his grace" ('il cancro nella siepe piuttosto che una rosa nelle grazie del principe', I. 3. 25-26). E perciò, come c'era da aspettarsi, decide di guastare la festa. Per farlo, Don Juan usa le medesime armi del principe Don Pedro, ma ciò che il suo teatro rappresenta è il falso tradimento di Hero. Questa volta la messa in scena è una calunnia. Claudio e Don Pedro cadono nel tranello, credono in quello che vedono e portano scompiglio a Messina. La congiura sembra avere il solo scopo di riportare in campo onore e disonore, dimenticati nelle cerimonie di corte. Il risultato è che la corte è sottosopra e l'autorità del principe è messa in questione. Ma quando tutte le cose ritornano a posto grazie all'intervento di una ronda notturna, testimone casuale della congiura, e quando Hero, che si è finta morta, risorge, Claudio ritroverà l'immagine pulita e restaurata del primo incontro con lei: "Sweet Hero, now thy image doth appear / In the rare semblance that I loved it first" ('Dolce Ero, adesso la tua immagine appare nella rara sembianza di cui mi sono innamorato all'inizio', V. 1. 243-44). Nulla è mutato. Anzi. L'immagine ideale della corte viene congelata per un poco perché tutto ritorni esattamente come prima. L'ordine è ristabilito.

Non è esattamente lo stesso per Beatrice e Benedick. Secondo Stephen Greenblatt, anche la commedia diretta dal principe è una congiura che mira a eliminare la genuina ostilità dei *fool*

al matrimonio. La corte, dice Geenblatt mette a tacere la loro stranezza eversiva costringendoli a sposarsi³ (Greenblatt 2000: 1386). Ma Benedick e Beatrice non si sono mutati in amanti neoplatonici. Non si sono ammutoliti né imbambolati. Non c'è stata nessuna conversione o mesta sottomissione alla religione cortese. La commedia dell'amante addolorato dura poco. L'idealizzazione petrarchesca dell'amata Beatrice fallisce. Beatrice e Benedick continuano a litigare. Beatrice continua a non fidarsi dei giuramenti d'amore e a sgonfiare la pretesa intelligenza del *wit* di Benedick. Benedick continua a non essere preso sul serio da Claudio e dal principe e non smette di corteggiare altre ragazze, riconosce la volatilità del desiderio, e cerca, ma non trova nulla nella lingua di Petrarca: "Marry, I cannot show it in rhyme. I have tried; I can find out no rhyme [...] No, I was not born under a rhyming planet nor I cannot woo in festival terms." ('Macché, non riesco a mostrarlo in rima. Ci ho provato. Non riesco a trovare una rima [...] No. Non sono nato sotto una stella poetica, né riesco a fare la corte in questi termini da festival', V. 2. 38-40). Il tentativo di convertirsi alla religione d'amore della corte cozza ancora contro l'indomabile indole anti-romantica dei due *fool*. La conversione di Benedick è imperfetta. Fuori dalla polemica anti-cortese, non sa più parlare. E quando prova a pronunciare le parole di un'estenuata grammatica petrarchesca, in risposta alla richiesta di Beatrice di accompagnarla dallo zio in una ennesima missione diplomatica, Benedick non può fare a meno di smascherare e rivelare il nesso tra retorica amorosa e sottomissione: "I will live in thy heart, die in thy lap, and be buried in thy eyes - and moreover, I will go with thee to thy uncle's." ('Voglio vivere nel tuo cuore, venire meno nel tuo grembo e seppellirmi nei tuoi occhi...e inoltre, verrò con te da tuo zio', V. 2. 92-94). In punta a una altisonante canonica dichiarazione d'amore, che comprende anche un altrettanto prevedibile sottinteso sessuale, Benedick aggiunge una dichia-

razione di ordinaria obbedienza, e sorprende. Ora, Benedick riconosce pienamente la lingua di corte, la rimuove dalla sua cornice romantica, la sposta in un contesto di vita quotidiana, e la domina. Così dicendo riduce l'opprimente mondo cortese a un gioco per bambini, buono, dice Freud, per scherzarci su. Il *wit* aggressivo e fragoroso lascia il posto ed evolve in una discreta battuta umoristica. Il mondo della corte ha perso l'aura veneranda e genitoriale che gli dei dell'amore avevano preteso ed è divenuto parte di sé. Invece di arrabbiarsi Benedick si rifiuta di farsi affliggere dalle ragioni della realtà. Il matrimonio non è più soffocante e pericoloso, ma un'occasione di piacere:

a college of witcrackers cannot flout me out of my humour
Dost thou think I care for a satire or an epigram? No, if a man
will be beaten with brains, a shall wear nothing handsome
about him. In brief, since I do purpose to marry, I will think
nothing to any purpose that the world can say against it,
and therefore never flout at me for what I have said against
it (V. 4. 99-106)⁴.

Ma il giudizio severo di Beatrice fa ancora paura. Indotto a riconoscere l'amata contro la quale protestava, ora Benedick, intimidito, prova a cambiare la vecchia retorica con una nuova che supera il registro delle accuse e delle controaccuse, e che invece include Beatrice nelle sue battute. Nelle parole di Benedick, Beatrice non compare più come parte di sé da aggredire ed eliminare, ma come parte di sé amata o temuta, accettata o rifiutata, o entrambe le cose, e comunque invitata a dialogare. "I love you against my will" ("Ti amo contro la mia volontà"), dice Benedick. E quando Claudio e Hero mostrano poesie scritte l'uno per l'altra come prova di un riconosciuto amore: "A miracle! Here's our own hands against our hearts. Come, I will have thee, but by this light, I take thee for pity", dice Benedick. E Beatrice: "I would not deny you, but by this good day, I yield

upon great persuasion, and partly to save your life, for I was told you were in a consumption." (V. 4. 91-96)⁵. E alla fine Benedick chiude la bocca 'infernale' di Beatrice con un bacio.

Ripetendo entrambi le più usuali battute della lamentevole commedia d'amore suggerite dalla corte, e non prendendole sul serio, i due *fool* trionfano insieme sul mondo cortese e sull'antico, comico litigio, ridendoci sopra. "It is not such matter" (V. 4. 84): non esiste una cosa del genere. L'oppressiva norma cortese e il doloroso conflitto interno scompaiono in una sola battuta. Il *wit* comico e aggressivo è diventato ridente umorismo. Ciò che è avvenuto è che Benedick e Beatrice si sono trasformati da rumorosi nemici in silenziosi amici.

A trasformazione avvenuta, il *wit* è passato di mano, scendendo uno scalino nella gerarchia sociale: "how long have / you professed apprehension?" chiede Beatrice alla domestica Margaret, "Ever since you left it. / Doth not my wit become me rarely?" risponde. "It is not seen enough; you should wear it in your cap" replica Beatrice (III. 4. 63-66)⁶. Beatrice ha smesso di essere il *fool* di corte. La troppo vistosa arguzia di un tempo trova il suo giusto posto: al margine della società cortese. Situato ora alla periferia sociale della corte il *fool* può fare rumore senza disturbare. Beatrice e Benedick hanno infine imparato a 'parlare piano' e a non farsi notare. Lasciando la comicità del chiasso *wit* e scegliendo il sorriso discreto dell'umorismo, insomma, Beatrice e Benedick hanno imparato l'arte della dissimulazione.

Se in *Arcadia*, Sidney degrada il sovrano rendendolo figura goffa e inadeguata per il governo, alla corte delle commedie di Shakespeare, il principe non è mai messo in ridicolo. Al contrario. In *Much Ado*, Don Pedro insegna e dirige. E quando sbaglia, l'intera corte crolla nel dolore e nell'angoscia. A essere investiti dal riso sono invece i comportamenti inopportunosamente vistosi dei cortigiani insofferenti. Ma gli inadeguati cortigiani di Shakespeare non sono i ridicoli nuovi venuti di Sidney, ridotti

ad affettate caricature dell'autentico aristocratico. Shakespeare non sembra interessato alla famosa distinzione stabilita da Castiglione, e usata con successo in tutta la letteratura europea, tra elegante sprezzatura e imbarazzante affettazione. La protesta di Benedick e Beatrice è la protesta di tutti, principe incluso. Ma è sotto la sua tutela che si svolge il loro apprendistato. Il principe non teme lo svelamento aggressivo del gioco della corte, riconosce l'inconsistenza dei conflitti dei *fool* che a loro appaiono grandissimi, come l'adulto che sorveglia sorridendo le angosce del bambino, e guida l'evoluzione dell'io spropositato di Benedict e Beatrice verso un io adulto, magari ridimensionato. "Therein do men from children nothing differ." ('In questo gli uomini sono come bambini', V. 1. 33), dice Antonio, commentatore esterno dei drammi di Messina. Sui bambini non ancora adulti di *Much Ado* veglia, quando può, Don Pedro.

Nell'imparare a sostituire la collera con l'umorismo sotto la direzione non troppo severa del principe, Beatrice e Benedick accettano sì l'integrazione e la diminuzione del proprio io, ma non rinunciano a rivendicare la propria natura. Prerogativa della classe aristocratica alle prese con il doloroso processo della sua civilizzazione, e segno della sua superiorità sociale, l'umorismo cui giungono Beatrice e Benedick segna invece la nobilitazione del *fool*. La critica della corte, a lui assegnata e permessa per convenzione, purché rimanga ai margini della società, viene sottratta alla scomposta espressione del comico, e viene elevata alla discreta dignità umoristica. Ora essa non è più esposta al riso di molti, ma sollecita il sorriso di pochi.

Ma la dissimulazione umoristica non fa solo evolvere la critica della corte, essa ha anche lo scopo di proteggere l'amore eccentrico di Beatrice e Benedick dagli occhi degli altri. Alla fine, Beatrice proporrà un matrimonio anti-cortese in nome dell'amicizia, non di un'alleanza: "No, truly, but in friendly recompense" ('Non veramente, ma in reciproca amicizia', V. 4. 83).

La differenza si nota: essa contrappone l'alleanza, politica, all'amicizia privata. Si tratta di quel raro, prezioso, nobile legame, incomprensibile alla ragione che unisce anime affini di cui Shakespeare forse leggerà, o forse avrà già letto, la più bella e influente definizione nel saggio di Montaigne⁷. L'amicizia è per Montaigne l'unica sicura fortezza in cui rifugiarsi per trovare riparo dalle passioni della politica, dall'ambizione, dal tradimento e dal reciproco sospetto che dominano le relazioni del mondo (Montaigne 1580, ed. 2012: 331-355).

Le anime affini di Shakespeare, in *Much Ado*, tuttavia, non sono, come nel saggio di Montaigne dello stesso sesso⁸. E non sono affatto pacificate dalle affinità che le uniscono. Benedick assicura di essere un libertino, e dichiara che continuerà a esserlo. Beatrice continuerà a stuzzicare la sua vanità: "Thou and I are too wise to woo peaceably," ("Tu ed io siamo troppo saggi per corteggiarci pacificamente", V. 3. 65). E quando Don Pedro si proporrà di sposarla per i meriti guadagnati con la riuscita missione diplomatica sulla questione matrimoniale di Claudio e Hero, Beatrice respingerà l'offerta coprendo civilmente il suo rifiuto con l'umile maschera del *fool*: "No, my lord, unless I might have another for working days. Your grace is too costly to wear every day. But I beseech your grace pardon me, I was born to speak all mirth and no matter." ("No, mio signore, a meno che non possa averne un altro i giorni lavorativi: vostra grazia è troppo costosa per indossarla tutti i giorni. Ma perdonatemi; sono nata per dire cose allegre senza nessuna sostanza", II. 1. 299-302). L'opera politica di Beatrice è dunque apprezzata dal principe. Ma la resa di Beatrice alla scena della corte si limita ad accettarla, non a farne parte. Il gentile diniego serve a coprire la differente sostanza della sua natura, avendo appena confessato di essere diversa dagli altri perché bruciata dal sole: "Thus goes every one to the world but I, and I am sunburnt" ("Così fanno tutti entrando nel mondo, tranne io, e sono bruciata dal

sole', II, 1, 298-99). Beatrice non è la bella e bionda ("fair") dama della convenzione petrarchesca, come non lo sono molte eroine eccentriche, antipetrarchiste ed eretiche delle commedie di Shakespeare che troveranno un ritratto compiuto nei *Sonetti* dedicati alla dark lady. La scena politica della corte non fa per la scura Beatrice. Sarà solo nei *Sonetti* riservati alla riflessione sulla lingua di Petrarca, e alla filosofia che la sostiene, che Shakespeare troverà un posto per una nuova, rivoluzionaria religione d'amore, dove il libertino e la dama bruna potranno liberamente amarsi e tradirsi, e rivendicare la dignità dei propri difetti, dove l'amante afferma di essere quello che è ("I am that I am"), e assumerà un po' di quegli aspetti oscuri del *villain* Don Juan che Beatrice amerebbe mescolarsi con la troppo frivola allegria di Benedick; dove la dama non è né bella né modesta, e dove essi potranno inventare una nuova, molto eretica ed erotica liturgia amorosa (cfr. Camerlingo 2012: 121-140). Fuori dai riti dell'amore cortese, al riparo dagli specchi ingannevoli e vuoti del teatro della corte dove la parola "noting", osservare e spiare, che forma il sistema nervoso della commedia, suonava, al tempo di Shakespeare, esattamente come la parola "nothing".

NOTE

¹ 'Quando siete partito per questa campagna ormai finita, io l'ho guardata con gli occhi di un soldato a cui piaceva, ma in quel momento avevo un compito più arduo che fare avanzare il piacere fino all'amore; ma ora che sono tornato e i pensieri guerreschi hanno lasciato un vuoto, al loro posto si affollano dolci e teneri desideri, e tutti mi suggeriscono quanto è bella la giovane Hero, e quanto mi piaceva prima di andare in guerra'.

² "She speaks poniards, and every word stabs. If her breath were as terrible as her terminations there were no living near her, she would in-

fect to the North Star. I would not marry her though she were endowed with all that Adam had left him before he transgressed [...] God some scholar would conjure her, for certainly while she is here a man may live as quiet in hell as in a sanctuary, and people sin upon purpose because they would go thither – so indeed all disquiet, horror and perturbation follows her” (II. 1. 224-36); ('Ha pugnali al posto della lingua e ogni parola trafigge. Se avesse il fiato cattivo come ogni sua fine di frase non si potrebbe viverle vicino, infetterebbe pure la stella polare. Non la sposerei neanche se avesse in dote tutto quello che aveva Adamo prima di trasgredire [...] Dio, ci vorrebbe uno scienziato che l'esorcizzi, perché di sicuro, finché è in terra un uomo starebbe all'inferno come nella pace di un santuario, e la gente pecca di proposito per andarci, poiché dietro di lei seguono flagelli, orrori e turbamenti.')

³ “Li hanno ingannati portandoli al matrimonio contro i loro cuori; senza la pressione che li spinge a professare il loro amore, non si sarebbero sposati [...] essi insinuano costantemente la possibilità di una identità del tutto diversa da quella di Claudio e Hero. Una identità deliberatamente modellata per resistere alla pressione costante della società. Ma quella pressione alla fine vince.” (Greenblatt 2000: 1386).

⁴ ‘un’assemblea di spiriti arguti non riuscirà mai a farmi cambiare umore. Pensi che me ne importi di una satira o di un epigramma? No. Se un uomo si fa battere dall’arguzia, non indosserà mai niente che sia alla moda. In breve, poiché ho deciso di sposarmi, non mi curerò mai di ciò che il mondo può dirne contro.’

⁵ ‘Benedick: “Miracolo! Le nostre mani contro i nostri cuori. Vieni, ti prenderò, ma per la luce del sole, ti prendo per pietà.” / Beatrice: “Non ti rifiuterò, ma per questo bel giorno, cederò a tanta forza di persuasione; e in parte per salvarti la vita, perché mi dicono che morivi di consunzione”.’

⁶ ‘Beatrice: “Da quando sei diventata uno spirito arguto?” / Margaret: “Da quando voi avete smesso. Non mi dona benissimo la mia arguzia?” / Beatrice: “Non si nota abbastanza, dovresti portarla sul cappello”.’

⁷ Gli *Essais* di Montaigne furono tradotti da John Florio nel 1603. Ma è probabile che Shakespeare li abbia letti in francese prima che fossero tradotti.

⁸ Beatrice, tuttavia, si mostra ben consapevole che i rapporti d’amicizia tra uomini sono più fidati dei rapporti d’amore tra uomo e donna-come scrive Montaigne nel suo saggio-quando in una lunga tirata si

rammarica di non essere un uomo per esigere da Benedick una prova di lealtà estrema, e cioè di uccidere l'amico Claudio.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Camerlingo, Rosanna (1998), *From the Courtly World to the Infinite Universe. Sir Philip Sidney's Two Arcadias*, Alessandria, Dell'Orso.
- (2012), "Dark Ladies: Natura e poesia nei *Sonetti* di Shakespeare e negli *Eroici Furori* di Bruno", *Bruno nel XXI secolo. Interpretazioni e ricerche*, ed. Shaul Bassi, Firenze, Leo S. Olskhi: 121-140.
- Elias, Norbert (1939/1969), *La civiltà delle buone maniere. La trasformazione dei costumi, nel mondo aristocratico occidentale*, trad. it. a cura di Giuseppina Panzieri, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Greenblatt, Stephen (2000), "Introduction. *Much Ado About Nothing*", *The Norton Shakespeare*, eds. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisan Maus, New York Norton and Company.
- Kelly-Gadol, Joan (1977), "Did Women Have a Renaissance?", *Becoming Visible: Women in European History*, eds. Renate Bridentha e Clandia Koonz, Boston, Houghton Mifflin Company: 148-151.
- Marotti, Arthur (1983), "Love is not Love: Elizabethan Sonnet Sequences and the Social Order", *English Literary History*, 49/2: 396-428.
- Montaigne, Michel de (1580), "Dell'amicizia", *Saggi*, eds. Fausta Garavini, e André Tournon, Milano, Bompiani, 2012: 331-355.
- Quint, David (2000), "Courtier, Prince, Lady: The Design of the Book of the Courtier", *Italian Quarterly*, 37:185-95.
- Shakespeare, William (1598-99), *Much Ado About Nothing. The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, eds. Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, William Montgomery, Oxford, Clarendon Press, 2005.

STEFANO BRUGNOLO

Lezioni di assurdo: da Aristofane a Ionesco

Intendo verificare alcune ipotesi relative al comico così come sono state enunciate da Freud nel suo libro sul motto di spirito e poi estrapolate e sviluppate da Francesco Orlando. Mi interessa soprattutto verificare come funziona un riso che contemporaneamente critica e solidarizza con comportamenti e discorsi di tipo assurdo. Il testo da cui intendo partire è una *pièce* di Ionesco intitolata *La Leçon* (1951), che è un caso più che mai emblematico di teatro dell'assurdo. E qui subito preciso: nei testi letterari il non-senso si definisce sempre e solo in relazione al senso, così come una dissonanza si definisce sempre rispetto ad una consonanza. Si deve supporre che il non senso puro risulterebbe privo di interesse. Noi possiamo essere solo logicamente-illogici o sensatamente-insensati, pena l'incomunicabilità. Ci tornano utili a questo punto le seguenti parole di Freud: "la tecnica dei motti d'assurdo considerati finora consiste nel presentare qualcosa di [...] assurdo, il cui senso è di mettere in luce, di figurare [...] l'assurdità di qualcosa d'altro" (Freud 1905: 51). Ionesco da questo punto di vista è un buon esempio. Il suo teatro è sempre fondato sulla riduzione all'assurdo di modi di

dire, di pensare, di fare teatro per così dire “troppo sensati”. In altre parole, l’assurdo plateale che caratterizza i dialoghi dei suoi personaggi vale come un giudizio sull’assurdità latente di certe pratiche sociali “normali”.

Così, se per esempio nella *Cantatrice calva* riduce all’assurdo il rito della conversazione piccolo-borghese, nella *Lezione* riduce all’assurdo il rito della lezione, che è per eccellenza il momento in cui una comunità trasmette alle giovani generazioni alcune fondamentali conoscenze e regole di vita. Certo, questa *pièce* è un caso estremo che però testimonia di una tendenza a demistificare comicamente le azioni pedagogiche riscontrabile in tante altre “lezioni” che incontriamo nella grande letteratura occidentale. Proprio a partire da Ionesco, infatti, ho potuto individuare un *topos* letterario, quello della *scena pedagogica*, di cui *La Lezione* costituisce solo una variante tarda ed estrema. Due parole per definire tale *topos*: si tratta di una scena dove qualcuno (il maestro) cerca di trasmettere conoscenze e nozioni ad un giovane apprendista (l’allievo). In termini davvero generalissimi e quasi tautologici si dirà che mentre il maestro rappresenta le invadenze della Cultura (spesso connotata di artificialità, complicazione, pedanteria) l’allievo rappresenta le resistenze della Natura (spesso connotata di semplicità, ingenuità, ignoranza). Si può descrivere la situazione anche facendo ricorso a un’altra coppia di opposti, quella che contrappone il Significante al Significato (oppure i Nomi alle Cose, o le Nozioni ai Concetti). In molte di queste scene scopriamo proprio questo: che ai significanti non corrispondono adeguati significati, alle nozioni adeguati concetti, ecc. In altre parole, il maestro enuncia parole di cui l’allievo non comprende o mal-comprende il significato, vuoi per i suoi limiti, vuoi perché quelle parole sono davvero carenti di senso. Sia che le inadeguatezze e i fraintendimenti riguardino di più il maestro, sia che riguardino di più l’allievo, l’effetto è sempre comunque che la parola pedagogica resta

come in sospeso, non produce le conseguenze attese, fallisce l'obiettivo. Da qui il riso, che, come ci segnala Freud, riguarda spesso investimenti psichici andati a vuoto. Ad essere messo in discussione a vario titolo è ogni volta la legittimità, e appunto il *sensu* della relazione didattica. E che tale *topos* perduri nei secoli non è casuale: l'azione di educare e istruire, infatti, ha da sempre mirato a conservare e trasmettere le conoscenze, i valori, l'identità di una comunità nel tempo e nello spazio. Rappresentando i casi in cui tale operazione fallisce la letteratura permette che affiori l'assurdità di concezioni, credenze, pratiche di vita fin lì ritenute valide e perciò degne di essere insegnate. Ma si direbbe anche che faccia così affiorare una sorta di verità repressa tra tutte, e cioè la fondamentale resistenza che l'animale uomo oppone ai tentativi della civiltà di trasformarlo in un essere "civile e ragionevole". Il presupposto di fondo da cui parto è che ogni educazione corrisponde ad una inevitabile violenza psichica a cui non può non corrispondere una ribellione, come ci ha chiarito una volta per tutte Freud: "le restrizioni che devono affermarsi durante l'educazione a pensare correttamente e a distinguere [il vero dal falso] sono dispotiche, e perciò la ribellione contro la costrizione del pensiero logico e della realtà viene dal profondo ed è incessante" (1905: 141). Quel che si manifesta in modo iperbolico nell'assurda lezione di Ionesco si manifesta in modi meno provocatori ma comunque rilevanti in tante altre scene pedagogiche: la ribellione incessante all'obbligo dispotico di essere sensati, coerenti, responsabili; l'irresistibile inclinazione all'illogicità, all'assurdità; il piacere di ridere delle contraddizioni insite in ogni progetto educativo.

Ma ripartiamo dalla *Lezione* e chiediamoci subito di cosa siano "figura" il Professore e l'Allieva. A grandi linee io direi che mentre l'élève rappresenta le nuove generazioni, eredi di genitori arricchiti in cerca di una legittimazione culturale, e dall'altra c'è un "povero" funzionario della conoscenza, un *professeur*

che campa formando i giovani, avviandoli ad una qualche carriera di tipo dirigenziale. L'allieva si presenta come "gaie, dynamique; un sourire frais sur les lèvres", e al professore dice che "Mes parents sont assez fortunés, j'ai de la chance. Ils pourront m'aider à travailler, à faire des études très supérieures. [...] Mes parents voudraient bien, si vous croyez que cela est possible en si peu de temps, ils voudraient bien que je passe mon doctorat total" (Ionesco 1954: 95)¹. Rispetto a queste grottesche pretese lui si caratterizza subito come compiacente e servile. Professore: "Combien font un et un?"; Allieva: "Un et un font deux"; Professore, *émerveillé par le savoir de l'Élève*: "Oh, mais c'est très bien. Vous me paraissez très avancée dans vos études. Vous aurez facilement votre doctorat total, mademoiselle" (99-100)². Sembrerebbe una coppia destinata a funzionare, ma di lì a poco la studentessa si dimostrerà incapace di rispondere a domande relative alla sottrazione:

LE PROFESSEUR: [...] Voyons la soustraction. Dites-moi, seulement, si vous n'êtes pas épuisée, combien font quatre moins trois?

L'ÉLÈVE: Quatre moins trois? ... Quatre moins trois? [...] Ça fait ... sept?

LE PROFESSEUR: Je m'excuse d'être obligé de vous contredire (107)³.

Questa incapacità farà crescere nel servizievole Professore un furore incontenibile che, poi lo vedremo, lo porterà alla follia e all'omicidio, trasformando in farsa assurda e crudele il rito scontato della lezione. Siamo nei primi anni '50 e Ionesco critica qui nel suo specialissimo modo l'incipiente scolarizzazione di massa, di cui l'allieva è protagonista e il professore è complice interessato. Tale passaggio storico ha comportato anche una banalizzazione dell'istruzione e della cultura. Sullo sfondo di questa commedia intuiamo dunque questa trasformazione epocale,

che però non è altro che una delle tante manifestazioni della democrazia moderna. Ad essere fatta esplodere e offerta così al riso dissacrante sarebbe proprio, secondo Ionesco, questa concezione corriva della conoscenza. Potrebbe sembrare una situazione molto novecentesca, e tutt'al più potremmo riconoscere le ascendenze flaubertiane di questa critica al discorso comune, ma ecco invece che subito possiamo facilmente ricollegarla a quella che secondo me è la prima occorrenza di scena pedagogica in Occidente.

Mi riferisco a *Le nuvole* (423 a.C.) di Aristofane. Il protagonista Strepsiade infatti è sostanzialmente un borghese che cerca di innalzarsi culturalmente, andando a lezione da un maestro più che mai strano e inaffidabile, e cioè un Socrate che se ne sta appeso in alto dentro una cesta perché

Mai avrei scoperto l'essenza delle superne cose se non avessi sospeso la mente e mescolato il pensiero, che è sottile, all'aere suo pari. Se le cose di lassù le avessi osservate coi piedi per terra, non avrei mai trovato nulla. E questo perché la terra attrae a sé, con forza, l'umidità del pensiero. Capita anche al crescione: la stessa identica cosa (vv. 227-34).

Come si vede siamo già dalle parti dell'assurdo. Il Socrate di Aristofane è un sofista che non si preoccupa di fare discorsi sensati, e si prende tutte le libertà logiche possibili e immaginabili. Si ride però soprattutto di Strepsiade che è un allievo grezzo, e che per esempio equivoca su tutti i termini tecnici riducendoli alla sua grossolana esperienza: pensa per esempio che gli allievi di Socrate che "investigano le cose di sotterra" stiano cercando cipolle (vv.188-89). Questa sua grossolanità funziona però anche in chiave demistificante. Come infatti ha scritto Paduano "la stolidità dell'arrampicatore richiede a tratti identificazione presentandosi come resistenza [...] ai disvalori per altri versi ricercati" (D'Angeli, Paduano 1999: 38). E tali di-

svalori hanno a che fare con le inutili complicazioni e artificiosità che caratterizzano i circoli colti ateniesi. È anche questo un riso antidemocratico che stigmatizza la fine di una società tradizionale, dove certe verità, valori e gerarchie erano indiscussi, e addita al ridicolo quei maestri che vendono i loro presunti saperi esoterici a individui smaniosi di inserirsi nelle cerchie riservate della città. Insomma, se le risate colpiscono *in primis* la Semplicità o Ingenuità dell'allievo dall'altro i suoi equivoci, le sue incomprensioni si rivelano a volte illuminanti e segnano l'inaspettato trionfo dell'ignoranza sulla cultura, secondo quel capovolgimento delle posizioni e dei valori che, come vedremo, caratterizza il nostro *topos*.

Se adesso facciamo un salto di tanti secoli e ci portiamo al *Gargantua* (1534) di Rabelais troviamo forse la prima scena pedagogica emblematica della modernità e ci accorgiamo che funziona secondo parametri simili ma diversi da quelli rilevati in Aristofane. Sotto tiro è ancora il maestro, ma in questo caso l'allievo non è certo succube di esso, e in più la critica è condotta secondo uno spirito che potremmo qualificare come rivoluzionario invece che conservatore. Mi riferisco alla prima educazione di Gargantua, narrata nel capitolo XIV del libro dedicato a quel gigante, allorché il padre Grandgousier decide di dargli come maestro "un grand docteur sophiste":

De fait, l'on luy enseigne un grand docteur sophiste nommé Maistre Thubal Holoferne, qui luy aprint sa charte si bien qu'il la disoit par cueur au rebours; et y fut cinq ans et troys mois. Puis luy leut *Donat*, le *Facet*, *Theodolet* et *Alanus in Parabolis* et y fut treze ans six moys et deux sepmaines. Mais notez que cependent il luy aprenoit à escripre gottiquement et escripvoit tous ses livres, car l'art d'impression n'estoit encores en usage. Et portoit ordinairement un gros escriptoire pesant plus de sept mille quintaulx, duquel le gualimart estoit aussi gros et grand que les gros pilliers de

Enay, et le cornet y pendoit à grosses chaines de fer à la capacité d'un tonneau de marchandise. Puis luy leugt *De modis significandi*, avecques les commens de Hurtebize, de Fasquin, de Tropiciteulx, de Gualehaul, de Jean le Veau, de Billonio, *Brelinguandus*, et un tas d'autres; et y fut plus de dix huyt ans et unze moys. Et le sceut si bien que, au coupelaud, il le rendoit par cueur à revers, et prouvoit sus ses doigtz à sa mère que *de modis significandi non erat scientia* (Rabelais 1534, ed. 1984: 87-89)⁴.

Dopo di che gli si affida come precettore “un aultre vieux tousseux, nommé Maistre Jobelin Bridé”⁵ che gli infligge altre tediosissime letture. Diviene “aussi saige qu'oncques puis ne fourneasmes-nous”⁶. A questo punto interviene suo padre: “A tant son pere aperceut que vrayement il estudioit très bien et y mettoit tout son temps, toutesfoys qu'en rien ne prouffitoit et, que pis est, en devenoit fou, niays, tout resveux et rassoté”⁷. Mentre dunque il Socrate di Aristofane era rappresentato come un intellettuale d'avanguardia e anti-tradizionalista, qui Maistre Thubal Holoferne è invece un campione della tradizione scolastica e sorbonarda invisa a Rabelais. Entrambi però si dimostrano dediti a studi e speculazioni bislacche. Nel caso del maestro di Rabelais l'abnorme complicazione e inutilità delle scienze che insegna è sottolineata dai lunghi elenchi di autori e titoli delle opere studiate, alcune vere altre inventate, tutte di argomento astruso. In questa scena ad essere allegramente denunciata come assurda è una pluriscolare cultura giuridico-teologica. Nel sistema di opposizioni che organizzano la scena didattica vale infatti spesso questa regola: se e quando ridiamo dell'allievo è perché spende meno energia psichica di quanto sarebbe necessario fare; se e quando ridiamo del maestro è perché spende più energia psicofisica di quella che sarebbe necessaria. Per compilare, leggere e studiare quegli abnormi trattati c'è voluta una enorme fatica fisica e mentale e tuttavia essi non

servono assolutamente a nulla. Gargantua si sottopone a enormi sforzi per scriverli e leggerli e l'unico risultato a cui giunge è che *non erat scientia*. Sono parole vuote di senso che Rabelais si diverte ad accatastare producendo effetti cacofonici, tanto che alla fine un po' di simpatia ci scatta per quella speciosa bizzarria di studi e letture, e per l'enormità di tempo e fatica che tali studi hanno richiesto e richiedono. I nomi, le parole, i concetti che ci vengono elencati si dimostrano essere puri significanti vuoti di ogni senso, e come è noto l'emancipazione dal senso produce sempre un effetto euforico. In definitiva però di Mastro Oloferne ridiamo perché con Rabelais stiamo dalle parti di una visione degli studi improntata a maggiore semplicità e naturalezza e avversa a inutili complicazioni e a mortificanti discipline. Non a caso il metodo che seguirà il più moderno Panocrate per educare il giovane gigante sarà ben altrimenti tollerante nei confronti dei piaceri del corpo e dello spirito: "Ce faict, yssoient hors, tousjours conferens des propoz de la lecture, et se desportoient en Bracque ou es prez, et jouoient à la balle, à la paulme, à la pile trigone, galentement se exercens les corps comme ilz avoient les ames auparavant exercé"⁸. Comincia con Rabelais l'opera di ridicolizzazione delle pedagogie innaturali in nome di metodi di studio più diretti e spontanei.

Ma forse la scena pedagogica più emblematica di tutte quelle della modernità, e decisiva anche per lo stesso Ionesco, è quella che incontriamo nel *Bourgeois gentilhomme* (1670) di Molière. Come già in Aristofane e poi in Ionesco anche qui si tratta di ridicolizzare lo snobismo dell'allievo: una certa sensibilità, certe maniere, certe finezze di comportamento, di linguaggio, di sentimento in definitiva non si possono studiare o imparare. Non si possono insomma dare lezioni teoriche di *savoir vivre*. In questo senso anche il comico di Molière risulta classista e punisce con il ridicolo il *parvenu* che non sa stare al suo posto. Tuttavia, se è vero che per Molière è ridicolo in sé il tentativo di diven-

tare da borghese gentiluomo, dall'altra però la resistenza della "natura" ineducabile del protagonista ad ogni acculturazione si rivela per certi aspetti autentica e degna di identificazione; quando questo si dà se ridiamo è *con* lui e non *di* lui. Come accade per esempio allorché il maestro di filosofia, che peraltro si è appena lasciato trascinare in una rissa scoppiata per futili motivi, gli spiega come la morale "*enseigne aux hommes à modérer leurs passions*". È impossibile infatti non simpatizzare con M. Jourdain che sbotta così: "Non, *laissons cela. Je suis bilieux comme tous les diables; et il n'y a morale qui tienne, je me veux mettre en colère tout mon soûl, quand il m'en prend envie*" (Molière 1670, ed. 1971: 727)⁹. Dove si vede che in definitiva sono le istanze di una Natura un po' grezza a prendersi una rivincita sulle istanze di una Cultura presuntuosa, astratta, fine a se stessa¹⁰.

Non capisco perciò come mai, a proposito della grottesca lezione di fonetica che a M. Jourdain impartisce lo stesso maestro ("*La voix A se forme en ouvrant fort la bouche: A*"; 728)¹¹, Georges Couton, dopo averci informato che Molière si è ispirato ad un trattato di fonetica coevo, si chiede: "Molière ridicolizza solo M. Jourdain perché egli si incanta davanti a questa scienza? Non ridicolizza anche delle considerazioni che gli appaiono come una falsa scienza?" (1425). A me sembra davvero una domanda retorica poiché è evidente che sì, gran parte del riso colpisce solo "di striscio" l'allievo e si abbatte in definitiva sulla scienza inutile del maestro.

E ancora: è ben difficile liquidare come stupidi e ridicoli gli entusiasmi di cui dà prova M. Jourdain allorché scopre certe ovvie, ma per lui sorprendenti, verità. Mi riferisco soprattutto alla sua scoperta che lui parla in prosa: "*Par ma foi, il y a plus de quarante ans que je dis de la prose, sans que j'en susse rien; et je vous suis le plus obligé du monde, de m'avoir appris cela*"¹². Certo lui si dimostra qui infantilmente compiaciuto ma in effet-

ti la scoperta non è poi di quelle che vanno da sé. La si confronti con quanto scriveva Montaigne a proposito delle competenze retoriche a disposizione di tutti e non solo degli esperti: “Oyez dire métonymie, métaphore, allégorie, et autres tels noms de la grammaire; semble-t-il pas qu’on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin? ce sont titres qui touchent le babil de votre chambrière” (Montaigne 1580, ed. 1969: 363)¹³. Dove come si vede siamo pur sempre dalla parte di una rivendicazione del sapere naturale contrapposto a quello artificiale e nominalistico, che è quello di cui danno prova i maestri.

In definitiva, il modello di Monsieur Jourdain è decisivo per comprendere le ambivalenze di quella plurisecolare operazione di autoeducazione, apprendimento e raffinamento che il terzo Stato compì prendendo ad (anti)modello l’aristocrazia. E del potenziale critico insito nella figura di M. Jourdain testimonia il fatto che nel tempo ci si identificherà sempre di più con i suoi epigoni. Faccio qui subito due esempi filmici recenti. Il primo è quello di Ferdinando Mericoni (Alberto Sordi), il protagonista di *Un americano a Roma* (1954) di Steno, che studia da autodidatta per “diventare americano”. Mericoni come Monsieur Jourdain risulta ridicolo quando dimostra di avere male appreso e compreso il funzionamento di una presunta dieta americana. E tuttavia alla fine quando il personaggio ritorna ai maccheroni, noi non possiamo non identificarci con lui, con la sua natura romana o italiana, che in definitiva recalcitra ad essere assimilata da una cultura percepita come aliena: “Maccarone... m’hai provocato e io te distruggo, maccarone! Io me te magno!”.

Ma ancora più pertinente è un richiamo al film del 1994 *Il postino* di Michael Radford (a sua volta tratto dal romanzo di Antonio Skármeta *Il postino di Neruda*, del 1984), dove c’è una scena evidentemente ripresa da Molière. In questo caso è Pablo Neruda (Philippe Noiret) a fare la parte del maestro di filosofia, mentre l’allievo è Mario, un postino, Massimo Troisi. Come si

fa ad essere poeta? chiede Mario. Inventando buone metafore, gli risponde Neruda. Mario stupisce: e cosa sarebbero mai queste metafore? Poi un giorno Neruda gli recita una sua poesia. E il postino reagisce così: “Le parole andavano di qua e di là... come il mare! Come una barca sbattuta dalle parole”. E allora Neruda gli dice: “Lo sai cosa hai fatto, Mario? Una metafora!”. Secondo Mario “però non vale, perché non la volevo fare!”, ma Neruda insiste, sì che vale: “Volere non è importante, perché le immagini nascono casuali”. È ancora una volta una scena didattica e come si vede a questa altezza il riscatto di M. Jourdain è avvenuto, e questa volta riguarda un proletario.

Ma riprendiamo il filo cronologico del discorso. Non è propriamente una scena comica ma è fondamentale per il nostro discorso la lezione che nel *Robinson Crusoe* (1719) Robinson tiene al buon selvaggio per eccellenza. Venerdì: “I began to instruct him in the knowledge of the true God” (questa e tutte le citazioni seguenti sono ricavate da Defoe 1719, ed. 2001: 171-73)¹⁴. Secondo Robinson il razionalismo innato di Venerdì gli fa accettare facilmente l’idea che esista un Dio onnipotente: “Nature assisted all my arguments to evidence to him even the necessity of a great First Cause, an overruling, governing Power”¹⁵. In questo caso Cultura e Natura sono in sintonia. Ma quando Robinson deve spiegare la funzione del Diavolo nella cosmogonia cristiana trova difficoltà e resistenze, anche forse perché niente nella lussureggiante natura circostante testimonia dell’esistenza di una malvagità fondamentale ed evidente: “but there appeared nothing of this kind in the notion of an evil spirit, of his origin, his being, his nature, and above all, of his inclination to do evil”¹⁶. Non solo, “the poor creature puzzled me once in such a manner, by a question merely natural and innocent, that I scarce knew what to say to him”¹⁷. Gli chiede infatti “but you say God is so strong, so great; is He not much strong, much might as the devil?”¹⁸. E quando Robinson rispon-

de che sî, si trova davanti una domanda naturale e ragionevole: “But if God much stronger, much might as the wicked devil, why God no kill the devil, so make him no more do wicked?”¹⁹. Robinson si confessa “strangely surprised at this question”²⁰, e per giustificare la sua impreparazione afferma che era “ill qualified for a casuist or a solver of difficulties”²¹. Che sembra quasi sottintendere che solo se si è dei “casisti” e cioè dei cavillatori si risolvono (a parole) tali difficoltà, non potendosi avvalere di nessuna evidenza naturale. Ma interessante, e davvero al limite del comico, sono i modi con cui cerca di cavarsela: “and at first I could not tell what to say; so I pretended not to hear him, and asked him what he said”²², sperando che egli potesse “forget his question”²³. Ma Venerdì spietatamente insiste e allora Robinson, essendosi un poco ripreso, gli risponde che Dio “si riserva” di punirlo “alla fine”: “he is reserved for the judgment, and is to be cast into the bottomless pit, to dwell with everlasting fire”²⁴. Venerdì gli fa eco sempre più incredulo: “RESERVE AT LAST! *me no understand* – but why not kill the devil now; not kill great ago?”²⁵. Alle strette Robinson dice che Dio lo fa per dare la possibilità a tutti gli uomini tentati da diavolo di “repent and be pardoned”²⁶. Ma è peggio che aver taciuto: “Well, well, [...] that well – so you, I, devil, all wicked, all preserve, repent, God pardon all”²⁷. A quel punto Robinson è del tutto smontato e si autoconvince che se bastano le “mere notions of nature”²⁸ per arrivare a riconoscere l’esistenza di un Dio creatore del mondo, esse non bastano per arrivare a comprendere la funzione svolta da Gesù Cristo come intermediario tra noi e Dio ai fini della Redenzione. Trova allora un nuovo pretesto per andarsene e cavarsi di impiccio, poi prega e finalmente ispirato fornisce una spiegazione piuttosto complicata: siccome il Redentore aveva assunto natura umana e non angelica poté salvare gli altri uomini ma non quell’angelo decaduto che è il diavolo. E a quanto pare alla fine Venerdì se ne convince.

Qui non occorre stabilire se e quanto lo scrittore Defoe mettesse davvero in dubbio certe verità di fede, bensì ci interessa notare che attraverso le domande ingenuie ma spinose del buon selvaggio mette in crisi le presunte certezze del maestro, ciò che certo non accadeva con Strepsiade e Monsieur Jourdain. Si tratta di una variante del *topos* destinata a notevole fortuna, uno dei modi più diretti per mettere in atto l'estraniamento illuminista.

Portiamoci infatti ora agli illuministi e riportiamo questa memorabile scena dal *Candide* (1759) di Voltaire:

Le précepteur Pangloss était l'oracle de la maison, et le petit Candide écoutait ses leçons avec toute la bonne foi de son âge et de son caractère. Pangloss enseignait la métaphysico-théologo-cosmolonigologie. Il prouvait admirablement qu'il n'y a point d'effet sans cause, et que, dans ce meilleur des mondes possibles, le château de monseigneur le baron était le plus beau des châteaux et madame la meilleure des baronnes possibles. "Il est démontré, disait-il, que les choses ne peuvent être autrement: car, tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes, aussi avons-nous des lunettes. Les jambes sont visiblement instituées pour être chaussées, et nous avons des chausses. Les pierres ont été formées pour être taillées, et pour en faire des châteaux, aussi monseigneur a un très beau château; le plus grand baron de la province doit être le mieux logé; et, les cochons étant faits pour être mangés, nous mangeons du porc toute l'année: par conséquent, ceux qui ont avancé que tout est bien ont dit une sottise; il fallait dire que tout est au mieux". Candide écoutait attentivement, et croyait innocemment (Voltaire 1759, ed. 1979: 146)²⁹.

Candide come M. Jourdain è ingenuo, ma a questo punto la sua ingenuità è diventata una esplicita pietra di paragone per giudicare delle assurde elucubrazioni del maestro. L'insegna-

mento di Pangloss, fin dal nome della materia che insegna, è tutto contrario alle evidenze fattuali e all'esperienza. È più che mai dalla parte di una cultura astrusa e contro-natura. Ma se si ride di lui non è solo prendendone le distanze: ci sorprende la sua totale insensibilità a qualsiasi prova di realtà, e la sua persuasione che qualunque cosa accada resta dimostrato che "tout est au mieux" ha dei tratti perfino chisciotteschi, e non può non suscitarcì una qualche simpatia. Si tratta infatti di un narcisismo dalle proporzioni cosmiche dato che l'intero universo sembra essere stato concepito secondo le misure dell'ego di Pangloss, a garanzia delle sue piccole comodità: "et, les cochons étant faits pour être mangés, nous mangeons du porc toute l'année: par conséquent". Come si vede gli aspetti "folli" che alla fine ritroveremo smisuratamente potenziati in Ionesco sono presenti *in nuce* anche in questi più antichi maestri.

Sono tanti gli illuministi che hanno rappresentato situazioni simili. Limitiamoci qui a citare un caso a suo modo più icastico di altri, in cui un illuminista tardo, Nicolas de Chamfort, demistifica attraverso la voce di un bambino "ignorante" le categoriche certezze del maestro:

On demandait à un enfant: Dieu le Père est-il Dieu? – Oui.
– Dieu le Fils est-il Dieu? – Pas encore; que je sache; mais, à la mort de son père, cela ne saurait lui manquer (Chamfort 1795, ed. 1960: 329)³⁰.

Si potrebbe tradurre tutto così: è l'allievo che dà una lezione al maestro (presumibilmente qui un prete) che avrebbe voluto darla a lui. Nel frammento di Chamfort si vede infatti che il bambino è dotato di una razionalità più evoluta di quella dell'adulto che lo sta istruendo, il quale vorrebbe una risposta in forma di logica simmetrica, per dirla con Matte Blanco, secondo cui un Dio può essere sia Figlio che Padre. Il bambino invece non ammette contraddizioni e risponde rifacendosi al

modello monarchico d'antico regime sotto il quale si presume che si svolga la scenetta: secondo una dinamica di successione, il principe ereditario, il Delfino, sarà re soltanto alla morte del re suo padre. Ma cos'è che ci fa ridere in questo frammento? Chamfort, da illuminista profondamente critico verso la religione, in superficie ci fa ridere dell'errore del bambino che, affidandosi ingenuamente alla logica razionale, si dimostra ignorante di un dogma che dovrebbe invece conoscere, ma in profondità ci fa ridere della logica meno evoluta, che è quella della religione. Se in Aristofane e Molière l'ignoranza e l'ingenuità dell'allievo erano soprattutto ridicole e innocue, adesso si sono fatte simpatiche e minacciose.

Puntare tutto sulla Natura contro la Cultura poteva però rivelarsi perfino inquietante. E a dimostrarlo sarà soprattutto Sade, un illuminista estremo che ha posto l'illuminismo davanti alle sue contraddizioni. Prendendo infatti in parola il partito filo-naturale di Rousseau, Sade si diverte a mostrare quali potessero o dovessero essere le ultime conseguenze di questa impostazione. Ed è interessante che lo fa anche e proprio proponendo una sua originale e provocatoria versione della scena pedagogica. Che altro è infatti la *Philosophie dans le boudoir* (1795), il suo testo più importante, se non una lunga seduta, che è insieme di educazione sessuale e filosofica, dove cioè alla adolescente Eugénie vengono impartite lezioni pratiche e teoriche di libertinismo da parte di Dolmancé e Mme de Saint-Ange. Siamo più che mai dalle parti di una parodia dell'*Émile* di Rousseau se è vero che i due maestri intendono educare l'allieva ad essere "assolutamente naturale":

EUGÉNIE: Ah! Dieu! comme vos leçons m'enflamment! je crois qu'on me tuerait plutôt maintenant que de me faire faire une bonne action! [...] Il me paraît que, d'après tout ce que vous me dites, Dolmancé, rien n'est aussi indifférent sur

la terre que d'y commettre le bien ou le mal; nos goûts, notre tempérament doivent seuls être respectés?

DOLMANCÉ: Ah! n'en doutez pas, Eugénie, ces mots de vice et de vertu ne nous donnent que des idées purement locales. Il n'y a aucune action, quelque singulière que vous puissiez la supposer, qui soit vraiment criminelle; aucune qui puisse réellement s'appeler vertueuse. Tout est en raison de nos mœurs et du climat que nous habitons; ce qui est crime ici est souvent vertu quelque cent lieues plus bas, et les vertus d'un autre hémisphère pourraient bien réversiblement être des crimes pour nous. [...]

EUGÉNIE: Mais il me semble pourtant qu'il doit y avoir des actions assez dangereuses, assez mauvaises en elles-mêmes, pour avoir été généralement considérées comme criminelles, et punies comme telles d'un bout de l'univers à l'autre?

MME DE SAINT-ANGE: Aucune, mon amour, aucune, pas même le viol ni l'inceste, pas même le meurtre ni le parricide.

EUGÉNIE: Quoi! ces horreurs ont pu s'excuser quelque part?

DOLMANCÉ: Elles y ont été honorées, couronnées, considérées comme d'excellentes actions, tandis qu'en d'autres lieux, l'humanité, la candeur, la bienfaisance, la chasteté, toutes nos vertus, enfin, étaient regardées comme des monstruosités.

EUGÉNIE: Je vous prie de m'expliquer tout cela; j'exige une courte analyse de chacun de ces crimes, en vous priant de commencer par m'expliquer d'abord votre opinion sur le libertinage des filles, ensuite sur l'adultère des femmes (Sade 1795; ed. 1979: 79-80)³¹.

A impressionarci è che, in controtendenza rispetto al nostro *topos*, qui tra maestro e allieva c'è una fin troppo perfetta sintonia. Risulta oggettivamente umoristico soprattutto il capovolgimento operato da Sade di quello che è normalmente il senso e il fine dell'azione pedagogica. Se solitamente il maestro prova ad inculcare all'allievo la coscienza del limite e il rispetto dei

codici culturali e morali vigenti, qui invece i maestri si fanno portavoce di un assoluto disprezzo di tali codici e limiti. Come farà poi il Professore di Ionesco nel bel mezzo del suo delirio pedagogico, anche Domancé e Mme de Saint-Ange affermano di operare in nome di principi sacrosanti, nel nome dell'amore per la verità e l'umanità. Ciò che non può non sembrarci beffardo è che adottino un tono tanto normativo e perfino pedante nel mentre propugnano comportamenti così estremi: "La cruauté n'est autre chose que l'énergie de l'homme que la civilisation n'a point encore corrompue: elle est donc une vertu et non pas un vice" (130)³². E altrettanto incongrua ci appare l'allieva che qui si dimostra diligente come la più diligente delle "prime della classe" nel voler mettere in pratica anche gli insegnamenti più efferati: "Ces leçons seront retenues et mises en action sans doute" (118)³³. Il che rivela una delle ambivalenze fondamentali di Sade: l'incapacità di concepire la sua anti-morale se non nei termini di quella stessa morale che contesta, e cioè in termini di regole, comandamenti, doveri. Ecco perché le sue lezioni "a fin di male" assomigliano così tanto, almeno formalmente, alle lezioni "a fin di bene".

È Goethe forse il primo che rovescia una certa costante del *topos*: non è più il maestro ad apparirci pedante ma l'allievo. E anzi è proprio il maestro a criticare e magari a irridere le pretese del Sapere tradizionale a cui invece l'allievo si mantiene devoto. Questo lo si vede già nel rapporto che intercorre tra Faust e il suo allievo e famulo Wagner nella prima parte dell'opera (1808). A Faust, che fantastica di un tipo di conoscenza appassionatamente panteistica, Wagner contrappone una conoscenza che passi tutta e solo attraverso i libri: "Wie anders tragen uns die Geistesfreuden/ Von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt" (d'ora in poi tutte le citazioni e le traduzioni sono tratte da Goethe, *Faust*, edizione bilingue, trad. F. Fortini, Mondadori, Milano 1970, vv. 1104-1105)³⁴. Tutto diverso è l'avviso di Faust: "Das

Pergament, ist das der heil'ge Bronnen, / Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt? / Erquickung hast du nicht gewonnen, / Wenn sie dir nicht aus eigener Seele quillt" (vv. 566-570)³⁵. Questa situazione è poi ripresa e parodiata nella scena dove un Mefistofele travestito da Faust impartisce una comica lezione ad uno studente "mit allem muten Gut" (v. 1876)³⁶ e in cerca di istruzione, che, anticipando di un secolo e mezzo l'allieva di Ionesco, avanza la pretesa di voler studiare per sapere... tutto:

Und möchte gern, was auf der Erden
Und in dem Himmel ist, erfassen,
Die Wissenschaft und die Natur (vv. 1899-1901)³⁷.

I suggerimenti che dà Mefistofele sono paradossali e demistificano dalle basi stesse ogni azione pedagogica, nel senso che raccomanda ironicamente un tipo di studio alienante: "Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben, / Sucht erst den Geist heraus zu treiben / Dann hat er die Teile in seiner Hand, / Fehlt, leider! nur das geistige Band" (vv. 1936-1939)³⁸. Non solo, raccomanda allo studente di dare più importanza alle parole invece che ai concetti: "Im ganzen – haltet Euch an Worte! / Dann geht Ihr durch die sichre Pforte / Zum Tempel der Gewißheit ein" (vv. 1990-1992)³⁹. E al suo interlocutore che, sia pur rispettosamente, avanza un ragionevole dubbio ("Doch ein Begriff muß bei dem Worte sein", v. 1993)⁴⁰ Mefistofele risponde beffardamente rassicurante: "Denn eben wo Begriffe fehlen, / Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein. / Mit Worten läßt sich trefflich streiten" (vv. 1995-1997)⁴¹. Mentre Faust contrapponeva alle certezze libresche di Wagner un desiderio di conoscenza anti-scolastico e ispirato, nelle parole di Mefistofele fa già capolino uno spirito ironico-nichilistico, secondo cui, alla maniera dei sofisti, tra parole e verità non esiste nessun nesso necessario. Siamo dalle parti di quei maestri disposti a confondere le velleità di allievi troppo persuasi che si diano conoscenze pron-

te per l'uso, e anzi disposti a instillare il dubbio che si possano dare conoscenze *tout court*. Addentrarsi in indagini scientifiche è inutile, quel che conta è essere in gamba e naturalmente saper cogliere l'attimo: "Doch der den Augenblick ergreift/ Das ist der rechte Mann" (vv. 2017-18)⁴². E quando alla fine anche lui raccomanda allo studente di seguire il detto del più cattivo di tutti i cattivi maestri, suo cugino il Serpente ("eritis sicut Deus, scientes bonum et malum!", 2048), soggiunge poi, come in un a parte, che un giorno quello avrà paura di tale sua somiglianza con Dio: "einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!" (2050)⁴³. Dire che il desiderio di istruzione e conoscenza proibito dalla Bibbia e dalla religione è rivalutato con solennità dall'illuminismo rischia adesso la banalizzazione, ma Goethe già ci avverte che i nuovi e straordinari poteri così acquisiti non metteranno al riparo l'umanità dai contraccolpi che inevitabilmente deriveranno dalla sua autodivinizzazione.

Spostiamoci ora dalle parti del romanzo ottocentesco e realista e portiamo come esempio emblematico Dickens, nelle cui opere ci sono molte scene scolastiche. Credo però che nessuna sia tanto emblematica ed esilarante come questa, che traggio dal capitolo di *Hard Times* (1854) significativamente intitolato *Murdering the innocents*. Vi troviamo una strana coppia di pedagoghi intenti a torturare i ragazzi di una scolaresca con domande improntate al più grezzo e letterale (e perciò mattoide) positivismo:

"Now, let me ask you girls and boys, Would you paper a room with representations of horses?" After a pause, one half of the children cried in chorus, "Yes, sir!" Upon which the other half, seeing in the gentleman's face that Yes was wrong, cried out in chorus, "No, sir!" – as the custom is, in these examinations. "Of course, No. Why wouldn't you?" A pause. One corpulent slow boy, with a wheezy manner of breathing, ventured the answer, Because he wouldn't paper a room at all, but would paint it. "You must paper it," said

Thomas Gradgrind, "whether you like it or not. Don't tell us you wouldn't paper it. What do you mean, boy?" "I'll explain to you, then," said the gentleman, after another and a dismal pause, "why you wouldn't paper a room with representations of horses. Do you ever see horses walking up and down the sides of rooms in reality – in fact? Do you?" "Yes, sir!" from one half. "No, sir!" from the other. "Of course no," said the gentleman, with an indignant look at the wrong half. "Why, then, you are not to see anywhere, what you don't see in fact; you are not to have anywhere, what you don't have in fact. What is called Taste, is only another name for Fact." [...] "Now, I'll try you again. Suppose you were going to carpet a room. Would you use a carpet having a representation of flowers upon it?" There being a general conviction by this time that "No, sir!" was always the right answer to this gentleman, the chorus of No was very strong. Only a few feeble stragglers said Yes; among them Sissy Jupe. "Girl number twenty," said the gentleman, smiling in the calm strength of knowledge. Sissy blushed, and stood up. "So you would carpet your room – or your husband's room, if you were a grown woman, and had a husband – with representations of flowers, would you," said the gentleman. "Why would you?" "If you please, sir, I am very fond of flowers," returned the girl. "And is that why you would put tables and chairs upon them, and have people walking over them with heavy boots?" "It wouldn't hurt them, sir. They wouldn't crush and wither if you please, sir. They would be the pictures of what was very pretty and pleasant, and I would fancy –" "Ay, ay, ay! But you mustn't fancy," cried the gentleman, quite elated by coming so happily to his point. "That's it! You are never to fancy." "You are not, Cecilia Jupe," Thomas Gradgrind solemnly repeated, "to do anything of that kind." "Fact, fact, fact!" said the gentleman. And "Fact, fact, fact!" repeated Thomas Gradgrind (Dickens 1854, ed. 1995: 13-14; le traduzioni in nota sono di Adriana Valori Piperno, ed. 1985)⁴⁴.

Dickens applica genialmente qui come altrove la tecnica del punto di vista dal basso, e cioè adotta quello dei bambini, per estraniare la presunta normalità del mondo adulto vittoriano. La applica proprio alla situazione didattica, e cioè a quei riti che per eccellenza svolgevano la funzione di acculturare e normalizzare le nuove generazioni. Questi pedagoghi si distinguono dal Socrate di Aristofane, da Mastro Oloferne di Rabelais, dal Maestro di filosofia di Molière, dal Pangloss di Voltaire, in quanto programmaticamente anti-speculativi e desiderosi di “stare ai fatti”, si rivelano però altrettanto se non più matti e imprevedibili di quelli. Anche se Dickens calca la mano nel presentarci in modo tanto grottesco, in definitiva essi “non sono che i rappresentanti di una certa borghesia vittoriana che, animati da un sacro furore moralizzatore e pedagogico, incapaci di autocontrollo perché troppo certi di essere nel vero e nel giusto, compiono spessissimo il male in nome del bene. In un mondo tanto conformista qual era quello inglese, in un mondo dove la classe media aveva ottenuto successi tanto trionfali, e si sentiva votata ad una missione di civilizzazione planetaria, in un tale mondo i bambini rappresentavano una anomalia, erano ‘selvaggi’, potenziali ribelli da educare e normalizzare a tutti i costi” (Brugnolo 1994: 108).

Sotto mentite spoglie ritroviamo gli stessi personaggi dickeniani dietro gli strani esseri che incontra Alice oltre lo specchio e che di fatto non fanno altro che tenerle lezioni di vario tipo e genere, che riguardano la logica, le buone maniere e altre disparate materie. Forse la lezione più memorabile è quella che deve subire da parte di Humpty Dumpty in *Through the Looking-glass* (1871). Si parte da una cravatta che Humpty Dumpty avrebbe ricevuto in dono:

“They gave it me – for an un-birthday present.” [...] Alice considered a little. “I like birthday presents best,” she said at last.

"You don't know what you're talking about!" cried Humpty Dumpty. "How many days are there in a year?"

"Three hundred and sixty-five," said Alice.

"And how many birthdays have you?"

"One."

"And if you take one from three hundred and sixty-five what remains?"

"Three hundred and sixty-four, of course."

Humpty Dumpty looked doubtful. "[...] – and that shows that there are three hundred and sixty-four days when you might get un-birthday presents –"

"Certainly," said Alice.

"And only *one* for birthday presents, you know. There's glory for you!"

"I don't know what you mean by 'glory'," Alice said.

Humpty Dumpty smiled contemptuously. "Of course you don't – till I tell you. I meant 'there's a nice knock-down argument for you!'"

"But 'glory' doesn't mean 'a nice knock-down argument'," Alice objected.

"When *I* use a word," Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean – neither more nor less".

"The question is," said Alice, "whether you *can* make words mean so many different things".

"The question is," said Humpty Dumpty, "which is to be master — that's all" (Carroll 1865, ed. 2001: 223-25)⁴⁵.

Qui Humpty Dumpty, come tutti gli adulti-animali in Alice, e com'erano i maestri dickensiani, è il rappresentante "matto" di istanze pedagogiche "normali" e *Wonderland* non è altro che rovescio di un mondo fin troppo reale dove gli adulti sono esperiti come esseri contraddittori, oscuri e imprevedibili che possono anche uccidere e contemporaneamente rivendicare rigore morale e logico. Le questioni che Humpty Dumpty e gli altri come lui pongono ad Alice, i consigli che le danno sono

sempre avanzati con un'aria seria, con l'intento evidente di ammaestrarla ed educarla, però di fatto sono sempre illogici. Se consideriamo Carroll secondo questa prospettiva siamo ancora davanti alla critica di una pedagogia che ha deragliato dal buon senso: ridiamo cioè dalla parte dell'allievo "sensato" e a spese di un maestro "insensato". Però non è certo questa tutta la verità. Anche in questo caso, siamo portati ad identificarci almeno in parte con i maestri alla Humpty Dumpty. Il quale ci fa certo ridere, appare inadeguato, infantile a chiunque sia consapevole che non è vero, che non è così che funziona il linguaggio. Sono i bambini che trattano le parole come cose a loro disposizione, che attribuiscono loro tanti significati anche opposti, non gli adulti, non gli educatori, come lui e quelli come lui pretendono di essere. E tuttavia come negare che ad un altro livello noi simpatizziamo con lui e un po' meno con la troppo ragionevole Alice: che bello qualche volta potersi liberare dall'obbligo di essere sensati, dalla tirannia dei significati, che bello far fare alle parole "a lot of work" in più, alla maniera dei giocolieri: "you can do anything with" (225)⁴⁶. D'altra parte al di là della rivendicazione della dimensione ludica del linguaggio, Humpty Dumpty ci fa balenare una verità ancora più profonda e inquietante: che effettivamente esistano i *masters* (maestri e padroni) delle parole, e che spesso questi fanno fare a quelle "tutto ciò che si vuole". Insomma, secondo il nostro modello, se Hampty Dumpty ha superficialmente torto a dire che il significato delle parole dipende da chi è *the master*, ad un altro livello ha alcune inquietanti ragioni.

Nelle farse popolari della *Belle époque* la scena pedagogica fa qualche volta capolino e quasi sempre siamo dalle parti del comico *nonsensical*. Come si può vedere per esempio in *On purge Bébé* (1910) di Feydeau. Ci troviamo nella casa di Fallovoine, un fabbricante di porcellane, e l'istitutrice ha appena chiesto al bambino di dirgli dove sono le isole Ebridi. Il bambino a sua vol-

ta lo chiede al padre che certo dovrebbe saperlo, ma invece non lo sa e, come già Robinson con Venerdì, tenta di disimpegnarsi con un goffo: “ça ne te regarde pas! Les Hébrides, c’est pas pour les enfants” (Feydeau 1910, ed. 1989: 211)⁴⁷. Cerca nel dizionario e non trova nulla, prova allora a chiedere alla domestica che naturalmente lo sa ancora meno di lui. Se vogliamo Fallovoine è un erede di M. Jourdain che inopinatamente si trova a dover svolgere la funzione di maestro senza nessuna vocazione. Tanto che addirittura perora pomposamente e assurdamente l’inutilità di ogni educazione in tempi di Progresso: “Eh! aussi est-ce qu’on devrait encore apprendre la géographie aux enfants à notre époque? [...] avec les chemins de fer et les bateaux, qui vous mènent tout droit! [...] et les indicateurs où l’on trouve tout!” (216)⁴⁸. È ancora una volta la solita polemica anti-intellettualistica che ha caratterizzato il tema fin da Aristofane, ma appunto qui essa sconfinava nell’assurdo, come testimoniano certe battute che oltre a ricordarci Molière anticipano già Ionesco:

FALLOVOINE: Par hasard, les... les Hébrides...? [...] Vous ne savez pas où c’est ?

ROSE, *ahurie*: Les Hébrides ? Ah! non!... non!... (*Comme pour se justifier.*) C’est pas moi qui range ici!... c’est Madame.

FALLOVOINE: Quoi! quoi, “qui range”! les Hébrides!... [...] c’est des îles! par conséquent, c’est pas dans l’appartement.

ROSE, *voulant avoir compri*: Ah! oui!... c’est dehors! [...] Ah! ben, non! non je les ai pas vues (204-5)⁴⁹.

Ma è con *Bouvard et Pécuchet* (1881) di Flaubert che la scena didattica subisce una decisiva torsione. Si consideri intanto che tutto il romanzo è una enorme scena didattica, dove quegli eterni allievi che sono Bouvard e Pécuchet tentano ripetutamente di diventare maestri in questa o quella scienza di cui successivamente si infatuano. Per Flaubert viviamo in un’epoca di divisione del lavoro intellettuale, in una babele di linguaggi

specialistici che non si possono più coordinare, che non possono più diventare conoscenza e istruzione diffusa e condivisa, ed è per questo che gli sforzi ingenui di padroneggiamento dei saperi compiuti dai due impiegati sono destinati necessariamente al fallimento. Sta di fatto che proprio perché sospinti da queste smanie di apprendimento Bouvard e Pécuchet si imbattono nelle scienze pedagogiche e naturalmente tentano subito di applicarle, trasformandosi nei volenterosi e velleitari maestri di due ragazzetti figli di un galeotto. In questo senso l'episodio che racconta del fallimento di una educazione vale come una sorta di *mise en abîme* di tutto il romanzo. Il piano dei due improvvisati maestri sta tutto sotto il segno di Rousseau: "Il fallait bannir toute idée métaphysique, – et d'après la méthode expérimentale suivre le développement de la Nature. Rien ne pressait, les deux élèves devant oublier ce qu'ils avaient appris" (Flaubert 1881, ed. 1979: 370)⁵⁰. Si tratta dunque di sviluppare delle inclinazioni naturali alla conoscenza dei due giovani Emili. Ma le parti si sono invertite rispetto allo schema classico che avevamo ritrovato in Aristofane, Molière e gli altri: adesso sono i maestri che vogliono istruire a tutti i costi gli allievi ed elevarli culturalmente. A questo punto la semplicità degli alunni non vale più come una possibile alternativa ad una cultura troppo lontana dalla vita. Essa diventa refrattarietà ad ogni progetto educativo, di cui anzi si mostra il velleitarismo riformatore e umanitarista: per quanti sforzi i maestri facciano, Victor e Victorine restano come sono, ignoranti, indifferenti, amorali, stupidi. Il racconto dei fallimenti educativi della strana coppia è più che mai esilarante, e il riso riguarda solo indirettamente i due allievi:

Au moyen d'un atlas, Pécuchet lui exposa l'Europe; mais, ébloui par tant de lignes et de couleurs, il ne retrouvait plus les noms. Les bassins et les montagnes ne s'accordaient pas avec les royaumes, l'ordre politique embrouillait l'ordre physique. "Tout cela, peut-être, s'éclaircirait en étudiant

l'histoire." [...] Victor confondait les hommes, les siècles et les pays. Cependant, Pécuchet n'allait pas le jeter dans des considérations subtiles, et la masse des faits est un vrai labyrinthe. Il se rabattit sur la nomenclature des rois de France. Victor les oubliait, faute de connaître les dates. [...] Ils firent lire à leurs élèves des historiettes tendant à inspirer l'amour de la vertu. Elles assommèrent Victor. [...] On essaya de les conduire par le point d'honneur, l'idée de l'opinion publique et le sentiment de la gloire, en leur vantant les grands hommes, surtout les hommes utiles, tels que Belzunce, Franklin, Jacquard! Victor ne témoignait aucune envie de leur ressembler. Un jour qu'il avait fait une addition sans faute, Bouvard cousit à sa veste un ruban qui signifiait la croix. Il se pavana dessous; mais ayant oublié la mort de Henri IV, Pécuchet le coiffa d'un bonnet d'âne. Victor se mit à braire avec tant de violence et pendant si longtemps qu'il fallut enlever ses oreilles de carton. Sa sœur comme lui, se montrait fière des éloges et indifférente aux blâmes (381-90)⁵¹.

E via dicendo, di fallimento educativo in fallimento educativo. Come si vede l'invincibile refrattarietà dei due ragazzi all'istruzione funziona ancora una volta, come da M. Jourdain in poi, quale demistificazione delle aporie del discorso pedagogico. E infatti, l'incapacità dei due piccoli ignoranti ad assimilare nozioni e conoscenze non ci fa ridere tanto di loro, ma di Bouvard e Pécuchet, *in primis*, e dietro e oltre a loro di una certa cultura di cui proprio grazie ai due piccoli allievi cogliamo meglio la latente insensatezza: "la masse des faits est un vrai labyrinthe". Se la geografia e la storia ci appaiono qui come un carnevale confuso di nomi, luoghi e date non è solo colpa dei due allievi, e in definitiva non è nemmeno tanto colpa dei due maestri, si tratta invece di un difetto originario: è il sistema vigente delle conoscenze ad apparirci risibile. Di più: forse sono la geografia e la storia (e poi la filosofia, la morale, la religione, ecc.) che si rivelano un coacervo di eventi, concetti, entità, per-

sonaggi assurdi. Insomma, se ridiamo ridiamo di una cultura che assomiglia ad una biblioteca di Babele dove per tutti, e non solo per Victor e Victorine, è diventato impossibile orientarsi. Ma soprattutto è importante notare che se, come è tipico del *topos*, gli allievi stanno ancora più che mai dalla parte di una Natura refrattaria alle pretese di una certa Cultura, la Natura non viene certo evocata come un valore rispetto ai disvalori della Cultura. Ad essere per la prima volta chiamata in causa è proprio l'idea della possibilità stessa di dare un ordine e un senso alle nostre esperienze del mondo, e di poter comunicare e condividere tale ordine e tale senso.

Anche Musil adopera il nostro *topos* per dare conto, come Flaubert, della difficoltà o impossibilità di assimilare alcune recenti conoscenze ottenute nei campi più specialistici del sapere, e dunque della difficoltà di connettere la scienza alla vita. Mi riferisco alla memorabile scena didattica che sta al centro del romanzo giovanile di Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906), allorché il protagonista si reca dal professore di matematica per chiedere spiegazioni circa i numeri immaginari, che lo hanno impressionato perché "mit solchen imaginären oder sonstwie unmöglichen Werten ganz wirklich rechnen kann und zum Schlusse ein greifbares Resultat vorhanden ist!" (Musil 1906, ed. 1975 : 210)⁵². Il Professore lo ascolta ma si dimostra subito imbarazzato e sta sulla difensiva:

Wissen Sie, ich gebe ja gerne zu, daß zum Beispiel diese imaginären, diese gar nicht wirklich existierenden Zahlwerte, ha ha, gar keine kleine Nuß für einen jungen Studenten sind. Sie müssen sich damit zufrieden geben, daß solche mathematische Begriffe eben rein mathematische Denknöwendigkeiten sind. Überlegen Sie nur: auf der elementaren Stufe des Unterrichts, auf der Sie sich noch befinden, hält es sehr schwer, für vieles, das man berühren muß, die richtige Erklärung zu geben. Zum Glück fühlen es die wenigsten,

wenn aber einer, wie Sie heute, – doch wie gesagt, es hat mich sehr gefreut, – nun wirklich kommt, so kann man nur sagen: Lieber Freund, du mußt einfach glauben; wenn du einmal zehnmal soviel Mathematik können wirst als jetzt, so wirst du verstehen, aber einstweilen: glauben! (222-224)⁵³.

La risposta del professore non può non farci sorridere. Risentiamo in lui lo stesso imbarazzo di Robinson davanti alle domande di Venerdi e, perché no?, di Fallovoine davanti alle domande del figlioletto. E infine essa ci ricorda anche gli strani adulti che popolano il mondo di Alice e il loro buffo modo, davanti alle sue domande, di essere evasivi appellandosi ad improbabili argomenti di autorità e rispetto: “the question is, [...] which is to be master – that’s all”. Tutto ciò testimonia che anche per i rappresentanti di un sapere questa volta post-religioso si ripresenta la stessa difficoltà che riguardò gli antichi maestri, quella di fornire le ragioni delle nozioni che impartiscono. E si direbbe anzi che per i nuovi maestri risulta ancora meno persuasivo richiamarsi ad inverificabili argomenti di fede: “tu devi semplicemente credere”. Musil insomma ci dimostra che la difficoltà per chi prova ad insegnare ai giovani il Giusto e il Vero è tanto maggiore “oggi” che la conoscenza non è più fondata su basi metafisiche rivelate e indiscutibili. Bisogna infatti impiegare più energia psichica per dimostrare le verità di una scienza sempre esposta alla critica e al dubbio di quanta ne fosse necessaria allorché ci si poteva richiamare a dogmi indiscutibili. Ecco perché ci fa un poco sorridere la risposta del professore, perché, come è tipico del comico secondo Freud, essa testimonia (e questa a volta a carico del maestro invece che dell’allievo) di un troppo comodo risparmio di spesa psichica: “lei deve accettare il fatto che tali concetti matematici non sono altro che necessità del puro pensiero matematico”. E ironico ci risulta soprattutto che il “comprendere” sia posticipato ad un tempo di là da venire, mentre per ora il bravo allievo deve “credere” al maestro,

esattamente come ai tempi delle verità rivelate.

Originalmente ironico è anche e più che mai il trattamento che Kafka riserva alla scena didattica. Se vogliamo il protagonista di tale scena è una variante estrema di M. Jourdain: il Peter il Rosso di *Ein Bericht für eine Akademie* (1917) è infatti una scimmia che prende lezioni per diventare uomo. Naturalmente si danno importanti differenze. La sua scelta non è certo dettata da snobismo, per lui non si tratta di elevazione ma di una "via d'uscita" davanti ad un *aut aut*, quello tra il giardino zoologico e il varietà: "Und ich lernte, meine Herren. Ach, man lernt, wenn man muß; man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos" (le citazioni successive sono ricavate da Kafka 1917, ed. 2006: 322-37: le traduzioni italiane sono di Ervino Pocar, ed. 2007)⁵⁴. Di fatto Peter è un allievo volenterosissimo: "einen solchen Menschenschüler findet kein Menschenlehrer auf dem ganzen Erdenrund"⁵⁵, deciso a "gegen die Affennatur kämpften"⁵⁶, a costo di "man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand"⁵⁷. Le lezioni, così lui le chiama, prevedono l'imitazione di azioni triviali come fumare la pipa, sputare, e infine scolare una bottiglia intera di acquavite. E lui ci profonde tutto l'impegno possibile: "Es war so leicht, die Leute nachzuahmen. Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spuckten einander dann gegenseitig ins Gesicht"⁵⁸. Alla fine riesce anche a scolare l'acquavite che pure gli fa schifo e la riuscita viene salutata come un trionfo ("was für ein Sieg"): "kurz und gut 'Hallo!' ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang"⁵⁹. Dopo di che, uscito dalla gabbia, sarà lui stesso a curare la sua istruzione, con modalità che ancora una volta ricordano molto da vicino quelle di M. Jourdain: "meine Zukunft zu leuchten begann, nahm ich selbst Lehrer auf, ließ sie in fünf aufeinanderfolgenden Zimmern niedersetzen und lernte bei allen zugleich, indem ich ununterbrochen aus einem Zimmer ins andere sprang"⁶⁰. Si tratta di una

educazione finalmente riuscita, ma che si presenta come una parodia di ogni operazione di civilizzazione e in definitiva di progresso: “Diese Fortschritte! Dieses Eindringen der Wissensstrahlen von allen Seiten ins erwachende Hirn! [...]. Durch eine Anstrengung, die sich bisher auf der Erde nicht wiederholt hat, habe ich die Durchschnittsbildung eines Europäers erreicht”⁶¹. Chi parla infatti è un attore di varietà, una sorta di pagliaccio che può solo stupire e far ridere il pubblico imitando l’uomo europeo. Sarebbe dunque questo l’esito di un progresso, di una elevazione intellettuale che non ha “l’uguale sulla terra”? Come in altre occasioni anche qui si tratta sempre e comunque di ridicolizzare l’artificiosità di una certa cultura rispetto ad una naturalità di partenza: quella a cui Pietro il Rosso guarda come a qualcosa di perduto per sempre e non perciò meno struggentemente rimpianto: “Thr Affentum, meine Herren, [...] kann Ihnen nicht ferner sein als mir das meine. An der Ferse aber kitzelt es jeden, der hier auf Erden geht: den kleinen Schimpansen wie den großen Achilles”⁶². Non è la goffaggine dell’allievo ad essere messa alla berlina ma appunto l’assurdità degli insegnamenti mediati dai cosiddetti maestri. Ma questa volta ad essere chiamato in causa è il progresso stesso della civiltà, percepito come una irrimediabile offesa alla natura animale dell’uomo. Nel mentre si decantano i successi di questa civiltà se ne dimostrano le miserie.

Prima di tornare a Ionesco e chiudere citiamo un altro passo relativo ad un altro professore di un’altra lezione, più che mai esilarante, quella raccontata da Gadda nel racconto *Cinema* contenuto in *La madonna dei filosofi* (1931), dove le resistenze ad apprendere di una fanciulla della *haute société* milanese provocano queste reazioni del professore: “Manifestai alla contessina Delrio ciò che sentivo di non poterle dissimulare più a lungo. Si rassegnasse all’idea: le diagonali del parallelogrammo si secano nel loro punto mediano. E non è tutto: esse ne dividono l’area

in quattro triangoli equivalenti [...]. Mi permisi di insistere una quinta volta presso di lei, affinché si benignasse di accogliere queste due tesi, per suo graziosissimo placet, riconoscendone la validità. Riscuoter esse il plauso plebiscitario delle genti delle moltitudini, il favore de' più meticolosi accademici in tutti i paesi adorni di sistema metrico decimale" (Gadda 1931, ed. 1988: 51).

Pare in effetti di sentire il professore di Ionesco, che come abbiamo detto all'inizio si dimostra almeno inizialmente servo delle pretese e presunzioni di elevazione culturale manifestate dalla sua allieva: "Je m'excuse d'être obligé de vous contredire. Quatre moins trois ne font pas sept. Vous confondez: quatre plus trois font sept, quatre moins trois ne font pas sept... Il ne s'agit plus d'additionner, il faut soustraire maintenant" (Ionesco 1954: 106-7)⁶³. Ma quel che mi interessa mostrare è che c'è in Gadda un ribaltamento delle posizioni sociali rispetto alla scena di Molière, qui al posto di una allieva borghese con smanie di prestigio culturale c'è una allieva aristocratica, si ride di lei questa volta, mentre tutta la nostra simpatia va al professore, un piccolo borghese di scarse risorse ma per niente affascinato dallo stile di vita aristocratico. La morale sottesa al testo è che le verità scientifiche non sono riducibili ai rapporti di forza tra le classi sociali. Infatti si direbbe che "proprio l'esagerazione grottesca del servilismo rivela da parte del protagonista la coscienza non rassegnata dei privilegi e anzi il disprezzo per chi ne gode immotivatamente" (D'Angeli, Paduano 1999: 98). Quella del professore di Gadda è rabbia trattenuta che si manifesta attraverso un surplus provocatorio di servilismo. Diversamente dal professore di Ionesco che nella furia va oltre ogni limite consentito.

È infatti con Ionesco che la *reductio ad absurdum* di ogni possibile operazione pedagogica viene portata ai suoi limiti estremi. E questo risultato è ottenuto minimizzando l'identificazione

con l'allievo, che da M. Jourdain in poi era invece cresciuta. Aumenta invece a dismisura l'importanza del maestro, che certo eredita molti tratti abnormi e bizzari dei maestri precedenti, ma qui diventa a tutti gli effetti un mostro, e tuttavia ci risulta anche paradossalmente simpatico.

Quando per esempio l'allieva manca ripetutamente il risultato di $4 - 3$, lui sbotta così: "Ce n'est pas ça. Ce n'est pas ça du tout. Vous avez toujours tendance à additionner. Mais il faut aussi soustraire. Il ne faut pas uniquement intégrer. Il faut aussi désintégrer. C'est ça la vie. C'est ça la philosophie. C'est ça la science. C'est ça le progrès, la civilisation" (Ionesco 1954: 92)⁶⁴. È qui che comincia la metamorfosi del professore da persona educata, paziente, umile, pronta a incoraggiare sempre e comunque l'allieva, in un professore-padrone, e cioè nel padrone assoluto del discorso, di un discorso pedagogico che però ci appare come esplosivo, fuori controllo, impazzito. E infine sadico, omicida. Quel che c'è di assolutamente divertente e tendenzioso in quella sua battuta è che attraverso una serie di passaggi antinomici e sinonimici, lui stabilisca una equazione tra sottrarre e disintegrare e nel contempo dia questa equivalenza come una supposta necessità della vita, della filosofia, del progresso. Insomma, ci si appresta a "disintegrare" qualsiasi limite di buon senso, ragionevolezza, ci si appresta a fuoriuscire violentemente dalla logica e dalla morale e nel contempo si proclama altamente che lo si fa in nome della civiltà. Fino alla fine, anche quando il protagonista sarà al colmo del suo delirio, manterrà infatti le sue arie di specialista, di scienziato, di Professore:

Précisons d'abord les ressemblances pour mieux saisir, par la suite, ce qui distingue toutes ces langues entre elles. Les différences ne sont guère saisissables aux personnes non averties. Ainsi, tous les mots de toutes ces langues...sont toujours les mêmes, ainsi que toutes les désinences, tous les préfixes, tous les suffixes, toutes les racines... (125)⁶⁵.

Ecco dunque che sempre riferendosi a presunte conoscenze scientifiche si arriva alla uguaglianza degli opposti o comunque dei diversi, che però, come sempre in Ionesco, non è che l'altra faccia della diversità degli identici. Continuamente là dove ti aspetti una differenza il professore ti mette davanti ad una uguaglianza e là dove ti aspetti una uguaglianza lui ti mette davanti una differenza. Per esempio chiede: "Comment dites-vous, par exemple, en français: 'les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique'?" (128)⁶⁶. Va da sé che si dice... allo stesso modo. E "en espagnol"?

LE PROFESSEUR: [...] en espagnol "les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique"; en latin: "les roses de ma grand-mère sont aussi jaunes que mon grand-père qui était asiatique". Saisissez-vous les différences? Traduisez cela en... roumain.

L'ÉLÈVE: "Les..." comment dit-on "roses", en roumain?

LE PROFESSEUR: Mais "roses", voyons.

L'ÉLÈVE: Ce n'est pas "roses"? [...]

LE PROFESSEUR: Mais non, mais non, puisque "roses" est la traduction en oriental du mot français "roses", en espagnol "roses", vous saisissez? En sardanapali "roses..." (129-30)⁶⁷.

Ci troviamo davanti alle violazioni più flagranti del principio di non contraddizione, nel mentre però ci si continua a richiamare a imprescindibili distinzioni e addirittura a sottilissime sfumature. È come se ormai il Professore si credesse autorizzato a dire tutto e il contrario di tutto. Proprio come il protagonista di quel motto, citato da Freud, che, a chi lo rimproverava di aver resituito con un buco il paiolo ottenuto in prestito, rispondeva che in realtà lo aveva restituito intatto, che inoltre gli era stato consegnato già bucato, e che infine non gli era mai stato dato nessun paiolo. Solo che mentre in questo caso siamo davanti ad un goffo tentativo di giustificazione, con

Ionesco quell'anti-logica è "andata al potere". I tratti "dispotici" che secondo Freud caratterizzano ogni educazione qui sono portati all'estremo limite: non solo ogni educazione sarebbe dispotica ma anche arbitraria nel voler stabilire nessi obbligati ma in realtà arbitrari tra le parole e le cose. Come Humpty Dumpty il Professore è diventato più che mai il *master* delle parole, che dunque può far loro significare tutto quel che desidera, avendo definitivamente spossessato la povera Alice di turno da ogni diritto di chiedere conto del significato di esse. E tuttavia: siamo sicuri che questo testo non sia altro che una "satira del potere" e che "fin dall'inizio della lezione, lo spettatore non aderisce al discorso professorale" (Bigot, Savéan 1991: 126-27)? A me non pare. Come ha dimostrato Freud molto spesso il riso se la prende apparentemente con un "capro espiatorio", ma in realtà mira a colpire "istituzioni, [...] proposizioni della morale o della religione, concezioni della vita" (Freud 1905, ed. 1989: 97). E qui infatti, attraverso il Professore, Ionesco mira a colpire l'istituzione pedagogica tutta, e mira a colpirla in quanto sarebbe inutile, assurda, infondata in sé (un po' come nella *Cantatrice calva* si passava da una critica al linguaggio stereotipato ad una critica al linguaggio in quanto tale).

Noi dunque prima di tutto ridiamo del Professore, che si pretende scientificamente autorevole ed è nei fatti infantilmente pretenzioso e illogico, ma segretamente ridiamo con lui, ci identifichiamo con quella sua sovrana libertà di dire e disdire, e dunque ridiamo alle spalle della povera allieva volenterosa e limitata, e infine alle spalle di tutti coloro che prestano un credito illimitato ai dottorati parziali o totali, ai prestigii dell'istruzione. E infine, anche se in modo meno consapevole, ridiamo del grande progetto illuminista di *educazione dell'uomo*, di cui in questa *pièce* Ionesco si fa letteralmente beffe. Ricordiamocelo, fin dall'inizio avevamo stabilito che nella scena pedagogica era in gioco l'opposizione più o meno marcata tra Cultura e Natura, e tra Significante e Significato. E abbiamo altresì visto come molti

scrittori abbiano imputato ai maestri di tenere discorsi dove la Cultura si separava dalla Natura, il Significante dal Significato. In molti di loro l'intento era quello di denunciare questa separazione e di perorare un loro ricongiungimento. Anche Ionesco parte da lì, anche lui denuncia il vuoto dei discorsi magistrali, ma senza più scommettere su di una riformabilità di essi. No, per lui, con Amleto, le parole dei presunti professori sono solo *words, words, words...* E anzi ad un certo punto si direbbe che siano solo *sounds, sounds, sounds...* E però questa consapevolezza produce un effetto letteralmente esilarante, come testimonia anche solo questa battuta del professore:

De cette façon, les sons remplis d'un air chaud plus léger que l'air environnant voltigeront, voltigeront sans plus risquer de tomber [...] s'agripperont les uns aux autres automatiquement, constituant ainsi [...] des assemblages purement irrationnels de sons, dénués de tout sens, mais justement pour cela capables de se maintenir sans danger à une altitude élevée dans les airs. Seuls, tombent les mots chargés de signification, alourdis par leur sens, qui finissent toujours par succomber, s'écrouler... (Ionesco 1954: 121-22)⁶⁸.

Vengono in mente certi versi di Palazzeschi: "Tri tri tri, / fru fru fru, / ihu ihu ihu, / uhi uhi uhi! / Il poeta si diverte, / pazzamente, / smisuratamente!". E viene in mente la sua rivendicazione di poter giocare con le parole, anzi con i suoni, senza doverne dare conto a nessuno: "e lasciatemi divertire" (Palazzeschi 1910, ed. 2002: 238). Certo dietro il professore di Ionesco c'è anche l'artista d'avanguardia che rivendica il suo diritto di sproloquiare, e dunque di provocare e maltrattare gli allievi-spettatori. E tuttavia mentre Palazzeschi si riserva una nicchia per poter coltivare piaceri innocenti, qui Ionesco mette davvero in scena l'esplosione catastrofica del discorso serio, mostrandoci anche i possibili esiti inquietanti di tale catastrofe. Infatti, più la *pièce* avanza più questa sensazione euforica ed

esilarante si complica, perché il testo ci mostra come questa libertà dai vincoli della logica e del senso può condurre anche ad una pericolosa liberazione delle pulsioni aggressive. Ecco dunque che l'identificazione con il professore-persecutore da euforica si fa imbarazzante, mano a mano che lo vediamo trasformarsi in un assassino. Certo, tutto avviene in un regime di iperbolico non-senso e tuttavia il problema è posto: diventare padroni delle parole può indurre all'annientamento di chi viene spossessato da ogni potere di controllo sul senso di esse.

La controprova di quanto dico ce l'abbiamo se consideriamo un'altra scena a suo modo pedagogica, l'ultima ed estrema variante del nostro *topos*, l'interrogatorio a cui i due sicari di *The Birthday Party* (1959) di Harold Pinter, Goldberg e McCann, sottopongono Stanely, un uomo che evidentemente ha sgarrato e che loro intendono per così dire sequestrare e rieducare: "We'll make a man of you. [...] You'll be reoriented... [...] You'll be adjusted. [...] You'll be integreted" (Pinter 1959, ed. 1979: 93-94)⁶⁹. Ad un certo punto la strana coppia di canaglie lo mette sotto accusa in nome di presunti valori di Normalità trasgrediti dalla loro vittima, di cui loro si fanno improbabili paladini. Cominciano con domande come queste: "Why did you never get married? [...] Do you recognize an external force, responsible for you, suffering for you? [...] When did you last pray?" (59-60)⁷⁰. Dopo di che lo sottopongono ad un fuoco di fila di domande "matematiche":

GOLDBERG: Is the number 846 possible or necessary?

STANLEY: Neither.

GOLDBERG: Wrong! Is the number 846 possible or necessary?

STANLEY: Both.

GOLDBERG: Wrong! It's necessary but not possible.

STANLEY: Both.

GOLDBERG: Wrong! Why do you think the number 846 is necessarily possible?

STANLEY: Must be.

GOLDBERG: Wrong! It's only necessarily necessary! We admit possibility only after we grant necessity. It is possible because necessary but by no means necessary through possibility. The possibility can only be assumed after the proof of necessity.

MCCANN: Right!

GOLDBERG: Right? Of course right! We're right and you're wrong (60-61)⁷¹.

Dietro questa scena ci sono sia Carroll che *La Lezione* di Ionesco. Goldberg e McCann infatti, essendo qui i padroni assoluti delle parole, fanno significare a queste quel che a loro più piace. Ora, è indubbio che, come Humpty Dumpty e il Professore, anche i due personaggi di Pinter ci fanno (un'imbarazzante) simpatia, e qualche volta ci inducono a ridere di tutto quel loro sproloquiare. Ma se ridiamo con loro è anche perché sono gli obiettivi apparenti di un riso che in effetti, attraverso di loro, colpisce istanze e valori comunemente ritenuti rispettabili, e cioè quei Valori Tradizionali (il Matrimonio, le Preghiere, ecc.) che i due non si stancano di celebrare. Proponendosi però come interpreti assolutamente inadeguati e anzi mostruosi di tali istanze essi ne costituiscono anche la critica incarnata, inducendoci a diffidare dei valori della Normalità che quei due sgangheratamente e minacciosamente propugnano: "Riconosci l'esistenza di un essere superiore, che è responsabile, che soffre per te?". Un po' come accade ai rappresentanti assolutamente inadeguati della Legge in Kafka. E un po' come accade al Professore di Ionesco, che è anche lui il rappresentante grottesco e indegno di una Pedagogia ormai trasformata in un discorso pazzo che gira vorticosamente e minacciosamente a vuoto.

NOTE

¹ "I miei genitori sono benestanti, sono fortunata. Essi potrebbero aiutarmi a lavorare, a fare degli studi molto superiori. [...] I miei genitori vorrebbero, se lei crede che ciò sia possibile in così poco tempo, vorrebbero proprio che io prenda il mio dottorato totale". D'ora in poi le traduzioni dei passi citati tratti da opere letterarie, a meno che non sia diversamente segnalato, sono da intendersi a cura dell'autore del saggio.

² "IL PROFESSORE: Quanto fa uno più uno? L'ALLIEVA: Uno più uno fa due. Il professore, meravigliato dalle conoscenze dell'Allieva: Oh, molto bene. Lei mi pare molto progredita nei suoi studi. Voi avrete il vostro dottorato totale facilmente, signorina".

³ "IL PROFESSORE: Vediamo la sottrazione. Mi dica, solamente, se non è troppo stanca, quanto fanno quattro meno tre? L'ALLIEVA: Quattro meno tre? ... Quattro meno tre? [...] Fa... sette? IL PROFESSORE: Mi scuso ma sono obbligato a contraddirla".

⁴ "Di fatto, gli fu assegnato per maestro un teologo di vaglia chiamato Mastro Thubal Oloferne, il quale gli apprese l'alfabeto così bene che lui lo recitava a memoria anche alla rovescia, e questo insegnamento richiese cinque anni e tre mesi. Poi gli lesse il Donato, il Faceto, il Teodoletto, e Alanus in Parabolis, il quale insegnamento durò tredici anni, sei mesi e due settimane. Ma notate che nel frattempo gli insegnava anche a scrivere in caratteri gotici, e così gli faceva scrivere tutti i suoi libri perché l'arte della stampa non era ancora in uso. Per questo portava sempre con sé uno scrittoio che pesava più di settemila quintali. Il portapenne era grande e grosso come le colonne della chiesa di San Martino e il calamaio che vi stava appeso con una gran catena di ferro teneva inchiostro quanto una botte. Poi passò alla lettura del *De modis significandi* con le chiose di Spartivento, di Facidanno, di Cenetroppi, di Cabalone, di Gianvitello, di Pataccone, di Torcimanno e di non so quant'altri, impiegandoci più di diciott'anni e undici mesi. E l'aveva imparato così bene che, alla prova, lo recitò a memoria all'incontrario e dimostrò alla madre sulla punta delle dita che *De modis significandi* non erat scientia. [...]".

⁵ "un altro vecchio catarroso chiamato Mastro Bambolo Farfuglia".

⁶ "così saggio che da allora non ne abbiamo più sfornato un altro simile".

⁷ "A questo punto suo padre s'accorse che lui studiava sì con ogni diligenza dalla mattina alla sera, ma senza ricavarne alcun profitto; e anzi – quel che è peggio – ne usciva baloccone, lunatico, rincitrullito, demente".

⁸ "Alla fine, uscivano all'aperto, sempre parlando delle cose appena studiate; andavano per diporto al Braque o nei prati, e giocavano a palla, a pallacorda, a pallatrigona, esercitando bellamente il corpo come già avevano

esercitato la mente”.

⁹ “insegna agli uomini a moderare le loro passioni”; “No, no, niente di questa roba. Io sono famoso per perdere le staffe, e non c’è morale che tenga: se mi salta il ticchio voglio arrabbiarmi quanto mi pare”.

¹⁰ In questo senso M. Jourdain ci ricorda un’altra allieva naturalmente recalcitrante agli insegnamenti del maestro, quella Agnes che nella *École des femmes* contrappone ingenuamente e dunque comicamente le sue inclinazioni naturali ad un Arnolphe che gli spiega che il Cielo è corrucciato se lei amoreggia con un bel biondino: “Corrouché? Mais pourquoi faut-il qu’il s’en corrouce? C’est une chose, hélas, si plaisante et si douce” (Molière 1670, ed. 1971: 613-14). Il riso certo riguarda dapprima l’allieva ma colpisce soprattutto le tiranniche pretese pedagogiche di Arnolphe, e tutto ciò che egli rappresenta. “corrucciato? Ma perché? È una cosa così piacevole e dolce!”.

¹¹ “La lettera A si forma aprendo bene la bocca: A”.

¹² “Santo cielo, sono più di quarant’anni che parlo in prosa, senza saperne niente; vi ringrazio tantissimo che me lo avete insegnato”.

¹³ “Sentite dire metonimia, metafora, allegoria e altri nomi simili. Non pare forse che si alluda a qualche parlata rara e peregrina? Sono formule che si adattano alle chiacchiere della vostra cameriera”.

¹⁴ “Io cominciai a istruirlo nella conoscenza del vero Dio”.

¹⁵ La Natura assisteva tutti i miei argomenti per dimostrargli la necessità di una Causa Prima, di un Potere supremo che governa sopra ogni cosa”.

¹⁶ “ma non c’era nulla di simile nel concetto di questo tipo nella nozione di uno spirito maligno, della sua origine, del suo essere, della sua natura, e soprattutto, della sua inclinazione a fare il male”.

¹⁷ “la povera creatura mi disorientò una volta con una sua questione perfettamente naturale e innocente, che non seppi quasi cosa dirgli”.

¹⁸ “ma tu dire Dio è così forte, così grande; non è così forte, tanto più forte come il diavolo?”.

¹⁹ “Ma se Dio è così forte, molto più forte del diavolo cattivo, perché Dio non uccide il diavolo? Così fare lui non più cattivo”.

²⁰ “enormemente sorpreso da questa domanda”.

²¹ “poco qualificato per essere un casista o un risolutore di difficoltà”.

²² “e io dapprima non seppi cosa dirgli; così finì di non averlo inteso, e gli chiesi che cosa aveva detto”.

²³ “dimenticare la sua domanda”.

²⁴ “il diavolo è riservato al giudizio finale, e e allora sarà scagliato in un pozzo senza fondo, dove dimorerà nel fuoco eterno”.

²⁵ “RISERVARE, ALLA FINE! Me non capire – perché non uccidere il dia-

volo adesso; non ammazzare tanto tempo fa?”.

²⁶ “pentirsi ed essere perdonati”.

²⁷ “Bene, bene, questo bene; così te, me, diavolo, tutti cattivi, tutti salvati, pentiti, Dio perdonare tutti”.

²⁸ “mere nozioni di natura”.

²⁹ “Il precettore Pangloss era l’oracolo della casa, e il piccolo Candido ne ascoltava le lezioni con tutta la buona fede della sua età e del suo carattere. Pangloss insegnava la metafisico-teologo-cosmoscemologia. Dimostrava in maniera ammirevole che non esiste effetto senza causa, e che, in questo che è il migliore dei mondi possibili, il castello del signor barone era il più bello dei castelli, e la signora baronessa la migliore delle baronesse possibili. “È dimostrato” diceva, “che le cose non possono essere altrimenti: giacché tutto è fatto per un fine, tutto è necessariamente per il miglior fine. Notate che i nasi sono stati fatti per portare occhiali; infatti abbiamo gli occhiali. Le gambe sono visibilmente istituite per essere calzate, e noi abbiamo le brache. Le pietre sono state formate per essere tagliate e farne dei castelli; infatti monsignore ha un bellissimo castello: il massimo barone della provincia dev’essere il meglio alloggiato; e poiché i maiali sono fatti per essere mangiati, noi mangiamo maiale tutto l’anno. Perciò, quanti hanno affermato che tutto va bene hanno detto una stupidaggine: bisognava dire che tutto va per il meglio”. Candido ascoltava attentamente, e credeva innocentemente.”.

³⁰ “Veniva chiesto a un bambino: “Dio padre è Dio?”. “Sì!”. “Dio figlio è Dio?”. “Non ancora, che io sappia, ma alla morte di suo padre la cosa non potrà mancare.”.

³¹ “EUGÉNIE: Dio, come m’infiammano le vostre lezioni! Credo che a questo punto mi farei uccidere piuttosto che lasciarmi andare a compiere una buona azione! [...] Da tutto quel che m’avete detto, Dolmancé, mi pare proprio indifferente a questo mondo commettere del bene o del male; si tratta solo di restare in linea con i nostri gusti e il nostro temperamento? DOLMANCÉ: Non c’è dubbio, Eugénie, che le parole vizio e virtù hanno dei significati puramente locali. Nessuna azione, per quanto singolare possiate sopporla, è veramente criminale; e nessuna può realmente chiamarsi virtuosa. Tutto è in relazione ai nostri costumi e all’ambiente in cui abitiamo; quello che appare un crimine qui, spesso è considerato una virtù a cento chilometri di distanza, e le virtù d’un altro emisfero potrebbero al contrario essere virtù considerate da noi crimini. [...] EUGÉNIE: Mi sembra comunque che esistono in verità azioni pericolosissime, ed estremamente malvagie, tanto da esser state in genere considerate criminose e, come tali, punite in qualsiasi punto dell’universo! MME DE SAINT-ANGE: Nessuna, amore mio, nessuna! Nemmeno il furto o l’incesto, l’omicidio o il parricidio! EUGÉNIE: Come! Possibile che

certi orrori siano stati giustificati da qualche parte! DOLMANCÉ: Addirittura onorati, lodati, considerati come eccellenti azioni, mentre l'umanità, l'innocenza, la beneficenza, la castità, tutte le nostre virtù, insomma, altrove erano considerate come mostruosità. EUGÉNIE: Vi scongiuro, spiegatemi tutto! esigo una breve analisi di ciascuno di questi crimini, pregandovi di cominciare ad indicarmi prima di tutto la vostra opinione sul libertinaggio delle ragazze, e poi sull'adulterio delle mogli".

³² "La crudeltà non è altra cosa che l'energia dell'uomo che la civiltà non ha ancora corrotto: essa è dunque una virtù e non un vizio".

³³ "Queste lezioni saranno tenute a mente e senza dubbio messe in pratica".

³⁴ "Quanto meglio ci portano le gioie dello spirito/ di libro in libro, di pagina in pagina!".

³⁵ "La pergamena! È questa la sacra fonte dove/ un sorso basta per sempre alla sete?/ Non ti disseterai se non di quello/ che ti scorre dall'anima".

³⁶ "con tanta buona volontà".

³⁷ "Vorrei diventare davvero coltissimo/ e tutto quello che c'è sulla terra/ e in cielo mi piacerebbe capirlo:/ la Scienza e la Natura".

³⁸ "chi vuole conoscere e descrivere qualcosa di vivente/ cerca anzitutto di cacciarne via lo spirito;/ così ha in pugno le parti./ Mancherà/ solo il legame vitale; peccato".

³⁹ "Si tenga, insomma, alle parole!/ Questa è la porta più sicura per entrare/ nel Tempio di certezza".

⁴⁰ "Ma ci dev'essere un concetto insieme alla parola".

⁴¹ "Va bene, ma che non ci tormenti troppo./ Dove i concetti mancano/ ecco che al punto giusto compare una parola".

⁴² "ma chi sa cogliere l'attimo/ quello sì è un uomo in gamba".

⁴³ "una volta o l'altra ti spaventerà questa somiglianza con Dio".

⁴⁴ "Adesso vi faccio una domanda ragazzi e ragazze. Tappezzereste una stanza con una carta da parati che rappresenti cavalli?". Dopo una pausa, metà degli allievi gridò in coro: "Sì, signore!" mentre l'altra metà, vedendo dalla faccia del signore che il sì era sbagliato, gridò in coro: "No, signore!" come accade di solito in questi esami. "Naturalmente no. E perché non lo fareste?". Una pausa. Un ragazzo lento e tozzo, con il respiro ansimante, azzardò una risposta, e cioè che egli non avrebbe affatto tappezzato la stanza, ma l'avrebbe dipinta. "Voi dovete tappezzarla" disse il signore, con un certo calore. "Voi dovete tappezzarla," soggiunse Thomas Gradgrind, "che vi piaccia o non vi piaccia. Non diteci che non vorreste tappezzarla. Che cosa intendete dire, ragazzi?". "Vi spiegherò io allora," disse il signore, dopo un'altra cupa pausa, "perché non tappezzereste una stanza con figure di ca-

valli. Avete mai visto realmente dei cavalli passeggiare effettivamente su e giù per le pareti di una stanza? Eh?" "Sì, signore!" una metà. "No, signore!" l'altra metà. "Naturalmente no," disse, con uno sguardo indignato alla metà che aveva sbagliato. "Ebbene, allora, non dovete vedere da nessuna parte ciò che non vedete nella realtà. Quello che si chiama Gusto è solo un'altra parola per Fatto." [...] "Ora vi metterò di nuovo alla prova. Supponiamo che dobbiate mettere un tappeto in una stanza. Usereste un tappeto con figure di fiori?" Essendosi creata a questo punto la convinzione generale che "No, signore!" era la risposta giusta, il coro dei no fu molto forte. Soltanto pochi deboli sbandati dissero sì e fra questi Sissy Jupe [...]. "Così voi mettereste un tappeto nella vostra stanza [...] con figure di fiori, non è vero?" chiese il signore. "E perché?" "Se non vi dispiace, signore, io amo molto i fiori," rispose la ragazza. "E questa è la ragione per cui mettereste tavoli e sedie su di essi e lascereste che la gente li calpestasse con scarpe pesanti?". "Non ne soffrirebbero, signore. Non si schiaccerebbero né appassirebbero, signore. Sarebbero figure di cose belle e piacevoli e io immaginerei...". "Sì, sì, sì! Ma voi non dovete immaginare," esclamò il signore, euforico all'idea di giungere così felicemente al punto. "Ecco il fatto. Voi non dovete mai immaginare". "Voi non dovete, Cecilia Jupe," ripeté solennemente Thomas Gradgrind, "non dovete fare niente del genere." "Fatti, fatti, fatti!" disse il signore. E "fatti, fatti, fatti!" rieccheggiò Thomas Gradgrind".

⁴⁵ "Me l'hanno regalata per il mio non-compleanno." [...] Alice ci pensò un poco sopra. "Io preferisco i regali di compleanno," disse alla fine. "Tu non sai di cosa stai parlando!" gridò Humpty Dumpty. "Quanti giorni ci sono in un anno?" "Trecentosessantacinque," disse Alice. "E quanti compleanni hai?" "Uno." "E se tu togli uno a trecentosessantacinque quanti ne restano?". "Trecentosessantaquattro, ovviamente." Humpty Dumpty sembrava dubbioso. [...] "E questo dimostra che sono trecentosessantaquattro i giorni in cui puoi avere un regalo di non-compleanno." "Certamente," disse Alice. "E solo uno per regali di compleanno, vedi. Questa è una Gloria per te!" "Non capisco cosa intendi con 'gloria'," disse Alice. Humpty Dumpty sorrise sprezzantemente. "Certo che non lo sai – fino a che io non te lo dico. Io volevo dire che "questo è un bell'argomento che ti stende!" "Ma 'gloria' non significa 'un bell'argomento che ti stende'," obiettò Alice. "Quando io uso una parola," disse Humpty Dumpty, in un tono altezzoso, "essa significa ciò che io voglio che significhi, né più né meno." "La questione è," disse Alice, "se tu puoi fare che le parole significhino cose così diverse." "La questione è," disse Humpty Dumpty, "chi sia il padrone – questo è tutto".

⁴⁶ "tu puoi fare quel che ti pare con le parole".

⁴⁷ "Questo non ti riguarda! Le Ebridi, non sono cose per i bambini".

⁴⁸ “Eh! forse che si dovrebbe ancora insegnare la geografia ai bambini ai nostri tempi? ... con le ferrovie e i battelli, che vi portano diritti diritti... e le segnalazioni dove si trova tutto”.

⁴⁹ “FALLOVOINE: Per caso, le ... Ebridi... ? [...] Non è che lei sa dove si trovano? ROSE, stupita: Le Ebridi? Ah no! ... no! ... (Come per giustificarsi) Non sono mica io che riordino qui! è la signora. FALLOVOINE: Che cosa? che intendi con “riordini” tu? [...] sono delle isole! Di conseguenza non stanno nell’appartamento. ROSE: Ah ecco! sì! ... è fuori! [...] Ah, allora no, non le ho viste”.

⁵⁰ “Bisognava bandire ogni idea metafisica, – e secondo il metodo sperimentale seguire gli sviluppi della Natura. Non c’era fretta, dovendo i due allievi dimenticare ciò che avevano appreso”.

⁵¹ “Per mezzo di un atlante, Pécuchet gli espone l’Europa; ma lui, disorientato da tante linee e colori, non ne ritrovava i nomi. I bacini e le montagne non si accordavano con i regni, l’ordine politico imbrogliava l’ordine fisico. ‘Tutto questo, forse, si chiarirebbe studiando la storia.’ [...] Victor confondeva gli uomini, i secoli e i paesi. Tuttavia, Pécuchet non lo coinvolgeva certo in considerazioni sottili, e la massa dei fatti è un vero labirinto. Si concentrò sulla nomenclatura dei re di Francia. Victor li dimenticava, non concordone le date. [...] Fecero leggere ai loro allievi delle brevi storie atte a ispirare l’amore per la virtù. Esse fecero sbadigliare Victor. [...] Si cercò di condurli sul punto d’onore, l’idea dell’opinione pubblica e del sentimento di gloria, vantando loro i grandi uomini, soprattutto gli uomini utili, tali quali Belzunce, Franklin, Jacquard! Victor non mostrava alcun desiderio di assomigliare a quelli. Un giorno che aveva fatto una addizione senza errori, Bouvard gli cucì un nastro sulla giacca che significava una onorificenza. Egli se ne pavoneggiò; ma avendo dimenticato la morte di Enrico IV, Pécuchet gli mise in testa delle orecchie d’asino. Victor si mise a tagliare con tanta violenza e per così tanto tempo che bisognò levargli le sue orecchie di cartone. Sua sorella, come lui, si mostrava fiera degli elogi e indifferente ai rimproveri”.

⁵² “con questi valori immaginari o per così dire impossibili si possono fare calcoli e alla fine ottenere risultati ben definiti”.

⁵³ “Vede, io le concedo volentieri che, per esempio, questi numeri immaginari, questi valori che in realtà non esistono, ah ah, non sono noccioline per uno studente. Lei dovrebbe accontentarsi che tali concetti matematici non sono altro che necessità del pensiero puramente matematico. Ci pensi: al livello elementare di insegnamento, in cui lei ancora si trova, è molto difficile dare la giusta spiegazione di molte cose che pure devono essere toccate. Per fortuna sono pochi che se ne accorgono, ma se uno viene, come lei oggi – e come le ho detto, ciò mi rallegra –, allora si può solo dire: Caro amico, tu devi semplicemente credere; quando tu saprai di matematica dieci volte quel che

sai oggi, allora capirai, ma per adesso: credi!”.

⁵⁴ “E imparai, signori miei. Oh, s’impara quando si deve imparare; s’impara quando si vuol trovare una via d’uscita; s’impara disperatamente”.

⁵⁵ “nessun maestro tra gli uomini troverà mai su tutta la terra un simile scolaro”.

⁵⁶ “lottare contro la mia natura scimmiesca”.

⁵⁷ “lacerarsi le carni”.

⁵⁸ “Era così facile imitarli! Imparai a sputare fin dai primi giorni. Così cominciammo a sputarci in faccia”.

⁵⁹ “gridai senz’altro ‘Olà’ emettendo un suono umano e penetrando così di colpo con questo grido nella comunità degli uomini”.

⁶⁰ “il mio avvenire si presentava luminoso, assunsi io stesso dei maestri, li disposi in cinque stanze comunicanti e imparavo da tutti insieme, passando veloce e ininterrottamente da una stanza all’altra”.

⁶¹ “Che progressi! Quale prorompere concentrico dei raggi del sapere nel cervello che si desta! [...] Con uno sforzo, che finora non ha avuto l’uguale sulla terra, ho raggiunto il grado di cultura media di un europeo”.

⁶² “la vostra origine scimmiesca [...] non può essere per voi più remota di quanto non sia per me la mia. Al tallone però, chiunque cammini su questa terra, ne avverte il solletico: tanto il piccolo scimpanzé come il grande Achille”.

⁶³ “Mi scuso d’essere obbligato a contraddirvi. Quattro meno tre non fanno sette, Lei confonde: quattro più tre fa sette, quattro meno tre non fa sette... Non si tratta più di addizionare, adesso bisogna sottrarre”.

⁶⁴ “Non è così. Non è per niente così. Lei ha la tendenza ad addizionare. Ma bisogna anche sottrarre. Non bisogna solo integrare. Bisogna anche disintegrare. È questa la vita. È questa la filosofia. È questa la sceinza. È questo il progresso, la civilizzazione”.

⁶⁵ “Precisiamo subito le somiglianze per meglio cogliere, in seguito, ciò che distingue tutte queste lingue tra esse. Le differenze non possono essere colte dalle persone inesperte. Così, tutte le parole di tutte le lingue... sono sempre le stesse, così come tutte le desinenze, tutti i prefissi, tutte le radici”.

⁶⁶ “Come dice lei, per esempio, in francese: ‘le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico?’”.

⁶⁷ IL PROFESSORE: [...] in spagnolo “le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico”; in latino: “le rose di mia nonna sono gialle come mio nonno che era asiatico”. Afferra le differenze? Traduca questo in... romeno. L’ALLIEVA: “Le...” come si dice “rose” in rumeno? IL PROFESSORE: Ma “rose” suvvia. L’ALLIEVA: Non si dice “rose”? IL PROFESSORE: Ma no, ma no, poiché “rose” è la traduzione in orientale della parola francese “rose”, in spagnolo

“rose”, capisce? In sardanapalo “rose...”.

⁶⁸ “In tal modo, i suoni riempiti di un’aria calda più leggera dell’aria circostante volteggeranno, volteggeranno senza più rischiare di cadere [...] s’afferreranno gli uni agli altri automaticamente, costituendo così [...] degli assemblaggi puramente irrazionali di suoni privi di ogni senso, ma proprio perciò capaci di mantenersi senza pericolo a una altezza elevata nell’aria. Sole, cadono, le parole cariche di significato, appesantite dai loro sensi, che finiscono sempre per soccombere, crollare...”.

⁶⁹ “Faremo un uomo di te. [...] Sarai riorientato. [...] Sarai rimesso in riga. [...] Sarai integrato”.

⁷⁰ “E perché non ti sei mai sposato? [...] Riconosci l’esistenza di un essere superiore, che è responsabile, che soffre per te? [...] Quando è l’ultima volta che hai pregato?”.

⁷¹ “GOLDBERG: Il numero 846 è possibile o necessario? STANLEY: Né l’uno né l’altro. GOLDBERG: Sbagliato. Il numero 846 è possibile o necessario? STANLEY: Tutti e due. GOLDBERG: Sbagliato. È necessario ma non possibile. STANLEY: Tutti e due. GOLDBERG: Sbagliato. Perché pensi che il numero 846 è necessariamente possibile? STANLEY: Deve essere così. GOLDBERG: Sbagliato. È soltanto necessariamente necessario. Ammettiamo la possibilità solo dopo aver accettato la necessità. È possibile perché necessario ma non è affatto necessario perché possibile. La possibilità può essere assunta dopo la prova della necessità. McCANN: Giusto! GOLDBERG: Giusto? certo che è giusto. Noi siamo nel giusto e tu hai torto, Webber, su tutta la linea”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Aristofane (1999), *Le nuvole*, trad. it. a cura di Fabio Turato, Venezia, Marsilio.

Bigot, Michel; Savéan, Marie France (1991), *“La cantatrice chauve” et “La Leçon”*, Paris, Gallimard.

Brugnolo, Stefano (1994), *La tradizione dell’umorismo nero*, Roma, Bulzoni.

Carroll, Lewis (1865), *Alice*, ed. Martin Gardner, London, Penguin Books, 2001.

Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas de (1795), *Produits de la civilization*

- perfectionnée*, in *Œuvres principales*, ed. Félix Duloup, Paris, Pauvert, 1960.
- D'Angeli, Concetta; Paduano, Guido (1999), *Il comico*, Bologna, il Mulino.
- Defoe, Daniel (1719), *Robinson Crusoe*, London, Penguin, 2001.
- Dickens, Charles (1854), *Hard Times*, London, Penguin, 1995; trad. it. a cura di Adriana Valori Piperno, *Tempi difficili*, Milano, Garzanti, 1985.
- Feydeau, Georges (1910), *On purge Bébé*, in *Théâtre Complet*, T. IV, Paris, Garnier, 1989.
- Flaubert, Gustave (1881), *Bouvard et Pécuchet*, ed. Claudine Gothot-Mersh, Gallimard, Paris, 1979.
- Freud, Sigmund (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, ed. Cesare Musatti, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere complete*, vol. V, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Gadda, Carlo Emilio (1931), *Cinema*, in *La madonna dei filosofi*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Garzanti, 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust* (1832), edizione bilingue, trad. F. Fortini, Mondadori, Milano 1970.
- Ionesco, Eugène (1954), *“La cantatrice chauve” suivi de “La Leçon”*, Paris, Gallimard.
- Kafka, Franz (1917), *Eine Bericht für eine Akademie*, in *Die Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer, 2006; trad. it. a cura di Ervino Pocar, *Una relazione ad una Accademia*, in *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 2007.
- Molière (1670), *Le Bourgeois gentilhomme*, in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1971.
- Montaigne, Michel de (1580), *Essais. Livre I*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- Musil, Robert (1906), *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906), *I turbamenti del giovane Törless*, edizione bilingue, trad. A. Rho, Torino, Einaudi 1975.
- Palazzeschi, Aldo (1910), *“Il poeta si diverte”* in *Tutte le poesie*, Milano,

Mondadori, 2002.

Pinter, Harold (1959), *Birthday Party*, in *Plays: one*, London, Methuen, 1979.

Rabelais, François (1534), *Gargantua*, edizione bilingue *Gargantua e Pantagruelle*, trad. it. a cura di Augusto Frassinetti, vol. I, Milano, Rizzoli, 1984.

Sade (1795), *La philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs immoraux* (1795), Paris, Gallimard, 1976.

Voltaire (1759), *Candide*, in *Romans et contes*, Paris, Gallimard, 1979.

SILVIA CARANDINI

*Forme e funzioni del lazzo
nella drammaturgia dei comici dell'Arte*

Da l'altro canto della scena uscì messere Orlando, vestito da Magnifico, con giubbone di raso cremisino, con calze alla veneziana di scarlatta et una veste nera, lunga insino a terra, con una maschera ch'in vederla forzava la gente a ridere... [quindi] ... uscì il Zanne, che già molti anni erano che visto non avea il suo Pantalone e, sconosciutolo, spenzeratamente caminando, diede al Pantalone un grande urtone e contrastano l'uno con l'altro. Alla fine si conoscono e lì per la allegrezza il Zanne pigliò in spalla lo suo patrone e, voltizzano a guisa di rota di molino, quanto più ebbe il cielo di durare girò, e similmente il Pantalone al Zanne fece lo medesimo (Troiano 1568, in Tessari 1981: 115)¹.

Questa descrizione di un gioco comico complesso, inserito come snodo in una più estesa situazione drammatica, è uno dei primi documenti a riportare nella relazione di uno spettacolo di corte una sequenza mimico acrobatica, espressione di una scienza consolidata del ridicolo e del farsesco. La scena è raccontata

dal diretto testimone di una rappresentazione 'all'improvviso' alla corte di Baviera, nel 1568 in occasione delle nozze del Duca Guglielmo V con Renata di Lorena. Lo spettacolo, offerto da attori dilettanti, cortigiani, letterati, artisti fra i quali spicca il noto compositore Orlando di Lasso nella parte del Magnifico Pantalone, si ispira ai modi delle prime compagnie professionali italiane di comici dell'Arte che nello sviluppo di invenzioni drammatiche innovative andavano inglobando precedenti nuclei drammatici, come quel duetto tra servo e padrone, tra Pantalone e Zanni da tempo diffuso nella tradizione buffonesca. Quel tipo di gioco scenico descritto nella citazione, di lì a qualche decennio, verrà indicato con il nome di 'lazzo' e magari concisamente ridotto all'indicazione "fa il lazzo di cavalcare"².

Qui pro quo (l'iniziale disconoscimento), scontro verbale ("contrastano l'uno con l'altro"), acrobazia, agnizione e allegrezza, scambio di ruoli ("similmente il Pantalone fece allo Zanni") sono gli ingredienti fondanti la breve scena che suscita le risate del pubblico: "Tutti a chi più posseva a mostrare i denti dalle risa incominciaro". Nello spettacolo presentato in Baviera, giochi di questo tipo si susseguono, intercalati in una trama ancora assai esile, attori dilettanti, le donne interpretate da maschi, modelli tratti dagli spettacoli dei comici professionisti, in rapporto ancora stretto con le farse e gli spettacoli di piazza.

Da alcuni anni erano andate formandosi in Italia compagnie professionali di soli uomini, ad alcune di queste si erano da poco aggiunte le prime donne, attrici colte, esperte di arti musicali e letterarie, e insieme a loro nuove tipologie maschili di genere 'serio'³. Le formazioni di attori 'mercenari' (come saranno chiamati) potranno allora interpretare e reinventare con maggiore efficacia le trame della commedia plautina coniugando il grottesco delle parti comiche (le maschere) con episodi romanzeschi, accenti patetici, vicende tragiche e pastorali, alternando le azioni e i diverbi sgangherati delle maschere con i discorsi

forbiti e i toni elevati delle coppie di innamorati. Dall'equilibrio sapiente di queste parti, dalla efficace specializzazione dei ruoli e dalla capacità di moltiplicare quasi all'infinito le invenzioni drammatiche, deriva certo la fortuna quasi immediata, in Italia e all'estero, di quel fenomeno che solo molto più tardi verrà denominato 'Commedia dell'Arte'⁴.

Alla fortuna presso pubblici diversi (di città e di corte, in Italia e all'estero) doveva accompagnarsi la violenta campagna denigratoria condotta dalla Chiesa post tridentina che rispolvera gli anatemi della patristica e getta il discredito sul mestiere dell'attore, il guadagno che ne ricava, la presenza delle donne in scena, le commedie zannesche, il riso buffonesco. Il volume pregevole di Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro* (1969), documenta questa polemica, raccoglie gli scritti dell'epoca dedicati a contrastare quell'attrazione 'diabolica' che lo spettacolo dei comici esercitava e che la Chiesa nel condannare osserva e descrive con cura. Le accuse più veementi, quando non drasticamente rivolte alla pratica stessa del teatro, quando meno prevenute prenderanno nel corso del '600 a considerare i vari aspetti del fenomeno, colpiranno allora in particolare i risvolti buffoneschi, le allusioni oscene, il riso grossolano, considerati parti integranti del repertorio dei professionisti.

A partire dall'inizio del secolo, prende il via allora la controffensiva dei comici. Gli scritti di Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini, Nicolò Barbieri ripercorrono tutti gli argomenti del dibattito, alla luce anche delle teorie sulla commedia e delle riflessioni sul comico sviluppati dalla trattatistica cinquecentesca⁵. Fra gli argomenti più frequenti: il rigetto della semplice farsa e dei suoi rozzi interpreti, la pratica rivendicata della commedia regolare, il netto divario ribadito tra il buffone e il comico (nel senso di *comédien*) colto, di buoni costumi e di elevato sentire. Vi si afferma la distinzione fra un riso scurrile e un ridicolo moderato, emanazione di quella virtù, nominata da

Aristotele nell'*Etica Nicomachea*, 'eutrapelia' (da 'girare bene', 'volgersi bene'), che san Tommaso raccomandava per riposo dell'anima, in quanto piacere che interrompe le fatiche del pensiero razionale, con l'esercizio di detti giocosi o scherzosi⁶. Virtù che Dante citava nel *Convivio*: "La decima virtù si è chiamata Eutrapelia, la quale modera noi ne li sollazzi" (IV XVII 6). La raccomanda negli stessi anni dei comici il filologo olandese Daniel Heinsius, (*Ad Horatii de Plauto et Terentio iudicium*, 1618) in opposizione alle scurrilità riservate ai divertimenti del popolo. A metà secolo propugneranno questo riso moderato, fra gli altri, il gesuita Gian Domenico Ottonelli (nei cinque libri *Della Christiana moderazione del teatro*, 1646-1652) e Nicolas Boileau (*L'Art poétique*, 1674, Chant III)⁷. Eppure, malgrado tante assicurazioni da parte dei capomici letterati, tante professioni di moderazione e dotti riferimenti alle virtù eutrapeliche, quel riso sfrenato e grossolano, quelle allusioni oscene e quelle pratiche buffonesche continueranno a trasparire dagli scenari e zibaldoni, dai documenti iconografici, persino, anche se in modo più nascosto, nelle commedie distese destinate alla stampa. Continuerà quel riso eversivo a infondere determinante energia e fascino proibito nel repertorio dei comici dell'Arte.

Il successo delle compagnie dell'Arte a inizio '600 è attestato da un'ampia produzione letteraria e drammatica, ed è confermato dalle frequenti tournée all'estero, in Spagna, Inghilterra, Francia, Paesi Bassi, impero asburgico. Il funzionamento di questi veri e propri microcosmi imprenditoriali, si fonda su quell'originale modo di produzione drammaturgica oggi ampiamente studiato, che ottimizza le capacità attoriali dei singoli e moltiplica l'offerta di drammi. Ciò avviene grazie alla organizzazione per parti fisse – ruoli comici e seri, in lingua e dialettali – adattabili a un ventaglio infinito di trame. Queste, ridotte all'essenziale, labili tracce di azioni e di battute, vengono com-

pletate dall'invenzione 'all'improvviso' di giochi comici e verbali, di tirate, dialoghi, discorsi, approntati in un continuamente arricchito repertorio personale e di gruppo. Nel gergo teatrale, con i termini tecnici di 'scenario' o 'soggetto' e di 'zibaldoni' o 'robbe generiche', si indicano i materiali per lo più manoscritti che documentano tali procedure: si tratta di raccolte di trame comiche, tragiche e pastorali, insiemi di parti e materiali verbali in lingua e in dialetto da innestare sulle prime, alla presenza del pubblico. Si conoscono oggi quasi mille scenari riuniti in raccolte presenti in varie biblioteche italiane, e databili dagli inizi del '600 ai primi del '700. Altri preziosi materiali di lavoro sono depositati negli archivi delle nazioni più frequentate dai comici, la Spagna e soprattutto la Francia⁸.

L'analisi ormai piuttosto avanzata da parte degli studiosi di questo vasto insieme di testi, oltre a documentare la fortuna ripetuta di alcune trame, i molteplici debiti, innesti e ibridazioni con repertori drammatici nazionali ed esteri, porta a indagare più a fondo i modi compositivi dei comici. La stringatezza di molti scenari, l'economia tecnica che li contrassegna rende non semplice l'impresa e dà adito a diverse interpretazioni. Mi limiterò qui a prendere in considerazione quel particolare termine tecnico, destinato a trasmigrare in opere distese degli stessi comici e diffondersi anche fra i letterati e all'estero, che con il nome di 'lazzo' o 'azzo' ('lazzo' in francese) indica un tipo di gioco scenico piuttosto frequente e certo fondamentale nella drammaturgia dell'Arte, oggetto anche questo da qualche tempo di studi specifici e interpretazioni⁹.

Il lazzo sembra caratterizzato per lo più da una misura circoscritta, da effetti spettacolari, forte dinamismo, ritmo preciso di gesti, movimenti e parole, possiede vita autonoma e autosufficienza, mostra la tendenza infatti a trasmigrare attraverso scenari e opere, a perpetuarsi nel tempo. Presenta una stretta fusione di componenti gestuali ed enunciati verbali (anche quando

manca la parola ma il significato è implicito), si posiziona strategicamente nella trama come uno snodo, una ‘chiave’ comica in parte convenzionale, che può chiudere una scena o aprire un breve interludio, come un inserto musicale. La matrice comica in genere prevale, il lazzo si tinge volentieri di ridicolo, ha tratti buffoneschi, a volte osceni e scatologici, è destinato a produrre un cortocircuito ‘spiritoso’, a provocare quindi tra il pubblico risa e sghignazzi.

Il termine ‘lazzo’ – o anche ‘azzo’ – non compare nelle prime raccolte di scenari, compresa quella celebre data alle stampe dal capocomico Flaminio Scala nel 1608, la silloge più conosciuta e letterariamente controllata, ma è riconoscibile anche in questi casi e in contesti drammatici diversi¹⁰. Raramente lo si trova descritto nel suo svolgersi completo come nell’esempio presentato all’inizio, o circa un secolo dopo, come nella traduzione di Thomas Guellette dello scenario dell’Arlecchino Dominique Biancolelli che recita a Parigi, il suggestivo e surreale lazzo del fantasma:

Quand toutes nos scenes d’epouvante sont faites, je dis: “Le Seigneur Mario est mort, je ne le verray plus. Que le Ciel lui donne santé et allegresse!” Alors Mario survient qui, entendant ce discours, met son pied par derriere entre les deux miens, et ses deux mains à costé des miennes; je compte mes pieds, j’en trouve trois; mes mains, j’en trouve quatre, la frayeur me prend; après plusieurs lazzis de frayeur, je me sauve en criant: “Au secours!”¹¹.

Per lo più la presenza dei lazzi è indicata in forma ellittica, con una intitolazione comprensibile solo per gli addetti ai lavori. Frequente la dizione più generica “fanno lazzi”, mentre altre notazioni appaiono piuttosto criptiche come, fra i tanti reperiati da Nicoletta Capozza, i “lazzi di notte”, o “azzi del ficca, ficca”, “lazzi di morte”, “azzi dello zitto”, “il lazzo della

malinconia", "lazzi di riverenza" ; "fa il solito lazzo d'attaccarsi", "azzi del sì e del no" (2006: 31, 39, 42, 62, 75, 97); o fra i lazzi citati dal Perrucci: "il lazzo di lascia questo e prendi questo", il "lazzo dell'aquila a due teste", il "lazzo della Pellegrina" (1699: 192-93)¹². Viene da chiedersi se a volte il gergo tecnico non mascherasse anche contenuti salaci e riferimenti espliciti a personaggi e situazioni intoccabili, provocazioni satiriche quindi da lanciare in scena all'improvviso, senza che restasse traccia.

Diversi studiosi hanno indagato il fenomeno riscontrando ricorrenze interessanti di lazzi che nel tempo si riproducono nei repertori italiani e stranieri. Si sono potute declinare precise tassonomie e categorie, a partire dalla ripartizione primaria in lazzi prevalentemente gestuali e verbali (già Cicerone, citando Aristotele, distingueva tra comico verbale e referenziale), si sono potuti classificare la natura erotica, scatologica, schietamente oscena di alcuni, le espressioni di stati d'animo (di paura, rabbia, gelosia) per altri, i sintomi di vizi o malattie dell'anima (ghiottoneria, avarizia, concupiscenza, smodata gelosia), i lazzi macabri e altri raggruppamenti tematici. Cito qualche esempio trascorrendo da gag essenzialmente mimiche, acrobatiche e gestuali a scambi verbali e sensi linguistici quasi surreali:

Burattino di strada con una scaletta à pioli per montar dal giardino da Filippa conforme si sono dati la posta per godersi, finge notte facendo azzi, et cascate, appoggia la scala al giardino, salendo sopra, Zanni credendosi che sia il Capitano li tira l'archibugiata Burattino fa la cascata dalla scala fingendosi morto [...] ¹³.

Dans ma premiere scene, quand mon maistre a donné la serenade et s'est retiré, je dis que la nuit est bien / obscure et qu'il ne faut pas parler, parce que si mes parolles estoient perdues, je ne pourois plus les retrouver dans l'obscurité¹⁴.

Scena 11. Isabella, Rosetta e detti – Policinella li dirà l'amore del Dottore, Isabella se ne meraviglia, poi dice volerlo amare fintivamente per haverne qualche regalo, poi va rispondendo a Policinella; Policinella conforme quella va parlando, così con il solito lazzo va mettendo le parole dentro la coppola e le porterà al Dottore con lazzi [...]¹⁵.

Difficile in realtà definire con esattezza la natura del lazzo e in molti casi, data la difficoltà a stabilirne connotati precisi, si tende ad attribuire alla categoria scene di vario tipo, burle, azioni mimiche riconducibili invece a forme comiche più distese e strutturali. Gli attori che scrivono trattati in difesa dell'arte loro, nel definire una poetica drammaturgica e riferendosi ai contenuti frequentemente scabrosi e decisamente buffoneschi di questo gioco scenico, tendono come abbiamo visto, a segnalare limiti da rispettare, a indicare regole per un loro adeguato utilizzo. Deprecano ad esempio le eccessive interruzioni che lazzi troppo numerosi impongono allo sviluppo della trama, raccomandano parsimonia nell'uso di facezie, come per il sale che si aggiunge al cibo, il quale dà sapore se usato con moderazione, ma se si eccede produce un gusto amaro¹⁶. A volte, scrive Niccolò Barbieri nella *Supplica*, le facezie "sconcertano tutta la favola" mentre invece "muove il riso il comico e non è buffone, poiché il fondamento del comico non è far ridere, ma dilettere con l'invenzioni meravigliose e con istoriche e poetiche fatiche" (1634: 23-24). Rivendicano tutti quindi il primato della fabula e il comico come condimento decoroso, per non "scontentare i savi e intendenti" (Cecchini 1628: 25).

A partire dalla fine del '600 autori letterati e attori scrittori sentiranno poi la necessità di chiarire ai non addetti ai lavori il senso e il significato del gergo in uso presso i comici professionisti e quindi di sciogliere il significato anche del termine 'lazzo'. Il poligrafo Andrea Perrucci, nel suo trattato (*Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*), consuntivo delle

esperienze sceniche del secolo, nel fornire informazioni sugli strumenti di lavoro dei comici, cioè sulla funzione dei 'soggetti' o 'scenari' aggiunge una spiegazione circa l'impiego dei lazzi, la loro natura, invenzione (distingue tra lazzi vecchi e nuovi) e "decifrazione", rivolta "a chi non l'ha in pratica":

Il soggetto non è altro che una tessitura delle scene sopra un argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione, che deve dirsi e farsi dal recitante all'improvviso [...]. Si deve avvertire per dar contezza delle cifre del soggetto a chi non l'ha in pratica, perché a chi è del mestiero è superfluo, che lazzo non vuol dir altro che un certo scherzo, arguzia, o metafora in parole o in fatti [...] che deve il corago, o concertatore della commedia, spiegarle all'ora che concerta il soggetto, o vero discifrarsi da chi ne sarà pratico, e questo in quanto a lazzi vecchi, perché i nuovi bisogna, che gli dichiarino e specifichino colui che l'ha ritrovati (1699: 186-87).

Precisa altrove che i lazzi sono prerogativa delle parti dei "ridicoli", principalmente del primo e del secondo zanni. Aggiunge che risultano piacevoli purché eseguiti con "decoro e onestà [...] abbiano del salace e non dello sciocco" (149).

Nel primo '700 è il padre Placido Adriani, religioso, letterato e attore dilettante in abito di Pulcinella, a pubblicare nel 1732 alcuni scenari e a rimandare, nell'indicare i lazzi, a un elenco finale dove questi e altri ancora vengono spiegati, come ad esempio il "Lazzo dell'Orina fresca" e il "Lazzo dei colombi"¹⁷. Pochi anni prima, l'attore capocomico Luigi Riccoboni, stabilita nel 1719 la sua compagnia nuovamente a Parigi (dopo la cacciata degli Italiani nel 1697) pubblica nel 1728 una *Histoire du Théâtre italien* dove spiega, tra l'altro, l'uso di questo ormai antico e desueto dispositivo della tradizione dei comici italiani e, dopo aver consultato i più anziani di loro, si interroga anche sull'etimologia del termine, supponendo una corruzione del toscano 'lacci', cioè in francese 'liens', con un lombardo 'lazi' e 'lazzi' e

quindi proponendo la funzione di laccio, nel senso di legame interno tra le scene:

Nous appelons *Lazzi* ce que l'Arlequin ou les autres Acteurs masqués font au milieu d'une Scene qu'ils interrompent par des épouvantes, ou par des badineries étrangères au sujet de la matière que l'on traite [...]. J'ai demandé la véritable signification de ce mot à des anciens Comédiens, qui n'ont pu satisfaire ma curiosité [...] J'ai examiné ce que le terme *Lazzi* vouloit dire; comme nous parlons ordinairement la langue Lombarde mêlée de quelque parole Toscane, on peut bien avoir prononcé *Lazzi*, parole Lombarde, au lieu de *Lacci* parole Toscane. *Lazzi* ou *Lacci* signifie en François *Liens* [...].

Ces *Lazzi* interrompent toujours le discours de Scapin, mais en même temps ils lui donnent occasion de le reprendre avec plus de vigueur [...] quoique absolument inutiles, dis-je, ils ne s'éloignent point de l'intention de la Scène, car s'ils la coupent plusieurs fois, ils la renouent par la même badinerie, qui est tirée du fond de l'intention de la Scene (1728: 65-68)¹⁸.

Poco dopo sarà il Quadrio a ribadire:

[...] lazzi si chiamano per corruzione di vocaboli, invece di laccj, perché a somiglianza di laccj o cappi che da prima allargati, scorrendo poi legano e stringono subitamente ciò che passandovi li tocca; essi medesimamente si allargano dal soggetto, ne continuano il filo; ma dopo breve interruzione si stringono subitamente; e con rinforzato legame continuano il cominciato discorso (1739, cit. in Apollonio 1981, II: 158).

Del resto, ad avallare questa ipotesi – che la critica oggi contraddice facendo derivare il termine piuttosto da 'azione' –, proprio all'inizio invece del Seicento, nella prefazione alla sua commedia ridicolosa *La Tartarea* (1614), l'attore e autore dilettante Gio-

vanni Briccio sembra avallare quel significato elencando “burle, lacci, botte, motti, facezie, inganni, groppi e bizzarrie” quali ingredienti della commedia, “ma poi usa – scrive Luciano Mariti – anche il termine ‘azzo’ per definire una azione mimica” (1980: 120). Hanno avuto probabilmente ragione gli studiosi come il Valeri, che hanno preferito rifarsi a una derivazione etimologica del lazzo da ‘azione’, da un ‘fare azione’, abbreviato in ‘fare l’azzo’ poi sintetizzato con ‘lazzo’. Resta però suggestiva l’altra ipotesi, se non come etimologia, diciamo in quanto significato assonante ed evidentemente consueto nell’esperienza di autori, professionisti e spettatori.

Questo secondo significato rimanda a un ‘legame’ molto più stretto e necessario del lazzo con la trama, un ‘cappio’ che stringe, condensa il senso di una scena, pare contraddire l’interpretazione diffusa che si tratti di una digressione, un’escrescenza ludica e gratuita, destinata per ragioni commerciali a soddisfare il gusto del pubblico. Già uno studioso acuto come Mario Apollonio a proposito delle invenzioni drammaturgiche dei comici scriveva:

infine proprio il sovrapporsi d’una scena all’altra, e in un equilibrio che non poteva mai essere del tutto distrutto, anche nella più pazza farandola di movimenti dispersivi (lo spettacolo dell’Arte non si riduceva mai a spettacolo di ‘varietà’ composto di elementi eterogenei, non legati da una vicenda; gli attori avevano l’eredità della Commedia, dunque della ragione e della logica) [...] suggeriva il senso d’una libertà infinita in un regno di fantasia. Ma è libertà che nasce dalla legge” (1981, I: 575, cit. in Gambelli 1993-1997, I: 320).

Il lazzo, in questo senso, svilupperebbe la sua forza comica proprio dal contesto drammaturgico in cui si trova e nel corto circuito che provoca al suo interno. Una pièce solo composta di lazzi non avrebbe efficacia, così come una commedia senza

lazzi risulterebbe insipida. È dal contrasto fra comico e patetico, fra parti ridicole e parti serie, battute dialettali e in lingua toscana, basse facezie e locuzioni argute, doppi sensi decifrabili dagli intendenti, che la drammaturgia dell'Arte si sviluppa e ottiene successo. I lazzi costituiscono un contrappunto comico dell'intreccio, sono destinati a suscitare il riso, e con il riso a contrastare il versante serio della fabula, la morale, la logica corrente, a rafforzare e moltiplicare, allo stesso tempo, gli intenti della commedia.

Il lazzo sembra parlare a volte la lingua 'incongrua' del sogno, del lapsus, o della follia, mimare il gioco infantile verbale e motorio, secondo procedimenti forse non lontani da quelli del motto di spirito indagato da Freud (*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1905) e anche da alcune delle riflessioni sul riso di Bergson (*Il riso. Saggio sul significato del comico*, 1901). Sul fondamento eversivo, antilogico e ludico del comico, sulla funzione liberatoria delle tecniche spiritose insistono, come noto, oggi teorie cognitive, linguistiche e letterarie⁴⁹. Forse anche il potenziale comico racchiuso nel lazzo, la sua natura di "metafora in parole o in fatti", come scriveva il Perrucci, la sua misura per certi versi ripetitiva e convenzionale, con l'effetto di sorpresa garantito dall'improvvisazione di cui sono maestri gli zanni (le fonti lo confermano), può fornire elementi interessanti di riflessione per una teoria del comico teatrale che contempli gli effetti combinati di una retorica fondata su un doppio registro: l'espressività del corpo e le figure di linguaggio.

È possibile che verso la seconda metà del '600 e il primo '700, esaurita la fase più innovativa e inventiva del fenomeno dell'Arte, un certo scempenso e i gusti cambiati di un pubblico meno colto o straniero, quindi non in grado di intendere la lingua italiana, abbiano portato ad eccedere nei toni e nelle gag gestuali, ad accumulare facezie gratuite, convenzionali e prive di connessione interna (come stigmatizzeranno tanti teatranti,

da Riccoboni a Goldoni). Nelle raccolte più tarde di scenari, pur nella schematicità abbreviata delle azioni, è possibile cogliere una tale tendenza. Resta però che dove la tradizione sviluppata dalle compagnie italiane ha innestato i suoi frutti migliori, penso in particolare agli esiti in Francia nella seconda metà del '600, il dispositivo scenico del lazzo ha potuto rifiorire e prendere risalto quale efficace snodo di una trama comica anche più complessa. Mi riferisco ovviamente alle commedie di Molière e agli scenari di Dominique Biancolelli, grande secondo zanni che negli stessi anni interpreta a Parigi per gli *Italiens* la parte di Arlecchino, nella stessa sala del Palais Royal dove a giorni alterni recita Molière²⁰.

Insisto su questo punto perché di recente uno studio particolarmente attento alle varianti e declinazioni dei lazzi nella vasta produzione di scenari italiani, analizzati in funzione dei prestiti in Molière, ha voluto paradossalmente concludere sulla gratuità dei giochi scenici nelle opere del grande capocomico, considerati assemblaggi di unità disparate, scene mimiche e facezie – da lui stesso nel ruolo di servitore, come noto, spesso agite – introdotte a ‘parassitare l’azione’, senza alcun senso e utilità per lo sviluppo della trama²¹. La fabula, sostengono i due autori di questo studio, sarebbe in tante sue commedie (e non solo in quelle più dichiaratamente farsesche) puro pretesto per sviluppi ludici. Tale sarebbe il lascito dei comici italiani accolto da Molière, una comicità del tutto gratuita, funzionale alle esigenze commerciali dell’impresa teatrale. Scrive Claude Bourqui: “dans l’esthétique de Molière le ridicule provoque le rire et rien de plus. Il est par principe dégagé de toute intention moralisante, ou plus largement utilitaire [...]” (Bourqui, *Vinti* 2003: 183)²². Certo, ammette lo studioso, in alcuni momenti della sua carriera, Molière conferirà una funzione determinante al ridicolo, come arma satirica o strumento di seduzione del pubblico, ma resta che “le fondement du comique moliéresque demeure dans l’acte de faire rire”²³. Tale sarebbe di conseguen-

za anche il senso dei giochi scenici negli scenari del Biancolelli, dove Arlecchino in prima persona, come noto, raccoglie i lazzi personali che introduce nelle pièce degli Italiens. Lascio alla ben agguerrita critica molieriana il compito di contestare l'interpretazione di cui sopra, basti ricordare, già solo per l'Italia, le letture di Francesco Orlando e di Francesco Fiorentino²⁴. In particolare affido la risposta a una studiosa come Delia Gambelli (alla quale questo intervento deve molto) che tanto ha lavorato sulle articolazioni e funzioni del comico in Molière e in Biancolelli, sulla coerenza interna anche degli scenari di quest'ultimo e sui rapporti quindi fra la tradizione italiana e le commedie di Molière, giungendo a conclusioni decisamente opposte a quelle sopra citate²⁵.

Vorrei allora, per concludere, puntare lo sguardo sulla figura che Dominique Biancolelli ha portato a un grande sviluppo, evidenziare i percorsi e le strategie comiche di una fortunata maschera attraverso il XVII secolo, il secolo della massima fortuna del fenomeno dell'Arte. Vorrei anche solo accennare alle vicende, già ampiamente tracciate dagli studi, che hanno interessato le successive configurazioni di Arlecchino, le sue apparizioni tra Italia, Francia e dintorni, dalla sua 'invenzione' a fine XVI secolo, al termine del XVII secolo, quando una fortunata stagione indiscutibilmente si chiude, quando nel 1697 l'Ancien Theatre-Italien chiuderà battenti e i comici lasceranno Parigi. Attraverso le figurazioni di questo secondo zanni, zanni balordo e perturbatore, si possono cogliere alcuni modi, significati e trasformazioni della comicità burlesca, così come viene declinata dagli attori professionisti e da loro trasmessa fuori dei confini d'Italia. Alcuni studiosi hanno voluto ad esempio vedere nelle trasformazioni che subisce il suo celebre costume a 'pezzette' colorate, dalle toppe irregolari e stracciate degli esordi alle eleganti losanghe di fine secolo, il segno di un processo di norma-

lizzazione, di regolarizzazione e di moderazione²⁶. Per un altro verso si potrebbero registrare anche crescenti effetti fantastici, fulgori satirici, varianti malinconiche e qualità trasformistiche nelle ultime incarnazioni della variopinta e infernale figura.

La maschera di Arlecchino proprio in Francia sembra nascere nell'invenzione dell'italiano Tristano Martinelli. La compagnia diretta dal fratello Drusiano è registrata tra la Spagna, le Fiandre, Londra e Parigi negli anni '70 e '80 del Cinquecento, la silhouette con abito a macchie colorate è presente in alcuni quadri di pittori fiamminghi, pubblicati e analizzati nel più importante studio dedicato al geniale e bizzarro interprete da Siro Ferrone. Qualche anno dopo un Arlecchino, forse riconducibile al Martinelli, è figurato in scene drammatiche con altri tipi e maschere dell'Arte nelle celebri incisioni della Raccolta Fossard²⁷. L'attore è vissuto a cavallo fra '500 e '600, caratterizzato anche nella sua biografia da una vena individualista e buffonesca ancora esplicita. Dedicata a Enrico IV di Francia e a Maria de' Medici, in occasione delle loro nozze l'anno 1600, quel libretto pomposamente intitolato *Compositions de rhétorique* (1601, cit. in Beijer, ed., 1928), conservato in copia unica alla Bibliothèque Nationale de France, che con le sue 57 pagine bianche su un totale di 70 (tutte numerate e suddivise in ben tre 'Libri'), con i pronunciamenti comici nelle restanti poche e le immagini grottesche, costituisce un vero e proprio lazzo editoriale. Di infinite buffonerie e sberleffi sono inoltre condite le lettere che Martinelli rivolge ai grandi della terra, strepitosi depositi di lazzi verbali dispiegati a sostenere una personale strategia promozionale di grande efficacia, dove vita e arte, vicende biografiche e tecniche professionali si mostrano aggrovigliate e inscindibili. Refrattario il grande comico a qualsiasi disciplina di compagnia, le uniche tracce delle sue interpretazioni, sono forse rinvenibili in alcune commedie distese di Giovan Battista Andreini, come, ancora Siro Ferrone, convincentemente dimostra²⁸.

Riemerge in seguito con forza e originalità la maschera nella figura da cui siamo partiti, cioè in Domenico Biancolelli, Arlecchino nella Parigi degli anni '60 e '80 del Seicento, attore nella compagnia del Théâtre-Italien (l'Ancien Théâtre-Italien) che insieme con Tiberio Fiorilli-Scaramouche recita al Palais Royal in condivisione con la troupe di Molière. Sono fortunatamente arrivati fino a noi, nella traduzione tardiva di Thomas Gueullette (eseguita tra il 1750 e il 1766), gli scenari da lui in uso, quasi uno zibaldone, incentrati sulla sua parte e le invenzioni comiche nel ruolo ipertrofico di secondo zanni; appena accennati invece la trama, il ruolo degli altri personaggi e le situazioni drammatiche. I numerosi lazzi puntualmente descritti, alcuni qui già citati, risultano quasi sempre, pur nella sommaria trattazione, in efficace contrappunto con la trama, dettati e motivati anche, come notava Delia Gambelli, da un filo conduttore che di scenario in scenario lega quei frammenti e delinea una mappa esautiva della comicità buffonesca, quasi a raccogliere l'esperienza di alcune generazioni di zanni²⁹. Arlecchino qui raffina le sue strategie, è sempre un buffone, ma da professionista si preoccupa di fissare sulla carta le invenzioni che accumula e creare così un repertorio comico, certo molto personale ed eccedente, ma inteso comunque in funzione del lavoro in compagnia e della comicità di altri comprimari come Tiberio Fiorilli, forse anche a futura memoria, per fissare qualcosa della tecnica più effimera dei comici dell'Arte. Inoltre, anche se il contesto drammatico risulta in genere appena accennato, la parte e i lazzi di Biancolelli, le sue stesse intemperanze e derive farsesche si stagliano nel concerto riconoscibile di una trama. I modi contigui della comicità di Molière e della troupe francese che recita accanto agli *Italiens* non sono evidentemente senza influsso su questi ultimi, anche sulle esuberanti invenzioni dell'Arlecchino Biancolelli.

Il percorso sembra chiudersi a fine secolo con Evaristo Gherardi, ultimo Arlecchino dell'Ancien Théâtre-Italien, che racco-

glie scene dal repertorio presentato all'Hotel de Bourgogne nei sei volumetti a stampa del suo *Théâtre Italien* (1700). Numerosi sono gli autori francesi delle pièce qui riportate, fra i quali Dufresny, Fatouville, Montchenay, Le Noble, Palaprat, Regnard, opere graziosamente donate (scrive Gherardi nel suo "Avertissement qu'il faut lire") e che la compagnia interpreta, manipola e riadatta³⁰. Rappresentate dagli *Italiens* tra il 1680 e il 1694, queste "Scènes" segnalano importanti passaggi e mutamenti intervenuti nel repertorio, a partire dalla crescente francesizzazione del linguaggio e dello stile, quando allora si denomineranno "Comédies françaises accommodées au Théâtre Italien". Nella prima parte documentano gli ultimi anni di presenza di Biancolelli in compagnia, tredici commedie che si richiamano ancora a un modello italiano, fino al 1688, anno della morte del grande Arlecchino, sostituito nella parte da Angelo Costantini prima, e poco dopo dal Gherardi stesso. Ancora in *Arlequin Empereur de la Lune*, pièce rappresentata il 5 marzo 1684, vivo quindi ancora Dominique, in una delle "Scènes Françaises" una didascalia spiega l'azione burlesca di Arlecchino il quale ha promesso al Dottore che la figlia sposerà l'Imperatore della Luna. Nel raggirare il balordo lo zanni insegna la riverenza che dovrà fare quando, fuoriuscendo da una tromba, udirà la voce dell'illustre personaggio. Mostra quindi al Dottore come inchinarsi profondamente, in una scena che una didascalia dettaglia:

Le Docteur se baisse encore davantage, & dans le mesme temps Arlequin leve le derriere, de maniere que le docteur y donne du nez dedans. Après ce lazzi italien, Arlequin leve sa Trompette en l'air, & feignant d'y parler dedans dit [...] (Gherardi 1701, I: 150; la sottolineatura è mia)³¹.

Celebre e spesso citato il lazzo dell'anziano Scaramouche (aveva 77 anni) in *Colombine avocat pour et contre* (1685) che si esibisce in una scena di paura, senza proferire parola, con espressio-

ni e smorfie che per più di un quarto d'ora fanno sganasciare il pubblico. Il Gherardi, che descrive la sequenza tutta mimica e il lazzo in una didascalia in francese che occupa tutta la scena settima dell'atto secondo, conclude con uno sperticato elogio del grande interprete, aggiungendo che a Roma un principe aveva commentato l'arte di Tiberio Fiorilli con le parole (in italiano): "Scaramuccia non parla e dice gran cose" (Gherardi 1701, I: 308-09, cit. in Gambelli 1993-1997, I: 219-20). Di "lazzi italiens" si parlerà meno in seguito nelle pièce qui raccolte, ma è probabile che venissero ancora utilizzati in abbondanza, anche se non registrati. Gherardi avvertiva infatti all'inizio del primo volume

que les Pièces Italiennes ne sçauroient s'imprimer: la raison est, que les comédiens Italiens n'apprennent rien par coeur [...]. Ainsi la plus grande beauté de leurs Pièces est inséparable de l'action, le succès de leurs Comédies dépendant absolument de leurs Acteurs.

Con questa precisazione, l'ultimo Arlecchino del secolo fa intendere che nella sua raccolta si trovano soprattutto le "Scènes Françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien", opere di letterati, alle quali evidentemente la compagnia continuava a interpolare scenette, gag e lazzi italiani 'all'improvviso'. Aggiunge infatti il Gherardi, rovesciando quindi il procedimento, che le invenzioni francesi "Elles étoient comme enchassées dans nos sujets", si trovavano incluse nei loro soggetti o scenari. Questo certamente accadeva nella fase iniziale (quella che registra ancora la presenza di Biancolelli e Scaramouche), mentre nelle rappresentazioni più tarde sembra decisamente prevalere una costruzione più letteraria delle pièce ("Avertissement qu'il faut lire", in Gherardi 1701: 3-7)³². L'incisione iniziale dell'edizione stampata ad Amsterdam nel 1701³³, mostra l'interno di un tempio con Arlecchino entro una nicchia ridotto a statua nella posa tipicamente sbilanciata di tanta iconografia, mentre la

musa seduta al centro distribuisce le spoglie dei due zanni italiani, Arlecchino e Mezzettino, a una frotta di amorini che si affrettano a rivestirsi, come per uno scherzo giocoso in maschera.

Nelle successive poco meno di trenta pièce raccolte nel *Théâtre Italien* si può riconoscere un decisivo cambiamento di stile, con una assai ridotta presenza della lingua italiana, una più appariscente spettacolarità, il prevalere negli argomenti di parodie mitologiche e del fantastico. Di maggior peso risultano anche le parti cantate e danzate, mentre la comicità degli zanni appare meno aggressiva e triviale; più lieve e a tratti quasi malinconica la figura di Arlecchino che si specializza in travestimenti a ritmo forsennato, nonché in moltiplicazioni e contraffazioni di voci, e che a volte anche danza. Lazzi espliciti se ne individuano pochi dopo la scomparsa di Biancolelli.

Curiosa appare la commedia con cui si chiude il secondo volume della raccolta del Gherardi nell'edizione Braakman (non presente invece nell'edizione parigina), si intitola *Les intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées* e pur destinata ai Comédiens Italiens du Roy da un autore non meglio identificato si avverte che non è stata mai rappresentata, eppure è giudicata degna di comparire a stampa. È preceduta da una lunga lettera dell'astrologo e filosofo Cardano in cui si racconta come nei campi Elisi, per rallegrare gli antichi filosofi, Plutone decida di allestire una commedia che sappia divertire e a questo fine si ricordi del recente arrivo di un eccezionale comédien, l'Arlecchino italiano da poco deceduto, cioè il grande Dominique Biancolelli. Fra gli interpreti, oltre all'ombra di Arlecchino (interprete certo Evaristo Gherardi), Plutone mette in campo Aristotele nella parte del Dottore, Diogene come zanni Mezzettino, Elena di Troia come Isabella, Zenone come l'innamorato Ottavio, e via dicendo. Colpisce che fra le gag che Arlecchino esibisce nell'oltretomba, ci sia il lazzo di acchiappare una mosca, in questo caso posata sulla guancia del grazioso Ottavio. Lo zanni balordo e geloso crede si tratti di un travestimento

dell'amata Colombina, la vuole scacciare e la apostrofa in malo modo, sia in francese che in italiano: "Ah, coquine de Colombine, *perfida, scelerata*". Poi scoprirà che si trattava della 'mosca', il finto neo di bellezza posato sul viso del giovane bellimbusto. Così rivive un lazzo, omaggio al grande interprete che nei suoi *Scenari* lo esegue nei panni del servo di Don Giovanni in *Le festin de pierre*. Si tratta della scena esilarante in cui, poco prima dello sconvolgente apparire della statua del Commendatore, Arlequin allestisce la tavola e provvede alla cena del padrone con ameni diversivi: "[...] après tous les lazzis pour mettre le couvert, pour excroquer quelques morceaux de dessus la table, celui de la mouche que je veux tuer sur son visage [...]" (cit. in Gambelli 1993-1997, I: 305).

Il racconto delle gesta di buffoni e attori che nell'aldilà si trovano, vivi o morti, a recitare e affascinare gli abitanti degli inferi costituisce un topos molto diffuso e ben noto fin da tempi lontani. In particolare la maschera di Arlecchino, come noto, sembra provenire da leggende medievali accompagnate da un leitmotiv infernale, come si potrebbe inferire dalla maschera nera che indossa, da assonanze del nome con il dantesco diavolo Alichino e in Francia con il demone Hellequin e molte altre ancora. Anche l'attore che forse fu il primo Arlecchino, Tristano Martinelli, è collegato a una serie di libelli pubblicati a Parigi nel 1585 (un secolo prima della pièce pubblicata dal Gherardi!) in cui si parla della discesa agli inferi di un "Harlequin comédien Italien" in relazione alle vicende di una famosa tenutaria parigina di bordelli, seguito da altri libelli collegati, a documentare, tra accuse e difese, scandali, una feroce polemica tra rivali³⁴.

La ribalda provocazione e grossolana espressività di questi fogli a stampa, a un secolo di distanza e dopo tanti altri viaggi teatrali, tante altre catabasi buffonesche presenti in scenari e commedie distese, si traduce in graziosa coreografia di genere e musicale favola mitologica con questo *Les intrigues d'Ar-*

lequin aux Champs-Élysées. I lazzi acrobatici di Arlecchino, le sue superbe e buffonesche provocazioni ai potenti della terra e dell'inferno, sono diventati innocui *divertissements*, hanno perso la forza trasgressiva, l'efficacia promozionale, si tingono di nostalgia per un passato glorioso, per una tradizione giunta al crepuscolo; in Francia a causa della perdita di favore del re, ma anche in Italia dove il trattato del Perrucci nel raccogliere in una *summa* la lunga storia *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, allo stesso tempo ne decreta l'irrimediabile consunzione e la conclude.

A ritmo serrato si erano susseguite a partire dagli ultimi decenni del XVI secolo le tournée delle compagnie dell'Arte in Spagna, nelle Fiandre, in Inghilterra, in Francia, anche a Praga e Vienna. Lungo questi percorsi hanno viaggiato quindi anche i congegni ben rodati delle parti comiche e dei lazzi, i quali subiscono grazie agli scambi e alla 'internazionalizzazione' interessanti modifiche, ma anche processi di obliterazione e occultamento³⁵. Divenuti nella seconda metà del Seicento un ricco repertorio, i lazzi sopravvivono sul crinale fra i due secoli nel bagaglio tecnico di più giovani interpreti, come Evaristo Gherardi, i quali si accollano l'onore e l'onere di far rivivere l'arte di grandi predecessori, attenti però a spurgarne gli eccessi nel confronto con gli innesti letterari, la lingua, la 'misura' e le *bien-séances* francesi.

Nel secolo successivo saranno il Nouveau Théâtre Italien e la compagnia di Luigi Riccoboni, richiamata a Parigi nel 1716 alla morte del Re Sole, a raccogliere il testimone. Il nuovo Arlecchino Tommaso Visentini, detto Thomassin, sarà il protagonista nel 1720 di quel *Arlequin poli par l'amour* di Marivaux, dove un Arlecchino balordo e ingenuo, grazie all'amore per Silvia la pastorella, si raffina e si trasforma in un innamorato tenero e galante:

Arlequin – Mon amie!

Silvia – Que voulez-vous mon amant! (*Et puis voyant son mouchoir entre les mains d'Arlequin*) Ah c'est mon mouchoir; donnez.

Arlequin – *le tend, et puis retire la main, il hésite et enfin il le garde, et dit* – Non je veux le garder il me tiendra compagnie (sc. 5, ed. 1949: 65)³⁶.

NOTE

¹ Si veda anche Vianello 2005: 131-59.

² Alcuni lazzi di questo tipo sono riportati in Capozza 2006: 27-28, riconducibili alla particolare sottospecie dei "Lazzi acrobatici"; uno di questi è citato ad esempio nello Scenario Magliabechiano, *La bellissima commedia in tre persone*.

³ Riportati dagli studi sono i primi contratti, rinvenuti da Emilio Re (1914), in particolare quello stipulato a Roma, in cui si trova citato il nome di una donna, Lucrezia senese; si veda Taviani, Schino 20072: 180-84. Si vedano inoltre, fra gli studi recenti e più validi sulla Commedia dell'Arte, Tessari 1981, Ferrone 1993 e 2014. Dal 2008 esce *Commedia dell'arte. Annuario internazionale*, diretto da Siro Ferrone e Anna Maria Testaverde, Firenze, Olschki (ultimo numero 2011).

⁴ È noto come una delle prime occorrenze della dicitura 'Commedia dell'Arte' si trovi in una commedia di Goldoni, *Il teatro comico* (1750), in una precisa battuta, con riferimento a un particolare modo di recitare 'all'improvviso' da parte di attori professionisti.

⁵ Diversi scritti di comici professionisti in difesa dell'arte loro e dell'uso moderato del riso si trovano in edizione moderna in Marotti, Romei 1991; si vedano anche il trattato di Niccolò Barbieri, *La Supplica* (1634, ed. 1971); per gli altri trattati si vedano Andreini, ed. 2013; Perrucci 1699, ed. 2008. Per una rassegna dei trattati tra '500 e '600 in cui si affrontano i dispositivi del comico e della commedia – da Vincenzo Maggi, a Girolamo Muzio, Giulio Cesare Scaligero, Ludovico Castelvetro, Bernardino Pino – si veda Attardo 1994: 34-44, uno studio che indaga la relazione tra forme linguistiche e contenuti comici, insieme con l'organizzazione testuale dei motti di spirito e dei contenuti umoristici.

⁶ *Eutrapelia* è un concetto di origine teologica, derivato da Aristotele (*Etica Nicomachea*, II 7, 1108a 23-24), il quale la considerava una virtù, mentre riconosceva un principio estetico del ridicolo condannandone solo gli eccessi (*Rhetorica*, III, 18), cfr. Attardo 1994: 20. Il concetto viene ripreso e approfondito da san Tommaso nella *Somma Teologica* (Questione 168).

⁷ Daniel Heinsius è un pensatore neoaristotelico che, a questo proposito, contrappone il riso eutrapelico a quello sfrenato, quindi valorizza ad esempio il ridicolo in Terenzio a scapito dello scurrile in Plauto e nei moderni autori di commedie farsesche; stralci pertinenti dai cinque libri di Giovanni Domenico Ottonelli, *Della christiana moderazione del teatro* (1646-52; ed. in 6 voll., 1655) si trovano in Taviani 1969: 315-33, 403-11.

⁸ Tra le principali raccolte di scenari di professionisti italiani, conservati in Italia o all'estero e consultabili in edizione moderna, si vedano Bartoli 1880; Scala 1611; Fassò, ed., 1979; Alberti 1996; Testaverde, ed., 2007; Ojeda Calvo 2007; Cotticelli, Heck, Heck, eds., 2001; Gambelli 1993-1997; Thérault, ed., 1965.

⁹ In particolare ancora valide sono le notazioni in Valeri 1894; Apollonio 1981, I: 158-63; Zorzi 1980 e con un intervento nel dibattito che segue di Luciano Mariti, pp. 119-122; Gambelli 1993-1997, I: 326-83 in particolare, per l'analisi di lazzi negli scenari di Biancolelli. Ampii repertori e analisi si trovano in Gordon 1983; Capozza 2006, vi si trova anche l'elenco delle principali raccolte di scenari; Bourqui, Vinti 2003. Di grande interesse infine lo studio dedicato ai rapporti fra la medicina del primo '600 e le rappresentazioni dei comici con un inedito approccio alla funzione taumaturgica dei lazzi, Katrietzki 2012.

¹⁰ Come il tipico parapiglia del finale dell'atto I dello scenario *La fortuna di Flavio*: "[...] Pantalone dice a Orazio quello Capitano esser suo nemico. Orazio caccia mano contra il Capitano. Capitan il simile. Arlecchino fugge, Capitano lo seguita, et in quel romore il banco va per terra; ognuno fugge in casa sua, Orazio, Pantalone, Pedrolino gli seguono, e finisce l'atto primo" (in Scala 1611, I: 34).

¹¹ Cfr. lo scenario *Les morts vivants*, in Gambelli 1993-1997, I: 113: "Quando le scene di spavento sono finite, io dico 'Il Signor Mario è morto, non lo vedrò più. Che il Cielo gli dia salute e allegrezza'. A quel momento sopraggiunge Mario il quale ascoltate le mie parole, da dietro mette il suo piede fra i miei due e le mani fra le mie; io conto i piedi e ne trovo tre; le mani e ne trovo quattro, il terrore mi prende; dopo molti lazzi di spavento, fuggo gridando 'Aiuto!'".

¹² Capozza ne ha classificati centinaia insieme con le loro varianti e ibridazioni.

¹³ Lo scenario si intitola *Il Giardino*, dalla raccolta di Basilio Locatelli, *Della scena e de' soggetti comici*, I, c. 368r, cit. in Capozza 2006: 23; la breve scena è classificata dalla studiosa fra i "Lazzi della scala", che hanno al centro quindi un tipico spedito comico che consente di amplificare le capacità acrobatiche degli zanni.

¹⁴ Domenico Biancolelli, *Agiunta al Convitato di pietra*, in Gambelli 1993-1997, I: 319: "Nella prima scena, quando il mio padrone ha cantato la serenata e si è ritirato, io dico che la notte è troppo oscura e che non si deve parlare, perché se le mie parole si dovessero perdere al buio non potrei più ritrovarle".

¹⁵ Scenario *Invenzioni di Coviello*, dal *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto* [...] *Raccolti di Don Annibale Sersale Conte di Casamarciano*, I, 12, ed. moderna in Cotticelli, Heck, Heck, eds., 2001, II: 78.

¹⁶ P.M. Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* (1608), in Marotti, Romei, eds., 1991: 75; "Però il riso necessario alla comedia sia come il sale al cibo, cioè non così scarso che lasci insipida la vivanda, né così abbondante che l'amareggi".

¹⁷ Si veda la "Spiegazione delli lazzi" in Adriani 1732, in Pandolfi, ed., 1988, IV: 263-73. Ad esempio il "Lazzo dell'Orina fresca": "[...] è che Pulcinella dice tutte l'orine esser calde, la servetta dice che fresca s'intende, quando è fatta allora cioè di fresco, e lo sincera" (263); o il "Lazzo de' Colombi": "[...] è che Pulcinella dice al padrone che andò sopra la colombaia, e cacciò fuori li colombi, e li disse che andassero dal Padrone – ora se non sono venuti la colpa è de' Colombi, e non sua" (269). Si veda inoltre Gallo 1998.

¹⁸ "Chiamiamo *Lazzi* ciò che Arlecchino o gli altri Attori mascherati fanno nel mezzo di una scena che interrompono con atti di spavento, o con scherzi estranei al soggetto trattato [...] Ho chiesto il vero significato della parola a Comici anziani i quali non hanno potuto soddisfare la mia curiosità [...] Ho indagato il senso del termine *Lazzi*; poiché noi parliamo in genere la lingua Lombarda mista a parole Toscane, si può pronunciare *Lazzi*, parola Lombarda, invece di *Lacci* parola Toscana. *Lazzi* o *Lacci* significa in Francese *Legami* [...]. Questi *Lazzi* interrompono sempre il discorso di Scapino, ma allo stesso tempo gli danno occasione di riprendere il filo con maggior vigore [...] per quanto assolutamente inutili, sostengo, non si allontanano dall'intento della Scena, in quanto se più volte ne infrangono il decorso, lo riannodano grazie allo scherzo stesso, che si fonda sull'intenzione scenica".

¹⁹ Per una teoria rigorosa della comicità letteraria, indagata in chiave freudiana e interpretata quale esito linguistico di una "formazione di compromesso" tra due logiche operanti nella psiche, resta fondamentale il contributo di Francesco Orlando 1979 e 1990. Per una rilettura della teoria di Or-

lando sul comico si vedano i saggi di Francesco Fiorentino e Guido Paduano, in Amalfitano, Gargano, eds., 2014: 97-119.

²⁰ Cfr. Gambelli 1993-1997.

²¹ Cfr. Bourqui, Vinti 2003: 150-92.

²² "Nell'estetica di Molière il ridicolo provoca il riso e nulla più, per principio è del tutto privo di intenti moralizzanti o in genere utilitari".

²³ "il fondamento del comico molieriano consiste nell'azione di provocare il riso".

²⁴ Cfr. Orlando 1979 e Fiorentino 1997.

²⁵ In particolare Gambelli scrive "Appare evidente, anche dall'analisi di un numero limitato di prelievi, come la drammaturgia arlecchinesca insegue, lungo i canovacci sparsi, una linea di composizione che, attraversando tutte le trame dello *Scenario*, allaccia tutti i frammenti stravaganti di un lessico codificato in un concerto di pezzette" (1993-1997, I: 345-46) e più avanti tratta dei lazzi di Arlecchino quali frutti di "una tecnica attorica raffinata e concertata, che può essere indifferentemente verbale o mimica [...] nell'invenzione di un linguaggio scenico, in cui le parole assumono un'evidenza plastica, mentre i gesti tracciano improvvisi geroglifici nel vento" (369). Vedi anche Gambelli 2010: 15-26.

²⁶ La differenza risulta efficacemente sintetizzata nelle due illustrazioni di Charles-Antoine Coypel contenute in Riccoboni 1730-1731, I, intitolate "Habit d'Arlequin Ancien" e "Habit d'Arlequin Moderne", il primo mostra delle toppe il secondo le tipiche losanghe, le due immagini sono riportate in Guardenti 1990, II: 137-38. Il percorso dalla recitazione energica dei primi Arlecchini a quella maniera di fine '600 e del '700 è raffigurato in efficace sequenza in Calendoli 1959: 206-07 e Taviani, Schino 2007: 53. Cfr. anche Mazouer 2002.

²⁷ Cfr. Ferrone 1993 e 2006; Beijer, ed. (1928).

²⁸ Cfr. Burattelli, Landolfi, Zinanni, eds., 1993.

²⁹ Cfr. Gambelli 1993-1997, I; Parfaict, Parfaict 1767. Si veda anche su tutto l'argomento il bel saggio di Vinti 1997.

³⁰ Da me è stata consultata l'edizione Adrian Braakman, Amsterdam 1701; Gherardi dichiara che le pièce francesi erano state donate per difendersi dagli attacchi di una parte dei suoi compagni che riteneva la pubblicazione della raccolta un sopruso ai danni dell'intera compagnia, proprietaria dei copioni forse niente affatto donati. Precedevano questa edizione il volume pubblicato a Parigi (De Luyne, 1694) e tre volumi pubblicati nel 1697 ad Amsterdam da Braakman; numerose contraffazioni escono nei Paesi Bassi. Si veda l'importante edizione moderna di alcune pièce in Spaziani 1966 e Colajanni 1970.

³¹ “Il Dottore si abbassa ancora di più e allo stesso tempo Arlecchino solleva il suo didietro in modo che il Dottore ci sbatta con il naso. Dopo questo lazzo italiano, Arlecchino alza la tromba e fingendo di parlare con lui [l’Imperatore], dice [...]”.

³² “che le opere italiane non possono trovarsi stampate: la ragione è che gli attori italiani non imparano a memoria [...] Perciò la bellezza delle loro opere è inseparabile dall’azione, il successo delle commedie dipende in assoluto dagli attori”, “scene francesi recitate nel Théâtre-Italien”.

³³ Questa edizione de Braakman, da me consultata insieme con quella di Parigi 1700, esce dopo la morte improvvisa di Evaristo Gherardi, il 30 agosto 1700; ritengo però che fosse da lui ancora coordinata, così come i tre precedenti volumi pubblicati nel 1697, sempre da Braakman (cfr. Gherardi 1697). L’autore infatti aggiunge alle sue pagine introduttive anche un “Avertissement sur cette nouvelle Edition d’Amsterdam” in cui rende conto delle nuove tavole inserite, insieme con alcune pièce inedite.

³⁴ Cfr. Gambelli 1993-1997, I: 157-79; Ferrone 2006: 81-102. Testimonianze anche in esibizioni di performer solitari nella prima metà del Cinquecento, sono raccolte in Vianello 2005.

³⁵ In relazione ai viaggi e alle tournée dei comici italiani in Europa si vedano Bec, Mamczarz, eds., 1985; Viaggi teatrali 1989; Ferrone 1993; Guardenti 1990; Ojeda Calvo 2007; Martino, De Michele, eds., 2010.

³⁶ “Arlecchino – amica mia! Silvia – cosa volete caro amante! (*Poi vedendo il suo fazzoletto in mano ad Arlecchino*) Ah è il mio fazzoletto, datemelo. Arlecchino – glielo tende, poi ritira la mano, esita e infine lo trattiene e dice – No voglio tenerlo mi terrà compagnia”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Adriani, Placido (1732), *Selva ovvero zibaldone di concetti comici*, in Pandolfi, Vito (1988), *La commedia dell’arte, storia e testo*, Firenze, Le Lettere (1 ed. Sansoni, Firenze, 1955).

Alberti, Carmelo (1996), *Gli scenari Correr. La commedia dell’arte a Venezia*, Roma, Bulzoni.

Amalfitano, Paolo; Gargano, Antonio, eds. (2014), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pisa, Pacini.

- Andreini, Giovanni Battista, *Opere teoriche*, ed. Rossella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013.
- Apollonio, Mario (1981), *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni (1 ed. 1930).
- Attardo, Salvatore (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1994.
- Barbieri, Niccolò (1634), *La Supplica, discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, ed. Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971.
- Bartoli, Adolfo (1880), *Scenari inediti della Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro*, Firenze, Sansoni (rist. anast. Bologna, Forni, 1980).
- Bec, Christian; Mamczarz, Irène, eds. (1985), *Le théâtre italien et l'Europe (XVII-XVIII siècles)*, Actes du congrès International, Paris-Fontainebleau, 14-17 octobre 1982, Firenze, Olschki.
- Beijer, Agne, ed. (1928), *Recueil de plusieurs fragments des premières comedies italiennes qui ont esté representees en France sous le regne de Henry III. Recueil dit de Fossard conserve au Musee National de Stockholm*, Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt (Paris, Librairie Théâtrale, 1981).
- Bourqui, Claude; Vinti, Claudio (2003), *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Paris-Torino, L'Harmattan 2003
- Burattelli, Claudia; Landolfi, Domenica; Zinanni, Anna, eds. (1993), *Comici dell'Arte. Corrispondenze (G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala)*, dir. Siro Ferrone, Firenze, Le Lettere, 2 vols.
- Calendoli, Giovanni (1959), *L'attore, storia di un'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Capozza, Nicoletta (2006), *Tutti i lazzi della Commedia dell'arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma, Dino Audino.
- Cecchini, Pier Maria (1628), *Frutti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita. Di Pier Maria Cecchini nobile ferrarese trà comici detto Frittellino*, Padova, Guaresco Guareschi.
- Colajanni, Giuliana (1970), *Les Scénarios Franco-Italiens du Ms. 9329 de la Bibliothèque Nationale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

- Cotticelli, Francesco; Heck, Anne Goodrich; Heck, Thomas F., eds. (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano's Scenarios*, Lanham (MD)-London, The Sacre-crow Press.
- Fassò, Luigi, ed. (1979), *Teatro dialettale del Seicento. Scenari della commedia dell'arte*, Torino, Einaudi.
- Ferrone, Siro (1993), *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa*, Torino, Einaudi (2 ed. 2011).
- (2006), *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza.
- (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi.
- Fiorentino, Francesco (1997), *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi.
- Gallo, Valentina (1988), *La Selva di Placido Adriani. La Commedia dell'Arte nel Settecento*, Roma, Bulzoni.
- Gambelli, Delia (1993-1997), *Arlecchino a Parigi, I: Dall'inferno alla corte del re Sole* (1993), II: *Lo scenario di Domenico Biancolelli* (1997), Roma, Bulzoni.
- (2000), *Vane carte. Scritti su Molière e il teatro francese del Seicento*, Roma, Bulzoni.
- Gherardi, Evaristo (1697), *Suplement du théâtre italien, ou Nouveau recueil des comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par les comédiens du roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*, Amsterdam, Adrian Braakman, 3 vols.
- (1700), *Le théâtre italien de Gherardi, ou, Le recueil général de toutes les comédies & scènes françaises jouées par les comédiens italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa majesté*, Paris, Cusson et Witte, 6 vols.
- (1701), *Le théâtre italien*, Amsterdam, Adrian Braakman.
- Gordon, Mel (1983), *Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publication.
- Guardenti, Renzo (1990), *Gli italiani a Parigi. La comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 2 vols.

- Katritzky, M.A. (2012), *Healing, Performance and Ceremony in the Writings of Three Early Modern Physicians: Hippolytus Guarinonius and the Brothers Felix and Thomas Platter*, Farnham, Ashgate.
- Mariti, Luciano, ed. (1980), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Atti del convegno di studi di Pontedera 28-30 maggio 1976, Roma, Bulzoni.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de (1949), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard.
- Marotti, Ferruccio; Romei, Giovanna, eds. (1991), *La commedia dell'arte e la società barocca, II: La professione del teatro*, Roma, Bulzoni.
- Martinelli, Tristano (1601), *Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, Comitorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonna lingua Francese et Latina, Conductier de Comediens, Connestabile de messieurs le Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais inventeurs des-robber chapiaux*, [Lyon], Imprimé de la le Bout du Monde, in Beijer, ed. (1928).
- Martino, Alberto; De Michele, Fausto, eds. (2010), *La ricezione della commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, Pisa, Fabrizio Serra, 2010.
- Mazouer, Charles (2002), *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Mosele, Elio, ed. (1997), *La Commedia dell'Arte tra Cinque e seicento in Francia e in Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, Fasano, Schena.
- Ojeda Calvo, María del Valle (2007), *Stefanello Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- Orlando, Francesco (1979), *Lettura freudiana del "Misanthrope"*, Torino, Einaudi, 1979.
- (1990), *Due letture freudiane: Fedra e Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Parfaict, Claude; Parfaict, François (1767), *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'Année*

1697. *Suivie des extraits ou canevas des meilleures Pièces Italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Rozet.
- Perrucci, Andrea (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso*, eds. Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2008.
- Re, Emilio (1914) "Commedianti a Roma nel secolo XVI", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 63: 291-300.
- Riccoboni, Luigi (1728), *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Pierre Delormel (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1969).
- (1730-1731), *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, André Caillou, 2 vols.
- Scala, Flaminio (1611), *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976.
- Spaziani, Marcello (1966), *Il théâtre italien di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard et Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo
- Taviani, Ferdinando (1969), *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. I: *La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma.
- Taviani, Ferdinando; Schino, Mirella (2007), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher (1 ed. 1982).
- Tessari, Roberto (1981), *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia.
- Testaverde, Anna Maria, ed. (2007), *Canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi.
- Thérault, Suzanne, ed. (1965), *La Commedia dell'Arte vue à travers le Zibaldone de Perouse. Étude suivie d'un choix de scenari de Placido Adriani*, Paris, Centre national de la recherche scientifique.
- Troiano, Massimo (1568), *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati, e delle cose piu notabile, fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo et eccellentissimo signor duca Guglielmo [...]*, Monaco, Adamo Montano
- Valeri, Antonio (1894), *Gli scenari inediti di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del Teatro*, Roma, Tipografia Folchetto.
- Viaggi teatrali a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del convegno internazionale, Torino 6-8 aprile 1987, Genova, Costa e Nolan, 1989.

- Vianello, Daniele (2005), *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni.
- Vinti, Claudio (1997), "Il comico verbale in Francia dallo Scenario di Biancolelli alla Foire", in Mosele, ed., 1997: 335-53.
- Zorzi, Ludovico (1980), "La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte", in Mariti, ed., 1980: 104-15.

CLAUDIO VICENTINI

Il comico e la teoria della recitazione

Due luoghi comuni

Sulla recitazione comica esistono diversi luoghi comuni. Il primo, che è probabilmente il più diffuso, riguarda la convinzione che l'attore per far davvero ridere il pubblico non debba mai mostrarsi lui stesso divertito da ciò che rappresenta. L'esibizione dell'atteggiamento personale dell'interprete verso la figura che produce ne corroderebbe irrimediabilmente l'efficacia. A simbolo e icona di questa certezza è in genere assunta l'immagine di Buster Keaton, con il suo volto rocciosamente impassibile nell'incrocio delle più esilaranti situazioni.

Ma poi sulla scena le cose spesso non vanno così. Talvolta l'interprete comico "sfuma" dalla parte, scivolandone fuori per istituire una linea di comunicazione personale con gli spettatori e testimoniare il suo atteggiamento verso ciò che rappresenta. Per ricorrere a esempi recentissimi, è un'operazione che nei suoi monologhi compie volentieri Paolo Rossi: con un mezzo sorriso ammicca agli spettatori fingendo una timida, quasi vergognosa ma divertita consapevolezza dell'assurda stupidità delle cose che dice. Crozza esce sovente dalla figura che sta parodiando e mostra il proprio intimo divertimento per l'efficacia della cari-

catura. Il che non rovina affatto l'effetto comico, anzi lo rafforza e in genere innesca l'applauso. In modo ancora più clamoroso Albanese, nella sua celebre creazione del politico malavitoso, becero e arrogante, Cetto Laqualunque, nel momento stesso in cui giunge all'acme della volgarità del personaggio, si ferma, prolunga la pausa, poi come se non riuscisse a restare nella trivialità della parte, abbozza un timido sorriso e a mezza voce, rivolto agli spettatori, confessa: "è che fundamentalmente mi vergogno come una bestia a fare questa persona". Il pubblico si scatena, conquistato. Poi Albanese finge di riprendersi, "rientra", e "prosegue".

Tutto ciò – la tecnica del "distacco" del comico da ciò che va raffigurando – appare in sintonia con un secondo luogo comune, con l'idea che l'arte dell'attore comico tocchi il suo vertice quando riesce a mescolare il riso con il pianto. È un'idea nutrita dal fascino che l'immaginazione popolare attribuisce alla figura del clown che dentro – si sa – è sempre triste, mentre si sforza di far ridere il pubblico, e del buffone che si impegna a rallegrare gli spettatori mentre la sua anima è lacerata da personalissime pene. È il disperato fascino del "ridi pagliaccio" che chiude il primo atto dei *Pagliacci* di Leoncavallo. Ed è interessante notare che tutto questo, l'irresistibile suggestione esercitata dall'intreccio del riso con il pianto, segnerebbe solo i vertici dell'arte comica e non riguarderebbe affatto la recitazione tragica. L'idea di un attore onestamente soddisfatto per le proprie faccende personali, costretto dalla parte a disperarsi sulla scena non impressiona nessuno. Dunque, carattere proprio della recitazione comica sarebbe l'estremo vantaggio che otterrebbe nel presentarsi stagliata su uno sfondo "altro", per distanza (la differenza che separa la persona dell'attore dalla figura del personaggio) o per contrasto (la particolare suggestione del riso collocato accanto alle lacrime).

Le perplessità della teoria

Questo tessuto di immagini più o meno confuse della recitazione comica trova una precisa corrispondenza nella trattatistica che tra il Settecento e l'Ottocento s'impigliava in alcuni nodi capitali discutendo i modi per rendere il ridicolo sulla scena. Agli inizi dell'Ottocento August Wilhelm Iffland formulava una regola precisa: l'interprete doveva sempre nascondere agli spettatori la sua consapevolezza delle qualità comiche della parte. Ne spiegava le ragioni in un saggio *La rappresentazione del malvagio e del macchinatore*:

Se la comicità in questi ruoli è veramente una peculiarità del personaggio, questi, e quindi l'attore che li interpreta, non deve sapere di possederla. Una tale caratteristica deriva da uno stato d'eccitazione, da un sentimento dominante, un'abitudine, e non è possibile che chi la possiede la ostenti con consapevolezza. Egli deve abbandonarsi ad essa involontariamente, deve diventare inscindibile dal suo modo di essere e di pensare, come il respiro con la vita. Quanto più questi aspetti vengono rappresentati naturalmente, e il bizzarro accade inaspettatamente e seriamente, tanto più la rappresentazione riesce a rallegrare il cuore. Se si esagera nella caratterizzazione del personaggio, è come se l'attore uscisse dalla maschera, palesasse il suo travestimento e non potrebbe che gridare al pubblico: "È vero che la mia maschera è comica? Lo ammettano per favore" – "Oh, sì!", "Bene, allora rientro in lei, e continuo a divertire". (Iffland 1815, ed. 2012: 299).

L'interprete che mostra di divertirsi per la comicità del suo personaggio, dunque, "esce" dalla parte e rovina gli effetti comici che questa dovrebbe produrre.

Pochi anni dopo il principio opposto era sostenuto da Charles Lamb in un articolo pubblicato sul *London Magazine*. Per rendere davvero efficace la rappresentazione di diversi personag-

gi, spiegava Lamb, l'attore deve mantenere un tacito canale di comunicazione con il pubblico in cui mostri di non essere (o non essere del tutto) quello che sta rappresentando. Ciò, proseguiva, sembra proprio della recitazione comica. Nella resa dei personaggi tragici una manifesta distanza dell'interprete dalla parte apparirebbe invece nociva (Lamb 1828, ed. 1903: 185-187).

Le due posizioni apparivano ovviamente contraddittorie. La tentazione oggi, in una prospettiva storica, sarebbe sciogliere la contraddizione ammettendo l'esistenza di due diverse tecniche della recitazione comica, fondate rispettivamente sull'impiego della piena aderenza dell'attore alla figura rappresentata, oppure sul ricorso a un esplicito distacco. Ma non è così facile. Prima di tutto perché l'individuazione di queste due tecniche non è finora avvenuta. Poi perché nei capisaldi stessi della moderna teoria attorica, stabiliti nel corso del Settecento, si ritrova l'imperiosa esigenza di cogliere nella resa comica, e *solo* nella resa comica, le due modalità dell'adesione e della distanza intimamente collegate in un unico inestricabile intreccio

A metà del Settecento l'opera canonica della corrente emozionalista, *Le comédien* di Pierre Rémond de Sainte-Albine, collocando il baricentro della recitazione, tragica o comica che fosse, nella capacità dell'interprete di provare davvero i sentimenti richiesti dalla parte stabiliva che nessun attore comico potesse rendere un personaggio davvero divertente se non si divertiva lui stesso a raffigurarlo.

Quando si recita un personaggio comico senza prendervi piacere, si è visti come un mercenario che esercita il mestiere di *comédien* per impossibilità di procurarsi altre fonti di sostentamento. Invece, quando si condivide il piacere con gli spettatori, si è quasi sempre sicuri di piacere loro. L'allegria è il vero Apollo degli attori comici. Se sono gioiosi, quasi necessariamente hanno *feu* e genio.

Ma aggiungeva subito dopo:

Non dimentichiamo tuttavia di avvertirli [gli attori] che noi desideriamo leggere ordinariamente soltanto nella loro recitazione e non sul loro volto, la gaiezza che i ruoli ispirano loro [...] un *comédien* che si propone di farci gioire, ci apparirà spesso tanto più comico quanto più ostenterà di apparire serio. Io direi senz'altro agli attori tragici: "Piangete se volete che io pianga". A quelli comici dico. "Non ridete quasi mai se volete che io rida" (Sainte-Albine 1747, ed. 2012: 298).

Dunque l'attore doveva inequivocabilmente manifestare il proprio piacere, la propria "allegria", nel rendere la comicità della parte, restando nello stesso tempo assolutamente serio.

Tre anni dopo, l'*Art du théâtre* di Antoine-François Riccoboni, testo capostipite della teoria antiemozionalista, sviluppava su quasi tutti gli aspetti della recitazione argomenti ovviamente opposti a quelli di Rémond de Sainte-Albine. Ma almeno su un punto si mostrava in fondo d'accordo: riguardo alla recitazione comica. Finiva infatti con il riproporre, sia pure in altri termini, l'esigenza dello stesso singolare intreccio tra serietà e allegria. L'interprete comico, scriveva Riccoboni, deve assumere "un'aria gioiosa e tranquilla" perché "un volto contento dispone lo spettatore al riso" (Riccoboni 1750: 60). Ma aggiungeva, poche pagine dopo:

L'attore comico deve soprattutto osservare che quanto più ciò che dice è divertente, tanto meno deve prendere parte al divertimento. È un grave difetto, quasi insopportabile, che rida lui stesso quando deve far ridere gli altri, perché questo errore distrugge l'illusione (Riccoboni 1750: 74-75).

Nello scontro tra le due principale correnti della dottrina attorica settecentesca un punto appariva quindi evidente: comunque la recitazione venisse impostata, in chiave emoziona-

lista o antiemozionalista, era indispensabile che per far ridere il pubblico l'attore esibisse un atteggiamento "personale" verso la prestazione che offriva (apparisse allegro e divertito per il divertimento che produceva) e *contemporaneamente* nascondesse questo suo atteggiamento, in modo che nulla trasparisse che non fosse assolutamente aderente all'umore, alle disposizioni, al carattere del personaggio rappresentato.

L'attore comico non è una persona per bene

La chiave per comprendere questa contraddizione risiede probabilmente in un'altra sensazione diffusa, oggi ancora viva anche se nascosta, quasi rimossa e comunque inconfessata: che la recitazione comica sia per qualche misteriosa ragione inferiore alla recitazione drammatica. Affermazione che, posta in questi termini, non troverebbe l'esplicito consenso di nessuno. Eppure è un dato di fatto che per un attore comico raggiungere il riconoscimento della sua piena qualità di artista, quale che sia il successo di pubblico e di botteghino, è assai più difficile che per un attore del repertorio drammatico. All'interprete tragico basta a volte un semplice grande successo, di cinema o teatro, per una superlativa interpretazione di un personaggio tormentato, afflitto e lacerato dalle più aggrovigliate passioni, perché sia immediatamente innalzato dal pubblico e dalla critica a grande, grandissimo artista della scena. Per l'attore comico il cammino è in genere assai più lento, e a dimostrarlo è sufficiente percorrere la storia della critica dei massimi comici del Novecento. Una serie di lunghe e sempre più rifinite prestazioni è quasi sempre necessaria perché l'eccellenza delle sue doti e la perfezione della sua tecnica vengano pienamente apprezzate.

Ma c'è di peggio. Sempre in forma segreta, ormai di fatto inconscia, permane una strisciante percezione della professione del comico come un'attività più o meno sconveniente. Le prove, anche clamorose, non mancano. Quando nel febbraio del

2013 un esponente della scena politica tedesca, Peer Steinbrück, esprimeva il suo disappunto per i recenti risultati delle elezioni politiche italiane con un giudizio perentorio – inorridisco, dichiarava alludendo al successo delle liste di Grillo e del partito di Berlusconi, per il fatto che abbiano vinto “due clown” – il presidente Napolitano in visita in Germania annullava, per ovvia protesta, una cena con Steinbrück prevista dal programma.

Tuttavia se un esponente politico affermasse di inorridire perché in qualche paese hanno vinto “due ingegneri” la sua dichiarazione sembrerebbe bizzarra, magari incomprensibile, ma certo non offensiva. Così anche se dichiarasse di inorridire perché hanno vinto “due attori”. Ma “clown” appare inammissibile, il vocabolo suona immediatamente come un insulto, e come tale viene senz’altro percepito, da Steinbrück, da Napolitano, e da tutti noi. Che per altro saremmo poi assolutamente pronti a giurare – insieme a Steinbrück e a Napolitano – che la professione del clown non ha niente di disdicevole, che anzi ha conosciuto tra i suoi adepti artisti insigni, che giudicare severamente il lavoro del comico è cosa di secoli remoti, barbari, rozzi ed oscuri, e che un comico può senz’altro essere una persona eccellente e artista di immensa e sopraffina grandezza.

La recitazione comica e la recitazione tragica

Sembra quindi necessario indagare la difficoltà, ancora oggi persistente, a spogliare la recitazione comica da un confuso e imprecisato alone di inferiorità artistica e decoro umano. E si può muovere dalla distinzione tra recitazione tragica e recitazione comica su cui si è a lungo soffermata nel corso dei secoli la teoria della recitazione. Per alcuni aspetti apparivano senz’altro simili. L’una e l’atra dovevano infatti rispondere a un’esigenza perentoria: la recitazione, comica o tragica che fosse, doveva essere necessariamente improntata all’eleganza e al decoro, garantiti dall’impiego di un ben definito codice gestuale ed

espressivo che indicava minuziosamente gesti e movimenti, ne fissava possibilità e limiti, stabiliva le azioni, gli atteggiamenti e i comportamenti ammessi sulla scena e quelli proibiti¹.

La differenza delle due forme di recitazione dipendeva invece dalla diversa natura dei personaggi della commedia e della tragedia: i primi costituiti da figure superiori alle persone normali, i secondi simili alla gente comune che lo spettatore può incontrare nella vita quotidiana. Vi sono, scriveva Grimarest all'inizio del Settecento sulla scorta di una lunga tradizione, "personaggi elevati", propri della tragedia, e "personaggi comuni", di cui tratta la commedia. I personaggi comuni possiedono un ventaglio di caratteristiche assai più ampio dei personaggi superiori ed eminenti della tragedia (Grimarest 1707: 177).

Ciò segnava un'importante differenza nella recitazione. La necessità di produrre una molteplicità di intonazioni, gesti, atteggiamenti differenziati rendeva innanzi tutto "più difficile" la recitazione della commedia di quella della tragedia (178). Ma soprattutto richiedeva, come osservavano diversi trattatisti, una recitazione più libera e creativa. La dignità e la solennità della tragedia, insisteva verso la metà del Settecento Colley Cibber, un grande protagonista della scena inglese, rendono simili e uniformi le prestazioni degli attori e riducono un interprete "a essere assai più simile a un altro di quanto non debba esserlo nella commedia" dove "le leggi dell'azione" gli consentono "possibilità così libere e pressoché illimitate di giocare con la natura, che la voce, l'aspetto e i gesti di un interprete di commedia possono essere tanto vari quanto sono differenti tra loro i modi e i volti del genere umano" (Cibber 1740, ed. 1968: 82).

Ma non si trattava solo di una maggiore apertura stilistica. Nella commedia le esigenze della recitazione potevano richiedere l'infrazione delle regole stesse del codice espressivo che garantiva l'eleganza e il decoro dell'azione. Nel 1710 Gildon,

nel primo trattato inglese sull'arte dell'attore, indicava le "infrazioni" che possono diventare ammissibili e riguardano il ritmo del discorso, i movimenti delle labbra e della lingua, gli atteggiamenti del collo e della testa, e via dicendo (Gildon 1710: 53, 58, 72-73, 108). Infrazioni complessivamente assai limitate, ma quanto meno indicative di un atteggiamento attorico divergente nella produzione degli effetti comici e tragici.

Deformità comica e vizio morale

Tuttavia la varietà di gesti ed espressioni e la possibilità di infrangere un codice stilistico garantito e riconosciuto di per sé non spiegavano affatto perché mai la prestazione dell'attore comico riuscisse a scatenare la risata del pubblico. Il fondamento della comicità della commedia doveva quindi essere ritrovato altrove, in un celebre passo della poetica aristotelica che definiva la commedia "imitazione di persone più volgari dell'ordinario" e il "ridicolo" qualche cosa "come di sbagliato e di deforme" (1449a). Se i personaggi della commedia erano persone comuni, potevano dunque diventare oggetto di riso solo in quanto mostrassero una qualche "deformità", o comunque una "volgarità" che li rendesse in qualche modo inferiori a quanti li osservavano nella raffigurazione dell'attore.

Nella trattatistica della recitazione questa deformità veniva però risolta in una formula caratteristica. Il personaggio appariva volgare e inferiore in quanto macchiato da vizi di carattere morale. La comicità della scena si presentava così come denuncia e condanna del vizio rendendo possibile, tra il Cinquecento e il Settecento, di fronte agli attacchi della chiesa e alle condanne religiose del teatro, rivendicare la sua missione altamente morale. Un celebre elogio scritto in onore di Vincenza Armani, un'attrice del tardo Cinquecento, poteva orgogliosamente sottolineare la ragione profonda che l'aveva portata sulle scene: Vincenza Armani con la sua arte intendeva "purgare de' vizii

la corrotta gente", rappresentando le persone e i loro modi "come in uno specchio" capace di rivelare i loro errori e quindi infiammarle "a vita lodevole" (Valerini 1570, ed. 1991: 34). Affermazione che ai nostri occhi appare senz'altro assai arditata. Ma tant'è, si mostrava quanto meno opportuna, e almeno formalmente ammissibile, nell'ottica del tempo. E non è che un esempio fra mille.

Intendere la deformità comica del personaggio come vizio morale offriva inoltre un secondo e non meno importante vantaggio. Permetteva di mantenere senza troppi problemi la recitazione entro i confini dell'eleganza e del decoro stabiliti dal codice espressivo, limitando le eventuali infrazioni. Il che sarebbe stato difficile quando si fosse trattato di rendere "deformità" d'altro genere: grottesche malformazioni fisiche o comportamenti irrimediabilmente goffi e stralunati. La rappresentazione di una figura macchiata da un vizio morale, come l'avarizia, poteva invece risolversi, secondo le minuziose indicazioni fornite da Iffland, in modi espressivi tanto esatti quanto misurati nella precisione dei dettagli.

A quasi tutti gli avari preme realmente celare questa propensione. E se essa traspare dai loro atteggiamenti, non è certo per loro volere. Di solito hanno scelto un atteggiamento particolare con cui credono di poter nascondere il dissidio interiore. Può trattarsi di una finta cordialità o di una perenne calma che attraversa la solitudine e un'aria malinconica forma la maschera con cui nascondono la propria interiorità [...] Forse è per quel continuo osservare tutto ciò che si muove e respira o forse per la preoccupazione di preservare i loro abiti, in ogni modo gli avari tendono a muovere poco le loro membra. Solo le dita sembrano di tanto in tanto segnalare con movimenti involontari e frenetici ciò che accade nel loro animo. Con la stessa cautela con cui intraprendono un'attività o un affare, così con la stessa lentezza e parsimonia, gli avari si muovono nella vita reale e nello spazio

[...] Quando stanno perdere qualcosa, l'espressione adottata si dissolve e la maschera cade. Se devono perdere qualcosa d'importante è proprio la lotta tra la necessità di conservare l'atteggiamento costruito e la rabbia che bolle all'interno a produrre un effetto caricaturale che fa ridere per la sua genuinità.

E Iffland concludeva:

Atteggiamenti convenzionali, convulsioni e smorfie non possono attirare l'intelligente spettatore più di una formula magica mal costruita (Iffland 1815¹, 2012: 350-351).

Per la dottrina ufficiale risolvere l'"inferiorità" e la "deformità" indispensabile all'effetto comico nella rappresentazione dei vizi morali e dei loro più precisi riflessi nei comportamenti sociali – modi di parlare, muoversi, incedere, atteggiarsi, guardare, che questi vizi producevano – costituiva così la soluzione più opportuna. Ancora in pieno Settecento Marmontel alla voce "comique" nell'ottavo volume dell'*Encyclopédie*, poi ripresa negli *Éléments de littérature*, stabiliva un principio ovvio e indubitabile:

L'effetto comico risulta dal paragone che si fa, anche senza accorgersene, tra i propri costumi e i costumi che si vedono risolti in ridicolo e, si suppone, tra lo spettatore e un personaggio visibile, con una differenza vantaggiosa per lo spettatore (Marmontel 1822: 237).

E dopo aver elencato una serie di vizi, avarizia, invidia, ipocrisia, adulazione e via dicendo, Marmontel proseguiva:

Ogni uomo disprezzerà nel suo simile [i vizi] da cui si riterà esente, e prenderà un maligno piacere al vederli umiliati (329).

La comicità inammissibile

Fin qui la dottrina ufficiale. Ma in un'ottica assai diversa emergeva anche, in tutt'altra luce, una diversa forma di comicità. Emergeva nella distinzione tra gli attori per bene e gli attori disdicevoli, distinzione che costituiva un punto fermo per tutta la dottrina della recitazione dal Cinquecento al Settecento.

In un enciclopedico repertorio delle professioni umane stilato nel tardo Cinquecento, Tommaso Garzoni dopo aver illustrato alla voce "comici" la figura di un'attrice che è "compendio dell'arte", dotata di "gesti proporzionati [...] moti armonici e concordi [...] atti maestrevoli e grati [...] parole affabili e dolci" e "un perfetto decoro quale spetta e s'appartiene a una perfetta commediante", passava ai comici che dovevano essere oggetto di vituperio per le "sporcizie, che a ogni parola scappan lor di bocca", per i "gesti ruffianeschi", furfantissimi "nelle invenzioni a tutta botta; e in ogni cosa putiscono da manigoldi quanto dir si possa" (Bagnacavallo 1601: 739). Una sorta dunque di malviventi contro i quali la compagine dei trattatisti si sentiva in dovere di tuonare. Giovan Battista Andreini, figura di spicco nel panorama teatrale del tardo Cinquecento e del primo Seicento, si preoccupava di separare gli infami istrioni che "dicono mille impertinenze e disonestadi, facendosi lecito quello che da ciascheduno deve essere abominato", dagli attori degni di questo nome che dovevano fuggire non solo "le parole sporche", ma – è questo è molto importante – anche "gli atti impudichi e lascivi" (Andreini 1578, ed. 1991: 484, 486).

I deprecabili istrioni, dunque, non solo dicono porcherie ma usano il corpo con effetti bizzarri e deformanti. Giocano, precisa Andreini, "di mano e di gorgia" e muovono "la bocca e ad altri membri con modi strani, distorti, tramutati" (Andreini 1578, ed. 1991: 482-483). Entrava più nel dettaglio Tommaso Garzoni, che trattando dei buffoni, dopo aver deplorato che "non conoscano che cosa sia vergogna" e tuttavia "trionfino nei pasti dei

principi” mentre il dotto poeta e l’arguto filosofo restano “nel vilissimo tinello”, si diffondeva sulle loro bravure:

si vede il buffone con le ciglia de gli [*sic*] occhi dentro ascose, e gli occhi sbardellati, che par guerzo; hora conche le labbra torte, che par un mascherone contrafatto, hora con un palmo di lingua fuori, che par un cagnazzo morto dal caldo, e dalla sete; hora col collo teso, che par un’impiccato; hora con le fauci ingrossate, che fa mostra d’aver mille diavoli addosso, hora con le spalle ingrossate, che pare il Babuino di Milano (Bagnacavallo 1601: 816).

La distinzione tra l’arte del comico per bene e le procedure dell’inammissibile istrione non era certo confinata nell’ambito italiano, ma si trovava diffusa nell’intera area europea, nella cultura inglese, nella cultura francese². Riceveva persino una sorte di sanzione legale quando nel 1641 Luigi XIII pronunciava una dichiarazione che rendeva lecita la professione dell’attore dedito a rappresentazioni prive di parole e azioni “equivocche e lascive”, condannando nello stesso tempo gli attori “disonesti” che venivano bollati d’infamia³. E questa distinzione resisteva ancora, in termini ovviamente più sottili, nelle pagine di Marmontel che distingueva tre generi di comico, “noble”, “bourgeois”, e “bas”, riferiti alla rappresentazione di tre diverse fasce sociali. Ma, avvertiva Marmontel, non bisogna confondere il “comique-bas”, rappresentazione dei comportamenti e dei costumi del popolo, con il “comique grossier” che è un difetto che minaccia tutti i generi di comicità. Tutti e tre i generi, “noble”, “bourgeois” e “bas” devono essere resi con delicatezza e onestà, mentre il “comique grossier” ferisce il gusto e i costumi. Eccellente esempio della comicità deviata poteva essere la farsa, “insipida esagerazione o imitazione grossolana di una nauta indegna d’essere presentata alle persone oneste” (Marmontel 1822: 243, 245).

La teoria dell'arte del buffone

La recitazione comica, comunque diretta a mostrare l'inferiorità e la deformità che genera il ridicolo, sembrava così scandirsi in due forme incompatibili. L'una connotata da correttezza e decenza, essenzialmente rispettosa dell'esigenza di grazia ed eleganza propria dell'arte del ben recitare, che risolveva l'inferiorità e la deformità dell'oggetto rappresentato nei vizi della sua condotta morale e nei conseguenti difetti dei comportamenti sociali. L'altra, inaccettabile, ma evidentemente – visto il perdurare delle sdegnate condanne – di fatto inestirpabile, che comportava la plateale violazione delle regole canoniche del recitare, e si fondava sull'esibizione dell'indecenza, sia nelle parole che negli atti, e della deformità nelle sue forme più dirette e immediate, non solo nelle dimensioni morali e comportamentali, ma anche corporee, fisiche, materiali.

Ciò che tuttavia non è chiaro è se questi due modi della recitazione comica siano davvero separati e incompatibili, al punto da distruggersi reciprocamente, per cui i modi della recitazione comica indecente bloccherebbero nel disgustato imbarazzo la risata che nel pubblico può legittimamente suscitare la comicità ammessa ed approvata, mentre questa, con tutta la sua eleganza e rispetto del decoro, sterilizzerebbe il basso divertimento procurato dall'altra.

Nel 1528, nel suo *Cortegiano*, Baldassarre Castiglione illustra i comportamenti che il perfetto uomo di corte deve assumere e stabiliva come qualità essenziali di ogni sua azione l'eleganza, la grazia e la piacevolezza. E individuava una situazione particolarmente delicata e pericolosa: quando il cortigiano si trovava a far divertire il signore e la compagnia che lo circondava. Infatti, osservava Castiglione, il riso è quasi sempre suscitato da una deformità o da "una cosa che non si conviene". Dunque per far ridere è necessario evocare situazioni sconvenienti, imitare personaggi ridicoli, rappresentare deformità. Ma come è possi-

bile senza compromettere la grazia e l'eleganza delle parole e degli atteggiamenti? È necessario, spiegava allora Castiglione, che il cortigiano eviti le soluzioni dei comici di professione e dei buffoni, e cioè "piangere e ridere, e fare le voci". Dovrà invece "rubare" ai professionisti questi loro modi espressivi – di per sé sconvenienti – per poi ridurli e ingentilirli in modo da conservare sempre la dignità del gentiluomo. Insomma, "far i movimenti d'un certo modo, che chi ode e vede per le parole e gesti nostri immagini molto di più di quello che vede ed ode, e perciò s'induca a ridere" (Castiglione 1528, ed. 1981: 273).

Il gentiluomo, operando come comico "per bene", dunque, non mostra ciò che è indecente, ma riesce a divertire perché fa sì che lo spettatore se lo immagini, e rida perché *lo vede* nella sua immaginazione.

Soluzione che trovava un preciso riscontro in un prezioso testo in forma di dialogo pubblicato tra il 1633 e il 1635 in difesa della propria professione da un celebre buffone, Bernardo Ricci detto il Tedeschino, attivo presso le corti romana e fiorentina. La "vera buffoneria" spiegava Ricci, è l'arte "di parole e di fatti acconci a provocar il riso". Per perseguire il suo fine il "vero buffone" ricorre "ai mezzi più efficaci per introdurre il riso con le facezie e con le burle", senza però contenersi "in quelle strettezze alle quali si riduce il cortegiano". Perché il buffone deve saper fare anche diversi atti "scomposti e stravaganti", e dei "contraffacimenti", e solo "al fine di muover il riso, perché questa è la propria differenza che la buffoneria ha con ogni altr'arte" (Ricci 1637, ed. 1995: 85, 92).

Ciò che pratica il buffone è dunque la recitazione comica in assoluto, spoglia di ogni altro intendimento o pretesa morale, il cui unico fine è "muovere al riso". Per questo può allargarsi a modi, forme, gesti, "contraffacimenti" altrimenti inammissibili. Ma anche la buffoneria, a sua volta, deve fissare un limite, definire una zona inferiore in cui gli atti scomposti e i compor-

tamenti stravaganti – e comunque la stessa “deformità” sede naturale del comico – non possono essere accettati. A questa sfera appartengono innanzi tutto le deformità “reali” e non prodotte, “contraffatte” dall’arte. Alcuni principi, osserva Ricci, “se la spassano” con nani e “storpiati ridicolosi, o vero con persone sciocche e scimuniti”. “E non so”, prosegue, “con quale coscienza i signori lo facciano, perché da queste che son miserie umane, gli animi ben composti debbono muoversi a compassione e non a riso” (87, 89).

Inoltre, precisava Ricci, anche nella produzione del deforme “contraffatto”, negli atti, nei gesti, nelle parole e nelle azioni intenzionalmente impiegate dal buffone per muovere al riso, è indispensabile osservare regole che impongono il rispetto della “convenevolezza” (83, 85). E Ricci riporta macroscopici esempi di atti che, violandola, si pongono fuori dall’autentica buffoneria.

Non vi ricordate quando venne a Roma quell’ambasciatore che nella sua solenne entrata un buffone, salito sopra la cornicion della Porta del Popolo, calatosi i calzoni, alzata la camicia di dietro, e voltata quella parte verso gli spettatori, chiamò ad alta voce l’ambasciatore, invitandolo a contemplare la maggior antichità di Roma? [...] Io non accetto per buffoni e che meritino questo nome coloro che fanno simili sporchezze (96-97).

Ma qui, di nuovo, nel momento di fissare il limite e precisare l’esigenza della “convenevolezza” sorge un’insuperabile difficoltà. A poco a poco, obietta nel dialogo del Tedeschino il suo interlocutore, “avete ridotto questo vostro buffone dentro certi termini, che non par più buffone, ma uomo urbano e la buffoneria, a quel che dite, sarà l’istessa urbanità”. Al che il Tedeschino se la cava rispondendo che il buffone “ha i suoi confini più ampi dell’urbanità” (102).

La faccenda però non è così semplice, e la risposta fornita da Ricci appare inconsistente. Perché, comunque si ponga la questione, è proprio la zona inammissibile, la trasgressione, la “deformità” senza remore e mediazione che si propone come origine e fonte primaria del riso. Per Baldassare Castiglione, in pieno Cinquecento, il cortigiano, con tutte le sue cautele, riesce a far ridere lo spettatore facendogli appunto “vedere”, nell’immaginazione, ciò che in effetti è indecente. Per il Tedeschino, un secolo dopo, i nani e gli storpiati di cui alcuni principi si circondano sono davvero “ridicolosi”, e non meno ridicole sono in realtà le persone sciocche e scimuniti: è solo per la dirittura morale che lo contraddistingue che “l’animo ben composto” *non deve* riderne. Tra tutte le proclamazioni di regole e limiti che devono conferire all’arte del buffone la necessaria “convenevolezza”, gli sfugge un argomento davvero imbarazzante:

coloro i quali escono più dal convenevole co’ motti e colle burle, hanno troppo più largo il campo da cercarvi gli argomenti per provocar il riso e vien loro fatto di trovarli più frequenti e pronti e più efficaci.

Insomma, motti e burle sconvenienti si mostrano poi strumenti particolarmente efficienti nel procurare il riso: anzi, appaiono addirittura “più efficaci”. Ed è singolare notare come lo stesso argomento riaffiori, quanto meno di sfuggita, se non proprio involontariamente, tra le compassate righe di Marmontel, che preoccupandosi di denunciare il comico “grossier” come difetto di ogni forma di comicità finisce poi con il dichiarare, esaminando i tre generi “noble”, “bourgeois” e “bas”, che è più difficile far ridere dei vizi dei nobili perché sono meno “grossiers” (Marmontel 1822: 240). Ossia, detto in altri termini, ciò che è davvero l’autentica fonte del riso è il “comique grossier”, che per altro urta la decenza e non deve essere esibito.

Dunque da un lato, come si è visto, è proprio l'insofferenza della norma che sembra denotare, perfino nelle forme più innocue, la recitazione comica, a cui anche la trattatistica più rigorosa consentiva l'infrazione di alcune regole del codice scenico generale della grazia e dell'eleganza, fosse pur solo per ricorrere a qualche smorfia, parlare in modo precipitoso, stringere le spalle, muovere le braccia oltre il livello consentito. La prima rassegna critica degli attori della Comédie Française stesa da Jean Dumas d'Aigueberre nel 1729 presenta un passo illuminante, in cui viene criticato un attore, Montméry, che non riesce bene nel "bas-comique". Il motivo è semplice: rappresenta i personaggi "precisamente come devono essere su un palcoscenico; non pensa che sono introdotti in scena solo per il loro modo di agire e per loro facezie grossolane" (Aigueberre 1730, ed. 2012: 241). Per renderli davvero comici, in conclusione, li dovrebbe rappresentare in un modo diverso da quello della corretta recitazione teatrale.

Dall'altro lato, secondo la testimonianza unanime tanto del Castiglione e del Tedeschino, quanto di Marmontel, gli strumenti dell'interprete comico sembrano slittare inevitabilmente verso la rappresentazione dell'inammissibile, che deve essere comunque sottinteso, evocato, richiamato attraverso mediazioni più o meno elaborate.

La recitazione diretta a suscitare il riso vivrebbe perciò di una tensione costitutiva tra l'esibizione dell'irrapresentabile (l'indecente, senza il quale non si ride) e la necessità di renderlo accettabile. E se il nucleo della comicità è la visione della deformità, della volgarità e dell'inferiorità, l'arte del comico consisterebbe nel manipolare l'irrapresentabile attraverso abili mediazioni capaci di renderlo accettabile senza sacrificarne la qualità dirompente.

Ritorno ai luoghi comuni

Diventa allora possibile comprendere come il mosaico di luoghi comuni che si depositano sulla figura dell'interprete comico non dipendano tanto da residui culturali di tempi remoti, da equivoci, da suggestioni superficiali. Discendono invece dalla costituzione stessa dell'operazione che compie: il maneggio dell'inammissibile, che il comico rappresenta mediante la propria persona in azione ricorrendo a forme più o meno elaborate di mediazione.

In questo senso la persona del comico sembra inevitabilmente contaminata, circondata dall'aura della materia che presenta sulla propria persona, in misura maggiore o minore a seconda del livello di inammissibilità della materia e della complessità della mediazione. Il buffone di corte, la figura del comico che appare più compromessa per il suo repertorio che si estende agli atti fisici "stravaganti" e alle dirette contraffazioni di deformità grottesche e ripugnanti, costituisce probabilmente il caso limite. Significativamente la sua persona viene collocata, anche giuridicamente, in una zona esterna alla comunità dei sudditi sottoposti all'applicazione "ordinaria" delle leggi. Il buffone autore di un crimine comune è punito seguendo la norma cardine del suo mestiere: produrre il riso attraverso un'azione estrema, ai confini dell'indecenza, ricorrendo così a un castigo che spesso, osserva Ricci, appare assai più blando di quanto richiederebbe la colpa commessa. Ricci se ne lamenta, perché l'applicazione della legge in tutto il suo rigore, senza alcuna deviazione, manterrebbe la vita del buffone entro i confini di un comportamento accettabile e corretto. E nel suo dialogo Tedeschino e il suo interlocutore elencano una serie di esempi negativi, in cui la pena, più o meno ingegnosa, sacrificando in diversa misura la dignità umana del buffone, lo salva da un più giusto castigo. Emblematico è l'esempio del buffone della corte Mantova, ladro e stupratore.

E colui che in Mantova più anni orsono nell'appartamento dell'istessa duchessa violò una sua damigella e poi dato le mani su alcune cose preziose fuggì a Venezia, rimandato dalla Repubblica in potere del Duca, non ebbe altro castigo se non che gli fu colato del lardo ardente sopra quel membro che principalmente aveva peccato, non meritava forse mille forche? Ma per disgrazia dei buffoni onorati par che i principi non sappiano risentirsi e punir con rigore i misfatti di questi vituperosi. Nelle occasioni di gastigarli si van cercando invenzioni di pene ridicolose, dove converrebbe d'aggravar la severità delle ordinarie, perché se ben si considera, l'esser commessi i delitti sotto l'ombra della dimestichezza, che s'ha co' principi è una circostanza che aggrava in infinito le colpe (Ricci 1637, ed. 1991: 98).

Nello stesso modo, tenendo presente il meccanismo costitutivo della recitazione comica, si chiarisce la convinzione diffusa che trova nell'unione di riso e pianto il vertice supremo di quest'arte. Tecnicamente non si tratta affatto di un vertice: rendere l'intreccio di comico e drammatico, o peggio ancora di comico e lacrimoso, non è più difficile che produrre infiniti altri effetti nel repertorio di un attore. Ma il drammatico e il lacrimoso sembrano conferire alla comicità una sorta di dignità – quanto meno compromessa dalla materia trattata – indispensabile ad ammetterla nel recinto dell'arte "superiore". E si comprende anche perché lo stesso intreccio di riso e di pianto non appare invece particolarmente importante nell'ambito delle rappresentazioni tragiche: non ha alcuna funzione particolare da svolgere.

In quanto al pagliaccio impegnato a divertire il pubblico mentre il suo cuore sanguina per qualche disgrazia privata, il fascino della sua figura, con tutta la nostra commossa simpatia, nasce dall'impressione che sia costretto a svolgere faccende un po' degradanti proprio quando il suo personale dolore meriterebbe un profondo e unanime rispetto. Mentre – di nuovo – l'attore

tragico sereno e perfettamente soddisfatto che, costretto dalla parte, si diffonde in lamenti suscita al più, nell'ottica comune, uno scontato apprezzamento per le sue capacità di simulatore.

Resta, per ultima, la questione squisitamente tecnica dell'opportunità di esibire o nascondere l'atteggiamento personale dell'interprete verso la parte comica che recita. Se si debba mostrare divertito, o al contrario, come predicava Iffland, debba apparire totalmente immerso nel suo ruolo scenico senza operare alcuno scarto dal personaggio.

In realtà non si tratta di due possibilità divergenti. Sono risorse tecniche dotate di specifiche funzioni. Il distacco dell'interprete dalla parte si inserisce nelle procedure di mediazione che rendono accettabile "l'irrappresentabile". Mostrando di divertirsi, esibendo la consapevolezza della qualità ridicola di ciò che va facendo, l'attore ne denuncia di fatto la "deformità" e la "volgarità", e dunque lo rende "presentabile" quanto meno come oggetto di condanna. Nello stesso tempo ne favorisce una visione lucida da parte dello spettatore che può osservare il "deforme" e il "volgare" senza alcuna remora, senza alcun imbarazzo. Così le qualità dell'oggetto rappresentato acquistano paradossalmente una maggior forza, una maggior nitidezza, e diventano insomma più "ridicole".

Quando l'interprete si immerge invece totalmente nella parte comica assumendone i caratteri senza mostrare un'ombra di consapevolezza, annulla ogni canale di comunicazione diretta con il pubblico e sottolinea l'irriducibile estraneità di ciò va facendo a ogni forma di comportamento "normale". In questo modo, mentre la figura rappresentata appare perentoria nell'assolutezza dei suoi tratti, la recitazione traccia un solco preciso tra la superiorità dello spettatore e la deformità del personaggio. La sua rappresentazione diventa allora "rassicurante", e quindi pienamente ammissibile, perché esibisce l'evidente incompatibilità della devianza (del vizio, della volgarità) con il normale comportamento delle persone dabbene.

Le funzioni delle due procedure, del distacco e della piena aderenza alla parte, non sono quindi divergenti, ma confluiscono nell'obiettivo comune: mediare e, insieme, esaltare la visione dell'inammissibile. In effetti vengono assai spesso impiegate dall'attore – come suggeriscono le pagine di Antonie-François Riccoboni e di Rémond de Sainte-Albine – nel corso di una medesima esibizione comica, all'interno di una assai più vasta rete di complicate e delicate mediazioni, in cui poi si risolve, in definitiva, l'intero complesso dell'arte del comico portata sulla scena.

NOTE

¹ Sul codice gestuale ed espressivo posto alla base della corretta recitazione e della sua importanza nello sviluppo della trattatistica cfr. Vicentini 2012, in particolare capp. IV-VI.

² Cfr. ad esempio Heywood 1612, ed. 1841: 43-44; Scudéry 1639: 74.

³ Cfr. il testo della dichiarazione in Maugras 1887: 90-91.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Aigueberre, Jean Dumas d' (1730), *Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone del caffè, ovvero conversazione sui difetti della declamazione*, trad. it a cura di Valeria De Gregorio Cirillo, i libri di AAR, *Acting Archives Review*, 3, maggio 2012 <<https://actingarchives.it/libri/131-seconda-lettera-del-suggeritore-della-comedie-di-rouen-al-garzone-del-caffe-ovvero-conversazione-sui-difetti-della-declamazione.html>>.

Andreini, Giovan Battista (1578), *Prologo in dialogo fra Momo e la verità*, in Marotti, Ferruccio; Romei, Giovanna, eds. (1991), *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni.

- Aristotele, *Poetica*, trad. it. a cura di Manara Valgimigli, Bari, Laterza, 1946.
- Castiglione, Baldassarre (1528), *Il libro del cortegiano*, ed. Ugo Meier, Torino, Utet, 1981.
- Cibber, Colley (1740), *An Apology for the Life of Colley Cibber*, ed. S. Fone, Anna Arbor, The University of Michigan Press, 1968.
- Garzoni da Bagnacavallo, Tommaso (1601), *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, Roberto Meietti.
- Gildon, Charles (1710), *The Life of Mr. Betterton*, London, Robert Gosling.
- Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois de (1707), *Traité du Récitatif*, Paris, Lefèvre et Ribou.
- Heywood, Thomas (1612), *An Apology for Actors*, London, Shakespeare Society, 1841.
- Iffland, August Wilhelm (1815), *L'avarò*, in *Teoria della recitazione*, trad. it. A cura di Daniela Minichiello, Napoli, I libri di AAR, *Acting Archives Review*, 3, maggio 2012.
- (1815), *La rappresentazione del malvagio e del macchinatore*, in *Teoria della recitazione*, trad. it. A cura di Daniela Minichiello, Napoli, I libri di AAR, *Acting Archives Review*, 3, maggio 2012 <<https://acting-archives.it/images/Reviews/3/11.pdf>>.
- Lamb, Charles, "Stage Illusion" (1828), in *The Works of Charles and Mary Lamb*, t. II, *Elia and the Last Essays of Elia*, ed. Edward Verrall Lucas, London, Methuen, 1903.
- Marmontel, Jean-François (1822), *Éléments de littérature*, Paris, Parsan, t. II.
- Maugras, Gaston (1887), *Les comédiens hors de la loi*, Paris, Calmann Lévy Editeur.
- Ricci, Bernardo (1637), *Il Tedeschino ovvero difesa dell'arte del cavalier del piacere*, ed. Teresa Megale, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Riccoboni, Antoine-François (1750), *L'art du théâtre*, Paris, Simon & Giffart Fils.

- Sainte-Albine, Pierre Rémond de (1747), *L'attore*, traduzione, introduzione e note di Edoardo Giovanni Carlotti, Napoli, I libri di AAR, *Acting Archives Review*, n. 4, Novembre 2012, <<https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/12-anno-ii-numero-4-novembre-2012/36-le-comedien-traduzione-introduzione-e-note-di-edoardo-giovanni-carlotti.html>>.
- Scudéry, Georges de (1639), *Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé.
- Valerini, Adriano (1570), *In morte della divina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima*, in Marotti, Ferruccio; Romei, Giovanna, eds. (1991), *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni.
- Vicentini, Claudio (2012), *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio.

VARIA

a cura di

Annamaria Corea, Angela Di Benedetto e Savina Stevanato

ILARIA A. DE PASCALIS

*Cartografie della complessità: modelli di interpretazione
della serialità contemporanea*

La produzione audiovisiva d'intrattenimento contemporanea non è soltanto effetto di un'industria globale in piena crescita, parte di un sistema economico basato su accordi internazionali in continua trasformazione (Brembilla 2018). Non è neppure il mero risultato di una pure evidente trasformazione tecnologica, che vede attualmente il proliferare dei dispositivi e delle piattaforme di fruizione a fronte di una convergenza nel formato digitale del file audio-video del prodotto stesso (Lotz 2014). Entrambi questi sistemi sono parte di strutture più complesse, che vedono le forme audiovisive mainstream partecipare alla configurazione stessa dell'esperienza, in una circolazione di prospettive molteplici che vengono veicolate in modo particolarmente efficace attraverso le strutture narrative estese della serialità audiovisiva.

La narrazione seriale è infatti sempre più dominante nella quotidianità delle audiences europee e nordamericane, ma sino ad ora è stata oggetto di due principali modi di interpretazione, uno più orientato alla serialità in generale e uno dedicato a

serie specifiche. L'approccio più generale tende a riflettere sulla 'narrazione complessa' secondo varie prospettive (ad esempio, quella narratologica, Boni 2018; quella ecosistemica, Pescatore 2018 e Brembilla-De Pascalis 2018; quella poetica, Mittell 2015), eventualmente anche attraverso casi di studio ma senza considerare come parte integrante del discorso la diversità e la specificità di stili, forme e scenari industriali. L'altra proposta di analisi è invece quella che si concentra sul singolo oggetto, studiandolo anche in profondità ma spesso senza affrontare in modo esplicito la difficoltà metodologica che questo modello di analisi comporta. La serialità contemporanea ci pone infatti di fronte a narrazioni proliferanti, che includono quantità di materiale tali da rendere impossibile la sua conoscenza completa o qualunque vero controllo su di esso da parte dell'analista. Gli esempi di questo tipo di approccio includono le numerosissime monografie pubblicate sulle singole serie, sui protagonisti delle narrazioni estese, o sul confronto fra serie o specifici episodi, e coprono generi di scrittura molto diversi fra loro.

Scopo di questo intervento è porsi al crocevia di queste due prospettive, e provare a riflettere sulle metodologie necessarie per affrontare la serialità contemporanea in quanto esperienza 'complessa'. In particolare, si partirà dall'idea che la messa in scena e le forme narrative dominanti siano funzionali a quell'intreccio fra 'fenomenico' e 'immaginario' che permette una configurazione dell'esperienza. Secondo la proposta teorica di Paolo Bertetto, l'"immaginario" nello scenario dominato dalle immagini in movimento diviene spazio di incontro tra immagine e immaginazione, "orizzonte in cui le configurazioni diegetiche si incontrano con i fantasmi diffusi in una dialettica permanente" (2006b: 229-230).

In altre parole, i racconti e le forme narrative si innestano sulle dinamiche del desiderio e dell'identificazione per permettere di mettere ordine e far circolare le esperienze dei soggetti

implicati dal racconto. Narrare non è semplicemente inteso così come attività di messa in successione di eventi attraverso un linguaggio, ma diviene strumento imprescindibile per comprendere se stessi e il mondo attraverso l'uso di forme dinamiche, così da dare vita a reti intersoggettive che rendano conto della mutazione continua in atto nel quotidiano contemporaneo. In tal modo sarà possibile orientarsi nei modelli di soggettività e di relazione con la collettività che permeano tanto le strutture produttive quanto le forme di fruizione dei racconti seriali, anche attraverso l'uso di teorie e metodologie di analisi di origine cinematografica e letteraria. Questo permetterà fra l'altro di dare un'interpretazione specifica a quell'aggettivo 'complesso' che tanto spesso è associato alla serialità contemporanea. A partire da questa base teorica, si entrerà infine nel vivo di una proposta cartografica, cercando di individuare alcuni dei principali modelli narrativi all'opera nella serialità audiovisiva, soprattutto nelle sue forme più originali e articolate.

1. *Le origini della riflessione sulla serialità contemporanea*

1.1 *La 'TV di qualità'*

Negli ultimi trent'anni, le forme della serialità audiovisiva hanno ampiamente superato i limiti dell'intrattenimento a cui erano tradizionalmente relegate nel discorso pubblico, per acquisire una centralità nell'esperienza quotidiana ma anche nella riflessione teorica. A partire dai numerosi studi sulla *quality television*, si è lavorato per individuare la peculiarità delle narrazioni televisive contemporanee rispetto a quelle che sono venute prima di loro (McCabe-Akass 2007, Carini 2008). Fra le prime analisi di questo modello narrativo figura il lavoro di Robert J. Thompson, che nel 1996 individua 12 criteri di definizione della 'televisione di qualità', fra cui: rompere le regole prestabilite; essere prodotta da personalità creative il cui sta-

tus è riconosciuto in ambiti artistici tradizionali, esterni alla televisione; avere come destinatari pubblici di cultura e classe sociale elevate; usare narrazioni corali con trame multiple, che si sovrappongono e si intrecciano, a determinarne il valore letterario; costruire personaggi e traiettorie che si sviluppano nel tempo, dimostrando di avere una memoria storica; includere posizioni critiche nei confronti della società e della cultura messe in scena, soprattutto attraverso l'uso di tematiche controverse e contenuti eccessivi; combinare i generi tradizionali per crearne di nuovi; dimostrare di avere autocoscienza, capacità di citazione e di costruire reti metalinguistiche (12-16).

Capostipite di questa nuova tradizione narrativa è *Twin Peaks* (ABC 1990-1991), come dimostrato dalle analisi anche accademiche dedicate immediatamente al fenomeno, che si sono preoccupate di leggere questa oscura serie in funzione del contesto culturale di appartenenza (Lavery 1993). L'importanza del regista e scrittore David Lynch e del suo team creativo all'interno del progetto, a cui collaborava anche Mark Frost (showrunner di *Hill Street Blues*, *Hill Street giorno e notte*, NBC 1981-1987, una delle prime serie per le quali si è parlato di complessità narrativa: Thompson: 1996, Mittell 2004), ha fatto sì che la serie venisse presa ad esempio paradigmatico di quella che Kristin Thompson ha definito 'televisione d'autore' (2004), proprio per sottolineare l'importanza degli aspetti formali (lo stile visivo e le traiettorie narrative non formulaiche) all'interno del genere.

Questi primi passi verso una definizione del cambiamento in atto contengono evidentemente una sovrapposizione di elementi che non sono più utilizzabili per comprendere l'articolazione delle narrazioni audiovisive seriali contemporanee, benché fossero pertinenti per la televisione dei primi anni Novanta. In quel momento, e ancora fino ai primi anni Duemila, la serialità spaziava da *Twin Peaks* a *X-Files* (Fox 1993-2002) a *Friends* (NBC 1994-2004), ma rimaneva comunque all'interno di

un sistema produttivo-distributivo e soprattutto narrativo organizzato attorno a regole consolidate. Le tipologie narrative rimanevano ancorate a strutture industriali di riferimento anche di fronte a pubblici sempre più esigenti dal punto di vista sociale e culturale (Brembilla-Pescatore 2014, Brembilla 2018). Con il diversificarsi dei modelli produttivi dei primi anni Duemila si assiste a una prima ramificazione dei prodotti, che va da quelli legati alle strutture narrative tradizionali e di genere indirizzati al pubblico generalista dei *network free-to-air*, a quelli dei canali a pagamento, con maggiori pretese culturali per giustificare i costosi canoni di abbonamento. La regina di questa tendenza narrativo-economica è HBO, che a partire dal suo slogan (“It’s not TV, it’s HBO”) cerca di distinguersi proprio in funzione di un riconoscimento artistico-culturale (Dhoest 2014).

1.2 La ‘TV complessa’

Un altro approccio si richiama esplicitamente alla proposta formalista di Kristin Thompson, e la amplia intrecciandola con l’idea di ‘poetica’ del racconto audiovisivo emersa nelle teorie del cinema attraverso gli scritti di David Bordwell (2008) ed Eleftheria Thanouli (2009). Si tratta dell’idea, portata avanti soprattutto da Mittell, di una ‘complessità narrativa’ della televisione contemporanea. Tale proposta nasce soprattutto dalla necessità di affrontare la ‘serializzazione delle serie’ (Innocenti-Pescatore 2008: 18-22), ovvero il fatto che serie televisive tradizionali, con episodi apparentemente autoconclusivi, strutture stagionali distese sull’anno televisivo (22-24 episodi mandati in onda da ottobre a maggio) e formule di genere relativamente consolidate, rompevano con sempre maggiore irruenza e frequenza questi argini, da un lato costruendo archi narrativi estesi attorno ai personaggi principali, dall’altro moltiplicando il numero dei personaggi in cast corali.

Come sottolineato da Michael Newman (2006), il tentativo è quello di sistematizzare lo studio delle forme narrative proposte dalle serie televisive per comprendere in che modo esse leghino il proprio pubblico. In particolare, ci si concentra sulle serie di prima serata, che sembrano le più uniformi nel suscitare emozioni molteplici pur mantenendo accessibilità e comprensibilità per le loro trame. Newman parte dall'analisi delle scene, per le quali usa il termine caro agli sceneggiatori di *beat*, per poi vedere come esse si combinano in episodi e si estendono in archi narrativi più ampi. Vengono analizzate soprattutto le strategie di aggancio (la narrazione ridondante, gli escamotage narrativi) con cui il racconto televisivo cattura l'attenzione del pubblico e procura emozioni.

Come spesso avviene in questo tipo di analisi, però, non viene esplorata in alcun modo la differenza nelle forme narrative, bensì solo i loro meccanismi comuni. E se è evidente che l'equilibrio fra differimento della soluzione e senso di chiusura del racconto sia indispensabile per mantenere il pubblico avvinto ad un racconto seriale, questo non spiega come mai lo stesso pubblico abbia favorito ad esempio una serie dalle trame complicate e spesso priva di chiusure come *Lost* (ABC 2004-2010) e abbia portato progressivamente alla soppressione di decine di altri titoli, magari anche più equilibrati nella loro struttura narrativa.

Jason Mittell amplia questo approccio, ritenendo che sia possibile produrre anche per il racconto televisivo generalizzato un'analisi della 'poetica' secondo la prospettiva 'storica' adottata da Bordwell per il cinema hollywoodiano, quella "orientata al lettore" di Robert Allen, e quella più specificamente cognitivista (2015: 18-23). Lo studioso ritiene che sia possibile ipotizzare che ciascun testo narrativo attivi un meccanismo cognitivo-percettivo, e che la dimensione seriale possa essere affrontata leggendo i pattern di comprensione e memorizzazione.

Gli elementi formali sono parte del coinvolgimento spettatoriale, e generano interpretazioni e divertimento, anche attraverso il confronto collettivo e la circolazione del discorso pubblico.

Anche in questo caso, questo tipo di studio finisce per ignorare le differenze enormi fra i prodotti e soprattutto per rifiutare di calarli nel contesto culturale ed economico che pure vorrebbe prendere in considerazione; e tale problematicità diviene particolarmente evidente nel momento in cui Mittell scrive: “ho deciso di concentrarmi sulle serie tv da prima serata, trasmesse a episodi settimanali sui *network* o sui canali via cavo, e raggruppate in stagioni composte da un numero di episodi variabile da 10 a 24” (2015: 23). Pur senza prendere in considerazione la produzione seriale prodotta dalle aziende di distribuzione Over The Top (OTT) come Netflix o Amazon Prime, che era ancora agli albori nel momento in cui Mittell scrive questa frase, non si può ignorare il fatto che la sua proposta sia di utilizzare esattamente gli stessi modelli interpretativi per oggetti che vanno da *Grey's Anatomy* (ABC 2005–) a *Westworld* (HBO 2016–): in altre parole, si tratta di utilizzare le stesse strutture di analisi per un *medical* generalista con toni da *soap opera* in onda regolarmente da 15 anni con 24 episodi a stagione, o per una distopia *cyberpunk*, ideata da personalità creative vicine al cinema e ai suoi modelli produttivi, tratta da un romanzo e un film, ad altissimo budget, trasmessa da un canale a pagamento, con una pausa di quasi due anni fra la prima e la seconda stagione da 10 episodi ciascuna.

L'idea di complessità portata avanti dalla serialità contemporanea non è dunque riducibile all'estensione degli archi narrativi oltre il singolo episodio apparentemente autoconclusivo, né può essere affrontata attraverso altri modelli di lettura univoci ed uniformi. Al contrario, scopo di questo saggio è proprio cercare di rendere conto delle molteplici forme assunte dalla serialità narrativa dominante, di cui viene riconosciuta la comune

pervasività negli immaginari ma anche la capacità di rendere conto di posizionamenti culturali e prospettive interpretative molto diverse fra di loro, in una porosità fra le forme stilistiche, le strutture narrative e i modelli del pensiero che tali narrazioni propongono.

2. *Configurazioni della complessità: questioni metodologiche*

Dopo le trasformazioni avvenute negli ultimi 15 anni, non è perciò più possibile ridurre le narrazioni audiovisive seriali che abbiano avuto un impatto notevole sull'immaginario collettivo a una definizione univoca di 'serie televisive'. È soprattutto il termine 'televisivo' ad essere palesemente riduttivo: sia perché le multinazionali dell'intrattenimento sono orientate alla produzione di narrazioni modulari, che possano essere composte e distribuite su canali e in formule diverse e che siano collegate in una rete flessibile e personalizzabile da parte di coloro che ne fruiscono; sia perché la maggior parte delle formule di fruizione sono ormai del tutto scollegate da quelle che erano le caratteristiche dell'esperienza televisiva e che forgiavano i modelli narrativi stessi (il rapporto materiale con un apparecchio inserito in uno spazio domestico, che trasmetteva su un territorio limitato e in simultanea i programmi, con interruzioni pubblicitarie ricorrenti, rispettando un palinsesto basato su slot temporali che rispondevano alla divisione fra tempo lavorativo e tempo dello svago, ecc.: Bisoni 2018). Attualmente invece le forme di narrazione seriale audiovisiva sono estese nel tempo e nello spazio, sono spesso crossmediali, e soprattutto sono pervasive di quello che Bertetto definisce "immaginario" (2010: 114-115).

Ad essere cambiato è il modo in cui gli atti narrativi si inseriscono nell'esperienza dei loro fruitori, il che determina anche una trasformazione della loro natura. In altre parole, si è verificata una produttiva convergenza fra modelli complessi di configurazione dell'esperienza, produzione narrativa come risposta

fantasmatica alle energie dei soggetti, e strutture economiche e culturali della globalizzazione, che propongono una diversificazione dei racconti seriali e chiedono una riflessione sulle loro possibilità e mappature. Ad essere messi in gioco in questa mia analisi, perché sia possibile affrontare questo tipo di produzione, sono dunque alcuni livelli anche molto diversi del pensiero: la riflessione, di matrice heideggeriana, secondo cui è necessario un gesto interpretativo dell'esperienza umana perché essa produca senso e sia definibile come tale (Bertetto 2006a 2007, 2014); la proposta di riflessione sulle forme della narrazione che riparte dalla psicoanalisi per comprendere alcuni modelli di configurazione del racconto (Brooks: 1984, Jedlowski: 2000), e affrontare le possibilità di intreccio con alcune riflessioni sui racconti ricorsivi (Mitchell 1981); e la riflessione sulla narrazione audiovisiva contemporanea, che ha origine nelle teorie sul postmodernismo di Jameson e Harvey ma procede poi in modo autonomo (De Pascalis 2015, Pravadelli 2019) per discutere le molteplici configurazioni soggettive ed esperienziali messe in scena dai vari modelli narrativi seriali.

Tutti questi elementi andranno poi messi in relazione con altri aspetti coinvolti nella produzione di racconti seriali, inclusi gli elementi industriali e tecnologici da cui questo intervento è partito, che hanno un ruolo nelle scelte formali, contenutistiche, estetiche. In altre parole, si può intuire come la 'complessità' in gioco non sia solo quella delle traiettorie narrative, ma sia originata dalla necessità di far convergere discipline e metodologie diverse nell'analisi dei prodotti culturali per poter apprezzare i risvolti che essi hanno sui diversi immaginari che configurano la contemporaneità.

2.1 La configurazione dell'esperienza alla base del processo narrativo

Diversi teorici e filosofi hanno riflettuto su come il gesto narrativo sia parte integrante delle dinamiche di affermazione del

sé e di relazione con gli altri da parte dei soggetti umani. La formulazione di racconti è strumento imprescindibile per ordinare e comprendere ciò che ci accade. Scrive in merito Roland Barthes: “per ordinare e capire chi siamo dobbiamo raccontarci [...]. L’uomo [...] ha inventato se stesso e ha inventato la Storia, ha imparato a vedersi e a capirsi quando ha imparato a raccontarsi” (1966: 7). Di particolare importanza per il racconto seriale è il rapporto fra atto del narrare e strutture spaziali e temporali di riferimento.

Nelle sue riflessioni sulla narrazione, Paul Ricoeur ha sottolineato come i modelli di racconto siano imprescindibili per la lettura dell’esperienza temporale e dei suoi paradossi (Ricoeur 1983). Lo scorrere inesorabile del tempo, per cui esso non è mai ‘presente’ e al tempo stesso non può che essere intrinsecamente tale, viene imbrigliato, compreso e tradotto da strutture quali la retrospezione, l’anticipazione e la ripetizione dei racconti, che mostrano tutta la loro potenza proprio nei modelli seriali (Ricoeur 1981). La rielaborazione del tempo permette al soggetto di percepire per sé un senso di Fato, che, nella prospettiva heideggeriana adottata da Ricoeur, diviene uno strumento di ‘proiezione’ – inteso sia come progetto volontaristico sia come ipotesi, come ‘lancio’ (Ricoeur 1981: 178). Nel momento in cui tale progettualità e proiezione assumono una dimensione collettiva, si passa ad una forma di racconto elaborato in base alla memoria condivisa (intesa sia come recupero che come ripetizione del racconto stesso), producendo in tal modo un senso del Destino (179).

L’uso del termine *project* per riferirsi sia al Fato che al Destino come configurazioni dell’esperienza rispettivamente individuale e collettiva (in quanto ripetuta, ricordata e riproposta) apre come detto il campo semantico di intersezione fra la progettualità e la proiezione; laddove la proiezione non sta però soltanto per la previsione, ma soprattutto può essere messa in relazione

con quelle immagini proiettate da cui il racconto audiovisivo ha origine, e che tutt'ora è potente metafora di produzione di immagini in movimento anche nel mutato scenario tecnologico. In altre parole, riferirmi alla proposta teorica di Ricoeur mi permette fra l'altro di sottolineare come i racconti fatti da immagini in movimento, tanto più se basati su formule di ripetizione e reiterazione temporale, siano strumenti di interpretazione dell'esperienza in funzione di un fine immaginato, individuale e collettivo. E anche in assenza di un finale vero e proprio, assenza ancora molto diffusa nelle narrazioni seriali per motivazioni spesso industriali ma anche di genere (si pensi alle *soap opera*, le cui forme si sono rivelate pervasive anche di altri generi di serialità lunga), si può ipotizzare che possa emergere una soddisfazione spettatoriale proprio da questo perdurante senso di tensione verso una compiutezza, determinato dal fatto che ad essere messe in forma sono esperienze condivisibili e soggettività con cui ci si può identificare secondo vari punti di ingresso.

In tale intreccio fra traiettorie, trame e strutture dei racconti da un lato, e circolazione di identificazioni e intensità dall'altro, risiede una particolare qualità 'performativa' del gesto narrativo. Come spiegato da Judith Butler (1988), gli atti performativi sono processi che producono la determinazione soggettiva, sottolineando così come anche la corporeità dei soggetti sia culturalmente definita e interpretata. Linguaggio, gesti, segni sociali sono organizzati in una ripetizione stilizzata che configura il posizionamento e l'esperienza dei soggetti in ogni loro aspetto, anche i più materiali.

A partire da questa visione, è possibile dedurre che anche i racconti, e in particolare quelli audiovisivi, siano parte del processo di configurazione dei corpi e delle esperienze dei soggetti, demarcando una trasposizione continua fra strutture dell'immaginario, scelte formali e dimensione fenomenica. Ecco perché la molteplicità strutturata delle esperienze contem-

poranee mi sembra trovare una messa in forma privilegiata nella molteplicità ricorsiva della serialità audiovisiva: si tratta di una circolazione energetica che rende conto delle infinite possibilità aperte dalle reti sociali, nonché dell'intrecciarsi di sistemi egemonici che forgiavano i soggetti contemporanei.

Come strutture formali simili ma sempre diverse rendono conto di posizionamenti soggettivi altrettanto variabili è illustrato in modo sorprendentemente efficace in un contributo di Ursula LeGuin (1981). L'autrice, con gesto potente ed eclettico, trasforma il suo intervento in una catena di racconti basati sull'esordio "Era una notte buia e tempestosa". In versi e in prosa, adottando una miriade di stili diversi ("Novelists have this habit of ventriloquy": 192), estrapolando brani da altri testi e facendo riferimento a numerose tradizioni e generi, LeGuin dimostra come la serie narrativa attraverso la ripetizione porti testimonianza di varie soggettività del racconto, plasmate dalle loro stesse parole e orientate verso un fine – ovvero aggiungere anelli alle catene narrative che si irradiano dalla frase originaria. Ne consegue che il racconto è uno strumento di produzione e al tempo stesso comprensione delle esperienze, fantasmi potenziali o traumi fin troppo concreti, tradotti attraverso modelli diversificati in modo da generare risposte soggettive di identificazione, fascinazione, affezione molto diverse fra loro. In tal modo, coloro da cui la narrazione emana così come i fruitori, LeGuin che presta la sua voce e noi che la rielaboriamo, finiamo tutti/e per far parte di una stessa comunità, la cui esistenza è garantita dalla ripetizione del gesto narrativo e dalla condivisione di questa ironica esperienza autoriflessiva.

In questo testo è particolarmente evidente il rapporto esistente fra la psiche dei soggetti e i racconti che essi producono, rapporto che diviene un vero e proprio "travaso fantasmatico" (Bertetto 2010: 112) nel momento in cui i racconti vengono formalizzati in immagini in movimento, tanto più se seriali. Cine-

ma e narrazioni seriali assumono le forme di 'spettacoli immaginari' nel loro essere separati dal 'reale' benché ad esso correlati e complementari, come sottolinea anche l'intensità affettiva ed emozionale da essi prodotte (114). Raccontare significa aprire mondi attraverso un doppio movimento di distanziamento e rappresentazione (Jedlowski 2000: 8), così da rendere porosi i confini dell'esperienza (37). Soprattutto, tale esplorazione avviene in una dimensione condivisa: gli atti narrativi creano forme di relazione intersoggettiva (67). Ad essere messi in gioco però non sono soltanto strutture di comprensione cognitiva e la formazione reti sociali, ma anche una circolazione di intensità (Bertetto 2016) e desideri (Brooks 1984) che tiene conto della complessità dei posizionamenti in continua trasformazione della contemporaneità.

2.2 Processi psichici del racconto e complessità dell'esperienza

Il riferimento imprescindibile per la messa in relazione fra le dinamiche narrative e il desiderio, per come è stato descritto dalla psicoanalisi, è indubbiamente lo studio di Peter Brooks sulle motivazioni che determinano gli atti narrativi. Lo studioso costruisce un complesso parallelo fra le tensioni sottese all'andamento narrativo e le economie dell'energia psichica (Brooks 1984: 99). In particolare, Brooks si concentra sulle relazioni fra il linguaggio freudiano e la scrittura del romanzo, diversificando le proposte del periodo ottocentesco rispetto a quelle del modernismo novecentesco. Si tratta di notare innanzitutto come l'atto narrativo sia parte dei processi di significazione e trasmissione del desiderio, con il linguaggio che fa da tramite fra la possibilità imperfetta di nominazione dell'oggetto perduto e il continuo spostamento del significato stesso (291).

Ancora una volta, al centro della riflessione c'è il rapporto fra l'esperienza soggettiva e la sua formalizzazione per darle fine e significato:

Oltre a possedere una forma, le trame devono generare quella forza che rende potente la connessione tra i vari fatti, e che organizza il confuso materiale di un'esistenza in una struttura intenzionale; questa a sua volta getta una nuova luce sul modo in cui possiamo raccontare una vita. La fiction più forte è quella capace di rappresentare nuovamente la complessa storia del desiderio che giace sepolta nel passato, così come va ricomponendosi nel linguaggio attuale (295).

Ad essere messo in gioco è il potere dell'atto narrativo di produrre l'intellegibilità di un'esistenza attraverso la sua configurazione, e al tempo stesso di renderla condivisibile, esperibile in parte anche da altre persone. La proposta di Brooks è infatti di leggere il modello energetico del racconto non attraverso una meccanica di azione e reazione, bensì secondo la descrizione del transfert psicoanalitico fatta da Lacan, ovvero un processo di ripetizione dell'esperienza traslata sul piano simbolico (245) in modo da produrre un'energia che possa circolare fra soggetti diversi, portando in sé sia la soggettività che l'alterità (296). Oltre una dinamica più diretta dell'identificazione, oltre la continua compresenza di identificazione e desiderio, oltre il binarismo fra Io e Altro, l'idea di narrazione come circolazione energetica proposta da Brooks è particolarmente affascinante di fronte alle pratiche di fruizione contemporanea delle narrazioni seriali audiovisive. Questa circolazione infatti rende conto delle stratificazioni soggettive, e il moltiplicarsi delle dinamiche intersoggettive che ne deriva.

Tali forze centrifughe ed entropiche si manifestano nelle varie forme della serialità contemporanea, mantenendo coerenza proprio attraverso le strutture comunque ripetitive insite nella dimensione seriale. La dinamica innescata dalla successione degli episodi permette di trattenere una struttura coerente di fronte all'esplosione schizofrenica delle soggettività nei mondi che le circondano, descritta ancora una volta da LeGuin nel fi-

nale del suo intervento (1981: 194). L'autrice sottolinea come i racconti siano innanzitutto testimonianza della soggettività che li produce e li trasmette; alla luce delle proposte di Brooks da un lato e Bertetto dall'altro, possiamo aggiungere che essi sono anche costitutivi di un processo di trasmissione e configurazione dell'esperienza che coinvolge dinamiche intersoggettive molteplici, contraddittorie, stratificate nel tempo e nello spazio. Uno dei modi che la contemporaneità ha trovato per veicolare tale processualità è la narrazione audiovisiva, soprattutto nelle sue forme seriali.

Esse amplificano e trasformano la proposta del romanzo ottocentesco, spesso pubblicato a puntate, a cui tanto spesso sono fatte risalire (Piga Bruni 2018) e che già proponeva un racconto non basato su una trama ordinata ma sulla linea inclusiva e confondente dell'arabesco (Brooks 1984: 165). Oltre a proporre continue deviazioni, infatti, le serie contemporanee abbandonano spesso l'idea di una 'traiettoria principale' dominante, privilegiando piuttosto una costruzione reticolare in continua espansione. A questo si aggiunge l'idea che tale costruzione reticolare produca mondi abitabili (Pescatore 2018), che creano possibilità alternative all'esperienza quotidiana, ampliandola, intensificandola, rappresentandola, trasformandola, configurandola. La forza di queste narrazioni sta proprio nella loro capacità di contenere assieme prospettive anche opposte fra di loro (come ad esempio la 'rappresentazione' e la 'configurazione': Bertetto 2007), e nei casi più originali nella forza di esplorare i possibili più che riproporre il verosimile.

Ho discusso altrove (2015) come la contemporaneità sia abitata da soggetti che assumono su di sé la molteplicità e la contraddittorietà di esistenze che rivendicano la propria *agency* mentre si confrontano con traiettorie egemoniche del potere, secondo la proposta di una dimensione rizomatica e caotica che fronteggia comunque le ideologie neoliberiste e la violenza

quotidiana globale. Ad emergere sono perciò modi di rappresentazione che cercano di rendere conto della differenza strutturale che permea i posizionamenti culturali, che non sono mai assunti in modo statico. Nel cinema, le strutture formali che in modo più originale cercano di rendere conto di tale complessa esperienza del mondo sono quelle del postmoderno, del cinema transnazionale e del *global film* (Pravadelli 2019).

La mia proposta è che anche le tante forme assunte dalle serie televisive permettano uno scambio di particolare produttività con le configurazioni del contemporaneo, rendendo conto in questo senso delle complessità delle esperienze possibili, potenziali, fenomeniche. I tanti immaginari, in costante metamorfosi, che permeano la contemporaneità vengono fatti circolare attraverso le altrettante storie che dominano il discorso pubblico, prendendo parte all'interpretazione del nostro quotidiano ma anche all'esplorazione di ciò in cui può essere trasformato. In questo sta il cuore della complessità della serialità contemporanea: non nel solo moltiplicarsi delle trame, dei personaggi o delle traiettorie spazio-temporali, quanto nel loro farsi configurazione di un modello di esperienza strutturalmente contraddittorio, multiforme, cangiante, caotico. Nell'osmosi continua fra esperienza e configurazione, hanno un ruolo anche le pratiche di produzione e fruizione coinvolte nella serialità, come può essere facilmente dedotto dal fatto che nell'esperienza del quotidiano rientrano anche specifiche e concrete relazioni con tecnologie e dispositivi, che a loro volta intervengono – come le macrostrutture economico-sociali in cui sono inseriti – nell'individuazione dei possibili e dei narrabili.

In altre parole, le serie mettono in scena quello che è stato definito caos-mondo, ovvero “lo choc, l'intreccio, le repulsioni, le attrazioni, le connivenze, le opposizioni, i conflitti fra le culture dei popoli, nella totalità-mondo contemporanea” (Glissant 1996: 62). Il moltiplicarsi delle variabili che determinano i

sistemi contemporanei rende impossibile organizzarli attorno a una forza univoca, a favore di una dimensione erratica, a raggiata, basata sull'imprevedibilità e sulla continua ibridazione dei possibili. Ogni narrazione che provi dapprima a riprodurre la dimensione caotica e molteplice per poi ricondurre le diramazioni ad un'unica spiegazione, cercando di far prevalere un ordine specifico, una soluzione, una traiettoria narrativa, finisce per fallire – ad esempio interrompendosi sul nascere oppure creando un senso di profonda delusione per il finale proposto¹.

3. Cartografie della complessità

Ma quali sono le forme assunte dalla serialità audiovisiva contemporanea? Perché ritengo che tale forma narrativa sia particolarmente adatta alla configurazione degli scenari della globalizzazione e delle soggettività complesse che li abitano? E come è possibile affrontare tutti questi modelli seriali?

Come accennato, la serialità contemporanea propone formule estremamente diverse fra di loro, il cui tratto comune nei casi di maggiore interesse è a mio parere proprio la ricerca di una rappresentazione non univoca bensì frammentata, disseminata e dispersa, che risponda della complessificazione soggettiva portata dalla convergenza di fenomeni quali la globalizzazione, il postcolonialismo, l'attenzione portata alle configurazioni identitarie e ai posizionamenti mutevoli. Oltre ad assumere forme diverse fra di loro, questi prodotti sono parte di quella convergenza crossmediale che Henry Jenkins ha ampiamente teorizzato negli ultimi venti anni, moltiplicando ulteriormente forme e piattaforme (Jenkins 2006 e Jenkins, Ford e Green 2013). Tale articolazione contribuisce indubbiamente ad aumentare l'impatto emotivo-sensoriale prima ancora che cognitivo da parte dei soggetti; un sentire che inoltre è sempre più connotato dal suo essere pratica di relazione intersoggettiva. Si tratta di un meccanismo di alimentazione del discorso collettivo, che

utilizza spesso gli stilemi del sensazionalistico o le forme dei vari generi proprio per amplificare la propria portata, di pari passo con l'estensione spazio-temporale delle narrazioni stesse.

Per questo motivo, quando faccio riferimento alla relazione fra i prodotti seriali e le soggettività coinvolte in tutte le loro forme (le personalità creative nella produzione, personaggi/e rappresentati/e, pubblici), a dominare è l'idea di produzione audiovisiva come area di circolazione di intensità proposta da Bertetto (2016). In tal senso, gli aspetti stilistico-formali, economico-industriali, tecnologici, di fruizione di questo tipo di prodotti convergono in un modello dinamico, che tenga conto delle dimensioni artistiche come di quelle pratiche. Se Bertetto definisce l'intensità come "dinamica di flussi attrazionali" (9), innescata soprattutto da scelte visive, stilistiche, di scrittura, vorrei qui ipotizzare invece una espansione del concetto. La mia proposta è che l'intensità sia coinvolta in tutti gli aspetti che riguardano un prodotto culturale, e permetta di rendere conto della inestricabilità delle circolazioni energetiche attivate dalla convergenza fra strutture narrative, articolazioni stilistico-formali, configurazioni economico-industriali, traiettorie tecnologiche, posizionamenti culturali. Ad essere messe in gioco in questo scenario non sono solo pratiche cognitive, ma anche desideri, identificazioni, affetti, emozioni, interpretazioni e condivisioni.

Parliamo in molti casi di prodotti che perdurano nel tempo e pervadono gli spazi mediali, proliferando in varie forme (ufficiali: serie televisive propriamente dette, *webisodes*, fumetti, romanzi, film ecc.; e non ufficiali, come tutta la produzione dei/delle fan testimonia). Non si può più parlare di testo analizzabile, e di certo non si può pretendere la conoscenza esaustiva da parte di studiosi/e: il caso esemplare di tale impossibilità è rappresentata da *Doctor Who*, serie televisiva prodotta dalla BBC e che ha iniziato le sue trasmissioni nel 1963, le cui narra-

zioni sono veicolate anche da film, fumetti, romanzi, podcast, programmi radiofonici, siti web, album, serie *spin-off*, *merchandise*, giochi e videogiochi, e una quantità di materiali ufficiali a formarne l'universo complessivo che non può essere in alcun modo controllata – e tutto questo senza neppure nominare i prodotti del fandom (Martina 2018).

3.1 Mappabilità degli universi narrativi

Un modo per gestire tale proliferazione sia nel tempo che nello spazio è quello di riflettere sul concetto di scalarità e mappabilità di questi universi: creare delle strutture di racconto dell'universo stesso che permettano da un lato di contenere tutte le informazioni che formano l'oggetto e che sono perciò essenziali per l'interpretazione; dall'altro, di orientarsi in tale spazio esteso, creando dei punti di riferimento ritenuti di particolare importanza, di cui rendere conto nell'analisi.

Si tratta di due operazioni che ritengo imprescindibili per riuscire nell'analisi interpretativa di questi prodotti, rendendoli così utili alla comprensione del mondo complesso che configurano e rendendo al tempo stesso conto del loro impatto sugli immaginari condivisi. La prima operazione, legata alla scalarità dei prodotti, è ispirata agli studi sul design:

Il ritmo delle operazioni di messa in scala [...] si basa su parcellizzazioni della vista, ovvero su forme di messa in prospettiva, riproporzionamento, estensione e riduzione delle caratteristiche [...]. I modelli vengono scalati e riscalati in base a innumerevoli configurazioni materiali, pratiche, relazionali (Martina 2018: 37).

In altre parole, si tratta della capacità da parte di chi vuole analizzare un prodotto di guardarlo attraverso prospettive e posizioni specifiche, e quindi riproporlo in modo da farne emergere quei tratti essenziali all'analisi stessa, senza però

rendere eccessivamente parziale l'interpretazione. È perciò fondamentale a mio parere, in tale operazione, non perdere quantità di informazioni sulla serie nel suo complesso, ma usare come riferimento metaforico l'immagine del frattale (Bystrov 2014). Il frattale è un sistema geometrico che contiene tutte le informazioni del sistema di partenza nelle sue riproduzioni in scala; soprattutto, esso è iterativo (potenzialmente all'infinito), è basato su metodi dinamici di riproduzione, è sottoposto a numerosissime variabili caotiche, e può assumere forme molto diverse se prodotto dalla natura oppure disegnato intenzionalmente; tutte caratteristiche di grande interesse nel momento in cui si utilizza tale forma come metafora per mappare serie che ambiscono a configurare la complessità dell'esperienza.

Perché però la mappatura abbia senso, come si diceva, è necessario dotarsi di un sistema di orientamento, da adattare di volta in volta al proprio oggetto di studio. Si tratta di utilizzare per la vastità degli universi seriali la strumentazione individuata da Paolo Bertetto come essenziale all'analisi dei testi cinematografici caratterizzati da uno "statuto ambiguo dell'immagine", ovvero che pretendono da parte dello spettatore una attività di interpretazione dell'enigma per renderlo leggibile (Bertetto 2006b: 224). La maggior parte delle serie non esige tale attività interpretativa durante la fruizione immediata, ma la loro ramificazione, estensione e dinamicità richiedono indubbiamente una capacità da parte dell'analista di individuare dei passaggi di particolare densità, momenti che si fanno portatori di un eccesso cognitivo, sensoriale, affettivo, emotivo. Si tratta del corrispettivo di quei "punti di vibrazione, i momenti di maggiore intensità, i luoghi in cui il senso è meno chiaro e, proprio per questo, più problematico e forse più interessante" (226).

Individuare nella propria mappatura tali 'punti di vibrazione' permette all'analista di costruire un sistema interpretativo che renda conto delle articolazioni del prodotto, e di organizza-

re attorno alla loro esistenza in qualità di costanti l'interpretazione, che deve avvalersi di saperi molteplici per rendere conto della vastità degli scenari configurati, affidando però ruoli privilegiati da un lato alle forme assunte da tale configurazione e dall'altro agli immaginari e alle soggettività coinvolte nell'operazione, con tutta la complessità dei loro posizionamenti e spostamenti.

Incardinando la mappatura sia nel *design* a frattale che nei 'punti di vibrazione' sarà possibile rendere conto dell'impulso verso un fine delle narrazioni di cui si è detto, senza trasformarle in strutture teleologiche, e neppure necessariamente coerenti al loro interno (sono numerosissimi gli esempi di narrazioni che si contraddicono). Per mappare i singoli universi, in altre parole, è necessario organizzare un modello interpretativo flessibile, che tenga presente la possibilità di concettualizzare i macrosistemi narrativi attraverso la metafora del *design* a frattale, assieme alla capacità di chi osserva di individuare i 'punti di vibrazione' di questo prodotto, senza tralasciare le competenze necessarie per individuarlo nel suo essere artefatto – ovvero gli elementi legati alla sua natura industriale, gli aspetti tecnologici, i riscontri dei pubblici, e le possibilità aperte dalle analisi culturaliste (Pravadelli 2000).

3.2 Una possibile mappatura

Per permettere la mappatura dei singoli universi, è necessario tenere anche presente l'estrema diversificazione dei prodotti seriali che attualmente hanno un impatto importante sugli immaginari. Per poter studiare in modo produttivo la permeabilità fra le esperienze caotiche e complesse del mondo contemporaneo e le configurazioni che esse assumono attraverso le strutture seriali, è in altre parole necessario afferrarne non tanto gli elementi di ricorrenza quanto alcune differenze, che rispondono ad esigenze diverse degli immaginari coinvolti.

Quella che segue è dunque una prima cartografia di queste differenze, che cerca di distinguere i principali modelli – narrativi, produttivi e di relazione intensiva con le soggettività – dominanti nella serialità audiovisiva contemporanea. Si tratta di un'operazione non esaustiva, ma atta a orientarsi e individuare alcune dinamiche evidenti dal punto di vista stilistico-formale, tecnologico-industriale, e della configurazione soggettiva, senza trascurare però le strutture culturali in senso ampio che le determinano. Vorrei sottolineare come l'ordine scelto per questo elenco non sia in alcun modo gerarchico; e come gli esempi che possono essere individuati per ciascuna tipologia siano numerosi. Di ciascuna si darà una breve descrizione, per permettere di individuarne le caratteristiche salienti, differenze e peculiarità. Quello che resta comune a tutte queste forme è un'attenzione posta alle forme di soggettività e comunità più stratificate, mobili, articolate: in una parola, complesse.

3.2.1 *'Mind-game narrative' seriale, o: la serie è 'fuor di sesto'*

Numerose sono le narrazioni seriali che, rifacendosi ad esperienze direttamente provenienti da letteratura e cinema postmoderni, mirano in modo esplicito, reiterato e forte a 'giocare' con la mente dei propri pubblici. Si tratta di quel tipo di narrazioni che "decostruiscono la logica causale e razionale della classicità. Sono film sul tempo, in cui la temporalità della storia (o della *fabula*) è talmente trasformata dall'intreccio da essere di difficile decifrazione" (Pravadelli 2019: 152-153), al punto da richiedere esplicitamente una competenza di lettura perché avvenga la loro fruizione. Proprio per evidenziare tale specificità si è scelto di definirle a partire dalla famosa locuzione di Amleto: "il tempo è fuor di sesto / the time is out of joint", con cui il Principe shakespeariano sancisce il definitivo scollamento fra un supposto ordine 'naturale' e la struttura sociale perversa prodotta dal regicidio e dal concretizzarsi del

desiderio incestuoso. Non per nulla questa stessa formula è stata ripresa poi da Philip K. Dick nel titolo del suo romanzo che si incentra sulla produzione discorsiva di realtà parallele, proliferanti, paranoiche, in continua riconfigurazione in relazione alle prospettive adottate dal protagonista e da altri personaggi/e (1959).

Si pensa dunque a narrazioni ormai canoniche come *Lost* (ABC, 2004-2010) o nuove esperienze ancora in crescita come quella di *Westworld* (HBO, 2016-), che basano parte del godimento spettatoriale su quello che è stato definito 'fandom forense' (Jenkins 2006), ovvero la capacità del fandom di mettere insieme le proprie competenze culturali per risolvere i misteri e gli enigmi proposti dagli episodi. A questo si aggiunge l'importanza data alla spettacolarità visiva, all'intensificazione delle emozioni attraverso il ricorso a formule sensazionalistiche, nonché al piacere sensoriale e affettivo. Ad essere messe in crisi, come nelle forme cinematografiche 'modulari' (Cameron 2008), è il processo di selezione e successione degli eventi, a favore di una temporalità 'fuor di sesto', frammentata, dislocata.

Tale temporalità destrutturata e disseminata è finalizzata soprattutto alla messa in discussione di una soggettività tradizionale: ad essere messa in scena è la crisi della definizione stessa di 'umano', a favore di un interrogarsi su come le coscienze siano identificate attraverso le loro capacità di ricordare, comprendere, condividere l'esperienza, dare ad essa senso e memorialità. Sempre più spesso, come nota Elsaesser in merito alle narrazioni cinematografiche (2009), i/le protagonisti/e sono personalità schizofreniche, psicotiche, paranoide, la cui capacità di definirsi 'soggetti' è messa in discussione sia dalla dimensione psichica che persino da quella fisica (si pensi alla presenza di cyborg o addirittura androidi).

3.2.2 *Serie globali*

Si tratta di serie che pongono l'accento in modo esplicito sull'ampiezza delle reti spazio-temporali che coinvolgono i/le loro personaggi/e, spazializzando la complessità degli scenari globali (De Pascalis 2013). Anche in questo caso, la loro esistenza va messa in relazione con quella del coevo *global film* (Pravadelli 2019: 158-164), orientato fra l'altro al godimento spettacolare delle possibilità di spostamento geografico aperte dalla contemporaneità. Ad essere importanti in queste serie sono i network relazionali, le risonanze intersoggettive, e una dimensione esplicitamente transnazionale, che vuole rendere conto degli infiniti posizionamenti culturali possibili (De Pascalis 2015). In particolare, si tratta di serie che raccontano programmaticamente le dinamiche di produzione del pensiero egemonico, riflettendo su strutture ideologiche e sulle implicazioni politiche delle trame individuali. Spesso la causalità lineare lascia il posto a dimensioni paranoiche del complotto e a narrazioni euforiche dei possibili scambi transnazionali, affettivi ed emotivi.

Penso a produzioni come *Touch* (Fox, 2012-13) o la ben più articolata e affascinante *Sense8* (Netflix, 2015-18), che cercano di riprodurre attraverso l'uso di set sparsi per il mondo ed espedienti narrativi di natura fantascientifica le infinite e imprevedibili connessioni fra le soggettività. Sono serie orientate in modo esplicito a rendere conto di un mondo i cui soggetti sono culturalmente posizionati, presi in dinamiche di potere molteplici; ma al tempo stesso mai definibili in modo statico o univoco. Spesso le soggettività narrate sono parte di dinamiche postcoloniali e/o sono parte della comunità LGBTQIA+, segnate dalla lotta contro le oppressioni ma anche portatrici di *agency* ed *empowerment*.

3.2.3 *Narrazioni estese crossmediali*

Questo tipo di narrazioni sono quelle su cui la bibliografia è più ampia, essendo state al centro della rivoluzione crossmediale degli ultimi trent'anni (si rimanda in merito ai saggi contenuti in Brembilla e De Pascalis 2018). Sono serie parte di *franchise*, estese nel tempo e nello spazio, capaci di suscitare da diverso tempo l'interesse di studiosi/e che ne hanno analizzato le strutture generali e i prodotti particolari. Sono soprattutto narrazioni proliferanti, modulari, connotate dalla presenza di soggettività 'aliene' o spesso comunque 'anomale', con traiettorie strutturalmente contraddittorie o comunque non particolarmente interessate a organicità e coerenza.

A contraddistinguere queste narrazioni è la loro capacità di produrre e assorbire paratesti e trasformarli in testi veri e propri, parte integrante del mondo costruito. Queste 'narrazioni estese' prevedono una serie infinita di punti di accesso per il pubblico, sono spesso basate su forme di ridondanza narrativa, e richiedono una struttura produttiva industriale *mainstream* (cfr. Freeman 2018). Gli esempi sono molti, e vanno dai classici *Doctor Who* (iniziato come detto nel 1963) e *Star Trek* (iniziato nel 1966), ai multiversi intrecciati che fanno capo alla Marvel e alla DC sin dagli anni '30, o ai prodotti nati attorno a personaggi come Sherlock Holmes.

3.2.4 *Ecosistema narrativo-industriale*

Si tratta in questa lettura di narrazioni seriali espressione della produzione generalista *free-to-air*, che creano sistemi vivi, in grado di adattarsi alle circostanze industriali e materiali della sua produzione (inclusi i sistemi di organizzazione in base alle interruzioni pubblicitarie, le regole dei generi narrativi, le forme di censura e autocensura, i contratti delle personalità artistiche e tecniche coinvolte nella produzione, ecc.). Sono dunque serie resilienti, capaci di sopravvivere mutando la propria

‘popolazione’, flessibili nella risposta ai propri pubblici (Pescatore 2018). In altre parole, sono veri e propri ‘ecosistemi’, che dal punto di vista narrativo garantiscono la propria durata nel tempo attraverso la capacità di adattarsi, ibridarsi e di cedere a forme di ‘soapizzazione’ (Innocenti e Pescatore 2008).

A garantire la fidelizzazione del pubblico, oltre a meccanismi di reiterazione nella fruizione tradizionale a palinsesto, c’è anche la produzione di personaggi/e relativamente ordinari, che garantiscono identificazioni generalizzate, e spesso accentuano la loro egemonizzazione e normativizzazione con il progredire del tempo. Si tratta della tipologia con gli esempi più numerosi, con serie che perdurano per interi decenni costruendo archi narrativi di grande ampiezza e narrazioni corali in grado di trasformarsi con relativa facilità: sitcom come *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019), *procedural* come *CSI* (CBS, 2000-2015) o *NCIS* (CBS, 2003-), *medical* come *ER* (NBC, 1994-2009) o *Grey’s Anatomy* (ABC, 2005-), e così via.

3.2.5 *Worldbuilding ad alto budget*

Vorrei definire con questa formula quelle serie che costruiscono mondi ad alta immersività (Freeman 2018), che spesso garantiscono l’orientamento grazie all’uso di generi narrativi relativamente tradizionali (*horror, fantasy, fantascienza*), oppure sfruttando la capacità dei pubblici di gestire atmosfere ad alta medializzazione, basate su strutture di configurazione nostalgiche o distopiche (sulla costruzione di atmosfere mediali da parte delle narrazioni audiovisive e sulla specifica idea di immersività implicata si veda Marmo in corso di pubblicazione). Per fare un esempio di tale configurazione di mondi complessi, si pensi a casi come quello della serie crossmediale *Orphan Black* (Space, 2013-2017), o a una serie *quality* e nostalgica che però opera attraverso immaginari molteplici come *Mad Men* (AMC, 2007-2015).

Attraverso la costruzione di mondi autonomi queste serie sono in grado di ingaggiare e interpellare i pubblici con grande intensità, costruendo fandom appassionati, che riversano continuamente il mondo narrativo nella loro quotidianità e viceversa (secondo i principi della 'estraibilità' e 'immersione' elaborati da Jenkins 2009). Si pensa in particolare a serie come *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) o *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-), che tanto spesso negli ultimi anni si sono interfacciate con il discorso politico occidentale.

Il coinvolgimento intensivo dei pubblici è anche indirizzato a personaggi/e di grande profondità che abitano questi mondi, le cui reti relazionali sono spesso estese e diversificate, come nel caso della serie *GLOW* (Netflix, 2017-). Ciascun/a personaggio/a propone delle linee narrative che configurano strutture narrative modulari, componibili ed esplorabili, talvolta persino in modo autonomo. È però la loro capacità di dare vita ad esperienze spazio-temporali eccedenti rispetto alla quotidianità il loro principale punto di forza, tanto da proporre in alcuni casi narrazioni antologiche – tradizionali, come *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011-), o stagionali, come *American Horror Story* (FX, 2011-), che però coinvolgono spesso le stesse personalità creative, tecniche e artistiche (come appunto nel caso delle serie create da Ryan Murphy).

3.2.6 *Complessità culturale*

Alcuni racconti seriali basano parte del piacere spettatoriale sulla capacità di tessere reti con la cultura pop, che viene trattata come strumento di produzione di complessità nel posizionamento dei soggetti coinvolti. Si tratta di serie che utilizzano elementi culturalmente specifici per far produrre, tramite le competenze spettatoriali, una grande quantità di articolazioni psichiche, emotive, del sapere per quanto riguarda i/le personaggi/e. In particolare, queste serie usano i riferimenti culturali

come strumento di formalizzazione dell'immaginario dei/delle suoi/e personaggi/e, costruendo per loro dei mondi articolati: è il caso di *Jane the Virgin* (The CW, 2014-2019), serie tratta da una telenovela venezuelana, che produce sequenze ispirate sia alle telenovelas che a tutta una serie di altri prodotti culturali appartenenti ad altri scenari pop (i romanzi 'rosa', i *graphic novel*, ecc.) ma anche a canoni riconosciuti (i romanzi di Isabel Allende, autrice che compare anche in un cameo nella serie).

In altri casi la struttura formale è meno eclettica nello spaziare fra generi narrativi, sistemi mediali, toni e mood, e si attiene invece ad alcuni capisaldi di riferimento, senza però fossilizzarsi in un unico stile. È il caso di serie come il neo-noir crossmediale *Veronica Mars*, nato nel 2004 e andato avanti a intermittenza attraverso la programmazione televisiva, romanzi e audiolibri, *webserie*, un film finanziato dal fandom attraverso le piattaforme di *crowdfunding*, e altri canali. Nel corso di 15 anni di vita il *teen drama* originario si è trasformato ripetutamente, crescendo e cambiando assieme a tutte le personalità creative coinvolte, attrici/attori e pubblico incluso. Ciascun personaggio ha la sua tipologia di riferimenti pop attorno a cui costruire la propria traiettoria, che si mescolano e permettono una lettura multidimensionale e una certa capacità di spostare la propria configurazione soggettiva nel tempo.

Più uniforme dal punto di vista stilistico è invece il caso del recente *Chilling Adventures of Sabrina* (*Le terrificanti avventure di Sabrina*, Netflix, 2018-), basato su una serie di fumetti il cui universo è in comune con quello di *Riverdale* (Netflix, 2017), e che ha alle spalle la precedente serie di fumetti e lo show televisivo *Sabrina, The Teenage Witch* (*Sabrina: vita da strega*, ABC-The WB, 1996-2003), ma anche molti altri riferimenti culturali legati alla stregoneria negli Stati Uniti, sia in versione pop (ad esempio *Bewitched*, *Vita da strega*, ABC, 1964-1972) che appartenenti al canone (fra cui *Il crogiuolo* di Arthur Miller), senza tralasciare le implicazioni ideologiche di nessuno di essi.

Intrecciando grandi quantità di riferimenti culturali in modo ludico ma storicamente competente, queste serie partecipano della produzione discorsiva di soggettività complesse, ideologicamente consapevoli e collocate, in grado di lasciare emergere la propria contraddittorietà e mutevolezza senza perdere di vista il potere e l'impatto politico degli immaginari nell'esperienza quotidiana dei loro pubblici.

3.2.7 *Complessità relazionale*

Sono quelle serie che dedicano esplicitamente il cuore della loro struttura alla costruzione di ambienti corali, in cui i/le personaggi/e e le reti relazionali che le loro soggettività producono sono esplorati secondo infinite possibilità. Il mondo narrativo è emanazione diretta della capacità di autori/autrici e attori/attrici di costruire dimensioni di condivisione e identificazione estremamente articolate, così che i pubblici siano spinti a proseguire nella visione proprio per i legami affettivi e psichici costruiti con personaggi/e e reti. Serie come *This Is Us* (NBC, 2016-), *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019), o la saga *Tales of the City* (1993, 1998, 2001, 2019) ruotano attorno ad esperienze individuali e collettive esplorate in tutte le possibili declinazioni. In tal modo, procedono spesso a una riscrittura pubblica e condivisa delle regole di formazione di strutture familiari e collettive, sottolineando come le possibilità per i soggetti non si attengano a modelli univoci e stabiliti una volta per tutte (si pensi ad esempio alle vere e proprie famiglie alternative costruite attorno ai *balls* nella New York degli anni '80 raccontate da *Pose*, Fx, 2018-). L'apertura per i posizionamenti soggettivi in funzione delle reti sociali, affettive, emotive e di identificazione all'interno della narrazione configura nuove strutture anche per i propri pubblici, generando nuovi scenari di esperienza.

3.2.8 *Complessità tascabile*

Sono estremamente numerose anche le miniserie (da 2 ad un massimo di 12 episodi totali, il che ci fa parlare di una complessità 'tascabile') affini a quella che è stata definita sopra *quality tv* per tutta una serie di caratteristiche, fra cui l'alto budget di produzione e la costruzione di racconti conclusi, orientati alla verosimiglianza, attenti alla critica sociale e con personaggi/e e traiettorie di ampio respiro, articolati e profondi. Particolarmente vicina alla testualità più tradizionale, è talvolta tratta da romanzi o altri testi preesistenti, con una ricerca stilistico-formale specifica legata a un cast artistico e tecnico spesso proveniente dal cinema, come ad esempio *Olive Kitteridge*, diretta da Lisa Cholodenko per HBO, tratta dal romanzo di Elizabeth Strout con protagonista Frances McDormand nel ruolo eponimo. Una collaborazione fra HBO e RAI ha dato vita in Italia al caso di *L'amica geniale*, diretta da Saverio Costanzo e tratta dal romanzo di Elena Ferrante. La relativa brevità testuale di queste serie e la loro compattezza formale permettono di affrontare questi oggetti attraverso le proposte degli studi di cinema, inclusa l'analisi testuale propriamente detta.

Dal punto di vista industriale, è quel genere di serialità che ha contribuito alla brandizzazione di alcuni canali proprio in funzione della 'qualità', in particolare HBO, che di questo tipo di narrazione ha fatto la propria produzione di punta, destinata a un pubblico economicamente privilegiato e costruita attorno alle competenze culturali elevate. Si pensi ad esempio a *Show Me a Hero* (2015), *Sharp Objects* (2018) o *Euphoria* (2019), che affrontano temi di grande delicatezza dal punto di vista sociale e individuale (razzismo, classismo e gentrificazione, violenza di genere, malattia mentale ecc.) anche grazie all'uso di colonne sonore di grande raffinatezza e cast artistici e tecnici di prestigio.

Si tratta anche del tipo di serialità orientata a prendere in mano la riflessione sulle eredità culturali nazionali, come di-

mostra la produzione della BBC, che rinnova in questi anni la sua tradizione orientata all'adattamento dei romanzi del canone britannico (ad esempio con *North and South*, 2004, *Cranford*, 2009, ed altre miniserie che proseguono il successo ottenuto nel 1995 da *Pride and Prejudice*). A questa tradizione si aggiunge una nuova tendenza nostalgica più ampia che utilizza il formato breve per esplorare e riconfigurare il passato del Regno Unito: si pensi a casi come *Small Island* (2009), *The Village* (2013 e 2014), *Man in the Orange Shirt* (2017), *A Very English Scandal* (2018), tutte prodotte da BBC.

4. Conclusioni

Questa prima mappatura di quelle che mi sembrano essere le tipologie della serialità contemporanea che abbiano avuto un maggiore impatto sugli immaginari risponde dunque a una doppia necessità: trovare degli strumenti metodologici condivisi ma anche specifici, che siano in grado di rendere conto di testualità sempre più estese, multiformi, crossmediali e flessibili; ma anche assegnare un significato più preciso all'aggettivo 'complesso' che tanto spesso viene associato in modo generico a tutte le forme di racconto seriale audiovisivo. Ciascuna tipologia declina infatti attraverso soluzioni stilistico-formali e culturali diversificate un processo comune: mettere in scena e interpretare tramite il racconto audiovisivo le traiettorie dominanti negli immaginari collettivi.

La complessità dunque sta proprio nella capacità delle strutture estetiche di configurare le molteplici esperienze soggettive implicate nello scambio e nella circolazione di posizionamenti culturali, traiettorie egemoniche, dinamiche di resistenza, consapevolezze ideologiche della serialità contemporanea. Ad essere complessi non sono tanto le narrazioni, che non possono essere peraltro scisse dai contesti culturali e industriali di produzione, bensì gli scenari e le soggettività configurati. In altre

parole, ad essere complessa è la capacità delle serie di partecipare alla produzione discorsiva di esperienze interconnesse e pervasive, in continuo scivolamento e spostamento, frammentate e disseminate, prive di una matrice culturale dominante e univoca.

NOTE

¹ Non mi occuperò in questo contesto del rapporto diversificato e articolato dei pubblici con le serie di riferimento. Mi limiterò a sottolineare come, oltre alle dinamiche psichiche descritte in questo intervento, siano in gioco operazioni culturali di 'codifica' e 'decodifica' dei testi (Hall 1980), che richiedono uno studio autonomo (per uno stato dell'arte e bibliografia essenziale cfr. Bisoni 2018 e Tralli 2018). Un aspetto però che mi preme sottolineare, benché non possa portarlo oltre la suggestione, è come la produzione contemporanea risuoni rispetto a quella "circolazione dell'energia sociale" di cui parla Greenblatt in merito al teatro seicentesco (1988). Il potere degli / delle showrunner può essere associato a quello dei monarchi rinascimentali mecenati del teatro descritti da Greenblatt, dal momento che in entrambi i casi questa soggettività incarna "un'invenzione collettiva, l'incarnazione simbolica del desiderio, del piacere e della violenza di migliaia di sudditi, l'espressione strumentale di una complessa rete di rapporti di dipendenza e di paura, l'agente piuttosto che l'artefice della volontà sociale" (85). Si tratta di una struttura sociale in cui ad intervenire è una 'ri-figurazione' del dramma in un processo storicamente determinato, basato su una dimensione predittiva del piacere ma che mantiene una 'variazione' che ne determina il perdurare della trasmissione. Prevedibilità, variabilità e adattabilità dei prodotti nel rapporto con i loro pubblici sono esattamente tre delle qualità preferenziali della produzione seriale, a cui si aggiunge la dimensione economico-industriale, tanto importante per il teatro rinascimentale quanto per le industrie dell'intrattenimento oggi.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barthes, Roland (1966), "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", *L'analisi del racconto*, ed. Umberto Eco. Milano, Bompiani, 1969: 5-46.
- Bertetto, Paolo (2006a), "L'analisi come interpretazione. Ermeneutica e decostruzione", *Metodologie di analisi del film*, ed. Id.. Roma-Bari, Laterza: 179-222.
- (2006b), "L'analisi interpretativa. *Mulholland Drive* e *Une femme mariée*", *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari, Laterza: 223-276.
- (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani.
- (2010), *La macchina del cinema*, Roma-Bari, Laterza.
- (2014), *Microfilosofia del cinema*, Venezia, Marsilio.
- (2016), *Il cinema e l'estetica dell'intensità*, Milano-Udine, Mimesis.
- Bisoni, Claudio (2018), "Pubblici, utenti, spettatori: il ruolo dell'audience nell'ecosistema dei media", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, ed. Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci: 163-186.
- Boni, Marta (2018), "La produzione di discorsività sociale negli ecosistemi narrativi", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, ed. Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci: 57-70.
- Bordwell, David (2008), *Poetics of Cinema*, London-New York, Routledge.
- Brembilla, Paola (2018), *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano, Franco Angeli.
- Brembilla, Paola; De Pascalis, Ilaria A., eds. (2018), *Reading Contemporary Serial Television Universes. A Narrative Ecosystem Framework*, New York, Routledge.
- Brembilla, Paola; Pescatore, Guglielmo (2014), "La serialità televisiva americana: produzione, consumo e tipologie di prodotto", *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*, ed. Giulia Carluccio. Torino, Kaplan: 275-290.

- Brooks, Peter (1984), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Butler, Judith (1988), "Atti performativi e costruzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista", *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, eds. Elisa A.G. Arfini; Cristian Loiacono. Pisa, ETS, 2012: 77-99.
- Bystrov, Yakiv (2014), "Fractal metaphor LIFE IS A STORY in biographical narrative", *Topics in Linguistics*, 14/1: 1-8.
- Cameron, Allan (2008), *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, London-New York, Palgrave Macmillan.
- Carini, Stefania (2008), "Quality TV. Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza", *Ácoma. Rivista internazionale di Studi Nordamericani*, 15/36 [02/08/2019] <http://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/2%20carini.pdf>
- De Pascalis, Ilaria A. (2013), "Onde energetiche, dislocazioni temporali e globalizzazione: *FlashForward*", *Imago. Studi di cinema e media*, 7/8: 157-169.
- (2015), *Il cinema europeo contemporaneo: scenari transnazionali, immaginari globali*, Roma, Bulzoni.
- Dick, Philip K. (1959), *Tempo fuori luogo*, Milano, Sellerio, 1996.
- Dohest, Alexander (2014), "It's Not HBO, It's TV: The View of Critics and Producers on Flemish 'Quality TV'", *Critical Studies in Television*, 9/1: 1-22.
- Elsaesser, Thomas (2009), "The Mind-Game Film", *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, ed. Warren Buckland. Chichester, Wiley-Blackwell; 13-41.
- Freeman, Matthew (2018), "New Paths in Transmediality as Vast Narratives", *Reading Contemporary Serial Television Universes. A Narrative Ecosystem Framework*, eds. Paola Brembilla; Ilaria A. De Pascalis. New York, Routledge: 11-26.
- Glissant, Édouard (1996), *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998.
- Greenblatt, Stephen (1988), "La circolazione dell'energia sociale", *Il neostoricismo*, eds. Vita Fortunati; Giovanna Franci. Modena, Mucchi, 1995: 81-106.

- Hall, Stuart (1980), "Codificazione / decodificazione", *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Milano, Il Saggiatore, 2006: 43-56.
- Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo (2008), *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri.
- Jedlowski, Paolo (2000), *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori.
- Jenkins, Henry (2006), *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- (2009), "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)" e "Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling", *Confessions of an Aca-Fan*, [04/09/2019] http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html e http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html
- Jenkins, Henry; Ford, Sam; Green, Joshua (2013), *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Milano, Apogeo, 2013.
- Lavery, David, ed. (1993), *PEAKED OUT! "Twin Peaks" Special Issue, Literature/Film Quarterly*, 21/4.
- LeGuin, Ursula (1981), "It Was a Dark and Stormy Night; or, Why Are We Huddling about the Campfire?", *On Narrative*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago, The University of Chicago Press: 187-195.
- Lotz, Amanda D. (2014), *Post network. La rivoluzione della TV*, Roma, Minimum Fax, 2017.
- Marmo, Lorenzo (in corso di pubblicazione), "Transitional Environments. Color as Atmosphere in 1950s American Cinema", *Scenari*, 10.
- Martina, Marta (2018), "Come si misurano le narrazioni estese", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, ed. Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci: 31-56.
- McCabe, Janet; Akass, Kim, eds. (2007), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London-New York, I.B. Tauris.

- Mitchell, W. J. Thomas, ed. (1981), *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mittell, Jason (2004), *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoon in American Culture*, New York-London, Routledge.
- (2015), *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Roma, Minimum Fax, 2017.
- Newman, Michael Z. (2006), "From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative", *The Velvet Light Trap*, 58: 16-28.
- Piga Bruni, Emanuela (2018), *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali di puntata*, Pisa, Pacini.
- Pescatore, Guglielmo, ed. (2018) *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, Roma, Carocci.
- Pravadelli, Veronica (2000), "I Cultural Studies. Testo filmico, contesto della ricezione e spettatore", *Bianco & Nero*, 61/4: 83-94.
- (2019), *Dal classico al postmoderno al global. Teoria e analisi delle forme filmiche*, Venezia, Marsilio.
- Ricoeur, Paul (1981), "Narrative Time", *On Narrative*, ed. W.J.T. Mitchell. Chicago, The University of Chicago Press: 165-186.
- (1983), *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, Vol. 1, 1986.
- Shakespeare, William (1604), *Amleto*, Roma, L'Unità, 1993.
- Thanouli, Eleftheria (2009), *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*, London, Wallflower Press.
- Thompson, Kristin (2004), *Storytelling. Forme del racconto fra cinema e televisione*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2012.
- Thompson, Robert J. (1996), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York, Continuum.
- Tralli, Lucia (2018), "Pratiche delle audience nell'ecosistema narrativo", *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie TV*, ed. Guglielmo Pescatore. Roma, Carocci: 187-211.

PAOLO DESOGUS

*Tra passione e ideologia.
Forme del discorso indiretto libero in Pasolini*

1. Sin dai primi impieghi nei romanzi romani, così come nelle teorizzazioni sviluppate successivamente nei saggi di *Empirismo eretico*, l'indiretto libero di Pasolini coinvolge non solo categorie linguistiche formali, ma anche grandezze di tipo politico. Esso chiama in causa la capacità dello scrittore di appropriarsi dei sentimenti dei borgatari romani allo scopo di riviverli e di far emergere nel testo la loro voce, il loro misurare la propria esistenza in una realtà sociale ai margini della storia. Attraverso il discorso indiretto libero la parola letteraria diviene spazio di esteriorizzazione, luogo di riconoscimento dell'alterità subalterna e in definitiva campo simbolico che coniuga impegno e stile, marxismo e linguistica, esigenze mimetiche e compassione umana e sociale.

L'uso dell'indiretto libero in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* – strettamente legato agli anni friulani in cui lo scrittore elaborava la sua personale teoria del regresso¹ – è per Pasolini possibile non soltanto in virtù della politicità dei sistemi linguistici, del loro essere istituiti radicati nella storia e nella cultura di una data comunità o, ancora, del loro essere strettamente intrecciati al conflitto tra dominanti e dominati, così come ricava dalla

lettura di Gramsci². Tale principio politico, secondo Pasolini, è presente nel meccanismo stesso del discorso indiretto libero. Nei termini del pensatore sardo diremmo che esso dà luogo a una forma di *consentimentalità*³ che permette all'autore di calarsi nell'alterità – nei suoi modi di vivere e sentire il mondo – per compenetrare la propria voce con quella del suo personaggio appartenente a una classe sociale differente (Pasolini 1965a, ed. 1999). Tale espediente stilistico permette in questo modo di far emergere il punto di vista dei borgatari romani non come mero oggetto della descrizione, ma come intenzionalità dotata di un proprio orientamento emotivo-volitivo dialetticamente legato a un dato contesto sociale, ovvero come soggettività che vive attraverso la parola dell'autore all'interno della cornice narrativa e romanzesca da lui allestita.

2. Prima di entrare nel dettaglio di questa concezione attraverso l'analisi di alcuni esempi, si deve riconoscere che nelle definizioni più comuni il tema politico non costituisce un tratto distintivo del discorso indiretto libero – almeno non in quelle con le quali Pasolini ha avuto modo di confrontarsi. Nulla di simile si ritrova negli studi della scuola di Ginevra e in particolare negli studi di Charles Bally, il primo tra i linguisti ad aver isolato la nozione servendosi di categorie grammaticali attraverso un approccio di tipo formale (1912; 1914)⁴. Stesso discorso vale per Leo Spitzer e per i suoi studi sulla prosa italiana, molto probabilmente conosciuti da Pasolini già negli anni Cinquanta, come sembra emergere da alcune pagine di *Passione e ideologia* dedicate a Giovanni Verga (Spitzer 1956: 37-53; Pasolini 1958a, ed. 1999: 1054).

Solo apparentemente diverso è il caso di Giulio Herzeg e del suo *Lo stile indiretto libero in italiano*. Sebbene sia stato assunto da Pasolini a punto di riferimento nel noto *Intervento sul discorso indiretto libero*, comparso su *Paragone* nel 1965, l'interes-

se verso questo testo ci pare più che altro tattico, strumentale, dovuto cioè alla necessità di individuare una qualche pezza di appoggio teorica per sostenere l'idea di indiretto libero "lessicale", che come si evince dagli scritti pasoliniani valorizza aspetti come il plurilinguismo, il tono, il valore semantico e ideologico della parola. In realtà Herczeg è molto più prudente di quanto la lettura pasoliniana del suo scritto lasci credere. Sebbene nel critico ungherese sia infatti presente un'attitudine non formale e vicina all'idea di discorso indiretto libero "lessicale", manca nel suo scritto una problematizzazione politica dell'uso della parola altrui. Qualche vaghissima apertura in questa direzione può forse essere desunta dalle ultime pagine, in cui compaiono alcuni riferimenti ai romanzi romani di Pasolini. Ma in nessun punto del suo volume Herczeg si serve di categorie quali "ideologia", "classe" o "coscienza" impiegate da Pasolini per definire l'indiretto libero.

Soffermandosi esclusivamente sugli scritti teorici raccolti in *Empirismo eretico*, Cesare Segre ha più recentemente avanzato la possibilità di un confronto con la teoria di Michail Bachtin⁵. La sua proposta prende le mosse dall'idea che Pasolini, pur riferendosi all'indiretto libero, avrebbe in realtà inteso qualcosa di diverso, ovvero la polivocità nel romanzo, che Bachtin aveva già da tempo scoperto, ma che sino ad allora non era ancora nota in Italia dal momento che i suoi scritti sarebbero stati tradotti solo qualche anno più tardi, verso la fine degli anni Sessanta⁶. Pasolini sarebbe dunque una sorta di precursore teorico di un filone di ricerca in cui il tema politico ricompare nell'orbita della pluridiscorsività e del plurilinguismo bachtiniano.

A supporto di questo parallelismo – da Segre non sviluppato sino in fondo – sono effettivamente riconoscibili alcune significative evidenze. Sia lo scrittore che il teorico russo pongono al centro la parola del personaggio, la sua capacità di illuminare il sentire individuale all'interno della sfera sociale della

lingua, da cui è dunque possibile ricavare elementi relativi alla sua estrazione e alla sua condizione. La stessa idea di discorso indiretto libero “lessicale” di Pasolini potrebbe essere a questo proposito ricondotta all’idea di “parola bivoca” bachtiniana, che introduce nell’analisi testuale le traiettorie pluridiscorsive che investono la parola letteraria. Questa prossimità, favorita dalla lettura di Ascoli e di Gramsci⁷ – il quale oltre ad essere marxista possedeva una notevole sensibilità linguistica (Lo Piparo 1979; Carlucci 2013) –, si aggiunge alla medesima attitudine teorica antiformalistica di Bachtin, che nei suoi studi ha rifiutato di chiudere l’indagine letteraria entro i margini strettamente grammaticali stabiliti da Bally e accettati da quasi tutti i teorici successivi dell’indiretto libero⁸.

3. Come si ricava da questi brevi cenni la lettura di Segre appare non solo suggestiva, ma anche ricca di spunti per valorizzare le note teoriche presenti in *Passione e ideologia* e in *Empirismo eretico*. Non si può tuttavia fare a meno di osservare la presenza di alcune significative differenze che emergono nel momento in cui lo studio dell’indiretto libero allarga il campo di indagine alla prosa narrativa di Pasolini. Per molti versi i due romanzi romani presentano infatti uno spettro di questioni linguistiche e stilistiche ben più vasto e problematico di quanto esplicitato nei testi teorici degli anni Sessanta⁹. Persino la tanto discussa ostilità verso gli elementi formali dello stile¹⁰ andrebbe ridimensionata, data la grande consapevolezza della loro funzione mostrata dallo scrittore nella costruzione dell’indiretto libero.

All’interno di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* Pasolini sfrutta in maniera tutt’altro che ingenua le ampie possibilità che l’indiretto libero offre, integrando l’elemento sociale e politico con quello più strettamente legato all’apparato dell’enunciazione. Non solo l’elemento lessicale, dunque, ma anche l’intersezione tra gli elementi formali dei centri deittici, riferibili al discorso

citante dell'autore¹¹ (L), e del discorso citato del personaggio (L₁), vengono chiamati in causa con alcune peculiarità che rendono originale la sua prosa.

Tra tutte, quelle più significative riguardano la predilezione per i tratti spaziali relativi a L, ma riferibili anche al centro deittico del personaggio L₁, e la scarsissima presenza di indici di ordine temporale. Nei romanzi romani si osserva insomma il tentativo di istituire una prossimità spaziale, ma non temporale, tra L e L₁. L'immersione nell'altro non contempla infatti l'integrazione dell'orizzonte storico dell'autore con la temporalità del personaggio per dar luogo a quell'effetto di simultaneità tipico dell'indiretto libero. Sul piano temporale emerge tra loro una barriera, un insormontabile elemento di irriducibilità.

Si tratta a ben vedere di un tratto poetico su cui lo scrittore si è soffermato anche altrove. Nel poemetto intitolato *La scoperta di Marx* del 1949 (Pasolini 1958c, ed. 2003: 495-503), Pasolini mostra ad esempio l'esistenza di due traiettorie temporali, quella della spontaneità, dell'origine, del mondo vissuto al di fuori della progettualità borghese e della lotta di classe; e quella della storia, del conflitto sociale, ovvero il tempo della coscienza dei rapporti materiali e dell'incontro con il marxismo. Non esiste soluzione di continuità tra queste due forme temporali: la prima è irriducibile alla seconda e in quest'ultima Pasolini colloca se stesso in quanto scrittore, in quanto autore che malgrado il suo attaccamento passionale all'origine, alle passioni fisiche ed elementari, sa vedere se stesso nei processi storici in virtù della propria coscienza.

Nella stessa direzione vanno alcuni dei più noti versi delle *Ceneri di Gramsci*, scritti negli stessi anni di *Ragazzi di vita* e una *Vita violenta*. Tra gli elementi centrali di questo poemetto vi è ancora una volta la coscienza che lo scrittore possiede in quanto intellettuale gramsciano, ma che problematizza dal momento che la sua predilezione è diretta ai sentimenti dei subalterni,

colti nella loro spontaneità, nel loro modo di vivere e sentire il mondo. Rivolgendosi al pensatore sardo Pasolini afferma di essere “attratto da una vita proletaria / a te anteriore”: anteriore al marxismo, anteriore alla “scoperta di Marx” e dunque relativa a quello stadio prepolitico dell’origine. Come infatti prosegue “è per me religione la sua allegria, non la millenaria / sua lotta la sua natura, non la sua coscienza” (Pasolini 1957, ed. 2003: 820).

Come verrà chiarito dall’analisi degli esempi, nella rivisitazione pasoliniana l’indiretto libero non dà luogo a quell’intreccio tra il tempo dell’autore e il tempo del personaggio e al contrario conserva, per mezzo di alcuni espedienti formali, la tradizionale separazione tra L e L₁. Lo stile dei romanzi si spinge dunque al di là di quanto esplicitamente dichiarato nei testi teorici di *Empirismo eretico* con l’idea di indiretto libero “lessicale”. Sebbene sia effettivamente presente un’attenzione verso la dimensione pluridiscorsiva della parola, in un senso che certamente avvicina Pasolini a Bachtin, tale somiglianza non deve affatto portare a una rinuncia dell’analisi formale dalla quale è anzi possibile trarre elementi utili per lo studio delle ricadute politiche nella poetica dell’autore.

4. Il ricorso agli studi del grande teorico russo entro cui sussumere la teoria pasoliniana ci pare inoltre incapace di risolvere un’ulteriore questione di fondo. È infatti difficile dire se anche i numerosi elementi di polifonia riconoscibili in *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* si fondino effettivamente sul principio dialogico che Bachtin ha posto al centro della sua teoria¹². L’interazione tra voci è facilmente riconoscibile tra i personaggi o nel dialogo interiore che talvolta affiora nella loro parola, ma risulta essere altamente problematica nel confronto fra essi e la voce dell’autore.

Secondo il pensatore russo, sussiste un rapporto dialogico quando l’intenzionalità del personaggio fuoriesce dall’orizzon-

te psicologico e ideologico del suo autore, esibendo la propria autonomia, la propria indipendenza emotivo-volitiva (Bachtin 1979, ed. 2000: 7-9). Nei romanzi di Pasolini, il discorso indiretto libero sembra invece rispondere a un procedimento diverso o comunque non pienamente compatibile, soprattutto se si considera quanto la questione ideologica sia in fondo legata alla questione passionale. Si direbbe infatti che in Pasolini l'elezione della parola altrui rappresenti una sorta di stratagemma per allargare il campo della propria soggettività, ovvero per estendere il proprio sguardo e così incorporare il sentire dell'altro appartenente a una classe diversa dalla propria. Il principio dialogico verrebbe in questo senso attenuato e talvolta persino sacrificato in favore di una forma discorsiva in cui sul piano assiologico e patemico, così come su quello ideologico, voce dell'autore e voce del personaggio non sono più sempre distinguibili, poiché tendono a fondersi, a congiungersi. Calarsi nell'animo altrui significa dunque riconoscersi nel dramma, nella lacerazione, nei sentimenti elementari dialetticamente radicati nel contesto sociale della borgata.

(1) "E chi ce torna ppiù a casa", aggiunse poi tirando allegramente le ultime boccate dalla cicca. Tanto la sua era una casa per modo di dire: [a] *andarci o non andarci era la stessa cosa, magnà non se magnava, dormì, su una panchina dei giardini pubblici er uguale. Che era una casa pure quella?* [b] *Intanto la zia il Riccetto non la poteva vedere: e manco Alduccio, del resto, ch'era figlio suo. Lo zio era un imbroiacone che rompeva il c... a tutti l'intera giornata* (Pasolini 1955, ed. 1998: 582-83).

In questo primo esempio, tratto da *Ragazzi di vita*, si assiste a una graduale regressione nell'animo del personaggio, che tuttavia non giunge a una piena adesione poiché limitata all'ancoraggio temporale della parola al centro deittico di L. Diverso è invece il caso degli indici di spazio che con l'avverbio "ci", in

(1a), mostra l'adesione di L_1 nella sfera discorsiva di L. Non si tratta infatti di un semplice dialogo interiore fra un io locutore e un io ascoltatore¹³. Nell'introduzione della parola altrui si riconosce la volontà del narratore di avvicinarsi al dramma del Riccetto, al suo sentimento di solitudine nella casa degli zii, dove si è trasferito da quando è diventato orfano. Si osservi a questo proposito come il discorso in (1a) sia preceduto dal commento del narratore ("Tanto la sua era una casa per modo di dire") che orienta il proprio fuoco epistemico e passionale in base al sentire del personaggio. Il passo (1a) fornisce un'anticipazione del giudizio del personaggio introdotto dai due punti. Qualcosa di simile si ritrova nel commento che precede (1b), in cui viene riportato il pensiero del Riccetto anche con l'ausilio della dislocazione a sinistra ("*la zia* il Riccetto non *la* poteva vedere") e di altri elementi stilistici come l'uso dei due avverbi "tanto" e "intanto", i quali orientano il tono del discorso verso lo stato d'animo del personaggio: la loro funzione avversativa, secondo la locuzione tipica del parlato in cui sono inseriti, riflette la forma dialogica del pensiero del Riccetto, il suo carattere polemico e interattivo. Si direbbe in definitiva che il narratore mimi la discesa nell'animo del personaggio, nei suoi sentimenti contrastati.

Anche se non frequentemente, sono presenti momenti in cui la costruzione del discorso tende invece verso il monologo interiore sebbene in una forma molto problematica:

(2) D'altra parte, il Riccetto, i quattro soldi che guadagnava facendo il pisciello del pesciarolo, non gli bastavano. [a] *E allora come fai a comportarti da ragazzo onesto!* [b] *Quando c'era da rubare, rubava, capirai, con quella fame addiestrata di grana che teneva* (Pasolini 1955, ed. 1998: 662).

In (2a) il pensiero del Riccetto affiora d'improvviso, quasi come spinto dal moto di rabbia che anima le sue parole indi-

rizzate a un “tu” ipotetico attraverso una interrogativa retorica che chiama in causa i suoi principi morali. La parola diretta del Riccetto rivolta a se stesso (“capirai”) riaffiora all’interno del discorso indiretto libero (2b), moltiplicando in questo modo le intersezioni tra i piani del discorso.

Un altro esempio simile, ma più articolato, riguarda il personaggio del Lenzetta:

(3) Il Lenzetta se n’era andato di casa per paura del fratello più grosso: [a] *e non c’aveva mica torto d’averla, perché ne aveva combinata una che a pensarci non ci si capacitava nemmeno lui e si sarebbe sputato in un occhio. Mica s’era comportato male, secondo lui, in senso morale... Sì! Morale!* [b] *Che c... gliene fregava a lui e al fratello della morale! Era stata una questione d’onore, e, per dire la sincera verità, mica una stupidaggine da niente.* [c] *Che cavolo s’era messo nella capoccia quella notte il Lenzetta... Boh, si vede ch’era rimasto un po’ sonato per le botte che gli avevano dato prima in camera di sicurezza e poi a bottega...* (Pasolini 1955, ed. 1998: 631).

In questo passo l’intreccio tra mimesi e diegesi, tra descrizione e discorso riportato, tra commento dell’autore e stato d’animo del personaggio diviene ancora più fitto e inestricabile. Non si fa ricorso al dialetto, permangono in ogni caso i calchi del parlato, quali il pronome “ci” attualizzante e l’interiezione (“boh”), da cui si ricava lo stato d’animo del personaggio. È inoltre frequente l’impiego dell’avverbio con valore avversativo “mica”, che insieme alle interrogative retoriche (“Che c...” e “Che cavolo...”) e all’uso anaforico di “morale”, incrementa l’aspetto conflittuale della parola. Tale abbassamento all’oralità non elimina comunque la presenza del narratore. Neanche in questo caso ci troviamo propriamente di fronte a un “monologo interiore” o, per usare la formulazione di Genette, a un “discorso immediato”, riconoscibile ogni qualvolta “le narrateur s’efface et le personnage se substitue à lui” (1972: 194); lo stato

d'animo che prende forma dalla parola altrui non si emancipa completamente dall'istanza narrativa, dalla sua lingua, che nel complesso risulta essere dominante, nonostante gli scarsi innesti e calchi sintattici dal dialetto. In questo esempio l'autore mima in forma teatralizzata il pensiero altrui e in questo modo illumina se stesso rappresentandosi nell'altro, entrando nella parte del suo personaggio, di cui interpreta la condizione interiore. La parola altrui è in questo senso raffigurante e raffigurata, senza soluzione di continuità.

Questa forma di mimesi viene ulteriormente sviluppata in una delle pagine più note di *Ragazzi di vita*, quella in cui Riccetto insieme ai suoi compagni, Rocco e Alvaro, incontra la prostituta Nadia in una spiaggia di Ostia:

(4) La Nadia stava distesa [a] lì in mezzo con un costume nero, e con tanti peli, neri come quelli del diavolo, che gli s'intorcinavano sudati sotto le ascelle, e neri, di carbone, aveva pure i capelli e quegli occhi che ardevano inveleniti.

Era sui quarant'anni, [b] bella grossa, con certe zinne e certi coscioni tosti che facevano tante pieghe con dei pezzi di ciccia lucidi e tirati che parevano gonfiati con a pompa. [c] C'aveva le madonne, perché s'era stufata di stare lì in quella caciara di fanatici, tanto lei il bagno, nel mare, non lo faceva manco per niente: l'aveva fatto la mattina, il bagno, al Mattonato, nella bagnarola di sor' Anita. [d] Il Riccetto, Alvaro e Rocco neppure erano dieci minuti ch'erano lì, e lei già se ne sarebbe voluta andare pei fatti suoi (Pasolini 1955, ed. 1998: 561).

Si è talora affermato che Pasolini abbia costruito i suoi romanzi riportando fedelmente ciò che ha udito nelle sue escursioni per le periferie di Roma. Egli stesso ha in qualche occasione contribuito a dare credito a questa lettura, prestando il fianco ai suoi critici¹⁴. In realtà l'impasto di lingua e dialetto non rinuncia all'artificio letterario e all'impiego di una lunga e

complessa serie di espedienti stilistici. Nell'esempio (4) il punto di vista è costruito su una sovrapposizione del centro deittico di L con quello di L_1 , secondo un procedimento simile a quanto analizzato in precedenza. È di particolare interesse soprattutto l'impiego del deittico "lì", che ricorre tre volte, ma che almeno nelle prime due occorrenze solleva alcuni problemi di attribuzione. In (4a) si direbbe infatti annullarsi il carattere contrastivo che distingue i centri deittici. Il narratore e i personaggi in cerca di Nadia nella spiaggia affollata di Ostia condividono la stessa prospettiva, sebbene le loro voci siano distinte: per i personaggi questo avverbio ha a che fare con la distanza spaziale tra il punto d'osservazione e la posizione di Nadia, mentre per il narratore ha valore anaforico¹⁵. La stessa valutazione può essere fatta per la seconda occorrenza in (4c), mentre è diverso quello che accade in (4d): in quest'ultimo caso i personaggi vengono inclusi nella regione spaziale di L indicata dal deittico, dando luogo allo sganciamento da L_1 . L'avverbio "lì" è in questo terzo caso riconducibile esclusivamente al punto di vista del narratore, il quale non guarda più Nadia con gli occhi del Ricetto e dei suoi compagni, ma assume una posizione autonoma e terza. In termini cinematografici la scena è costruita come una sorta di piano sequenza in soggettiva sul punto di vista dei borgatari, i quali a un certo punto entrano in campo, trasformando l'inquadratura in una oggettiva¹⁶.

Arricchiscono il problema del punto di vista la scelta del registro linguistico e il principio dialogico che si innesca tra i personaggi. Al piano discorsivo dell'autore (L) e a quello dei tre borgatari (L_1) va ora aggiunto quello di Nadia (L_2). In (4c) e (4d) emerge infatti anche la parola della prostituta e con essa il suo lamento per il luogo, il suo comportamento capriccioso e affettato. Quello che però è interessante è che la parola di Nadia affiora nella loro parola, che a sua volta è filtrata dalla lingua di L. In particolare in (4c) viene a crearsi una complessa sovrapposizione

posizione dialogica amplificata dal ricorso ad alcuni aspetti del parlato, come l'uso dell'avverbio "tanto" con valore avversativo e della dislocazione a destra ("l'aveva fatto la mattina, il bagno"), che hanno la funzione di fare il verso a Nadia, alle sue insofferenze, al suo atteggiamento smorfioso. In questo gioco di voci, la parola di Nadia emerge come in falsetto, come se fosse recitata dai giovani che l'attendono e che a loro volta sono inglobati nella parola di chi tiene le fila del discorso, marcando la propria presenza.

Non è pertanto secondario osservare che in questi esempi l'autore non sparisce del tutto, non si eclissa dietro i suoi personaggi la cui voce risuona dentro la sua. Essi parlano attraverso di lui, attraverso la sua coscienza di scrittore che traduce e restituisce forma letteraria a un'espressività magmatica, mobile. Lo stile indiretto libero esibisce in questo modo il proprio carattere prensile, gestuale e di apertura all'alterità della borgata romana. Per mezzo della parola l'autore afferra la realtà del Riccetto, del Lenzetta e degli altri personaggi, penetra nella loro esperienza, incorpora i loro luoghi, sottraendoli alla loro temporalità originaria e introducendoli nel tempo della scrittura, della civiltà delle lettere a cui appartiene Pasolini.

5. Come mostrano gli esempi fin qui proposti, la costruzione spaziale del romanzo ha un'importanza cruciale. Attraverso l'uso della lingua e del dialetto la voce dell'autore alterna distanza e vicinanza rispetto al personaggio e al suo universo mentale, ideologico e percettivo. L'uso articolato degli indici spaziali mostra inoltre come la sua posizione vari molto, tanto da apparire in alcuni casi completamente aderente al punto di vista del personaggio. Sono tuttavia molto frequenti anche i momenti in cui egli assume le vesti del testimone, ma anche in questo ruolo non manca una gradazione che va da quella del puro occhio percettivo a quella di chi in qualche modo partecipa anche emotivamente come una sorta di terzo personaggio:

(5) “Famme fumà”, fece Alduccio riprendendo la marcia. Dopo qualche boccata il Lenzetta gli passò burbero la cicca, e Alduccio, fumando, nemmeno aveva dato quattro pedale, che [a] *crac, serie, scrac*, la ruota del triciclo s’incastò nella rotaia del tram e si ridusse a un colabrodo. [b] *Macché, niente! Na cosetta senza nessuna importanza! Tanto da lì alla Maranella che ci voleva? E poi ne avevano fatta poca di strada, il Ricetto e il Lenzetta, quel giorno!* (1955, ed. 1998: 640).

Anche in questo caso la narrazione si presenta in una forma teatralizzata, che traduce la parola altrui attraverso un procedimento mimico-gestuale che non si preoccupa di nascondere l’artificio letterario. Lo si vede anzitutto in (5a) e nell’uso dell’onomatopea per descrivere l’incidente del triciclo. Ma è ancora più evidente nel discorso indiretto libero in (5b), di cui tuttavia non si deve fare a meno di osservare nuovamente lo stretto ancoraggio temporale al centro deittico di L. Il discorso riportato si riconosce nel tono, nelle interiezioni, nell’interrogativa indiretta e nella formulazione ironica. È nondimeno importante precisare che in questo caso l’ironia non è prodotta dal meccanismo citante di L_1 da parte di L, ma è interamente ascrivibile a L_1 . È come se il narratore recitasse il ruolo di un personaggio che si trova nella medesima condizione del Ricetto e del Lenzetta.

Sono comunque molto frequenti i momenti in cui emerge la voce di un personaggio anonimo, non riconoscibile tra i protagonisti del romanzo. È forse questo l’aspetto che in alcuni momenti avvicina i romanzi romani di Pasolini alla prosa verista e a quella tecnica della regressione che certamente egli ha ripreso da Verga. Non si possono naturalmente trascurare alcune significative differenze, come ad esempio l’assenza dell’eclissi dell’autore nella parola dei personaggi. Pasolini non rinuncia a lasciare tracce della sua presenza. Rimarca la sua responsabilità di narratore, di istanza che tiene le fila del racconto. E tuttavia

la sua parola da vita a una voce anonima che caratterizza anche lo stile verghiano.

(6) Dentro si sentivano i pianti delle donne. I maschi, invece, non davano segni d'essere commossi, e anzi, semmai, avevano, incarnata nei lineamenti di *giovinnottelli imberbi o di vecchi paraguli*, una vaga espressione di divertimento. A Pietralata, per educazione, non c'era nessuno che provasse pietà per i vivi, *figurarsi cosa c... provavano per i morti* (1955, ed. 1998: 626).

(7) Il Riccetto, svegliato, poverello, da chissà che sogni – forse di mangiare a un ristorante o di dormire su un letto – s'alzò stropicciandosi gli occhi, e senza capirci niente seguì ciondolando giù per le scale i poliziotti. "Perché m'avranno preso", si chiedeva, ancora non del tutto scoglio. "Boh...!" Lo portarono a Porta Portese, e lo condannarono a quasi tre anni – ci dovette star dentro fino alla primavera del '50! – *per imparargli la morale* (671).

Come si osserva in (6) e in (7) il narratore assume i panni di un ipotetico terzo personaggio che appartiene allo stesso ambiente sociale rappresentato e che nella sua parola riassume la visione del mondo, la morale e i sentimenti della realtà che abita. Si tratta insomma di una prospettiva che fa propria la rinuncia all'obiettività e offre una visione della realtà parziale e deformante (Baldi 1980: 22-23).

Tra le principali caratteristiche di questa voce anonima, molto presente anche in *Una vita violenta*, vi è anzitutto il registro umile, caratterizzato dalla struttura sintattica frammentata, dagli anacoluti, dalle dittologie, dalle ipotetiche semplificate e naturalmente dall'impasto di lingua e dialetto. Su questo ultimo aspetto sono stati compiuti numerosi studi: Testa in particolare ha osservato come l'italiano di Pasolini rinunci al canone della letterarietà, alla dimensione forbita, iperscritta e colta della lin-

gua, senza tuttavia adeguare il proprio registro alla lingua media della classe borghese. La lingua ibrida di Pasolini sviluppa la propria letterarietà attraverso le continue intersezioni con la parola altrui, con l'intreccio di voci (Testa 1997: 261-62).

6. Come mostrano gli esempi qui proposti, l'incontro tra autore e personaggio dà luogo a una voce sincretica che unisce il registro alto dell'autore, la sua consapevolezza, la sua storicità all'incoscienza politica del personaggio, alla sua parola illetterata, alla sua spontaneità. Entra in gioco in questo frangente un meccanismo già intravisto negli anni friulani e più tardi ripreso nel cinema. Calandosi nell'altro, l'autore fa proprio il desiderare il desiderio altrui, riconosce se stesso nell'alterità subalterna che non ha ancora sacrificato la propria vitalità all'ordine della storia maggiore e delle classi egemoni. Il principio estetico-passionale è in tal senso preliminare al principio ideologico, ne è la molla, l'innescò. Diremmo in altri termini che nel suo stile vi è una base prepolitica, poiché attinge materia letteraria da un al di qua rispetto ai processi storici.

Non è per questo un caso che anche negli scritti teorici Pasolini leghi lo studio dell'indiretto libero alla riflessione marxista, sebbene in un'ottica niente affatto ortodossa. Come emerge in particolare nel già citato *Intervento sul discorso indiretto libero*¹⁷, il riferimento a Marx, e in particolare alla sua concezione del sottoproletariato, subisce una sorta di ribaltamento assiologico che, senza modificare la descrizione storico-politica intorno a questa classe, porta alla scoperta della sua funzione estetica. Se infatti per Marx i sottoproletari rappresentano un soggetto della storia per sua natura privo di coscienza, facile alla corruzione e su cui la classe dominante esercita agevolmente il proprio dominio, per Pasolini essi sono, in virtù di questa condizione, i soggetti di un vivere e sentire il mondo che si presenta in una forma paradossalmente più pura e spontanea, legata all'imme-

diatezza della vita, ai bisogni primari e non al suo sviluppo nel divenire. Come emerge nei romanzi romani, e in forma ancora più chiara in *Uccellacci e uccellini*, dove i due protagonisti, Totò e Ninetto, compaiono nelle vesti di piccoli faccendieri al soldo di uno strozzino, l'incoscienza di classe è pertanto rivelatrice di quei tratti dell'umano, delle sue contraddizioni irriducibili al divenire, delle sue lacerazioni esistenziali e allo stesso tempo del vitalismo che la società borghese minaccia di emendare e in definitiva di alienare.

7. Su un piano più strettamente letterario, i personaggi pasoliniani non possiedono quella coscienza di sé che Bachtin ritrova in Dostoevskij e che analizza per elaborare il principio dialogico della polifonia (1968: 64-102). Il loro è un sentimento irriflesso e frammentario, che il discorso indiretto libero ricompone integrandolo nella trama testuale. Questo è il motivo per cui in Pasolini non si assiste a un vero scontro dialogico tra coscienze, tra l'autore e il suo eroe. Nei suoi romanzi la parola del primo accoglie la voce del secondo, la integra nella rete narrativa e stilistica della prosa al fine di elevarne il dato espressivo e il contenuto sociale. Si tratta di un procedimento che non riesce a realizzarsi mai completamente, dal momento che come è stato osservato, la parola dell'autore non riesce a cogliere il personaggio nella sua dimensione temporale, che resta sempre legata a coordinate esperienziali non del tutto attingibili. Permane sempre un residuo, un'irriducibilità tra l'essere dei personaggi e il divenire storico.

Contrariamente a quanto farebbero emergere alcune prossimità teoriche individuate da Segre, lo stile pasoliniano costituisce del resto un caso di studio non pienamente inquadrabile nella teoria di Bachtin. Va infatti ricordato che, nell'analisi del romanzo dostoevskiano, il teorico russo individua il fenomeno della polivocità alla luce dei rivolgimenti sociali prodotti, nella

Russia della seconda metà dell'Ottocento, dalle grandi riforme dell'imperatore Alessandro II. In questo contesto l'abolizione della servitù della gleba, l'accesso libero all'università e altri provvedimenti hanno permesso un'inedita mobilità sociale da cui ha avuto luogo l'emersione di nuovi soggetti provenienti dalle classi più povere. Si tratta di nuove personalità alla ricerca di una coscienza di sé, di un proprio punto di vista sul mondo in trasformazione che gli scrittori dell'epoca tentano di cogliere e che soprattutto Dostoevskij è stato in grado di riprodurre nei suoi contrasti, nelle sue brucianti contraddizioni¹⁸. Il personaggio che meglio incarna questa nuova personalità sociale è forse Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, che vive la profonda lacerazione tra la propria appartenenza alla classe degli umili, legata a determinati valori e costumi, e la condizione di studente incapace di riconoscersi nel contesto della nuova Russia.

Diverso è invece il caso dei personaggi di Pasolini, scelti per la loro appartenenza a un mondo, quello delle periferie romane, che si colloca ai margini della storia. Sono a questo proposito estremamente significative le pagine di *Ragazzi di vita* in cui Ricetto dopo alcuni anni ritorna nella borgata romana di Donna Olimpia, dove era cresciuto. Nel suo sguardo rivolto all'inurbamento che vede avanzare anche in quello spicchio di periferia, in passato confuso con la campagna, manca quel sentimento della storia, quella coscienza che gli possa permettere di riconoscere se stesso come punto di vista su una realtà che cambia e agisce sulla sua condizione sociale, sulla sua percezione del mondo.

In Tommasino di *Una vita violenta* vi è senza dubbio una maggiore consapevolezza, che tuttavia resta allo stato germinale. La sua adesione agli scioperi nell'ospedale in cui è ricoverato, così come la sua militanza comunista nascono più da un istintivo senso di solidarietà che da un'adesione alle sfide di classe nell'Italia che si avvicina al boom economico. Come per

il Riccetto, la sua è una condizione essenzialmente prepolitica, esclusa dalla linea del progresso, ma capace di esprimere una primordiale empatia verso il prossimo. Nella voce di entrambi manca dunque l'elemento dell'autocoscienza, dell'assunzione di un punto di vista sul mondo e su se stessi. Nella caratterizzazione dei suoi due protagonisti Pasolini dà priorità all'elemento fisico, al sentire irriflesso, rispetto all'elemento etico-politico e culturale.

Sia nel Riccetto che in Tommasino non manca una qualche forma di aspirazione alla promozione sociale. Lo si osserva in entrambi i romanzi, come in occasione del fidanzamento del Riccetto o delle lotte politiche in ospedale in cui si batte Tommaso. Vi è infatti in Pasolini la necessità di dare ai propri personaggi una dimensione spirituale, una vita interiore capace di conferire una temporalità elementare al loro agire. Essa però non è sempre il prodotto della loro stessa coscienza come in Dostoevskij e nell'eroe del romanzo borghese, ma emerge come tale nella coscienza dell'autore. Nel romanzo pasoliniano la voce del personaggio vive nella coscienza dell'autore, nella sua capacità anzitutto sociologica, linguistica e letteraria di riconoscere in essa un potenziale punto di vista nel divenire storico. Il personaggio, dunque, non è mai completamente autonomo, ma è anzi continuamente debitore nei confronti del suo autore.

È questo il motivo principale per cui nel romanzo pasoliniano degli anni Cinquanta, sebbene articolato sulla pluridiscorsività e sul plurilinguismo, non è possibile riconoscere il principio dialogico bachtiniano tra autore e personaggio nella sua forma più piena e autentica. Né il Riccetto, né Tommasino sono dotati di una parola completamente indipendente dall'istanza narrativa. Nessuno di loro si affranca completamente dalla mediazione che l'autore attua nell'intento di elevare la loro parola a materia letteraria per mezzo del dialetto e dello stile indiretto libero.

Tale dipendenza è ancora più evidente nei momenti in cui la compenetrazione tra il comprendere dell'autore e il sentire dei suoi personaggi si libera dalla dimensione ideologica e assume la forma del desiderio, dell'abbraccio sensuale. Sono questi i casi in cui la loro interazione dà luogo a una polifonia che riduce al minimo il grado di tensione dialogica. Nonostante la sua appartenenza a un ordine temporale radicato a un'esperienza irriducibile, la parola altrui tende ad annullare qualsiasi forma di conflitto con la parola dell'autore. Esse convergono, stabiliscono una congiunzione che dà luogo a una coalescenza tra voci. Come due liquidi di peso specifico diverso mescolati intensamente, la parola del primo è inglobata, senza disperdersi, nella parola del secondo. L'effetto è un gioco di rifrazioni reciproche il cui brulichio produce una precaria unità, una condensazione momentanea tra lingua e dialetto, coscienze e spontaneità, divenire storico e tempo vitalistico, punto di vista dell'autore e punto di vista del personaggio.

8. A questo risultato espressivo si aggiunge la questione politica che maggiormente distingue lo stile indiretto libero pasoliniano dalle sue teorizzazioni standard. Attraverso questa forma espressiva Pasolini risponde infatti a quell'esigenza che Gramsci descrive nelle pagine dedicate alla letteratura, quando chiede agli scrittori di superare il proprio cosmopolitismo attraverso un romanzo capace di rivivere i sentimenti dei ceti popolari ed elevarli a materia letteraria (Gramsci 1975: 2114). L'autore, forte della propria coscienza, *comprende*; il personaggio *sente*, vive fisicamente una data realtà, una data condizione sociale: il discorso indiretto libero è in questo senso la forma attraverso la quale il *comprendere* integra il *sentire* del personaggio, lo illumina, gli dà forma, ordine letterario. Attraverso questa operazione l'autore si riconosce in lui, nel suo dramma, nelle sue aspirazioni, nei suoi desideri. Il sentire in questo modo offre

materia espressiva al comprendere e permette a chi scrive di sporgersi oltre la propria dimensione storica di intellettuale e di uomo borghese per dar vita a un sapere superiore fondato sulla loro unione¹⁹.

La necessità di una coscienza marxista, ovvero di una “coscienza dell’altra classe” alla base dell’indiretto libero deriva proprio dalla ricerca di questo sapere, dalla consentimentalità che unisce due dimensioni ideologiche ed esistenziali diverse e sul piano temporale irriducibili. Si tratta di un procedimento sia politico che letterario in un senso che supera le forme tradizionali dell’*engagement*. Come afferma in un breve saggio del 1958, intitolato *La mia periferia*, e successivamente inserito in appendice ad alcune edizioni italiane dei *Ragazzi di vita* con un titolo molto eloquente, *Il metodo di lavoro*, nella scrittura letteraria la coscienza dell’autore è simile a quella di un dirigente comunista che in virtù della sua ideologia è capace di distaccarsi dalla propria appartenenza di classe e calarsi in quel mondo popolare e subalterno le cui istanze appaiono ancora a uno stadio informe, germinale, in attesa di un’emancipazione che le liberi nella loro integralità (Pasolini 1958, ed. 1999: 2727-33).

NOTE

¹ Pasolini si serve del termine “regresso” per indicare i modi di immersione nella lingua e nell’animo del parlante (Gasparotto 2011; 2014; Desogus 2015; Agamben 2019).

² Ci riferiamo naturalmente al Quaderno 29 dei *Quaderni del carcere* (Gramsci 1975: 2342-51) studiato da Pasolini nella *Confusione degli stili* (1956, ed. 1999: 1072).

³ In realtà Gramsci non usa mai l’espressione “consentimentalità”. Questa formulazione riprende la lettura dei *Quaderni del carcere* di Guido Guglielmi (1976: 138) per indicare tutta quella sfera di questioni gramsciane intorno ai temi della connessione sentimentale (Gramsci 1975: 1505).

⁴ Sono a questo proposito utili ad inquadrare i primi sviluppi della nozione di discorso indiretto libero nella letteratura italiana gli studi di Eleonora Pane (1969), in cui sono presenti alcune pagine dedicate anche agli scritti raccolti in *Empirismo eretico* di Pasolini; segnaliamo inoltre Mortara Garavelli 1985.

⁵ Segre si limita tuttavia solo a qualche breve cenno nell'Introduzione al Meridiano dedicato agli scritti pasoliniani di critica letteraria. Il suo studio ha il difetto di non prendere in considerazione la fase friulana dello scrittore in cui viene sviluppata la teoria del regresso (Segre 1999: XXXIX-XL).

⁶ Si tenga infatti conto che i principali studi sull'indiretto libero raccolti in *Empirismo eretico* sono circoscritti all'arco di tempo che va dal 1964 al 1966, mentre il primo scritto di Bachtin in lingua italiana è *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tradotto per Einaudi nel 1968. Ad ogni modo non è dato sapere se Pasolini avesse avuto modo di conoscere gli scritti di Bachtin, che pure sarebbero potuti rientrare tra le sue letture, vista la grande attenzione verso i teorici russi. Nessun suo volume compare tra i titoli della biblioteca pasoliniana (Chiarcossi, Zabagli 2017), il cui catalogo deve tuttavia essere preso con beneficio di inventario, dato che nemmeno *Mimesis* di Auerbach, tra i testi fondamentali del pensiero letterario pasoliniano, risulta presente. A questo proposito è interessante rilevare che Gianni Scalia, in una testimonianza riportata da Francesca Tuscano, ha affermato che Pasolini lo conosceva e lo aveva letto e che i suoi studi erano stati un loro oggetto di conversazione (Tuscano 2010: 39).

⁷ Elementi di pluridiscorsività sono infatti presenti in Gramsci: "[II] 'linguaggio' è essenzialmente un nome collettivo, che non presuppone una cosa 'unica' né nel tempo né nello spazio. Linguaggio significa anche cultura e filosofia (sia pure nel grado di senso comune) e pertanto il fatto 'linguaggio' è in realtà una molteplicità di fatti più o meno organicamente coerenti e coordinati: al limite si può dire che ogni essere parlante ha un proprio linguaggio personale, cioè un proprio modo di pensare e di sentire. La cultura, nei suoi vari gradi, unifica una maggiore o minore quantità di individui in strati numerosi, più o meno a contatto espressivo, che si capiscono tra loro in gradi diversi [...]" (Gramsci 1975: 1330).

⁸ Ci pare nondimeno interessante, e anzi in questo scritto rappresenta un punto di riferimento teorico, lo studio sul discorso indiretto libero di Mortara Garavelli che coniuga l'analisi formale alle riflessioni di Bachtin e del suo allievo Vološinov (Mortara Garavelli 1985).

⁹ Come ha messo in luce Pier Vincenzo Mengaldo il rapporto tra il Pasolini critico (e a nostro avviso teorico) con il Pasolini poeta è "dialettico" (1981, ed. 1987: 425).

¹⁰ In questo campo si iscrivono sia i detrattori, come ad esempio Segre (1965), che i sostenitori di Pasolini, come Deleuze e Guattari (1980, ed. 2006: 171). Deleuze è il primo a mettere in luce l'esistenza di un rapporto tra la riflessione pasoliniana sull'indiretto libero e gli studi di Bachtin (1983, ed. 1984: 92-97).

¹¹ Come in precedenza, ci si servirà della nozione di autore ogniqualvolta si renderà necessario integrare la funzione del locutore e del narratore con elementi linguistici e ideologici che Pasolini ha lasciato come propria marca testuale.

¹² Secondo il teorico russo: “[L]’interna dialogicità può diventare una così importante forza creatrice di forma soltanto là dove le divergenze e le contraddizioni individuali sono fecondate dalla pluridiscorsività sociale, dove gli echi dialogici non risuonano nelle vette semantiche della parola (come nei generi retorici), bensì penetrano negli strati profondi di questa e dialogizzano la lingua stessa, la concezione del mondo espressa nella lingua (la forma interna della parola), dove il dialogo delle voci nasce direttamente dal dialogo sociale della «lingua», dove l’enunciazione altrui comincia a risuonare come lingua socialmente altrui, dove l’orientamento della parola tra le enunciazioni altrui si trasforma in un suo orientamento tra le lingue socialmente altrui nell’ambito di una stessa lingua nazionale” (Bachtin 1975, ed. 2001: 92-93).

¹³ Per quanto riguarda la questione linguistica relativa al problema dell’enunciazione nel dialogo interiore, cfr. Benveniste 1970, ed. 1974.

¹⁴ Renato Barilli, in particolare, accusa Pasolini di “naturalismo” (Barilli 1959; 1975). Il carattere artificiale del dialetto romanesco in riferimento al discorso indiretto libero è stato messo in evidenza da Monique Jacqmain (1970; 1971).

¹⁵ Questo particolare uso dei deittici nel discorso indiretto libero è descritto da Mortara Garavelli (1985: 120).

¹⁶ Questo tipo di inquadratura è stato chiamato da Casetti “soggettiva mancata” (1986: 81). Sono molti i tratti comuni tra questa nozione e la soggettiva libera indiretta. Per un approfondimento della questione, mi permetto di segnalare il volume *Laboratorio Pasolini* (Desogus 2018).

¹⁷ Invitiamo il lettore a leggere anche i paragrafi della versione originale dell’articolo successivamente cassati nella raccolta di *Empirismo eretico*, ma ora facilmente reperibili nelle note al testo del volume curato da Siti e De Laude, in cui sono raccolti i testi di critica letteraria di Pasolini (1999: 2946-48).

¹⁸ Come afferma Bachtin in alcune sue celebri pagine sullo scrittore russo: “Il personaggio interessa Dostoevskij non come un elemento della realtà che possiede determinati e stabili segni socialmente tipici e individualmente

caratterologici, non come figura determinata che nasce da tratti unici e oggettivi che nel loro insieme rispondono alla domanda ‘chi è?’ No, il personaggio interessa Dostoevskij *come particolare punto di vista sul mondo e su se stesso*. Come posizione semantica e valutativa dell’uomo rispetto a se stesso e rispetto alla realtà che lo circonda. Per Dostoevskij è importante non quello che il suo personaggio è nel mondo, ma ciò che il mondo è per il suo personaggio e ciò che egli è per se stesso” (1968: 64).

¹⁹ Le categorie di “comprendere” e “sentire”, la cui unione dà luogo al “sapere” su cui si fonda la filosofia della prassi, sono riprese dal noto passo di Gramsci contenuto nel paragrafo § 67 dell’undicesimo quaderno (1975: 1505-06).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Agamben, Giorgio (2019), “Prefazione”, Pier Paolo Pasolini, *I Turcs tal Friul*, ed. Graziella Chiarcossi, Macerata, Quodlibet: 7-24.
- Bachtin, Michail Michajlovič (1968), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, trad. it. a cura di Giuseppe Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- (1975), *Voprosy literatury i estetiki*, trad. it a cura di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- (1979), *Estetika slovesnogo tvorčestva*, trad. it. a cura di Clara Strada Janovič, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000.
- Baldi, Guido (1980), *L’artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori.
- Bally, Charles (1912), “Le style indirect libre en français moderne”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 4, ottobre: 549-56.
- (1914), “Figures de pensée et formes linguistiques”, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 6, novembre: 405-22.
- Barilli, Renato (1959), “Ancora sul naturalismo di Pasolini”, *il Mulino*, 4: 163-69.
- (1975), “Pasolini resta sempre un neo-naturalista”, *il Mulino*, 4: 617-26.

- Benveniste, Émile (1970), "L'appareil formel de l'énonciation", Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974: 237-50.
- Carlucci, Alessandro (2013), *Gramsci and Languages*, Leiden-Boston, Brill.
- Casetti, Francesco (1986), *Dentro lo sguardo*, Milano, Bompiani.
- Chiarocossi, Graziella; Zabagli, Franco (2017), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, trad. it. a cura di Jean Paul Manganaro, *L'immagine movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, trad. it. a cura di Giorgio Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia II*, Roma, Castelvecchi, 2006.
- Desogus, Paolo (2015), "La nozione di regresso nel primo Pasolini", *La Rivista*, 4.
- (2018), *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet.
- Gasparotto, Lisa (2011), "'La necessità della mimesis' tra popolare e letterario. L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini", *Studi pasoliniani. Rivista internazionale*, 1-2, dicembre: 17-25.
- (2014), "La dissonanza del mondo tra passato e presente. Eliot, Pasolini e la forma poema", *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 15: 6-17.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Gramsci, Antonio (1975), *Quaderni del carcere*, ed. Valentino Gerratana, Torino, Einaudi.
- Guglielmi, Guido (1976), *Da De Sanctis a Gramsci. Il linguaggio della critica*, Bologna, il Mulino.
- Herczeg, Giulio (1963), *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni.
- Jacqmain, Monique (1970), "Appunti sui glossari pasoliniani", *Linguistica Antverpiensia*, 4: 109-54.

- (1971), “Le discours indirect libre comme moyen expressif chez Pasolini”, *Linguistica Antverpiensia*, 5: 77-136.
- Lo Piparo, Franco (1979), *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Bari, Laterza.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1981), “Pasolini e la poesia italiana contemporanea”, *La tradizione del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1987: 415-57.
- Mortara Garavelli, Bice (1985), *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio.
- Pane, Eleonora (1969), *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva.
- Pasolini, Pier Paolo (1955), *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, ora in *Romanzi e racconti. 1946-1961*, Vol. 1, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.
- (1956), “La confusione degli stili”, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, ora in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- (1957), *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, ora in *Tutte le poesie*, Vol. 1, ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- (1958a), “Il Pasticciaccio”, *Passione e ideologia*, Milano Garzanti, 1960, ora in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- (1958b), “La mia periferia”, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- (1958c), *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Milano, Longanesi, ora in *Tutte le poesie*, Vol. 1, ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- (1959), *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, ora in *Romanzi e racconti. 1946-1961*, Vol. 1, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.
- (1965a), “Intervento sul discorso indiretto libero”, *Empirismo eretico*, Milano Garzanti, 1972, ora in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- (1965b), “La volontà di Dante a essere poeta”, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, ora in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

- Segre, Cesare (1965), "La volontà di Pasolini 'a' essere dantista", *Paragone*, 190, dicembre: 80-84.
- (1999), *Vitalità, passione e ideologia*, Pier Paolo Pasolini, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, eds. Walter Siti; Silvia De Laude, Milano, Mondadori: XI-XLVI.
- Spitzer, Leo (1956), "L'originalità della narrazione nei *Malavoglia*", *Belfagor*, 11: 37-53.
- Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi.
- Tuscano, Francesca (2010), *La Russia nella poesia di Pier Paolo Pasolini*, Milano, BookTime.
- Vološinov, Valentin Nikolaevich (1929), *Marksizm i filosofija jazyka*, trad. it. a cura di Nicola Cuscito; Rita Bruzzese, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976.

FILMOGRAFIA

Uccellacci e uccellini, Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1966.

DIEGO PELLIZZARI

*Il libro della natura in Gozzano.
Da L'analfabeta alle Farfalle*

L'arte non è solo discendere agli inferi, ma risalire alla luce: e forse Gozzano sentiva che, affrontando finalmente i temi della crisalide, della metamorfosi e della farfalla, era arrivato al nucleo della propria ispirazione [...]. Se infatti percorriamo a ritroso l'opera di Gozzano, vediamo che il punto d'arrivo è parzialmente anticipato già nelle poesie dell'esordio.

Giuseppe Pontiggia (1981, ed. 2004)

1. *Al di qua e al di là del disinganno*

Nessuno meglio di Edoardo Sanguineti ha saputo cogliere e descrivere l'essenza dell'arte matura di Gozzano: una "antiletteraria (cioè antidannunziana) letteratura letteratissima" (1958, ed. 1977: 73) basata su una "ambivalenza affettiva, tra consenso patetico e critico distacco" (1966: 15), nei confronti dei suoi contenuti come anche dei suoi procedimenti formali. Criticamente avvertita e cosciente della profonda frattura verificatasi tra i suoi codici e la vita, questa letteratura pratica una "mortificazione reciproca dei dati, del sublime e del prosaico" (1966: 17), mediante un filtro che va dall'ironia affettuosa al sarcasmo ca-

ricaturale, polemizzando con la mediocrità borghese, ma nello stesso tempo smascherando l'artificiosità delle proprie finzioni. A livello stilistico, la lingua e la metrica della tradizione poetica italiana vengono mescolate con la lingua prosaica della quotidianità, piegate alla connotazione di una materia mediocre e calate in ritmi da filastrocca, tra citazioni impertinenti e velate parodie. È così realizzato uno strumento espressivo ludico, straniato e straniante, che innesca quel peculiare effetto di contrasto tra aulico e prosaico ben etichettato da Eugenio Montale con l'espressione "le scintille" (1951: 5).

Se queste sono senza dubbio le note centrali della poesia di Gozzano, esistono almeno due aree per così dire periferiche, una precedente e una seguente la maturità del poeta, caratterizzate da una diversa intonazione. Per la prima si parla concordemente di un prevalente dannunzianesimo, ed è altrettanto nota l'altra formula di Montale per cui Gozzano riuscì "ad 'attraversare D'Annunzio' per approdare a un territorio suo" (1951: 8). Riguardo all'ultimo Gozzano, invece, le valutazioni critiche sono varie. La posizione di Sanguineti è compatta: con le *Epistole entomologiche* il poeta torinese avrebbe condotto all'estremo, fino a sfiorare la parodia, l'ironia formale della sua precedente produzione, con risultati peraltro mediocri (1958, ed. 1977: 75-76; 1966: 101-02). Secondo un'altra prospettiva, invece, il tentativo di tornare poeta "con altra voce" (Gozzano 1980, "Pioggia d'agosto": v. 48) avrebbe trovato un suo esito specifico, e le *Farfalle* presenterebbero un tipo di poesia sostanzialmente diversa da quella precedente. In pagine assai dense Lucio Lugnani, prendendo le distanze da Sanguineti, notava come nelle composizioni del secondo libro delle *Epistole* "la musa descrittiva inclina all'evocazione lirica, alle suggestioni memoriali, ad un trasparente simbolismo; si ispessisce il discorso parafilosofico sulla natura in termini di dichiarato spiritualismo immanentistico e di panteismo animistico, mentre si assottiglia l'intento

didascalico-scientifico, ma lo scatto 'ludico', sia formale che tematico, non trova fiato né estro e parrebbe rientrato definitivamente" (1973: 135). Un Gozzano senza ironia, sebbene a tratti ancora giocoso, che, come afferma Lorenzo Mondo riadattando la seconda formula di Montale menzionata, sembra aver attraversato anche se stesso per approdare ad una riscoperta della realtà metafisica e ad una poetica nuova, sospesa tra gli "oggetti" pascoliani e gli "emblemi" montaliani (1969: 116).

Quale che sia il giudizio qualitativo e storico sull'ultimo esperimento di Gozzano, mi pare innegabile la sua volontà di recuperare, tramite una personalissima poesia della natura, un'aderenza piena all'oggetto che gli permetta di affrancarsi dal disincanto dei *Colloqui*. Se infatti nel miscuglio di partecipazione sentimentale e corrosione ironica Gozzano ha trovato una voce originalissima, non vanno però sottovalutati gli aspetti di frustrazione che la musa dell'antipoesia, nutrita di disillusione e nichilismo, lascia trasparire – il motivo del "sogghigno"¹ è forse quello che rappresenta in modo più icastico tale ambivalenza, una sorta di maschera irrigidita sopra una spaventosa desolazione.

In questa prospettiva, esiste come un filo ideale che collega uno dei componimenti ancora immaturi di Gozzano, "L'analfabeta", con gli abbozzi del poema incompiuto. Una linea che si può tracciare seguendo le orme di una metafora.

2. Una natura leggibile

Il paragone tra natura e libro, in veste metaforica o di similitudine o di analogia, ha una storia lunga e articolata, che alcuni studiosi hanno cercato di delineare. Ernst Robert Curtius l'ha incluso tra i topoi di lunga durata della poesia occidentale, e in un capitolo della sua opera maggiore (1948: 304-51, "Das Buch als Symbol") ha mostrato la persistenza di tutta una costellazione di immagini ruotanti intorno al mondo del libro e della

scrittura, dall'antichità fino all'età di Goethe, colte nella consueta dialettica tra innovazione e tradizione. Il filosofo Hans Blumenberg, dal canto suo, ha dedicato all'idea del *liber naturae* un'intera monografia (1981), esplorando le metamorfosi della metafora in base alle variazioni dei paradigmi culturali ed epistemologici del pensiero occidentale.

Le metafore, vale infatti la pena ricordarlo, sono forme creative di organizzazione semiotica fondamentali per il pensiero e il linguaggio, e hanno dato origine, oltre che alla massima parte del nostro vocabolario, a fecondi modelli di orientamento, descrizione e interpretazione della realtà: si pensi alla gravidanza di paragoni come quello tra mondo e teatro, o, nella scienza, tra macchina e corpo umano. Il rapporto di somiglianza tra i due termini condensati da una metafora, infatti, non esiste precedentemente ad essa, nella realtà, ma viene fondato dalla metafora stessa, che porta a convergenza, in modo arbitrario, piani di significato altrimenti irrelati².

A seconda dei contesti culturali, sono molte le proprietà che si prestano ad essere trasferite dal termine metaforizzante "libro" al metaforizzato "natura": in una cornice teologico-religiosa, ad esempio, unità, finitezza, presenza di un *auctor*, presunzione di un destinatario etc.; ma l'idea fondante, quella che ha consentito alla metafora di attraversare i secoli e riadattarsi a sempre nuovi contesti, riguarda senz'altro la "leggibilità", la fiducia nel fatto che la natura abbia un senso comprensibile per l'uomo e che, con un'adeguata ermeneutica, si possa decifrare e interpretare.

L'equiparazione tra libri e mondo è dunque tradizionale, pregnante e decisamente produttiva in letteratura. Per ricordare solo un esempio novecentesco, in quel piccolo capolavoro che è *La biblioteca de Babel* di J. L. Borges, essa suggella l'*incipit* del racconto, fornendone subito la chiave di lettura: "El universo (que otros llaman la Biblioteca)" (Borges 1996: 465)³. Ma non

è certo rispetto al macrocontesto nella sua globalità, cui pure si doveva un cenno, che il contributo di Gozzano va apprezzato (risulterebbe davvero modesto), bensì nell'ambito circoscritto della sua opera in versi, ove la metafora può guidarci attraverso un percorso significativo.

3. Una maniera di poetare perduta

"L'analfabeta", secondo componimento de *La via del rifugio* (1907), introduce sin dal titolo il tema della lettura, o meglio della capacità di leggere. Alla lista dei possibili modelli e influssi registrati dai commenti va aggiunta la lirica che apre il *Poema Paradisiaco* di D'Annunzio, "Alla nutrice", con cui condivide la costellazione tematica di fondo. In entrambi i componimenti una figura anziana, che appartiene a un mondo sentito come primigenio e innocente, si fa tramite per esprimere un'aspirazione regressiva: un ritorno (impossibile) del poeta, umile e in cerca di purificazione, a un rifugio salvifico a diretto contatto con i territori dell'infanzia, contrapposto alle esperienze corruttrici della vita adulta.

Le prime quartine dipingono il custode come una specie di *genius loci* della villa di famiglia, testimone delle nascite e morti che vi si sono verificate, in possesso di una perfetta e frugale serenità. Il componimento è sostanzialmente privo di ironia, ma ai versi 17-24 troviamo un'autentica "scintilla" allorché l'immagine del vecchio è giocosamente accostata all'iconografia del Tempo, e "la ciotola colma di minestra" viene sostituita, nella fantasia del poeta, da "la falce corrusca e il polverino". L'ironia però è affettuosa e non compromette il tono di rarefatta sacralità che ammantava il custode. Egli è il depositario della memoria storica della famiglia, pronto a far scattare il confronto del poeta *revenant* con le generazioni precedenti e a marcare continuità e discontinuità. Il nipote infatti, a differenza del nonno cui pur assomiglia, ha lasciato la "casa pura" (v. 35) e i "buoni studi /

della terra" (vv. 30-31) e ha cercato la sua strada altrove⁴. L'esperienza del mondo è risultata però negativa, e il ritorno a casa si profila come una "tregua" (v. 36), un momento provvisorio, perché la fuoriuscita dall'antico alveo contadino è ormai irreversibile. Se ai versi 36-37 tale negatività assumeva i contorni della frivolezza mondana, di una dissipazione da *dandy*, ai vv. 45-48 viene tratteggiata come travaglio intellettuale e assume la forma di una contrapposizione tra libro della natura e libri di carta: "Si rispecchia nel gran Libro sublime / la mente faticata dalle pagine, / il cuore devastato dall'indagine / sente la voce delle cose prime". Nel rintracciare la possibile fonte della metafora i commenti al testo fanno in genere riferimento a Pascoli ("Il libro", nei *Primi Poemetti*) o a *La beata riva* di Angelo Conti, testo che tematizza in termini vicini a Gozzano il paragone tra libro e natura. Sappiamo grazie a Curtius che, in questo caso, essere troppo pignoli potrebbe rivelarsi fuorviante perché la metafora appartiene a un linguaggio tradizionale ampiamente vulgato, e Gozzano può averla mutuata altrettanto bene da testi legati al positivismo, da Nietzsche, o, riadattandola, dalla *Commedia* dantesca⁵; ma credo che a far sentire la sua suggestione su queste quartine sia stata una pagina de *Il Piacere* che rimanda a concezioni tipiche del misticismo indiano (è noto come quest'ultimo affascinasse molto Gozzano, anche tramite Schopenhauer): "l'intelletto nell'attività seguiva libero le sue proprie leggi e rispecchiava il mondo oggettivo come un puro soggetto della conoscenza" (D'Annunzio 1988: 133). La convalescenza di Andrea Sperelli è infatti descritta come un momento di purificazione e panismo, di regressione "nel grembo della natura madre" e di rinnovata capacità percettiva, che permette di comprendere la vita naturale. Il passo dannunziano è preceduto da un moto di protesta nei confronti della vita galante (cfr. "L'analfabeta", vv. 39-40) e seguito dalla contemplazione del cielo stellato (cfr. v. 38).

I due versi successivi proseguono sulla linea dell'armonia tra uomo e cosmo, "il cuore [...] sente la voce delle cose prime" (in perfetto chiasmo rispetto ai vv. 45-46), e fanno riferimento ad una elaborazione simbolista, di nuovo mediata da D'Annunzio⁶. La parola "indagine", però, ci rimanda a un contesto diverso: come annota Lenzini, "è prelevata dal gergo positivista per connotare il personaggio dell'intellettuale moderno, nutrito di filosofia negativa, che nella ricerca dei valori e delle verità ultime finisce per distruggere ogni verità e valore"⁷. La quartina, insomma, presenta una stratificazione ricca, proprio in ragione di una metafora duttile che ha avuto la capacità di riadattarsi e trasformarsi attraverso epoche e culture diverse.

Con i versi successivi la costellazione tematica si precisa meglio: mediante un suggestivo bozzetto (acustico più che visivo) di regolare e placida vita contadina, percepita con trasognato abbandono, viene introdotto un nodo tematico che lega insieme "oblio," "anima bambina" e "sogni". Il verso 52, "e il ritmo eguale dell'acciottolio", tornerà ne "La signorina Felicità" (v. 120), in un contesto analogo, rassicurante e regressivo, associato alla composizione poetica. E, ugualmente in relazione al comporre, con i versi 59-68 la tematica della lettura giunge a uno snodo importante. Il vecchio chiede al poeta di leggergli qualcosa:

"te beato che sai leggere! Leggi!"

Me beato! Ah! Vorrei ben non sapere
leggere, o Vecchio, le parole d'altri!
Berrei, inconscio di sapori scaltri,
un puro vino dentro al mio bicchiere.

E la gioia del canto a me randagio
scintillerebbe come ti scintilla
nella profondità della pupilla
il buon sorriso immune dal contagio.

Il rapporto tra analfabetismo e alfabetismo si rovescia paradossalmente a favore del primo, perché la capacità di leggere, e quindi l'esposizione e la permeabilità a "le parole d'altri", viene presentata come il cavallo di Troia per mezzo del quale si è compiuta una sorta d'invasione culturale che ha spossessato il poeta della sua cosa più cara: il canto. Così leggere espone al "contagio", e i "sapori scaltri" (la cultura filosofica aggiornata e la maniera poetica atteggiata, dannunziana, intrisa di quella cultura) hanno tolto al poeta "la gioia del canto"⁸. Il vegliardo rappresenta anche da questo punto di vista un modello positivo e antitetico, perché è immune dal contagio (cfr. v. 151). L'indagine, e dunque la conoscenza che ne deriva, è assimilata a una malattia il cui esito è un nichilismo che inaridisce. Ci ricorderemo dei versi di "Totò Merùmeni": "Totò non può sentire. Un lento male indomo / inaridì le fonti prime del sentimento; / l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo / ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento".

Abbiamo così individuato un'ossatura tematica che lega l'indagine filosofica alla devastazione interiore, intellettuale ed emotiva, nonché fisica (vv. 105-12), e di conseguenza all'incapacità di poetare in un certo modo; in filigrana compare il vagheggiamento di una poesia ingenua, preletteraria.

Il poeta accontenta l'ottuagenario e gli legge le notizie del giornale, ed è così che "i casi della guerra" (v. 70) entrano nel tessuto del componimento un po' di sorpresa: sembrano infatti di scarsa pertinenza tematica, anche se la conoscenza dell'attualità, che di solito tormenta di più l'aggiornato cittadino lettore di giornali che non un vecchio isolato nel suo universo georgico, può essere un nuovo travestimento dei veleni portati con sé dalla parola scritta. Ma la funzione di questi versi è più specifica: apprendiamo infatti che il vecchio ha esperienza diretta della guerra poiché ha militato, da giovane, nelle file di Lamarmora durante la guerra di Crimea del 1853-56, e così la

lettura del giornale innesca un processo di rievocazione ("Gli leggo... Ripensa... egli che seppe...", vv. 69-76) che non manca di affascinare il poeta: "Ora il vecchio mi parla d'altre rive / d'altri tempi, di sogni... E più m'alletta / di tutte, la parola non costretta / di quegli che non sa leggere e scrivere" (vv. 85-88). Attraverso lo spunto bellico torniamo, in modo implicito e dopo una parentesi filantropica, alla questione della capacità di cantare. Infatti "la parola non costretta" va senz'altro messa in linea col "puro vino" del v. 64 e in opposizione ai "sapori scaltri" del v. 63, e inoltre il termine "sogno" in Gozzano allude sovente alla poesia, nei suoi contenuti o per le sue capacità di illusione, tanto da essere impiegato, non di rado, proprio al posto di "poesia"⁹. Ma cosa vuol dire esattamente "non costretta"? Evidentemente una parola non irreggimentata dalle esigenze della logica o dai modelli letterari, non atteggiata, non intrisa di amara filosofia, la parola che si manifesta qui, nel contesto immediato della quartina, come affabulante libertà di divagazione. Alla base c'è l'orizzonte esperienziale del vecchio che le dà sostanza, la saggezza profonda acquisita *non* attraverso la lettura di libri. L'approdo non può che essere la condanna dei volumi di carta, tramite la tradizionale opposizione tra vita attiva e vita contemplativa (vv. 105-12): la tribolata "saggezza sonnolenta", frutto di pastoie libresche, è il contrario della "saggezza mistica e solenne" del vecchio (v. 158), che garantisce una invincibile serenità¹⁰.

A questo punto il poeta si pone la domanda: come ha fatto l'analfabeta a "crescere culturalmente", a infrangere le illusioni religiose, a raggiungere il suo maggiore livello di saggezza senza saper leggere, senza venire a contatto con i libri? La *pars destruens* della cultura del vecchio, infatti, sembra corrispondere a quella di Gozzano. Ritroviamo lo stesso intreccio tra "oblio", "sogni" e "anima bambina" che ai vv. 49-50 e 56 agiva nel poeta *revenant* come un momentaneo restauro, una regressiva e bene-

fica tregua, ma presentato, a proposito dell'ottuagenario, come una situazione permanente di raggiunta consapevolezza: egli ha rinnegato "la chiesa dell'oblio" (v. 115), ha saputo superare le favole della fede, "il sogno" della sua "mente fanciulla" (v. 122, e cfr. "anima fanciulla" al v. 139). Ma come? La domanda è tanto più pressante quanto la saggezza del vecchio è ben più profonda di quella del letterato, nonché foriera di serenità, soprattutto serenità davanti alla morte¹¹: c'è stata in lui, per così dire, una *pars construens* che a Gozzano è mancata, lasciandolo nella palude del nichilismo.

Come ai versi 45-48, torna il paragone con il libro a sostanziare la risposta: "Certo, fissando un cielo puro, un fiume / antico, meditando nello specchio / dell'acque e delle nubi erranti, il Vecchio / lesse i misteri, come in un volume" (vv. 125-28). La lettura del libro della natura viene illustrata con descrizioni suggestive, fin quando, ai vv. 151-54, ritroviamo formulato il legame tra immunità, purezza dello sguardo e fanciullezza. "Qualche cosa tu vedi che io non vedo", ammette il poeta. Sappiamo ormai che il vero analfabeta cui il titolo fa riferimento è Gozzano, o meglio, che il titolo è reversibilmente riferibile tanto al vecchio quanto al poeta, a seconda delle "competenze linguistiche" considerate e del testo da decifrare¹².

Con i versi 157 - ss. abbiamo un ultimo snodo importante, che ricalca e amplifica il movimento della quartina 85-88: le sagge e misteriose parole del vecchio suscitano nel poeta una sensazione identica a quella provata nella sua infanzia di fronte ai racconti di guerra dello stesso:

Ancora sento al tuo cospetto il simbolo
d'una saggezza mistica e solenne;
quello mi tiene ancora che mi tenne
strano mistero, di quand'ero bimbo.

Allora che su questa soglia stessa
mi narravi di guerre e d'altri popoli,

dicevi del Mar Nero e Sebastopoli,
dei Turchi, di Lamarmora, d'Odessa.

Nei versi successivi, come scrive Lenzini, "l'io si abbandona ad una *rêverie* e sprofonda, come quando era un bimbo, in una trama d'immagini favolose, rivissuta d'un tratto abolendo Spazio e Tempo". Il discorso poetico infatti "si sfilaccia, lascia l'iniziativa a schegge memoriali sganciate dall'ordine sintattico, fluttuanti in una dimensione intima e quasi impartecipabile" (2002: 69). I racconti dell'ottuagenario si confondono con l'immagine delle vecchie stampe, altro mezzo di illusione prediletto da Gozzano¹³. Il vecchio riesce con la sua parola illetterata a suscitare tale strano mistero, ad avvincere e riportare indietro, verso l'età felice e vergine dell'infanzia, il gelido sofista lettore. Alle considerazioni di Lenzini, che sottolinea come il racconto del ritorno a casa, la ricerca di un rifugio, non possano che approdare, per Gozzano ed altri scrittori coevi, all'infanzia, ho da aggiungere solo due osservazioni. Che ciò possa avvenire tramite un racconto spontaneo, in una dimensione orale e in termini che ricordano ora l'epica ora la favola (generi primari e archetipici) non credo sia casuale nel contesto di questo poemetto. La tematica del libro trova anche qui uno sviluppo coerente, muovendosi sui binari di una delle contrapposizioni più antiche della sua storia: quella tra oralità e scrittura. In secondo luogo, la narrazione del vecchio va intesa come un ulteriore esempio di "parola non costretta" e ci riconduce alla questione del "canto". I versi 157-62, in particolare, vanno accostati alla quartina 85-88, ed entrambi i segmenti ai versi 61-68 in cui il poeta esprimeva l'impossibilità, per sé, di recuperare un canto "inconscio di sapori scaltri". Dunque l'ottuagenario, da questo punto di vista, potrebbe costituire, implicitamente, anche un modello ideale di fare poesia, evocato attraverso i suoi effetti sull'animo di chi lo ascolta. L'analfabeta, col suo narrare, trascina alle fonti primigenie del poetare – il suo racconto si può considerare poesia – per-

ché ha conservato la mente di un fanciullo, più ignorante e più saggia nello stesso tempo¹⁴. I versi conclusivi, “altro sentiero tenta al suo rifugio / il bimbo illuso dalle stampe in rame”, ribadiscono così non solo l'impossibilità di tornare alla vita armoniosa dei padri, alla verginità gnoseologica e a un'unità olistica con la natura, ma anche l'impraticabilità di un tipo (ideale) di poesia che implicherebbe l'oblio dei sofismi appresi dai libri di carta e la ritrovata capacità di immergersi nel libro della natura.

4. Rialfabetizzazione

L'ideale poetico che traspare attraverso la figura dell'analfabeta è perfettamente in linea con la retorica simbolista, e va ricondotto in ultima analisi a motivi preromantici – il genio creativo non avrebbe niente a che fare con l'erudizione e i grandi autori studierebbero solo la natura (cfr. Curtius 1948, ed. 1992: 360). Tale ideale, dopo aver trovato un qualche spiraglio ne *La via del rifugio*, rimane privo di seguito nell'opera matura di Gozzano che, sappiamo bene, evolve in tutt'altra direzione. Forse il poeta, che già pochi anni dopo, nella prosa “Intossicazione” (1911), tratta ironicamente “i lunghi colloqui coi fiori, col vento, con l'acqua, con le stelle”, avrà guardato a questo suo componimento come a una giovanile “buona cosa di pessimo gusto”. Tuttavia esso contiene già, a mio avviso, le coordinate che, *mutatis mutandis*, condurranno Gozzano all'opera entomologica.

Forse non a caso la metafora del libro, obliata in tutto il resto della produzione successiva a “L'analfabeta”, rispunta fuori proprio nelle *Farfalle*. Ai versi 69-70 del “Parnassus Apollo” il poeta esprime la sua percezione affettuosa della simbiosi tra la farfalla e lo scenario alpestre scrivendo: “senza l'ospite candida le nevi / sarebbero per me senza commento” – “comento” nelle bozze (Gozzano 1980: 510), con più immediato rimando a Dante, *Inf.* IV, v. 144. E negli appunti: “si riflette, si compendia in questa creatura tutto il paesaggio alpino” (Gozzano 1980:

503). Ai versi 61-63 della "Anthocaris Cardamines" la metafora rende servizio alla geologia: "Le pagine di pietra dissepolte / attestano che i fiori precedettero / gl'insetti sulla Terra". Negli abbozzi della "Macroglossa Stellatarum" ritroviamo l'immagine del compendio: "In questi apparecchi immemoriali [i mille sistemi con cui i semi dei fiori si spargono lontano dalla pianta madre] si compendiano le più feconde invenzioni umane", dove il testo del Maeterlinck usa un generico "ramasser" (Gozzano 1980: 578)¹⁵. Ma è nel testo finito dell'epistola che la metafora appare in una veste particolarmente interessante:

Per chi cerca il volume foglio a foglio
 il genio della Terra – il genio certo
 dell'Universo intero – si comporta
 non come un Dio ma come un Uomo, attinge
 le stesse mete con gli stessi metodi.

(vv. 101-05)

Il verso 101 è ripreso da Dante, *Par.* XII, 121-22, dove il volume cui Bonaventura fa riferimento è quello dell'ordine francescano; la metafora viene perciò completamente decontestualizzata e rifunzionalizzata in base al tradizionale riferimento alla natura, forse con una qualche allusione polemica rispetto all'immagine del libro-Dio di *Par.* XXXIII, vv. 85-87¹⁶. Nei versi seguenti infatti Gozzano espone la teoria maeterlinckiana per cui la natura, artefice tutt'altro che divina e perfetta, giunge alle sue creazioni animali e vegetali esattamente come fanno gli uomini: per tentativi, esperimenti, fallimenti. L'evoluzione continua di tutti gli esseri tende a una "meta sconosciuta e certa" nello stesso tempo: il genio della Terra, quello spirito immamente che anima tutte le cose, "non sa meglio di noi dov'esso vada", eppure "agogna verso un ideale solo: / elaborare tutto ciò che vive / in sostanza più duttile e sottile / trarre dalla materia il puro spirito". Ecco che ai versi 153-59 torna la metafora:

Certa è la meta. Com'è dato leggere
tutto il destino della macroglossa
in ogni parte del suo corpo aereo

[...]

chiaro si legge il compito dell'uomo
nel suo cervello e nei suoi nervi acuti.

Senza approfondire le posizioni di Maeterlinck adottate da Gozzano – non è mio compito – e tenendo invece dietro alla metafora, ecco che le farfalle, come l'uomo, sono paragonate a una pagina leggibile del grande libro della natura. Subito prima del verso 101 (“Per chi cerca il volume foglio a foglio...”) la questione fondamentale, quella che alimenta “il fervore” della “indagine” del poeta (v. 94), era stata posta in questo modo:

Un enimma più forte ci tormenta:
penetrare lo spirito immanente,
l'anima sparsa, il genio della Terra,
la virtù somma (poco importa il nome!)
leggere la sua meta ed il suo primo
perché nel suo visibile parlare.

(vv. 95-100)

Gozzano, con questo poema sulle farfalle, si è fatto lettore del “gran Libro sublime”, ha attinto alle fonti della sua fanciullezza tramite la passione entomologica, ha cercato per queste vie una nuova voce poetica non inchiodata alla negazione e al disincanto. Ha cercato cioè di realizzare il vagheggiamento ideale espresso ne “L'analfabeta”, di rimettersi in pari, in un certo senso, col personaggio dell'ottuagenario. Su basi totalmente diverse, certo: i criteri di lettura applicati al libro della natura nel componimento giovanile erano quelli intuitivi del simbolismo, mentre nelle *Farfalle* troviamo in prima istanza il *medium* scientifico e positivisticò, il microscopio che scruta gli insetti,

l'esperimento e l'osservazione accurata dei fenomeni. Ma che le coordinate ideologiche di fondo siano strettamente affini lo indica non solo il filo rosso della metafora del libro, ma anche tutta una serie di altre consonanze testuali e tematiche tra il poemetto e le *Farfalle*¹⁷.

L'atteggiamento del poeta rinnovato è quello di un uomo che, sfogliando le pagine della natura, cerca di penetrarne i misteri, parola che, coi suoi sinonimi, è centrale nelle *Epistole* (per restare alla "Macroglossa", cfr. i vv. 34, ove la farfalla è "messenger arcana", 39, "il mistero più tenero: / le nozze floreali", il citato 95, "un enimma", 137 "dell'enigma"); un uomo che, tramite questa lettura, arriva ad intuire una profonda armonia e consonanza tra l'essere umano e il mondo ("ma il genio della Terra e il nostro spirito / attingono fraterni a una sorgente / sola", vv. 139-41), e che afferma questa nuova, rassicurante conoscenza a spese della tradizionale credenza negli dèi o in Dio: "noi siamo nello stesso mondo / ribelli alla materia, eguali, a fronte / non di numi tremendi inaccessibili / ma di fraterne volontà velate", vv. 141-44 e cfr. negli abbozzi: "La potenza intellettuale della Natura è strettamente parente della nostra. Il nostro spirito attinge alle stesse sorgenti del suo. Noi siamo nello stesso modo, tra eguali. Non siamo più a fronte di numi tremendi inaccessibili, ma di fraterne volontà velate" (Gozzano 1980: 596-97). Una credenza che, nel caso del Dio cristiano, genera a sua volta la favola della divinità dell'uomo, ugualmente da rigettare: "Amica forse troppo a lungo e troppo / superbamente noi c'immaginammo / creature divine incomparabili / senza parenti sulla Terra", vv. 145-48. Ebbene, questa articolazione di pensieri si ritrova identica nel segmento 113-56 de "L'analfabeta", espressa certo in altri termini, legata a fonti e riferimenti culturali diversi, ma comunque non esente da un certo positivismo già consonante con Maeterlinck. Penso in particolare a espressioni come "evolve" (v. 119), "in cellula"

(v. 129), “una legge” (v. 133), “le cose nate per se stesse” (v. 134, in senso darwiniano credo, cfr. “Macroglossa” vv. 59-62 e abbozzi relativi [Gozzano 1980: 582], 80-90: “La farfalla, come tutto ciò che lotta contro la morte sopra la terra, non esiste che per sé e per la sua specie”), e alla strana *iunctura* “risusciti [...] l’ingegno dell’uomo” (vv. 131-32), che forse allude già a una forma di intelligenza immanente.

L’articolazione tra lettura del mondo, scoperta dello Spirito immanente e tramonto delle illusioni religiose si trova ancor più solida, anche se con percorso inverso, negli abbozzi in versi:

Furono vane tutte le promesse
dell’anima fanciulla. Dalle origini
noi fummo soli con la nostra forza

[...]

Cercammo Dio e ritrovammo l’Uomo
e soli fummo, soli con lo Spirito:
palpita in noi lo Spirito immanente,
chiara è la meta com’è dato leggere
tutto il destino della macroglossa
in ogni nodo del suo corpo aguzzo.

(Gozzano 1980: 601, vv. 10-21)

L’ottuagenario leggeva e diceva: “buona è la morte”. Gozzano, adesso, può leggere e dire: “certa è la meta”. Per “anima fanciulla”, superfluo il rimando ai versi 122 e 139 de “L’analfabeta”.

Veniamo alla regressione fanciullesca, altra consonanza cruciale tra il poemetto giovanile e le *Farfalle*. Essa risulta esplicita nel proemio: “queste pagine v’offro ove s’aduna / non la galanteria settecentesca / ma il superstite amore adolescente / per l’animato fiore senza stelo” (vv. 81-84); e nella lettera a Giulio De Frenzi del 15 giugno 1909 si legge:

Raccolgo farfalle. Medito un volume su queste creature. Io sono un entomologo profondo e appassionatissimo e vorrei trasfondere in una serie di lettere ad una donna tutta la poesia che emana dai lepidotteri. Dovrò rifarmi bimbo di dieci anni per rivedere queste cose con occhi degni... Tenterò (Gozzano 1980: 412-13).

Meno esplicita ma assai più ricca di implicazioni, nella chiusa del "Parnassus Apollo" la regressione infantile la vediamo realizzata in una scena in cui il poeta abbandona la lettura dei libri di carta per contemplare il volo della farfalla; da tale contemplazione scaturisce una fantasticheria che dà adito a un'embrionale trama favolistica:

E il poeta disteso sull'abisso,
col mento chiuso tra le palme, oblia
la pagina crudele dei sofismi,
segue con occhi estatici il Parnasso
e bene intende il sorgere dei miti
nei primi giorni dell'umanità;
pensa una principessa delle nevi
volta in farfalla per un malefizio...

(vv. 98-105)

La consonanza col movimento poetico e onirico che chiude "L'analfabeta", e con l'impalcatura ideologica sulla relazione tra "sapori scaltri" e "parola non costretta", tra oblio, incantamento e produzione letteraria è nettissima¹⁸. Ma cosa stava leggendo il poeta prima di sollevare il naso dal libro? Ce lo dicono gli abbozzi: "Ed il poeta disteso prono sul ciglio del precipizio, col mento sorretto dalle palme, dimentica la pagina amara di Arturo e Federico e segue con occhi beati la creatura dell'aria" (Gozzano 1980: 509). La menzione dei due filosofi (Schopenhauer e Nietzsche) ci rimanda all'ultimo componimento de *I colloqui* in cui, non a caso, il poeta, "rifatto agile e sano" (I, v. 1),

dice che il ricordo che vuole lasciare di sé è quello del fanciullo che abbandonava la pagina ribelle di Arturo e Federico per soccorrere le piccole creature della natura (III, 33 - ss.), e in cui congeda la sua "Musa maldestra", quella che finora ha cantato la sua giovinezza tormentata e malaticcia, la sua disincantata non aderenza alla vita. La più esplicita dichiarazione d'intenti poetici per il futuro era nella chiusa del componimento precedente, il già ricordato "Pioggia d'agosto":

La Natura! Poter chiudere in versi
i misteri che svela a chi l'indaga!

Ah! La Natura non è sorda e muta;
se interrogo il lichene ed il macigno
essa parla del suo fine benigno.

Qui la metafora soggiacente non è quella della lettura ma del dialogo ("la selce, l'orbettino, il macaone, / sono tutti per me come personae, / hanno tutti per me qualche parola", cfr. il "visibile parlare" di "Macroglossa", v. 100), e qui alla stessa Musa, che per il futuro non sarà costretta a truccarsi e recitare come un'attrice, viene prospettata una metamorfosi. La ritroveremo, questa Musa, al principio della quarta Epistola, incoronata non d'alloro ma d'ortica, la pianta di cui si nutrono i bruchi destinati a trasformarsi in farfalle.

Un ultimo confronto. I vv. 90-113 della "Storia di cinquecento Vanesse" sembrano riproporre come uno stato di raggiunta e accettata saggezza ciò che ne "L'analfabeta", in particolare nel segmento 33-48, era dipinto come una tregua momentanea, un tentativo precario. A "stanco" (v. 90) corrisponde "riposare" ("L'an.", v. 37), a "forme prime" (v. 92) "cose prime" ("L'an.", v. 48), a "insensate cure" (v. 99) "torbida cura" ("L'an.", v. 34) a "cuore spento" (v. 102) "cuore devastato" ("L'an.", v. 47). I versi 61-65 sono in sintonia col problema della concordia umana

sollevato ne "L'an.", vv. 69-72 e 81-84; quanto al "rifugiarsi" (v. 52 e "rifugio" al v. 61), che era la questione essenziale del poeta in tutta la prima raccolta, cfr. "L'an.", v. 179. Ai versi 67-72 ritroviamo il viluppo di ateismo, illuminazione e serenità che caratterizzavano l'ottuagenario e stupivano il poeta, il quale ha ora invece raggiunto lui stesso quello stato ("L'an.", vv. 113 - ss., in particolare vv. 141-60); la "salute" (v. 54) recuperata l'ha fatto guarire dal "contagio" ("L'an.", v. 68). Del "superstite amore adolescente" del v. 83 abbiamo già detto. Rimane da notare come ai vv. 114 - ss. il poeta escogiti un *aition* sulla nascita del poema che riguarda l'ortica, di cui è cinta, come abbiamo visto, la nuova Musa delle *Farfalle*, e riprenda con ciò, quasi identico, il v. 104 de "L'analfabeta", in cui il vecchio custode offriva al giovane tormentato un consiglio: acciuffare l'ortica più fortemente possibile, per pungersi meno. Stavolta è Amalia che, nella sua "sete d'esistere" (v. 88), preme la pianta sul viso del poeta per protestare contro la sua amara filosofia. L'ortica, però, non lo punge, come se l'indifferenza e il disincanto ormai perfettamente affermati, o perfino l'impulso di negarli, non brucino più, ma cedano il passo ad una nuova dimensione esistenziale e poetica.

Questa nuova dimensione si affaccia con una radicale sostituzione del libro di lettura. Il tentativo di cercare una nuova via del rifugio si attua col passaggio dalla pagina di carta al corpo alato delle farfalle. Dipingendosi come un negromante ormai disilluso e sereno che, nella sacralità positivista di una clausura folta di crisalidi, cerca di decifrare il mistero della metamorfosi, Gozzano ha riallacciato e proseguito un filamento poetico che era già stato suo, e diviene lui stesso un doppio dell'analfabeta. Certo non è una poesia orale, spontanea o primigenia, quella che scaturisce dalla nuova Musa, ma ancora una volta iperletteraria, seppur diversamente; i "sapori scaltri" non possono essere dimenticati, e la "gioia del canto" non va ricercata

al di qua, ma al di là di essi, nei versi giocosi e sorridenti, volutamente anacronistici, di un poeta che ha senza dubbio provato ad attraversare anche se stesso.

NOTE

¹ Cfr. *Paolo e Virginia*, v. 166, *In casa del sopravvissuto*, v. 55, *Pioggia d'agosto*, vv. 21, 36.

² Per un'introduzione generale a questi temi, cfr. Eco (1980) e Black (1962).

³ Nella stessa pagina, poco più avanti, troviamo, tra l'altro, quella che potrebbe essere una metamorfosi del Dio-libro dantesco di *Par.* XXXIII, vv. 85-87 (sul quale cfr. Curtius 1948, ed. 1992: 361-67): "Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios".

⁴ Il confronto immediato è con il terzo dei "Sonetti del Ritorno", come suggeriscono opportunamente Lugnani (1973: 45-57) e Lenzini (2002: 61-63).

⁵ Baldissone (2006: 82), rimanda a *Par.* XXXIII, v. 86. L'espressione "si rispecchia", con soggetto "la mente", ha un sapore medievale: presuppone infatti un'armonia tra mente umana e universo, una corrispondenza tra uomo e cosmo, tipica del medioevo (cfr. Curtius 1948, ed. 1992: 354-56). Nietzsche usa la metafora in *Umano, troppo umano*, vol. I, parte I, par. 8 (per cui cfr. "L'analfabeta", v. 114), lamentando la cattiva esegesi che i metafisici fanno del libro della natura, con le loro imposture allegoriche e mistiche. Nei testi positivisti, poi, la metafora è moneta corrente.

⁶ Nel già citato passo de *Il Piacere*, Sperelli, dopo aver smarrito (buddhisticamente) il suo io nelle cose, rovescia la situazione e comincia a decifrare (simbolicamente) la natura: "Il paesaggio divenne per lui un simbolo, un emblema, un segno. Segrete affinità egli scopriva tra la vita apparente delle cose e l'intima vita de' suoi desiderii e de' suoi ricordi. [...] Il convalescente rinveniva le sensazioni obliate della puerizia [...] su l'anima vergine" (D'Annunzio 1988: 135-36, cfr. "L'analfabeta", vv. 49-50).

⁷ Ritroviamo il termine in associazione alla metafora del libro nel componimento coevo "Nell'abazia di San Giuliano", ai versi 19-20, nei quali una indefinita voce pretesca si rivolge al poeta con accenti oscurantisti: "Ma non ragionare! L'indagine è quella che offuscata il lume. / Inchinati sopra il volume, ma senza voltarne le pagine"; il volume è la natura, il mondo, ciò che va

indagato e decifrato; ritroviamo ancora "indagine", sempre in associazione a volume ma stavolta con significato letterale (sebbene carico di valori simbolici), ai vv. 21-22 de "Il responso".

⁸ È possibile che il "canto" del v. 65 faccia semplicemente riferimento al "canto giovine" del v. 55, riproposto come "canzone" due versi dopo. Ma credo che il termine, tradizionalmente marcato, si carichi del valore specifico di "poesia", sulla linea, per esempio, di "Nemesi", v. 45, "La vergine declinante", v. 15, e "Domani", v. 37. Anche il contesto immediato lo suggerisce: i "sapori scaltri" fanno riferimento a una maniera poetica: il confronto immediato è con "Il commesso farmacista", in cui i poeti di mestiere, contrapposti alla ingenua ma autentica ispirazione del commesso, sono "fatti scaltri, saputi all'arte come cortigiane" (vv. 61-62); inoltre al v. 52 troviamo "corrosi dalla tabe letteraria", dove al v. 68 de "L'analfabeta", troviamo "immune dal contagio", e la metafora della malattia indica tipicamente, in Gozzano, la letteratura. Il dannunzianesimo è espressamente definito un avvelenamento e viene legato al lessico dell'infermità nelle terzine "A Massimo Bontempelli", del 1904 (cfr. vv. 6, 13, 17, 21-23, 28, 31-40), in cui, non a caso, viene delineato anche un conflitto tra letture: le *Egloghe* di Bontempelli sono un "libro salutare e gioioso" (v. 6) – il ritorno alla poesia della natura ha permesso allo stesso autore di guarire – mentre "il sogno di Sperelli" (v. 25) ha suscitato un morbo irrimediabile in Gozzano, che più avanti finirà per coincidere con la letteratura *tout court*. Almeno implicitamente, insomma, la quartina 65-68 parla di letteratura. L'aggettivo "randagio", sulla base de "La signorina Felicità", v. 391, non andrà riferita al "canto" ma al "me": col senso di "a me ramingo, a me che vado vagabondando".

⁹ Cfr. per esempio "I sonetti del ritorno", II, v. 4, con la relativa nota di Lenzini (1995), e III, v. 6, passi nei quali, di nuovo, il seme del sogno-poesia è rinvenuto nell'infanzia. "Altre rive e altri tempi", poi, allude proprio a quelle dimensioni remote, a quell'altrove in cui solamente è possibile, secondo Gozzano, ricavare uno spazio alla fantasia e alla poesia, cfr. Vieri (2006: 54).

¹⁰ Anche la contrapposizione tra libri di carta e libro della natura è tradizionale (cfr. Blumenberg 1981, ed. 1984: 11-12), ma se normalmente si fonda sull'opposizione falso / vero, a sfavore dei libri (l'invecchiamento del sapere contenuto nei libri contro l'autenticità dell'esperienza diretta), qui la situazione è differente, perché i libri sono esiziali proprio in quanto veridici. Libri stampati e libro della natura si scontrano piuttosto perché afferiscono a due livelli di esperienza incompatibili: razionalità che indaga / immersione panica.

¹¹ Cfr. gli ultimi "Sonetti del ritorno" e i contributi di Boggione (1989) e di Vieri (2006: 56-59).

¹² È stato notato da alcuni critici il paradosso per cui la saggezza naturale dell'analfabeta tende a coincidere con quella libresca del poeta (a cui vorrebbe contrapporsi!), al punto che l'ottuagenario si esprime con le parole di Sully Prudhomme (vv. 91-92, cfr. il commento di Lenzi 1995) o riecheggia, pur banalizzando, la filosofia materialistica di Lucrezio o la dottrina dell'eterno ritorno di Nietzsche (vv. 117-20). Non credo si tratti di intenzionale metalinguaggio, di "un meccanismo retorico finemente ironico e provocatorio nei confronti del lettore", come suggerisce Baldissone (1982, ed. 2006: 15). Il discorso sul citazionismo svolto da quest'ultima è utilissimo per la produzione matura di Gozzano, ma "L'analfabeta" è ancora lontano dall'ironia dei *Colloqui*.

¹³ "Le vecchie stampe e le cose che si raccontano" sono illuminate insieme da "un sole non vero" nella prosa "Tornio d'altri tempi", cfr. Sanguineti (1966: 19).

¹⁴ È inevitabile ricordare l'incipit della prosa "I sandali della diva": "Io parlo sovente, forse troppo sovente della mia infanzia. Ma devo risalire a quell'origine prima, se voglio ritrovare qualche immagine fresca, qualche cosa viva e vera da raccontare. Via via che scendo verso il presente tutto si confonde, si illividisce, s'abbuia: la mia memoria, per una strana inversione, non conserva nitide che le impressioni remote".

¹⁵ Com'è noto, per la stesura di alcune *Epistole* Gozzano ha ampiamente attinto all'opera dello scrittore belga.

¹⁶ Cfr. Pegorari (2008). Secondo lo studioso, nelle *Farfalle* assistiamo ad un rovesciamento materialistico delle fonti dantesche, una riduzione della teologia a biologia.

¹⁷ Sia detto *per incidens*, sarebbe davvero *naïf* negare questa tesi sostenendo che la lettura del libro della natura è avvenuta in parte mediante libri di carta (oltre alle opere di Maeterlinck, i molti atlanti e trattati entomologici di cui l'autore si è servito) e che la nuova poesia delle *Farfalle* presenta a sua volta aspetti iperletterari.

¹⁸ E si confronti l'incipit del poema: "Come dal germe ai suoi perfetti giorni / giunga una schiera di Vanesse. Quali / speranze buone e quali fantasie / la creatura per volar su nata / susciti in cuore di colui che sogna [...] canterò", dove è dichiarata la struttura doppia delle varie epistole, che presentano da una parte la descrizione minuziosa, l'osservazione scientifica, "al microscopio", dell'insetto in questione, dall'altra rievocazioni, sensazioni, divagazioni immaginifiche e associazioni varie a cui il poeta si abbandona.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Baldissone, Giusi (1983), *Gozzano. Opere*, Torino, UTET, 2006.
- Black, Max (1962), *Models and Metaphor. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press.
- Blumenberg, Hans (1981), *Die Lesbarkeit der Welt*, trad. it. a cura di Remo Bodei, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Boggione, Valter (1989), "La morte esorcizzata: rilettura congiunte della *Via del rifugio* e delle *Farfalle*", *Critica letteraria*, XVII, 64: 587-99.
- Borges, Jorge Luis (1996), "Ficciones", *Obras Completas*, eds. Adolfo Bioy Casares; Margarita Guerrero; Betina Edelberg; María Ester Vázquez; Esther Zemborain de Torres Duggan; Alicia Jurado; María Kodama, Buenos Aires, Emecé Editores España, Vol. I.
- Curtius, Ernst Robert (1948), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, trad. it. a cura di Roberto Antonelli, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- D'Annunzio, Gabriele (1988), *Prose di romanzi*, eds. Ezio Raimondi; Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, Vol. I.
- Eco, Umberto (1980), "Metafora", *Enciclopedia Einaudi*, 9, Torino, Einaudi: 191-236.
- Gozzano, Guido (1980), *Tutte le poesie*, ed. Andrea Rocca, Milano, Mondadori.
- Lenzini, Luca (1995), *Guido Gozzano. Poesie e prose*, Milano, Feltrinelli.
- (2002), "Ritornare, Guido e gli altri", *Moderna*, 2: 59-70.
- Lugnani, Lucio (1973), *Gozzano*, Firenze, La Nuova Italia.
- Mondo, Lorenzo (1969), *Natura e storia in Guido Gozzano*, Roma, Silva.
- Montale, Eugenio (1951), "Gozzano dopo trent'anni", *Lo Smeraldo*, V, 5, 30 settembre.
- Pegorari, Daniele Maria (2008), "Cercando 'il volume foglio a foglio': il dantismo di Gozzano fra anticapitalismo e scientismo", *Dante*, 5: 75-107.
- Pontiggia, Giuseppe (1981), "Dietro un'ala di farfalla", *Il giardino delle Esperidi, Opere*, ed. Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori, 2004: 667-73.

Sanguineti, Edoardo (1966), *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi.

— (1958), “Da D’Annunzio a Gozzano”, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1977.

Vieri, Fornaretto (2006), “Metamorfosi e nostalgia dell’altrove nella poesia di Gozzano”, *Studi italiani*, 1: 51-72.

MAURIZIO PIRRO

“Etica della conoscenza”.
La poesia antiretorica di Ernst Blass

Della lirica di ambientazione urbana nella quale si identifica comunemente una sorta di “marchio di fabbrica” dell’espressionismo tedesco, Ernst Blass costituisce una voce peculiare e tanto più suggestiva per la sua vicinanza a una linea espressiva tenue e misurata, priva della tensione e del *pathos* che connotano nei primi anni del Novecento diversi segmenti della poesia metropolitana di lingua tedesca. Nato nel 1890 in una famiglia di origine ebraica¹, Blass aderisce in una fase ancora assai precoce al fermento creativo che permea l’attività dei gruppi fondatori dell’espressionismo berlinese, entrando a far parte del Neuer Club già all’inizio del 1910 e partecipando regolarmente con proprie letture alle serate del Neopathetisches Cabaret; nonostante questa sistematica militanza, egli appare in ogni caso incline a una scrittura lineare e antiretorica, ostile sia alla maniera disarticolata che domina le rappresentazioni allucinate di Jakob van Hoddis, sia al vitalismo elementare tipico della maniera di Kurt Hiller, per citare due degli autori ai quali Blass è vicino nei mesi della fondazione del movimento. Tipicamente

espressionistica è in Blass di certo la valorizzazione della forma come istanza portatrice di senso su un piano autonomo e non necessariamente parallelo rispetto a quello del contenuto; l'aspirazione a uno stile universalmente umano e potenziato nella sua efficacia da una sorta di biologica e primitiva elementarità, tuttavia, non mette capo in alcun caso a effetti di distorsione verbale, di scomposizione dell'immagine o di capovolgimento degli ordini semantici. Lungi dal dare corpo a un mondo in disfacimento e sul punto di cedere a una distruzione apocalittica, lo scrittore persegue l'ideale di un'inesausta metaforizzazione dell'esistente che, se evoca la possibilità di una rigenerazione del reale, collega tale aspettativa non alla negazione degli oggetti nella loro forma presente, ma – al contrario – alla moltiplicazione delle capacità percettive del soggetto che li comprende nel proprio orizzonte sensoriale.

In un intervento pubblicitario del 1925, apparso sulla *Literarische Welt* col titolo "Über Gedichte", a una certa distanza dunque dagli anni della militanza espressionistica e quando nei suoi lavori era oramai divenuta dominante una attitudine all'astrazione e alla compressione stilistica visibilmente influenzata dall'esempio di Stefan George, Blass pone l'accento sul potenziale simbolico del discorso lirico, chiarendo che rispetto alla priorità dell'intenzione formale il contenuto ha unicamente una funzione ausiliaria. In questa stessa intenzione, così Blass, viene in luce il carattere sovraperonale e non contingente della sensazione individuale che ha innescato il dispositivo della rappresentazione letteraria. Il vigore della forma neutralizza la naturale limitatezza dell'esperienza vissuta, attenuando la referenzialità della parola del poeta e lasciandone emergere con la massima trasparenza possibile la carica di semantizzazione, la cui energia è completamente indipendente dalle caratteristiche dell'oggetto rappresentato. "Man kann den Gang durch ein Feld oder durch eine Straße sehr verschieden beschreiben",

scrive Blass; tale descrizione, peraltro, diviene poesia solo "wenn eine Grundstimmung des Betrachters gleichzeitig als Hauptsache bekannt wird, die in jenem Feld und jener Straße nur begleitende Bilder hat" (2009b: 73)².

Tutta la lirica di Blass cade dentro il perimetro di questo sorvegliato culto della forma, il quale funge da antidoto a quel soggettivismo dell'effusione impressionistica che egli avverte distintamente come il limite più grave della spinta alla decostruzione degli stili che attraversa la lirica del primo Novecento. La rivoluzione dei linguaggi implica per Blass non tanto il rinnovamento degli oggetti finzionali, quanto soprattutto una trasformazione profonda delle modalità di percezione del mondo. Il vigile razionalismo al quale inclina lo scrittore, dandone una testimonianza particolarmente lucida nell'attività profusa come recensore e critico letterario, si manifesta in un insuperabile scetticismo nei confronti di tutti i regimi di iperconnotazione fondati sulla sensitività dell'individuo estetico, il quale, all'opposto, è sollecitato semmai a definirsi per la raffinatezza della sua capacità di comprensione della realtà. Fin dalla cerimonia di inaugurazione dello GNU, il cabaret costituito nell'autunno del 1911 da un gruppo di dissidenti in opposizione al Neuer Club, Blass adombra come orizzonte privilegiato di una lirica innovativa "ein Ethos des Erkennens, der Redlichkeit, der Lügenfeindlichkeit"³. L'artista conforme a questo ideale di verità universale, non inquinata dal veleno dell'interesse soggettivo, è invitato ad associarsi a uno sforzo di destrutturazione dell'opinione comune, che Blass sigla significativamente chiamando in causa i nomi di Ibsen, Nietzsche e Alfred Kerr: "Man muss morsche Gebäude, so den Blick ins Weite verwehren, umlegen; mulmige Begeisterungen durch Fragen zerlöchern" (17)⁴. Il poeta ventunenne, che prova con questo discorso programmatico a fornire le basi ideologiche alla scissione intrapresa da Kurt Hiller anche per l'insofferenza nei confronti di una certa incli-

nazione del Neuer Club all'enfasi di un irrazionalismo radicale, vede bene che i bisogni spirituali nuovi non possono essere soddisfatti dal puro e semplice rinnovamento dei contenuti. Una poesia interessata alla modernizzazione delle tecniche produttive, delle condotte individuali e dei discorsi collettivi, così come queste tendenze si concretizzano nella vita delle grandi metropoli, è destinata a restare un dispositivo vuoto e non funzionante finché si limiti a incorporare quelle trasformazioni nella sua superficie testuale, senza assimilarne il linguaggio e senza comprendere il modo in cui nella sovrabbondanza sensoriale di cui tale linguaggio è intriso si manifesta una visione del mondo bisognosa di strumenti ermeneutici estranei al perimetro della tradizione. "Eigenschaft einer großstädtischen Kunst wird es sein", così Blass nel 1912, "die Nervensysteme einzuschalten. Dies aber hat nichts mit Pferdekraft zu tun; sondern mit Aufnahme von Dingen, die ganz fein und wundervoll sind [...]. Es handelt sich für eine großstädtische Kunst um die Zerlegung von Seelenkräften" (10)⁵.

Blass vede questi paradigmi realizzati in modo eminente nella poesia di Georg Heym. All'indomani dell'improvvisa scomparsa dello scrittore, annegato nel gennaio del 1912, ad appena ventiquattro anni, nelle acque ghiacciate della Havel, Blass figura fra i promotori di una iniziativa (una lettera a Kurt Wolff, il proprietario della casa editrice più vicina agli autori dell'espressionismo) destinata a sottrarre al gruppo del Neuer Club la cura editoriale delle opere di Heym (Sheppard, ed. 1983: 12-13). Il tentativo di esercitare un monopolio sul lascito del più importante espressionista berlinese, che si risolve in ogni caso senza risultati, è corroborato mediante la pubblicazione di un saggio, che appare nel 1912 sul periodico *Die Aktion*, nel quale Blass, oltre a sviscerare alcuni aspetti centrali della scrittura di Heym, elabora in modo lineare i caratteri portanti della propria poetologia. La cifra estetica veramente duratura dell'opera di

Heym risiede non nella fascinazione sprigionata dai suoi oggetti, ma nella risolutezza del controllo che la voce del soggetto esercita su di essi. L'inclinazione della poesia all'orrido e al funereo viene riassorbita dalla maestosa sicurezza del gesto che presiede alla forma della rappresentazione. Il vigore che si manifesta in questo pieno dominio della materia è per Blass la traduzione più fedele, in termini stilistici, della potenza che promana dalle realizzazioni della modernità, così come si rendono riconoscibili nella vita della metropoli, nelle trasformazioni tecniche che modificano incessantemente il volto delle città e modellano il comportamento dei suoi abitanti. La grandezza di Heym sta per Blass nell'astensione da una resa meramente naturalistica delle singole forme nelle quali trova espressione l'identità del Moderno e nella definizione, al contrario, di una sola forma che, animata da un irrefrenabile slancio sintetico, arrivi a comprenderle tutte, mostrandone così il tratto unitario. La dimensione della bellezza, nella lirica di Heym, non va ricercata nel contenuto raffigurato; belli sono semmai *“das strahlende Können [...], die fortreissende Wucht, das mächtig Packende. Es bleibt nicht der Eindruck von etwas Grausigem. Sondern der Eindruck einer herrlichen Kraft, die Bilder und Klänge schuf”* (Blass 2009b: 21)⁶.

La violenza dei fenomeni di modernizzazione che investono il nuovo secolo richiede di essere semantizzata mediante l'esercizio di una potenza percettiva in grado di ricomporre ciò che tende a presentarsi come disaggregato e scomposto. Heym è secondo Blass il portatore di una visione morfologica della realtà che, se pure si comunica nella forma intuitiva e prediscorsiva propria dell'immaginale, è alimentata in ogni caso da una persistente tensione intellettuale, che fa da argine nei confronti della violenza sovrabbondante con cui i fenomeni si imprimono nella percezione del soggetto. La scabra concettualità delle liriche di Heym appare a Blass come un antidoto efficace alla

dispersione regressiva in un vitalismo informe, orientato a restituire passivamente l'aspetto di superficie dell'oggetto senza addentrarsi nella sua sostanza profonda. L'equilibrio di suggestione e precisione che Blass pone alla base della propria personale concezione di poesia acquisisce per questa via un carattere di urgenza civile, qualificandosi come una residua garanzia di umanesimo di fronte all'ondata montante di un irrazionalismo già tutto sbilanciato verso la catastrofe della Grande Guerra:

Wenn eines Tages die Logik sich selbst... nicht nur als aussichtslos aufgibt, sondern sich verwirft? Wird sich die Menschheit sich von dem Schlag wieder erholen? Wird die Vitalität einen neuen Glauben erzeugen?

Zuerst wird man keine Weltanschauung mehr ernst nehmen können, nicht einmal den Nihilismus.

Das Ende des Ernstes ist aber das Ende des Vergnügens. Tiertum mit Raffinements wird nicht befriedigen. [...] Denn die Vernunft, dieser unvernünftige Trieb, ist nur durch Selbstmord zu beseitigen (23)⁷.

L'espressionismo di Blass si caratterizza per questa spiccata componente razionale, alla quale rimane estranea ogni possibile inclinazione distruttiva. Il vagheggiamento di un ordine diverso rispetto a quello reale non presuppone in alcun caso la soppressione violenta dei sistemi di senso vigenti, i quali vengono semmai sottoposti a un lavoro di lenta torsione e progressiva ridefinizione, compiuto dal soggetto attraverso una focalizzazione sempre più incisiva delle proprie attitudini percettive. La poesia di Blass si segnala per la sorvegliata curvatura autoriflessiva, per l'esplicito incorporamento, entro i margini del discorso lirico, dell'ottica individuale del soggetto. L'apparente ordinarietà dei temi trattati, che fanno capo per lo più a uno spettro di esperienze, osservazioni e sensazioni nettamente polarizzate su una prospettiva personale e individualizzata, sta

in una relazione molto chiara con il presupposto fondante alla base della scrittura di Blass, l'idea – cioè – che la parte significativa degli atti di rappresentazione estetica coincida, in un testo letterario, con la sua struttura stilistica e formale. Il carattere comune e tutt'altro che straordinario di quanto viene registrato dal soggetto, infatti, attira l'attenzione con forza tanto maggiore sullo stato psichico del soggetto stesso, nonché sulla peculiarità del modo in cui quelle esperienze private – ambientate in uno spazio quotidiano e non iperconnotato, identificato al limite sulla base di coordinate topografiche rapidamente riconoscibili – vengono sottoposte a un procedimento di riconfigurazione destinato a metterne in rilievo l'efficacia simbolica. Per questo aspetto, il verso di Blass si distacca di molto dal pronunciato oggettivismo che marca in profondità più di un versante della maniera espressionistica. La tendenza di un Alfred Lichtenstein, per esempio, ad aggregare il contenuto della visione in blocchi espressivi chiusi e compatti, condensati nella definizione progressiva dell'oggetto, il quale viene esibito nella sua evidenza fenomenica e sottratto al vincolo sensoriale con il soggetto della percezione, viene elusa da Blass, che pure condivide certi tratti costitutivi dei quadri urbani di Lichtenstein (a partire dal gusto per la deformazione grottesca dei particolari figurativi o per l'amplificazione parodistica delle condotte umane), mediante l'evocazione esplicita del soggetto poetante, della sua collocazione materiale nel sistema della rappresentazione, del suo legame emotivo con le altre figure, con i luoghi o con gli oggetti. Ancora, l'attitudine di un Georg Trakl a desensibilizzare i procedimenti di costruzione dell'immagine, lasciando che l'oggetto della percezione prenda forma lungo una sequenza seriale di affermazioni tra loro equivalenti sul piano strutturale (secondo la logica tipica del *Reihungsstil* abitualmente adoperato dagli espressionisti), non trova riscontro nella predilezione di Blass per un andamento discontinuo e asimmetrico, orientato non a

monumentalizzare l'oggetto come l'esito non più revocabile di una lineare procedura di montaggio, ma, al contrario, a valorizzare l'inclinazione visionaria e fantastica del soggetto e a presentare il contenuto della rappresentazione come il risultato di un ordine arbitrario e ulteriormente ricomponibile.

Questo piacere della variazione fantastica intride con grande evidenza la pagina di Blass, con una capacità di estensione stilistica tanto maggiore, va da sé, nella prima raccolta – *Die Straßen komme ich entlang geweht* (1912) – rispetto alle successive, nelle quali la vivacità tutta fenomenologica dello sguardo cederà gradualmente il passo a una fredda astrattezza di ordine metafisico che tenderà a vedere negli oggetti non più la determinatezza della loro consistenza materica, ma una potenzialità di senso non esattamente definita e aperta di preferenza a una vera e propria rivelazione ontologica. Nelle prove più precoci domina il cedimento all'irripetibilità dell'occasione percettiva, che mira a restituire dell'oggetto non il contorno lineare, ma il riflesso vibratile e prolungato, resistente a qualunque fissazione volumetrica e proteso semmai verso una risoluzione meramente cromatica, coincidente con la traccia che la sua apparizione imprime nell'occhio del soggetto. L'astensione da ogni sovraccarico del dettato si manifesta chiaramente, tanto più per il lettore avvezzo alla forzata solennità e all'enfasi proclamatoria di alcune rutilanti tirate non infrequenti tra gli espressionisti (ricordo qui soltanto la pronuncia eccedente e le forzature ritmiche a tratti intollerabilmente serrate dell'*Himmlisches Licht* di Ludwig Rubiner, un autore che pure seppe cogliere con lucidità l'intenzione sottesa al tratto dimesso ricorrente nei versi di Blass)⁸, nella rinuncia a forme di stilizzazione basate sulla gestualità del profeta o del sacerdote. Lo scrittore vede bene come il ridimensionamento delle inclinazioni oratorie tutt'altro che estranee a un gruppo – il Neuer Club – necessariamente legato all'efficacia della recitazione in pubblico dei testi, e dun-

que a una prossemica tutta sbilanciata verso il conseguimento del massimo effetto performativo, finisca per qualificarsi come un tratto distintivo di tutta la propria produzione. A Erwin Loewenson, il 7/9/1911, scrive: "Ich halte es für ganz gut, Menschliches unpathetisch zu sehen. Pathos ist im Grunde eine Abschwächung" (Sheppard, ed. 1980: 517)⁹. E ancora, due giorni dopo, in risposta ad alcune riserve avanzate dallo stesso Loewenson circa l'assenza di una visione cosmica nei suoi versi:

Wem erzählen Sie, daß es Mystik und Metaphysik gibt? Weil es eine Eigenschaft der Welt ist, wirr zu sein, ist es aber noch kein Vorzug des Geistes, wirr zu sein. Leugnen Sie eine 'Realheit'? Sonst würde ich sagen: Grade in Anbetracht des Mystischen in der Welt scheint es mir wertvoll, bei Zurückdrängung mystischer, (dumpfer, naturhafter, tierischer) Wallungen, soweit sie vom Hauptpunkt, dem 'Leben', dem 'Glück' ablenken,... wertvoll, vom Realen das zu nehmen, was man bekommen kann [...]. (Was für Sie ein Witz ist, ist mein Weltgefühl. Etwas was noch Mystik enthält, indem es gegen Mystik protestiert. C'est l'homme!) (Sheppard, ed. 1980: 518-19)¹⁰.

La resistenza opposta alla trasfigurazione mistica del mondo si basa sul presupposto della naturale reciprocità tra il soggetto e l'oggetto della percezione, presupposto che induce Blass a mantenere in una relazione di equilibrio costante la situazione psichica del soggetto poetante, che gli appare in ogni caso come il portatore di una tensione legittima al superamento dei propri limiti sensoriali, e la cosalità dell'oggetto rappresentato, la quale non può che temperare quella tensione disciplinandola mediante un insuperabile vincolo morfologico. Un realismo banalmente fotografico è estraneo alla poetica di Blass tanto quanto lo sono l'ebbrezza di una suggestione metafisica e il sovraccarico stilistico che vi si associa. "Pathos ist etwas zweiten

Ranges. Erst kommt Intelligenz, Nerven, Subtilität" (Sheppard, ed. 1980: 519)¹¹, scrive ancora a Erwin Loewenson.

Se si considera la fermezza di questa concentrazione sulla superficie materiale delle cose e la diffidenza nei confronti di tutte le strategie di rappresentazione intese a derealizzare i processi di percezione e la loro traduzione in termini immaginali, ci si può forse spingere a relativizzare gli elementi di discontinuità che costellano l'itinerario creativo di Blass¹². Se la transizione a una modalità misterica e sapienziale, nelle liriche confluite nei *Gedichte von Sommer und Tod* (1918), introduce certamente nella poetica dello scrittore una dimensione di trascendenza protesa molto oltre la fissazione fenomenologica che domina nella raccolta di esordio, ispirando un travestimento in abito sacerdotale poco congeniale allo scetticismo nutrito da Blass nei confronti di ogni eccesso di stilizzazione e abitualmente accostato, nella ricezione critica, alla suggestione esercitata dal modello di George, è pur vero, d'altra parte, che di George non filtrano tanto, in Blass, la posa statuaria e l'inclinazione eternista, quanto la compressione semantica e la condensazione del visibile in un'immagine rigorosamente definita. Dell'estetica di George, Blass assimila gli aspetti più sicuramente compatibili con la propria poetologia, senza cedere al potere di imposizione di uno dei paradigmi indubbiamente più influenti tra quelli dominanti nel campo letterario dell'epoca. Nelle pagine *Über den Stil Stefan Georges* (1920), con le quali Blass aderisce a un tipo di scrittura assai diffusa nella letteratura tedesca del primo Novecento, il dialogo su questioni di teoria dell'arte, il contenuto di verità dell'opera d'arte viene identificato nella compattezza della sua struttura plastica, che conferisce evidenza materiale al radicamento dell'opera stessa nell'immediatezza del tempo presente. La chiusa circolarità dei versi di George stabilizza l'intenzione simbolica che li pervade, incorporando il mondo immaginale del poeta in un sistema formale saldamente orga-

nizzato, che ha l'effetto di minimizzare tutti i possibili margini di ambiguità, solidificando la visione del soggetto poetante in un corpo tangibile di soluzioni incisivamente semantizzate. L'ancoramento dell'opera all'inderogabilità di una dimensione di senso persistente, tutta risolta in se stessa e non dilazionata nel tempo, esercita di per sé una funzione di consolidamento e di focalizzazione del dettato, limitando l'inclinazione sacerdotale del poeta alle modalità della sua relazione con il pubblico, alle strategie perseguite per l'incremento del suo capitale simbolico. George appare a Blass non come il profeta instancabile suscitatore di futuro, animato da un invincibile senso di inimicizia nei confronti della propria epoca, ma come il severo formatore instancabilmente concentrato sul compito di una raffigurazione ben ponderata. “Das Zukünftige, die Seele, die Innerlichkeit sind unfassbar”, così Blass nel dialogo su George. “Wer sie darzustellen versucht, bringt unverständliche, alles und nichts sagende Zeichen hervor. Alle Kunst ist Vermittlung, Übersetzung jenes zukünftigen, erfüllten Ideals in die Sprache des Gegenwärtigen, Wirklichen” (2009b: 52)¹³.

Il potere cognitivo della forma sta per Blass in un rapporto molto stretto con l'ampiezza e l'intensità del suo fondamento sensoriale. Il poeta teorizza e persegue un equilibrio assai delicato di eccitabilità e dominio razionale, nel quale identifica di per sé un fattore di potenziamento della carica semantica propria del discorso estetico. Lì dove evoca la necessità di un sostegno razionale per l'attività del poeta, Blass adombra d'altra parte anche, come alimento decisivo di tale attività, l'adesione mimetica alla superficie materiale dell'esistenza, così come essa viene plasmata dalle relazioni sociali, dalle pratiche del quotidiano e dai bisogni psichici che ne stanno alla base. Se è vero che “der kommende Lyriker wird kritisch sein”, come si legge nell'introduzione a *Die Straßen komme ich entlang geweht* (quei *Vor-Worte* che sono probabilmente il documento di poetica più rilevante

in tutta la produzione di Blass), ebbene “er wird träumerische Regungen in sich nicht niederdrücken. Noch im Traume wird er den ehrlichen Willen zur Klärung diesseitiger Dinge haben und den Alltag nicht leugnen. Und diese Ehrlichkeit wird die tiefste Schönheit sein” (2009a: 19-20)¹⁴. Il riferimento a una dimensione presente, concretamente tangibile, per lo più radicata nello spazio metropolitano più familiare al lettore, è pertanto costantemente variato da una instancabile attitudine alla metaforizzazione delle esperienze percettive promosse dal contatto con gli oggetti che punteggiano quello spazio. L’eccedenza sensoriale che incombe sul soggetto poetante, il quale è a sua volta rappresentato assai spesso come un individuo iperraffinato, dedito con curiosità alla registrazione degli stimoli che lo incalzano, ma incline anche a respingere con noia e disgusto le loro manifestazioni sovrabbondanti e ripetitive¹⁵, viene temperata attraverso il ridimensionamento delle sue componenti organiche e la promozione di un’immagine astratta e geometrica del paesaggio urbano, definita (e dunque anche limitata nella sua tendenza centrifuga, in un certo senso monumentalizzata) dall’estensione della rete neuronale lungo la quale gli abitanti entrano in contatto fra loro e insieme stabiliscono relazioni con l’ambiente comune.

La topografia metropolitana, che è sempre calibrata in modo esplicito e dettagliato sulla città di Berlino, viene dilatata nella sua capacità di evocazione con l’inserimento di figure volutamente paradossali, investite nella loro estremità iconica di una vera e propria risonanza mitopoietica. Così in *Abendstimmung* (*Atmosfera della sera*):

Stumm wurden längst die Polizeifanfaren,
 Die hier am Tage den Verkehr geregelt.
 In süßen Nebel liegen hingeflegt
 Die Lichter, die am Tag geschäftlich waren.

An Häusern sind sehr kitschige Figuren.
Wir treffen manche Herren von der Presse
Und viele von den aufgebauschten Huren,
Sadistenzüge um die feine Fresse.

[...]

Hier kommen Frauen wie aus Operetten
Und Männer, die dies Leben sind gewohnt
Und satt schon kosten an den Zigaretten.
In manchen Blicken liegt der halbe Mond.

O komm! o komm, Geliebte! In der Bar
Verrät der Mixer den geheimsten Tip.
Und überirdisch, himmlisch steht dein Haar
Zur Rötlichkeit des Cherry-Brandy-Flip (2009a: 24)¹⁶.

Le distorsioni visionarie praticate dal soggetto semantizzano lo spazio costellandolo di raffigurazioni triviali, le quali peraltro, nella loro fedeltà al dinamismo multiforme che intride la vita della città, appaiono alimentate da un certo spirito di grandiosità e soprattutto sono sorrette da una potenza iconica che ne materializza il potere di rappresentazione, collegandolo all'energia addensata nella loro disposizione gestuale. L'inclinazione prossemica delle figure, alla quale Blass è sensibile anche in virtù dei suoi multiformi interessi mediali¹⁷, è peraltro evidentemente in relazione diretta con la loro collocazione sociale. La messa in scena dell'umano, nella lirica di Blass, non si risolve mai nel puro e semplice gusto parossistico della degradazione. L'enfasi che pure – inequivocabilmente – connota le procedure di definizione immaginale in queste poesie (tramite l'iperconnotazione di elementi cromatici, la tematizzazione insistita dello stato di eccitabilità in cui si trovano a vivere gli abitanti della metropoli, l'attribuzione ai luoghi di una vitalità propria, sganciata dal paesaggio umano)¹⁸ non si esaurisce nell'autoreferenzialità di una banale posa declamatoria. L'inci-

sività della pronuncia mira semmai a estendere lo spazio della raffigurazione, dilatandolo alla misura di una vera e propria costruzione mitografica nella quale il lettore è chiamato a ritrovare la traccia di una rappresentazione ampia e globale della metropoli, intesa tanto nella sua superficie topografica, quanto nella sua configurazione sociale¹⁹.

L'evocazione immaginale in Blass è accesa sempre da un riferimento concreto, nei termini di una poetica del prossimo che attinge all'articolato mosaico delle relazioni che l'individuo stabilisce con l'ambiente. "Wie mich, was fern ist, tausendfach betrügt!" (2009a: 64)²⁰, così il verso incipitario, e chiaramente investito di una funzione programmatica, nella seconda parte di *Die Straßen komme ich entlang geweht*. La pronuncia poetica ambisce ad appuntarsi al chiaro disegno morfologico di un oggetto esattamente delineato, astenendosi dall'arbitraria indefinitezza di uno stato d'animo soggettivo. La tensione verso un ordine delimitato, che si presti all'esercizio di una presa formale severa, trova nella prossimità degli altri abitanti della metropoli un referente privilegiato. Nello spazio sensoriale del poeta, insieme ai reperti caratteristici del paesaggio urbano, cadono anche e soprattutto gli altri esseri umani, i compagni di una condizione divisa fra euforia e ripiegamento, dinamismo e depressione, che Blass adombra riconoscendo allo spazio della città un'autonoma potenza di senso. Il vagheggiamento di uno slancio amoroso rimasto irrisolto si innesta senza soluzione di continuità sulla memoria plurisensitiva dei luoghi: "Ich liebte dich ganz besinnungslos, / Dumpfwütend, ohne Hoffnung (und so voll stummen Geflehs). / Rauschgoldnes Licht und Stimmengetos / Schwamm schwer in den Cafés..." (2009a: 79)²¹. L'angoscia dell'isolamento e l'incombere dell'estraneità in un ambiente ignoto ("Ich bin in eine fremde Stadt verschlagen. / Die Straßen stehn mit Häusern. Weißer Himmel, / Auf dem im Winde dünne Wolken ziehn")²² si coagulano intorno a figure

tangibili, che hanno la funzione di materializzare il turbamento del soggetto ponendo le condizioni per il suo superamento ("Ich gehe matt, zerschlagen hin auf realen Wegen. / Menschen kommen mir abendlich entgegen. // Pfiße hör ich, Rufe, wie im Traum. / Ich spüre meine alte Angst noch kaum")²³ e avviando la lirica a una chiusa disincantata e ironica: "Ich werde schlafen gehn, daß mich nichts wieder quäle. / Ich kenne hier ja keine Menschenseele" (65)²⁴.

Il vaglio al quale il soggetto sottopone instancabilmente quanto resta impigliato nelle maglie della sua percezione, mentre fissa con nettezza fenomenologica le linee di contorno dei singoli oggetti, finisce per depotenziare gli effetti perturbanti della percezione, subordinando a una inflessibile disciplina plastica tutti gli scorci e tutte le frange riluttanti alla serrata coerenza di un disegno unitario. Questa capacità terapeutica si estende anche al soggetto poetante, il quale si distacca da se stesso per rappresentarsi in una condizione di piena estroversione, di cosa fra altre cose, assorbita senza resistenze nel giro chiuso e compiuto di tutto ciò che vive. La lirica più nota di Blass, mimando le mosse codificate del discorso d'amore, reifica la soggettività isolandone dettagliatamente le componenti identitarie, i tratti psichici, i marcatori fisionomici, e al tempo stesso la trascende, riportandola a uno stato di indistinzione biologica che esprime suggestivamente lo stato dell'individuo tratto fuori di sé dall'energia del sentimento:

An Gladys

O du, mein holder Abendstern...

Richard Wagner

So seltsam bin ich, der die Nacht durchgeht,
Den schwarzen Hut auf meinem Dichterhaupt.
Die Straßen komme ich entlang geweht.
Mit weichem Glücke bin ich ganz belaubt.

Es ist halb eins, das ist ja noch nicht spät...
 Laternen schlummern süß und schneebestaubt.
 Ach, wenn jetzt nur kein Weib an mich gerät
 Mit Worten, schnöde, roh und unerlaubt!

Die Straßen komme ich entlang geweht,
 Die Lichter scheinen sanft aus mir zu saugen,
 Was mich vorhin noch von den Menschen trennte;

So seltsam bin ich, der die Nacht durchgeht...
 Freundin, wenn ich jetzt dir begegnen könnte,
 Ich bin so sanft mit meinen blauen Augen! (2009a: 23)²⁵.

In un registro “del tutto privo di pathos” (Becker 1993: 20), il sonetto sovverte con il suo sviluppo la logica introdotta mediante il richiamo al *Tannhäuser* contenuto nell’epigrafe e, lungi dal tematizzare l’ebbrezza dell’abbandono a un sentimento panico e soverchiante, destruttura la condizione dell’innamorato oggettivandola mediante il referto delle osservazioni che costui svolge durante una passeggiata notturna²⁶. Proprio il mosaico delle percezioni, peraltro, riaddensa la figura dell’amante aggrumandola progressivamente intorno alla corporeità delle sue sensazioni visive. L’impalpabilità della traccia disseminata sul manto nevoso dal volo leggero del soggetto conferisce alle immagini della lirica un massimo di indefinitezza e insieme di densità semantica, riproducendo quell’oscillazione pendolare tra perdita e ritrovamento, dissipazione di sé e congiunzione con l’essere amato (sapientemente collocato sulla soglia finale del testo) che costituisce il vero oggetto di questa poesia. La razionalità della forma è sì la cornice entro cui si snoda l’inflessione analitica e raziocinante della lirica, ma è anche di per sé un principio potente ed efficace di produzione del senso.

NOTE

¹ Sabina Becker (2012) nota in ogni caso come l'ebraismo resti sempre sostanzialmente ai margini tanto della poetica, quanto della stessa esistenza di Blass.

² 'Si può descrivere in modo assai diverso una passeggiata in un campo o lungo una strada, ma tale descrizione diventa una poesia solo quando vi si esprime uno stato d'animo dell'osservatore come il dato fondamentale rispetto al quale quel campo e quella strada non sono che immagini accessorie'.

³ 'un'etica della conoscenza, della dirittura, della resistenza alla menzogna'.

⁴ 'Bisogna abbattere i marci edifici che impediscono allo sguardo di stendersi sull'orizzonte; bisogna crivellare di domande gli entusiasmi oramai pericolanti'.

⁵ 'La caratteristica di un'arte della metropoli sarà l'attivazione di sistemi neuronali. Ciò non ha peraltro nulla a che fare con la potenza dei sistemi meccanici, ma con la percezione di oggetti raffinati e meravigliosi. [...] La base di un'arte della metropoli è la capacità di scomporre le forze dell'anima'.

⁶ 'lo splendore della sua abilità [...], la veemenza della sua energia, la saldezza della sua presa. Si genera l'impressione non di un che di mostruoso, ma di una forza superiore in grado di creare immagini e suoni'.

⁷ 'Se un giorno la logica non solo... cedesse dinnanzi alla propria impotenza, ma arrivasse a rinnegare se stessa? L'umanità si riprenderebbe da un colpo del genere? La vitalità genererebbe una nuova fede? Come prima cosa, non si potrebbe più prendere sul serio alcuna concezione del mondo, nemmeno il nichilismo. La fine della serietà è tuttavia anche la fine del divertimento. Da una ferinità raffinata non ci si deve attendere alcun particolare piacere. [...] La ragione, questo impulso irrazionale, può essere soppressa unicamente a patto di suicidarsi'.

⁸ In una recensione pubblicata nel 1913 sulla rivista *März*, Rubiner indica come caratteristica principale della poesia di Blass "una grande e nuova semplicità della forma. Una semplicità che non implica alcuna insulsaggine; qui vengono toccate, al contrario, questioni così fondamentali del nostro modo di esprimere e sentire che il loro intendimento è aperto a chiunque. [...] Senza limitazioni e mediazioni di ordine sociale, solo tramite l'istinto. All'insegna di una categoria che era talmente usurata da apparirci adesso in una luce e con una potenza del tutto nuove: la *comprendibilità*" (1913, ed. 1976: 197).

⁹ 'mi pare sia bene osservare le cose umane in un modo privo di pathos. Il pathos in fondo non è che una forma di indebolimento'.

¹⁰ 'E lo dice a me che esistono una mistica e una metafisica? Se il mondo è confuso, tuttavia, questa confusione non deve per questo essere anche un merito dello spirito. Lei non crede in una "dimensione reale"? Perché io direi invece che proprio rispetto al carattere mistico del mondo è opportuno astenersi da (forbide, native, animali) effusioni mistiche, nella misura in cui queste distolgono dalla questione fondamentale, la "vita", la "felicità", e trarre dalla realtà tutto quello che se ne può ricavare [...]. (Ciò che a Lei appare come un'alzata d'ingegno, è esattamente il mio sentimento del mondo. Qualcosa che rivela un contenuto mistico proprio insorgendo contro la mistica. C'est l'homme!).'

¹¹ 'Il pathos è di livello inferiore. Intelligenza, nervi, sottigliezza hanno la precedenza'.

¹² Pienamente fondate sono in questo senso le osservazioni di Angela Reinthal, che respinge l'ipotesi di una "conversione" al formalismo alla base della produzione di Blass successiva a *Die Straßen komme ich entlang geweht* (2002: 209).

¹³ 'Il futuro, l'anima, l'interiorità sono inafferrabili, chi prova a rappresentarli produce segni incomprensibili, che esprimono tutto e il contrario di tutto. L'arte è sempre mediazione, traduzione di quell'ideale di compimento futuro nella lingua del presente e del reale'.

¹⁴ 'Il poeta dell'avvenire avrà una natura critica. Egli si guarderà in ogni caso dal sopprimere dentro di sé le vibrazioni oniriche. Anche nel sogno, nutrirà in modo lineare la volontà di illustrare gli oggetti di questo mondo, senza rimuovere la vita comune. E da questa rettitudine si genererà la bellezza più profonda'.

¹⁵ "*Kreuzberg II* Wir schleifen auf den müdgewordnen Beinen/ Die Trägheit und die Last verschlafner Gierden./ Uns welkten (ach so schnell!) die bunten Zierden./ Durch Dunkliges kriecht geil Laternenscheinen.// Im Trüben hat ein träger Hund gebollen./ Auf Bänken übertastet man die Leiber/ Zum Teile gar nicht unsympathscher Weiber./ Die schaukeln noch – wir wissen, was wir wollen" (*Kreuzberg II* Trasciniamo sulle gambe stanche/ L'accidia e il peso di brame insonnolite./ Sfiorite le gioie variopinte (ahimè, così in fretta!)/ Chiarori di lampada serpeggiano languidi nell'oscurità.// Nella foschia ha abbaiato pigro un cane./ Sulle panchine vengono saggiati i corpi/ Di donne per lo più tutt'altro che antipatiche./ Loro ancheggiano – noi sappiamo quello che vogliamo', Blass 2009a: 38).

¹⁶ 'Tacciono da tempo le sirene della polizia,/ Che di giorno qui hanno regolato il traffico./ Nella mite foschia giacciono stravaccate/ Le luci alacri della giornata.// Tra gli edifici figure assai bizzarre./ Incontriamo certi signori della stampa/ E molte prostitute imbellettate,/ Tratti sadici tutt'intorno alla boccuccia. [...] Ecco donne come fosse un'operetta/ E uomini che

sanno stare al mondo/ Intenti a pascersi della loro sigaretta./ Da certi sguardi occhieggia la mezzaluna./ / Vieni, vieni amata! Nel bar/ Il banconista ti racconta l'ultimissima/ E i tuoi capelli si accordano in modo celestiale/ Al rosso del cherry brandy flip'.

¹⁷ L'attività di Blass comprende una cospicua produzione di critica cinematografica (cfr. Blass 2019) e un saggio sul balletto segnato da una profonda impronta teorica, in linea con la vasta attrazione che il carattere intermediale della danza esercita su tutta la generazione espressionista (cfr. Blass 1921).

¹⁸ Valgano come esempio i versi "Potsdamer Platz! Dich, Rührenden, umkränzt der/ Schwimmenden Traüme stickiges Gelall" ('Potsdamer Platz! Tu che toccante sei circondata/ Dal fetido farfuglio dei sogni aleggianti', Blass 2009a: 52) e "Wie besoffne, dicke Tiere/ Treffen sich zwei Straßenbahnen" ('Come bestie ubriache e grasse/ Si incrociano due tram', Blass 2009a: 53).

¹⁹ Thomas B. Schumann attribuisce a Blass il "riconoscimento radicale della metropoli come il fondamento reale dell'esistenza moderna, in un certo senso come una seconda natura dell'uomo moderno" (2009: 240).

²⁰ 'Immenso è il raggio di quanto è lontano!'

²¹ 'Ti amavo fuori di me/ cupo di rabbia, senza speranza (e colmo di muto lamento)./ Luce dorata di ebbrezza e tuonare di voci/ Nuotavano gravi dentro i caffè...'

²² 'Sono capitato in una città sconosciuta./ Lungo le vie si innalzano edifici. Cielo bianco,/ Su cui nel vento scorrono esili nuvole'.

²³ 'Vado esausto e franto per strade vere./ Uomini mi vengono incontro nella sera./ / Sento fischi, grida, come in sogno./ Della mia paura non c'è più nessuna traccia'.

²⁴ 'Me ne andrò a dormire, così nulla più mi turberà./ In fondo qui non conosco anima viva'.

²⁵ 'A Gladys// Mio amabile astro della sera.../ Richard Wagner// È così strano come io inceda per la notte,/ Il cappello nero sul mio capo di poeta./ Avanzo spirando di strada in strada./ Tutto adorno di una benevola felicità./ Mezzanotte e mezzo, in fondo non è tardi.../ Lampade sonnacchiano quiete e impastate di neve./ Ah, che adesso non mi venga incontro una donna/ Con parole brusche, rudi e indiscrete!// Avanzo spirando di strada in strada./ Le luci sembrano suggerire con dolcezza fuori di me/ Quel che prima mi separava dagli uomini./ È così strano come io inceda per la notte.../ Amica mia, se ti incontrassi adesso,/ Sono così mite con i miei occhi azzurri!'

²⁶ Per Angela Reinthal, al contrario, in questa poesia Blass punterebbe a "mantenere in vita l'illusione" di ebbrezza connessa alla condizione amorosa, espungendo sistematicamente dall'orizzonte del soggetto tutto ciò che contrasta con l'evocazione di uno stato di emancipazione dalla contingenza (2000: 320).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Becker, Sabina (1993), "«Ultra-intellektuell und asphalten». Zu Ernst Blass' Gedicht «An Gladys»", «Wir wissen ja nicht, was gilt». Interpretationen zur deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts, eds. Reiner Marx; Christoph Weiß, St. Ingbert, Röhrig: 11-24.
- (2012), "Ernst Blass", *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, ed. Andreas B. Kilcher, Stuttgart, Metzler: 70-72.
- Blass, Ernst (1921), *Das Wesen der neuen Tanzkunst*, Weimar, Lichtenstein.
- (2009a), *Die Straßen komme ich entlang geweht. Sämtliche Gedichte*, ed. Thomas B. Schumann, Hürth bei Köln, Memoria.
- (2009b), *Der Leser sieht eine neue Welt. Literarische Aufsätze*, ed. Thomas B. Schumann, Hürth bei Köln, Memoria.
- (2019), *In kino veritas. Essays und Kritiken zum Film. Berlin 1924-1933*, ed. Angela Reinthal, Berlin, Elfenbein.
- Reinthal, Angela (2000), „*Wo Himmel und Kurfürstendamm sich berühren*“. *Studien und Quellen zu Ernst Blass*, Oldenburg, Igel.
- (2002), "„Aber Paul Ernst kann man schätzen‘. Zur Rezeption Paul Ernsts bei Ernst Blass", *Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse*, ed. Horst Thomé, Würzburg, Königshausen & Neumann: 205-16.
- Rubiner, Ludwig (1913), "Gedichte des jungen Ernst Blass", Ludwig Rubiner, *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919*, ed. Klaus Schuhmann, Leipzig, Reclam, 1976: 196-8.
- Schumann, Thomas B. (2009), "„Zwischen Stahl und der Blume Viola‘. Einige Aspekte zu Leben und Werk von Ernst Blass (1890-1939)", Ernst Blass, *Die Straßen komme ich entlang geweht. Sämtliche Gedichte*, ed. Thomas B. Schumann, Hürth bei Köln, Memoria: 225-49.
- Sheppard, Richard, ed. (1980), *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, Vol. 1, Hildesheim, Gerstenberg.
- (1983), *Die Schriften des Neuen Clubs 1908-1914*, Vol. 2, Hildesheim, Gerstenberg.

ASSUNTA SCOTTO DI CARLO

*Giambattista Lorenzi lettore di Cervantes:
riflessioni su un "Don Chisciotte" napoletano*

Agli inizi del '900 Miguel de Unamuno, con la dose di umorismo che sempre caratterizza la sua prosa, scriveva che i grandi personaggi della letteratura, creature fatte di carta e inchiostro, sono più reali dal punto di vista storico dei loro autori fatti di "carne y hueso":

Porque esto de que digamos, y muy en serio, con seriedad humorística – que es la más seria de todas – que Don Quijote y Sancho tiene más realidad histórica que Cervantes, y que no es Shakespeare el que creó a Macbeth y Hamlet y el rey Lear y Falstaff y Otelo... sino éstos a él, todo esto no parece que les cabe en la cabeza a los que han estudiado historia sin pizca de sentido histórico (Unamuno 1923, ed. 1966: 502).

Creatori dei loro creatori e del tutto indipendenti, questi indimenticabili personaggi vivono un'altra vita che va ben oltre i libri che raccontano le loro storie. E così, liberi di fuoriuscire dalle pagine cervantine, il cavaliere e il suo scudiero hanno intrapreso fin da subito un lungo cammino che li ha portati, calati in contesti e scenari diversi, a inseguire le loro avventure ben oltre i confini della Spagna, al di là dei Pirenei (Canavaggio

2007). La prima tappa di questo lungo viaggio li condusse in Inghilterra e in Francia, per arrivare poi, tra il 1622 e il 1625, anche in Italia grazie alla traduzione di Franciosini (Alvar Ezquerro 2005). Il pubblico italiano, come ha scritto Aldo Ruffinatto (2001), apprezzò le avventure del “Caballero de la Triste figura” perché le percepì soprattutto come una rilettura in chiave comica dei libri di cavalleria e, in particolare, dell’opera di Ariosto che, con il suo *Orlando furioso*, aveva fornito un nuovo importante modello per l’epica. Per questo motivo, probabilmente, l’opera non godette di una grande fortuna: basti pensare che la traduzione di Franciosini rimase l’unica disponibile per tutto il XVIII secolo e che fu ristampata solo quattro volte, a Venezia, tra il 1772 e il 1795 (Dematté 2012).

Se il romanzo fu accolto con una certa freddezza, ben diverso fu l’atteggiamento riservato ai suoi protagonisti che, a partire dagli ultimi anni del XVII secolo e per tutto il XVIII, furono portati in scena nei maggiori teatri di tutta Italia. Diversi contributi, anche molto recenti, hanno tratteggiato un panorama completo della presenza della coppia cervantina nel teatro italiano¹. In questo scenario ricco e articolato è facile riconoscere la centralità di alcune opere: la “tragicomedia” scritta nel 1719 da Zeno e Pariati con le musiche di Conti, intitolata *Don Chisciotte in Sierra Morena*; l’“opera serioridicola” scritta da Pasquini con le note di Caldara, intitolata *Don Chisciotte in corte della Duchessa* e rappresentata nel 1727; il *Socrate immaginario*, scritto tra il 1775 e il 1776 da Galiani e Lorenzi con la musica di Paisiello. In questo breve contributo vorrei però concentrarmi sul libretto di un’altra commedia per musica, il *Don Chisciotte della Mancia*, opera interessantissima che per diversi motivi ha goduto di giudizi altalenanti da parte della critica. Frutto della stretta collaborazione tra il “Poeta” Giambattista Lorenzi, autore del libretto, e il “Maestro” Giovanni Paisiello, che ne compose le musiche, questo testo andò in scena per la prima volta nell’e-

state del 1769 in uno dei teatri più antichi di Napoli: il Teatro dei Fiorentini.

Per tutte le mie considerazioni su questo spettacolo farò riferimento al primo libretto dell'opera, stampato presso la Stamperia Avelliniana di Napoli nello stesso 1769 e considerato irrecuperabile dalla maggior parte degli studiosi, ma che attualmente è disponibile e consultabile online grazie alla *Library of Congress di Washington*. Questo libretto differisce in molti aspetti da quello stampato da Giambattista Bianchi nel 1770, "colla permissione di Paisiello Giovanni" (Lorenzi 1770), in occasione di una nuova messa in scena dello spettacolo presso il Regio Ducal Teatro di Milano. La trasformazione più importante e che salta immediatamente all'occhio del lettore riguarda la lingua utilizzata, perché il dialetto napoletano viene toscanizzato probabilmente per adattarsi al nuovo pubblico. Questa traduzione, com'è facile immaginare, non è priva di conseguenze perché introduce alcune varianti testuali, porta all'eliminazione di alcune parti e, in generale, riduce la comicità del testo. Si pensi, solo per fare qualche rapido esempio, alla parte finale della Settima Scena dell'Atto I in cui Don Chisciotte, dopo aver scambiato Carmosina per la sua amata Dulcinea, le rivolge dolci parole d'amore. Nel libretto napoletano del 1769 leggiamo:

DON CHISCIOTTE: (Che bella purità!) Mi fermo, o mia
Raggiante, Sopraumana,
Auricrinita Dulcinea Villana.

CARMOSINA: Otto, e nove. Te scuoste, o t'arremedio
Tuppete'nfaccia no scatata mole.

DON CHISCIOTTE: Cioè schiaffo...è così aureo mio sole?
E sarai sì tiranna
col tuo fedele Don Chisciotte...

(Lorenzi 1769: 21)²

Nel libretto del 1770 il passo viene così tradotto:

DON CHISCIOTTE: (Che bella purità!) mi fermo, o mia
Raggiante, sovrumana
Auricrinita Dulcinea villana.

CARMOSINA: Otto, e nove. Ti scosta, o che t'imprimo
cento mani su quella arsiccia mole.

DON CHISCIOTTE: E così aureo mio Sole?
E sarai sì tiranna
col tuo fedele Don Chisciotte?

(Lorenzi 1770: 26)

Il senso generale della battuta di Carmosina è chiaro: o il cavaliere si allontana e la smette di fare il cascamoto o riceverà un sonoro ceffone. Ma evidentemente il traduttore non riesce a ricostruire l'espressione con esattezza, probabilmente a causa di "tuppete", parola onomatopeica che indica il rumore che fa una persona al cadere in terra (D'Ascoli 1990: 807), e "scatasta mole", un colpo così forte da far disincastrare un dente (646, 415), e quindi decide di modificarla nella più colta "t'imprimo cento mani su quella arsiccia mole". L'onomatopea scompare e la violenza del colpo capace di far volare un molare si trasforma nelle cento mani che andranno a colpire il volto dell'uomo che, in più, diventa "arsiccio". La scelta di questo aggettivo, che non ha nessun legame con il testo di Lorenzi, si deve molto probabilmente all'Ariosto che lo utilizza proprio in riferimento ad Orlando³. Il senso della scena, potremmo dire, si mantiene in entrambi i casi, ma la forza comica del primo libretto si perde completamente perché viene appiattito il contrasto tra i due personaggi che, nel libretto napoletano, passa principalmente dallo scontro linguistico: alla schietta battuta in dialetto napoletano di Carmosina segue infatti la traduzione simultanea dal sapore petrarchesco fatta da Don Chisciotte, "Cioè schiaffo... è così aureo mio sole?".

Un altro importante cambiamento riguarda il numero dei personaggi perché viene eliminata Ricciardetta, la serva dell'osteria: anche questo intervento ha delle conseguenze sul testo e, in particolare, sulla distribuzione delle battute che vengono eliminate o attribuite ad altri personaggi. Infine, si può notare una generale tendenza a tagliare il testo di Lorenzi che era probabilmente troppo lungo⁴. Un caso interessante, che sembra tenere insieme la necessità di accorciare il testo e i problemi di comprensione del libretto e su cui non si è concentrata fino ad ora l'attenzione degli studiosi, si può trovare nella Quarta Scena dell'Atto I. Siamo nell'osteria e Cardolella cerca di essere pagata da Sancho che, rifacendosi agli esempi di Orlando, le risponde: "scudieri e cavalieri erranti, figlia mia, non hanno pagato mai all'osteria". La questione sembra destinata a rimanere irrisolta, ma per fortuna interviene la Contessa che decide di pagare il conto con "un scudo". La scelta della somma pagata non è casuale e dà vita a un nuovo battibecco tra lo scudiero e Cardolella che, nel finale della scena, subito prima di dare inizio alla sua aria⁵, dice:

CARDOLELLA: [...] Tu si scutiero arrante senza scute.
E sa quanta de chiste nce ne stanno,
Che banno co la regola d'Arlanno.

(Lorenzi 1769: 15)

Nel libretto di Milano l'aria è tagliata e la battuta di Cardolella diventa:

CARDOLELLA: [...] Tu ti vanti scudier, ma senza scudi:
Oh quanti solennissimi Birbanti
Vanno facendo i Cavalieri erranti.

(Lorenzi 1770: 18)

Ancora una volta, come nel caso precedente, il senso generale della battuta è salvo, così come viene mantenuto il gioco

linguistico fondato sulla polisemia del termine scudo, inteso come moneta e come arma da difesa. Tuttavia, questa volta si perde anche un tassello testuale importante per l'interpretazione dell'opera e cioè il richiamo alla presunta "regola d'Arlanno" che molti imbroglioni proverebbero a seguire per non pagare il conto dell'osteria. Lorenzi, con una rapida battuta, fa in modo che Carodolella riprenda e sottolinei, ironicamente, l'idea espressa poco prima da Sancio e cioè che Orlando rappresenti un modello di comportamento da seguire pedissequamente, e contemporaneamente sembra assimilare i cavalieri a un ordine monastico che vive, in maniera fraudolenta, secondo la "Regola di Orlando". In questo modo, infine, prepara il pubblico ad una scena successiva, su cui ci soffermeremo più avanti, in cui sarà Don Chisciotte stesso a voler seguire, ad ogni costo, il modello orlandiano.

Il discorso diventa ancora più complesso se si prende in considerazione il terzo libretto, in italiano e in tedesco, che fu pubblicato per la messa in scena a Vienna nel 1771, in cui il testo risulta radicalmente diverso con l'aggiunta di intere parti di Florian Leopold Gassmann (Bellina 2017: 739). Il testo del 1769, invece, risulta in linea con la versione raccolta nel secondo dei quattro volumi che formano le opere complete del Lorenzi, pubblicate tra il 1806 e il 1820. L'opera, il cui valore letterario, come vedremo a breve, è stato talvolta messo in discussione dalla critica, è tuttavia una delle poche, se non l'unica, ad essere messa in scena ancora oggi a partire dalla revisione del testo e della musica fatta negli anni '60 da Jacopo Napoli per la casa musicale Ricordi.

Il libretto di Lorenzi, come accennavo poco fa, è stato spesso accusato oltre che di incoerenza e frammentarietà, anche di scarsa originalità perché troppo simile alle altre opere di argomento chisciottesco che erano state rappresentate negli anni precedenti in Italia. Pur facendo qualche confusione tra le ope-

re, Scherillo individua almeno quattro luoghi del testo in cui il Lorenzi avrebbe preso come modello libretti precedenti e, in particolare, il *Don Chisciotte in Sierra Morena* di Zeno e Pariati e il *Don Chisciotte in corte della Duchessa* di Pasquini (Scherillo 1900: 350-56). Iole Scamuzzi, dopo aver ricostruito e arricchito il dibattito critico sulla questione, conclude che “Todos los estudiosos que se han ocupado de esta ópera están de acuerdo en considerarla un derivado no de la novela, sino más bien de la ópera de Pasquini” (Scamuzzi 2007: 157-58). A consolidare questa convinzione aveva contribuito in precedenza Wanda Monaco che nel ricostruire il profilo biografico di Lorenzi sottolineava l’assenza di una “particolare formazione letteraria dell’autore” che “non arrivò dalla letteratura al teatro ma dal teatro passò alla composizione di commedie scritte” (Monaco 1968: 24). Lorenzi viene descritto come un eccellente uomo di teatro, di grande esperienza, capace di improvvisare spettacoli in pochi minuti e dotato di una memoria incredibile che gli permetteva di riprendere ed evocare nelle sue opere scene e brani appartenenti alla tradizione. In tal senso è particolarmente noto l’episodio legato alla visita a Napoli dell’imperatore d’Austria Giuseppe II che, dopo aver visto uno spettacolo di Lorenzi, e non credendo che si trattasse realmente di un’improvvisazione, gli chiese di improvvisare uno spettacolo su un argomento da lui scelto: “dieci minuti dopo, ecco che della nuova commedia si cominciò la rappresentazione. L’imperatore incredulo ne rimase questa volta sbalordito” (Scherillo 1900: 323).

Tuttavia, leggendo le introduzioni ai primi due volumi delle sue *Opere complete*, è possibile trovare altre interessanti informazioni che completano il profilo dell’autore che, ancora una volta, sembrano non aver richiamato l’attenzione della critica; l’editore, infatti, pur sottolineando le incredibili doti dell’uomo di teatro mette in luce anche la solida formazione di Lorenzi:

Fatto egli adulto, spiegò una passione indicibile per la Commedia, e pieno di belle letterarie cognizioni, ed erudito quanto altri mai, si diede alla piacevole lettura del Greco Aristofane, de' Latini Plauto e Terenzio, del Francese Moliere, de' Spagnuoli Lopez de Vega e Calderon de la Barca, e di tutti i nostri bravi Italiani, cioè Ariosto, Macchiavelli [...] (Lorenzi 1806: VII).

Il lungo elenco degli autori italiani continua e si chiude con i nomi di Alfieri e Monti che nelle loro opere avevano eguagliato la forza e la grandezza dei sentimenti della tradizione tragica francese. Vista l'ampiezza e l'importanza delle letture fatte da Lorenzi, viene da chiedersi perché sia così difficile pensare che per la stesura del suo *Don Chisciotte* si sia lasciato guidare anche dal romanzo di Cervantes. Vorrei quindi provare a mettere in luce alcuni indizi che mi sembrano mostrare come il librettista, pur attingendo senza dubbio dalla tradizione teatrale precedente, abbia riplasmato la materia cervantina a partire da una conoscenza diretta della fonte letteraria.

Il primo indizio si trova nella lettera "al cortese lettore" che apre il libretto napoletano e in cui l'autore dichiara in maniera esplicita l'operazione di riscrittura compiuta a partire dal romanzo di Cervantes:

Dall'ingegnoso Romanzo intitolato il D. Chisciotte della Mancia ho radunato i fatti, che vedi in questa Commedia ristretti. Per dare alla medesima l'unità del luogo ho dovuto in parte alterarli, e sono talvolta uscito ancora dalle tracce del Romanzo per adattarmi alla Compagnia.

Fingo due Dame in Villa di allegro umore, tra le quali capita il gran Cavaliere errante D. Chisciotte col suo famoso Scudiero Sancio Panza. Queste, coll'aiuto di una spiritosa donna di servizio, tessono delle graziose avventure per quelli e non tralasciano nel tempo stesso di prendersi gioco di due loro amanti dallo sciocco carattere.

Eccoti in poche parole la mia Commedia spiegata. A me dunque non altro resta, che attendere il tuo compatimento (Lorenzi 1770).

Se confrontiamo queste affermazioni con quelle fatte da Pasquini, che come si ricorderà viene indicato dagli studiosi come principale modello di riferimento, nello stesso luogo testuale, notiamo subito alcune differenze: l'autore del libretto precedente, ad esempio, sottolinea il tentativo di rimanere il più possibile fedele al romanzo, in particolare alla *Seconda Parte*, e di essersi limitato ad aggiungere gli intrighi amorosi tra gli altri personaggi:

Siccome dalla Seconda Parte della notissima Storia di Don Chisciotte si è tratto il viluppo della presente Opera serio-ridicola, così basta accennare il fonte, per dare un pieno argomento alla medesima. Ha procurato il Poeta di stare attaccato più che gli è stato possibile alla vezzosa Idea dell'ingegnossissimo Autore Spagnuolo, e in molti Luoghi non ha fatto altro, che porre in versi quei sentimenti medesimi, de' quali è così bene arricchito quel giocondissimo Libro. L'invenzione ha puramente lavorato sull'intreccio degli Amori, e questi per altro son come tante Linee, tirate a finire in un punto, essendo condotti in maniera, che non ostante la passione, abbia luogo negli Amanti una certa specie di puntiglioso Donchisciottismo (Pasquini 1727).

Nello stesso luogo testuale, anche di Zeno e Pariati, avevano dichiarato di aver attinto solo ad una delle parti del romanzo, la *Prima*, e di aver cercato di rimanere il più possibile fedeli alla volontà dell'"Autore Spagnuolo" (1719). Lorenzi e Paisiello, invece, attingono ad entrambe le parti dell'opera e, come ha sottolineato Corrado Bologna (2013: 88), si propongono fin da subito "come epitomatori di Cervantes necessariamente selettivi ('ho radunato i fatti, che vedi in questa commedia ristretti...')

ed anche lievemente infedeli ('ho dovuto in parte alterarli, e sono talvolta uscito ancora dalle tracce del romanzo...')".

Le burle organizzate dalle donne a discapito dei vari personaggi maschili richiamano molti luoghi del romanzo come lo scontro con l'esercito di pecore e montoni, i riferimenti ai dispetti del mago Frestone e a Ginés de Pasamonte, la lettera che Sancio avrebbe dovuto consegnare a Dulcinea e le menzogne raccontate a Don Chisciotte dal suo scudiero, la promessa di un'isola per Sancio, lo scontro con i mulini a vento, la follia di Don Chisciotte, la caccia del cinghiale, la donna barbata e altri ancora. È vero che alcuni di questi episodi sono presenti anche nei libretti precedenti ed è innegabile che, nel riproporli al suo pubblico, Lorenzi si sia ispirato ad essi, ma non tutti gli episodi messi in scena a Napoli seguono modelli precedenti e neppure possono essergli venuti in mente semplicemente guardando, ascoltando o leggendo altre opere teatrali.

Un caso interessante, analizzato da diversi studiosi e che costituisce un secondo indizio su cui riflettere per comprendere l'operazione compiuta da Lorenzi, è la scelta di creare un Sancio lettore, che porta sempre con sé una copia dell'*Orlando furioso* da leggere ogni qualvolta il suo padrone lo richieda⁶. Il primo esempio, in tal senso, si trova nella Sesta Scena dell'Atto I in cui il cavaliere decide che è arrivato il momento di impazzire:

DON CHISCIOTTE: Sancio, non più. Oggi impazzir bisogna.

Punto più bello non potrei trovare

Per farmi immortalare.

SANCIO: (Oh questo è un altro diavolo)

DON CHISCIOTTE: Va prendi il mio Ronzin, che sciolto erra

Per la campagna. Va.

SANCIO: Vado... ma meglio...

DON CHISCIOTTE: Parti... ma no... va piano.

Prendi il Furioso, e trova

Il Canto ventitré:

La Stanza cento...centro trentatrè.
 Leggi e va rinfrescando
 Il mio cervel colla pazzia di Orlando.
 SANCIO: Ma una pazzia sí fatta...
 DON CHISCIOTTE: Non replicar: voglio impazzire, e schiatta.
 SANCIO: Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo.
 Lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo,
 L'arme sue tutte, in somma io vi concludo,
 Avean pel bosco differente albergo.
 E poi si squarcìo i panni, e mostrò ignudo...
 Oibò
 DON CHISCIOTTE: E che mostrò?
 SANCIO: ... E mostrò ignudo
 L'ispido ventre, e tutto il petto, e il tergo
 DON CHISCIOTTE: Cattera! ho da mostrare il tergo ignudo!
 SANCIO: E via via, che l'Ariosto è un porco.
 DON CHISCIOTTE: Che dici, Sancio Eretico! Se Orlando
 Mostrò il suo tergo, non v'è caso, anch'io
 Deggio mostrar ignudo il tergo mio.

(Lorenzi 1769: 19-20)

Una nota del libretto ci informa che Sancio non recita la stanza a memoria, ma "prende l'Ariosto e legge", per indicare con esattezza al suo padrone cosa fare per impazzire alla giusta maniera e, con ogni probabilità, per ricordare agli spettatori in sala il passo in questione. La follia è diventata quasi un dovere ("impazzir bisogna"), uno snodo fondamentale per essere un autentico cavaliere, ma per impazzire è necessario riprodurre in maniera puntuale i gesti di Orlando. In un'attenta analisi dell'opera e dei luoghi del testo in cui compare il Sancio lettore, Bologna (2013) mostra l'approfondita conoscenza del testo da parte del librettista capace di cogliere i legami e i rapporti testuali del romanzo di Cervantes con l'opera di Ariosto. La riflessione può essere arricchita se si considera che anche Sancio, come abbiamo visto nel passo della Quarta Scena dell'Atto

I, talvolta prova a utilizzare furbescamente i modelli letterari come modelli di comportamento e, per non pagare il conto, dice a Cardolella:

SANCIO: È privilegio
di noi altri Campioni non pagare.
Tu ti puoi informare,
Se mai il Conte Orlando,
Grifone, o Candalino,
Han veduto mai faccia di Carlino.
E vuoi, che uno scudiero
E uno scudiero come Sancio Panza,
Ora introduca questa mala usanza?
Buongiorno a ussignoria...

(Lorenzi 1769: 14)

Se per Cervantes l'*Orlando furioso* era stato un modello letterario per la composizione dell'opera, Lorenzi e Paisiello sembrano trasformarlo in un copione che gli attori, Don Chisciotte e Sancio, devono mettere in scena con precisione maniacale, anche al costo di mostrare, tra le risate del pubblico, il "tergo ignudo".

Se la presenza di questi elementi (la lettera al "cortese lettore" e il rapporto con Ariosto) sembra già mostrare un'evidente relazione tra l'opera napoletana e il testo di Cervantes, vorrei provare ad introdurre un terzo indizio e a soffermarmi su un'altra scena, dedicata alla più spettacolare e famosa impresa di Don Chisciotte: lo scontro con i mulini a vento. Il passo, che fino ad ora non è stato preso in considerazione negli studi dedicati all'opera, è di grande interesse non soltanto perché rappresenta la trovata più spettacolare del librettista, ma anche perché Lorenzi è l'unico ad avere la volontà e la capacità di mettere in scena questo episodio. In questo caso, inoltre, sarà più difficile ipotizzare che il napoletano abbia seguito un modello teatrale precedente e, al contrario, sarà più evidente il rapporto con la

fonte letteraria.

Cervantes, com'è noto, descrive questa breve avventura nell'ottavo capitolo della *Prima Parte*; Lorenzi la inserisce alla fine dell'Atto II. Grazie alle descrizioni delle *Mutazioni di Scena* riportate nel libretto sappiamo che per questo Atto erano previsti due diversi fondali: il primo con "Stallone dell'osteria con gran porta chiusa in prospetto, che poi si apre e fa vedere un bosco infiammato" e il secondo con "Campagna, nella quale sono diversi molini a vento". Alla fine dell'Atto è ormai in scena il secondo fondale e sul palco ci sono Don Chisciotte e Sancio che minacciano di andar via mentre la Contessa e la Duchessa, insieme alle serve, cercano di trattenerli:

DON CHISCOTTE: Or mie signore amabili,

Si lascino i misterj:

Io parto, e parto tenero

Costante al primo amor.

SANCIO: Duchessa stimatissima,

il mio viaggio seguito,

Che attendono i miei popoli

Il suo governor.

CONTESSA E DUCHESSA: E vuoi lasciarci, o barbaro?

CARMOSINA E CARDOLELLA: E buò lassà doje orfane?

DON CHISCOTTE: Tant'è: non v'è rimedio...

Mi chiama il primo amor.

(Lorenzi 1769: 60)

Una delle didascalie, che a partire da questo momento diventano una risorsa importante per comprendere la costruzione della scena, ci informa che mentre Don Chisciotte pronuncia queste parole, "Si muovono le vele del molino a vento, e incominciano a girare". Grazie alla preziosa annotazione sappiamo che sul palco del Teatro dei Fiorentini, oltre ai mulini dipinti sul fondale, doveva essere stata costruita una macchina di scena che riproduceva un mulino a vento capace di muoversi.

La Contessa, nel disperato tentativo di ritardare la partenza dei due eroi, a questo punto si abbandona ad un'invocazione:

CONTESSA: Numi del Ciel movetevi.
 Venti, procelle, e fulmini,
 Mori, Giganti e Demoni
 Punite il traditor.

(Lorenzi 1769: 60)

Il riferimento ai giganti, per quanto rapido e inserito in un più ampio elenco, fa scattare immediatamente Don Chisciotte che "Guardando un mulino a vento" dice:

DON CHISCIOTTE: Sancio, che vedo!
 Ecco un Gigante,
 che minacciante
 Si accosta a me.
 SANCIO: Signor dov'è?
 DON CHISCIOTTE: Vè: colle braccia, come minaccia
 Non mi sgomento
 son qui per te.
 SANCIO: Che dite? è quello molino a vento...
 DON CHISCIOTTE: Bestia, è gigante.

(Lorenzi 1769: 61)

A ben vedere, nella costruzione della sua scena Lorenzi segue esattamente l'impianto narrativo utilizzato da Cervantes e conserva proprio quegli elementi che rendono questo episodio uno dei più esilaranti dell'opera. Per procedere alla comparazione è necessario far riferimento al capitolo cervantino:

En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo, y así como Don Quijote los vio, dijo a su escudero:

- La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigan-

tes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos la vida [...].

- ¿Qué gigantes? – dijo Sancho Panza.

- Aquellos que allí ves – respondió su amo –, de los brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

- Mire vuestra mercede – respondió Sancho – que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

- Bien parece – respondió don Quijote – que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar en ellos en fiera y desigual batalla (Cervantes 1605, ed. 2015: 103-04).

Come ha sottolineato Antonio Gargano, “condición absolutamente indispensable para que se dé una plena comicidad es que el lector – desde un buen principio – no pueda nutrir la más mínima duda sobre la naturaleza de lo que se ofrece a la vista de ambos protagonistas del episodio” (2009)⁷ e per questo il narratore introduce il dialogo tra il cavaliere e il suo scudiero con una breve descrizione del luogo in cui si trovano (“En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo”). Cervantes non lascia al lettore alcuna possibilità di errore: nel campo ci sono dei mulini a vento ed è dalla loro visione che ha origine tutta l’azione successiva. Allo stesso modo Lorenzi fa sì che lo spettatore veda chiaramente in scena dei mulini: se alcuni erano solo dipinti sul fondale, almeno uno, come abbiamo visto, doveva necessariamente essere dotato di vele capaci di girare.

Rispetto al testo di Cervantes, Lorenzi accelera la scena e ne mette in risalto solo alcuni elementi essenziali. Sancio, come nel romanzo, condivide la prospettiva dello spettatore e cerca di mettere inutilmente in guardia il padrone sul suo errore: si tratta con ogni evidenza di mulini a vento e non di giganti. Ancora,

il movimento delle pale del mulino, proprio come nella fonte letteraria, si converte, nella mente di Don Chisciotte, nel minaccioso movimento delle enormi braccia del gigante. Ma ogni avvertimento è inutile, tanto più se arriva da uno scudiero (o da un pubblico) che non si intende di storie di cavalleria. A questo punto Don Chisciotte, deciso a mostrare a tutti il suo valore, si lancia contro il mulino, ma inevitabilmente la lancia, allo scontro con le pale, si spezza. Se nel testo di Cervantes il cavaliere vola e rotola per la campagna insieme al cavallo e ai pezzi della sua arma, Lorenzi deve adattare il volo allo spazio del teatro e del palco e perciò il suo cavaliere, volendo sfidare anche a mani nude il gigante: "Si attacca a braccia con una Vela del molino che se lo porta in aria". Gli altri personaggi, tutti presenti in scena per la chiusura dell'Atto, tra lo stupore e le risate del pubblico, commentano ironicamente: "Che impresa celebre!", "Che bello spirito!". Come nel romanzo, Sancio si precipita ad aiutare il suo padrone, ma visto che Don Chisciotte non è dolente sul pavimento, ma per aria attaccato ad un mulino, prova a fermare una delle vele, e così viene a sua volta trascinato su: per un momento, ci informano ancora le didascalie del libretto, "Girano le vele del molino, e girano con loro Don Chisciotte e Sancio". L'Atto si chiude con Chisciotte che incolpa i "maghi barbari", mentre gli altri personaggi invocano l'intervento dei "molinari" per salvare i due poveri malcapitati (Lorenzi 1769: 62-63).

Certo, nel testo di Cervantes Sancio non vola assieme al suo padrone, ma potremmo trovarci in presenza di uno di quei momenti in cui Lorenzi ha voluto "alterare" le vicende per ottenere una resa scenica più efficace e per aumentare l'effetto comico. Non bisogna dimenticare che il librettista doveva confrontarsi con il pubblico napoletano, "facile alla risata grassa, abituato alla caricatura pesante e di contorni marcati, amante del lazzo" (Monaco 1968: 72).

L'immagine di Don Chisciotte che si lancia all'assalto di un mulino a vento e viene lanciato per aria, come ricorda Calvino, è "uno dei luoghi più famosi della letteratura di tutti i tempi" (1985, ed. 2001: 644-45) e per conoscerlo non è (e non era) necessario aver letto il romanzo di Cervantes. E tuttavia, in assenza di modelli teatrali precedenti e alla luce di queste brevi considerazioni, mi pare che solo una conoscenza e una lettura diretta dell'opera da parte di Lorenzi possa spiegare non soltanto la presenza di tale scena nel suo spettacolo, ma anche l'impianto narrativo e scenico con cui è stata costruita. Credo, in conclusione, che si possano e si debbano ribaltare i pregiudizi che ancora gravano sull'autore e sull'opera. Lorenzi, uomo di teatro e di importanti letture, ha dato forma al suo *Don Chisciotte* a partire da un confronto diretto con quello di Cervantes e non soltanto attingendo alla materia offertagli dalla tradizione teatrale precedente. Il *Don Chisciotte* non è uno dei suoi libretti meno riusciti e meno importanti, ma al contrario è un'opera che coglie e mette in scena con grande intelligenza sia i rapporti con i modelli letterari (Ariosto), sia gli episodi più illuminati e divertenti (lo scontro con i mulini a vento) del romanzo cervantino.

NOTE

¹ Si vedano, tra gli altri, il contributo di Espinós (1947) che offre un quadro sulla presenza dell'opera cervantina nella musica; il contributo di Pini Moro e Moro (1992) con particolare riferimento alle trasposizioni musicali; il volume di Scamuzzi (2007) che analizza la presenza di Don Chisciotte nel melodramma italiano tra il XVII e il XVIII secolo; i contributi di Esquivel-Heinemann (1993 e 2007) che si sofferma sul panorama musicale italiano dal XVIII al XIX secolo; lo studio di Quinziano (2008) che prende in considerazione i rapporti culturali e letterari tra Spagna e Italia nel XVIII secolo; il contributo di Presas (2015) dedicato alle riprese e alle rielaborazioni del capolavoro cervantino nell'opera italiana; Bellina (2017), con il supporto di

un'amplia bibliografia, pone al centro del suo saggio le peripezie del Chisciotte nell'opera italiana del Settecento.

² Ho scelto di riportare per esteso i nomi dei personaggi che nel libretto vengono puntualmente abbreviati.

³ Il riferimento si trova nel canto XXIX, 59 (Scamuzzi 2007: 176).

⁴ Proprio a causa dei tagli si possono notare delle differenze nel numero delle scene dei due libretti.

⁵ Questa indicazione si trova nel manoscritto di Paisiello dell'opera conservato a Napoli presso la biblioteca il Conservatorio di San Pietro a Majella.

⁶ Su questo passo, e sulla figura di Sancio lettore si vedano anche i contributi di Lanfranca (2016) che pone l'attenzione sull'epos cavalleresco all'interno dell'opera e Cento (2016) che analizza il rapporto con la scena della follia d'Orlando. Sul personaggio di Sancio e sulla sua funzione all'interno dell'opera è recentemente tornato anche Bologna (2018).

⁷ Il testo della conferenza mi è stato gentilmente fornito dall'autore.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Bellina, Anna Laura (2017), "Hidalgos, duchesse e mariti curiosi. Peripezie del *Quijote* nell'opera italiana del Settecento", *Orillas*, 6: 727-53.

Bologna, Corrado (2013), "'Sancio, non più, oggi impazzir bisogna!'. L'Orlando e il Don Chisciotte 'furiosi' di Paisiello", *"Pueden alzarse las gentiles palabras"*. Per Emma Scoles, eds. Ines Ravasini; Isabella Tomassetti, Roma, Bagatto Libri: 81-108.

Bologna, Corrado (2018), *Sancio, lettore analfabeta nel Chisciotte di Paisiello*, intervento presentato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa il 14/12/2018.

Calvino, Italo (1985), "Leggerezza", *Saggi*, ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2001, Vol. 1: 631-55.

Canavaggio, Jean (2007), "Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una primera recepción", *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos: 21-38.

- Cento, Francesco (2016), "Don Chisciotte di Paisiello, ovvero chi è più pazzo d'Orlando furioso", *Si canta l'empia... Renaissance et Opéra/Rinascimento e Opera*, ed. Camillo Favarzani, Lucca, LIM: 265-76.
- Cervantes, Miguel de (1605), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- D'Ascoli, Francesco (1990), *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Adriano Gallina Editore.
- Dematté, Claudia (2012), "La fortuna de la primera traducción al italiano del Quijote por Lorenzo Franciosini a tevé de las sucesivas correcciones", *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura e traduzione. Atti del convegno (Padova, 23-26 maggio 2007)*, ed. Alessandro Cassol et al., Roma, AISPI Edizioni: 315-22.
- Espinós, Víctor (1947), *El "Quijote" en la música*, Patronato del IV Centenario de Cervantes, Madrid, C.S.I.C.
- Esquivel-Heinemann, Bárbara (1993), *Don Quijote's Sally into the World of Opera: Libretti between 1680 and 1987*, New York, Peter Lang.
- (2007), "El Quijote en la música italiana de los siglos XVIII y XIX", *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos: 171-86.
- Ezquerria, Carlos Alvar (2005), "El Quijote en el mundo. Traducciones de los siglos XVII y XVIII", *Don Quijote en el Campus. Tesoros Complutenses*, Madrid, Universidad Complutense: 153-72.
- Gargano, Antonio (2009), *Comicidad y retorno de lo superado. Para una lectura de la aventura de los molinos en Quijote I, 8*, intervento presentato presso L'Università Paris IV-Sorbonne il 6/3/2009.
- Lanfranca, Dario (2016), "Combinazioni e contaminazioni dell'epos cavalleresco in *Don Chisciotte della Manca* di Paisiello", *Si canta l'empia... Renaissance et Opéra/Rinascimento e Opera*, ed. Camillo Favarzani, Lucca, LIM: 277-88.
- Lorenzi, Giambattista (1769), *Don Chisciotte della Manca*, Napoli, Stamperia Avelliniana, [11/06/2019] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.17936.0?st=gallery>; partitura di Paisiello Giovanni, Napoli, Conservatorio di San Pietro a Majella, ms.: I-Nc, 16.7.3-4 *olim* rari 2.10.4-5.

- (1770), *Don Chisciotte della Mancaia*, Milano, Giovan Batista Banchi, [11/06/2019] <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/03/Lo03776/>
- (1806), *Opere teatrali di Giambattista Lorenzi*, Napoli, Stamperia Flautina (1806-1820), Vol. 1.
- Monaco, Wanda (1968), *Giambattista Lorenzi e la commedia per la musica*, Napoli, Berisio.
- Pasquini, Giovanni Claudio (1727), *Don Chisciotte in corte della Duchessa*, Vienna, Van Ghelen, [11/06/2019] <https://www.loc.gov/item/2010665538/>
- Pini Moro, Donatella; Moro, Giacomo (1992), “Cervantes in Italia: contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano con un’appendice sulle trasposizioni musicali”, *Don Chisciotte a Padova. Atti della Prima Giornata Cervantina (Padova, 2 maggio 1990)*, ed. Donatella Pini Moro, Padova, Programma: 149-268.
- Presas, Adela (2015), “Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor”, *Cuadernos Aispi*, 5: 189-202.
- Quinziano, Franco (2008), *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones*, Eunsa, Universidad de Navarra.
- Ruffinatto, Aldo (2001), “Cervantes en Italia, Italia en Cervantes”, *Cervantes en Italia. Atti del convegno (Roma, 27-19 settembre 2001)*, ed. Villar Lecumberri Alicia, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas: 3-18.
- Scamuzzi, Iole (2007), *Encantamiento y transfiguración. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Scherillo, Michele (1900), *L’opera buffa napoletana durante il Settecento: storia letteraria*, Milano, Sandron.
- Unamuno, Miguel de (1923), “Pirandello y yo”, *Obras Completas*, Madrid, Escelicer, 1966, Vol. 8: 501-04.
- Zeno, Apostolo; Pariati, Pietro (1719), *Don Chisciotte in Sierra Morena*, Vienna, Van Ghelen, [11/06/2019] <https://www.loc.gov/resource/musschatz.19081.0/>

GIULIA SCURO

*Sulla follia di Maupassant:
l'étude de cas de Le Horla*

1. *Introduzione*

Nel primo volume della *Histoire de la Psychanalyse en France (1885-1939)*, sulla storia della psicoanalisi in Francia a partire dall'incontro tra Freud e Charcot a Parigi, Élisabeth Roudinesco dedica alcune pagine a un racconto di Guy de Maupassant che divenne celebre non solo per i suoi meriti letterari ma anche per gli apprezzamenti che ne vennero fatti in campo medico (1994: 83). Si sta facendo riferimento a *Le Horla*, racconto che ha da sempre diviso i suoi commentatori in due schiere: da una parte chi lo considera un'opera d'arte concepita con maestria e lucidità; dall'altra chi lo considera la testimonianza di un folle e la prova dei primi sintomi del suo delirio. Scrive Roudinesco che "ces deux positions apparemment contradictoires témoignent du fait que *Le Horla* reste un texte impossible à circonscrire" (1994: 83); tuttavia, prosegue: il valore de *Le Horla* non consiste nel gradiente di verità del racconto, quanto nella capacità dell'autore di aver assimilato le nozioni apprese nel corso dei suoi studi in ambito medico – in particolare attraverso le celebri lezioni del martedì tenute da Charcot alla Salpêtrière – e di aver

restituito una rappresentazione originale e inedita del delirio di un individuo attraverso l'utilizzo di una tecnica narrativa quale quella della focalizzazione interna.

A tal riguardo, Bertrand Marquer reputa che l'influenza dell'insegnamento di Charcot sulla scrittura di Maupassant sia dovuta alla natura spettacolare delle lezioni del neurologo francese, nella misura in cui egli permetteva ai suoi uditori di provare in prima persona il fragile equilibrio tra ciò che è considerato normale e ciò che è considerato patologico: "le spectacle donnait en effet au symptôme une éclatante vérité, tout en faisant oublier la source qui l'avait mis en lumière" (Marquer 2014: 40). Ed è per questo che la distinzione individuata da Marquer tra letteratura fantastica *fin-de-siècle* e letteratura fantastica romantica si fonda sul ruolo rivestito dalla medicina nel secondo Ottocento; infatti, se il fantastico romantico rientra nella sfera del fantasmagorico, quello *fin-de-siècle* viene da lui definito "fantastique clinique" perché permeato di un realismo mutuato dal razionalismo scientifico (2014: 25-26). *Le Horla* è uno degli esempi più evidenti di ciò che Marquer intende quando parla di "fantastique clinique", laddove nel racconto emerge il contrasto tra il punto di vista razionale del protagonista e gli eventi irrazionali che gli accadono: prospettiva secondo la quale i sensi possono indurre nell'errore ma anche mostrare ciò che è inesplicabile.

Le Horla presenta una struttura diaristica attraverso la quale il narratore racconta la progressiva ossessione nel percepire una presenza attorno a lui che decide di chiamare "Horla", costruendo un neologismo probabilmente di natura sincretica, formato dalle parole "hors-là", che ne evoca il suo essere costantemente percepibile ma non identificabile nello spazio: "Qu'ai-je donc? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies! Il est en moi, il devient mon âme; je le tuerais!" (Maupassant 1887, ed. 1979: 935). Il narratore scrive di non riuscire a vedere

questa creatura ma di sentirla aggirarsi continuamente intorno a sé – l'unica prova tangibile della sua esistenza è nella misteriosa sparizione dell'acqua da un bicchiere durante la notte – fino a quando la disperazione nello scoprire di non potere liberarsene in alcun modo lo porta alla decisione di uccidersi, come si legge nelle ultime righe del diario: “Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !...” (1887, ed. 1979: 938).

La comprensione di Maupassant del linguaggio medico, nonché la sua consapevolezza di una crescente importanza dell'osservazione psichiatrica, sono dimostrate dall'esistenza di una prima versione de *Le Horla* (1886), in cui la testimonianza del protagonista non è riportata in forma diaristica ma è invece analizzata da un'équipe di luminari che si chiedono se si tratti di un reale caso di delirio o di una mistificazione. Maupassant racconta due volte la stessa storia ma il primo caso è quasi “un évangile des temps futurs”, come lo definisce Louis Forestier, curatore dell'edizione Pléiade (Maupassant ed. 1979: 1619): l'avventura è esemplare, didattica, la presenza inquietante descritta dal protagonista è vampiresca e si diffonde tra gli uomini come un contagio; il protagonista è latore di un messaggio per il futuro che pone al centro il ruolo del medico come osservatore del presente. Al contrario, la seconda versione “est relatée à partir du savoir inconscient d'un narrateur et écrite avec les mots de la folie elle-même” (Roudinesco 1994: 84); lo stile ricalca straordinariamente quello degli scritti autobiografici analizzati dagli psichiatri nella cura dei loro pazienti.

Questo contributo mira a una ricostruzione degli studi che negli anni dell'internamento di Maupassant (1892-1893), e ancora nel corso del XX secolo, hanno avuto come oggetto della propria indagine l'anamnesi del delirio di cui è stato affetto lo scrittore prima della morte e hanno utilizzato uno dei suoi racconti più celebri – *Le Horla* – come un documento clinico. In

prima istanza, si vorrà mostrare il dibattito che ha interessato la natura della follia dello scrittore, da alcuni interpretata come la conseguenza della sua attività letteraria; in seconda istanza, si mostreranno alcuni esempi di analisi de *Le Horla* nella manualistica medica del primo Novecento. Attraverso questo caso specifico si vorranno quindi proporre alcune considerazioni sull'utilizzo medico delle forme letterarie negli ultimi anni dell'Ottocento e nella prima metà del secolo seguente.

2. Cronaca di una follia

Il primo gennaio del 1892, Guy de Maupassant tenta il suicidio nella sua casa di Cannes, prima con un colpo di pistola alla tempia, poi con un tagliacarte. A trovarlo è il suo cameriere, François Tassart, lo stesso che aveva provveduto a togliere i proiettili dall'arma dopo aver notato alcuni anomali comportamenti dello scrittore. La decisione di portare Maupassant a Parigi e sottoporlo alle cure del Dr Émile Blanche è pressoché immediata¹: all'indomani del suo ingresso nella casa di cura di Passy, la notizia giunge ai principali quotidiani francesi dando luogo a un vero e proprio dibattito sulla natura della sua follia e, soprattutto, sugli indizi che se ne potevano rintracciare nell'opera letteraria. Numerosi giornali, da *Le Figaro* a *L'écho de Paris*, dedicano ampio spazio alla notizia dell'internamento di Maupassant; in questa sede si andranno ad esaminare alcuni di quegli articoli in cui la follia dello scrittore è associata all'attività creativa.

Il 6 gennaio 1892, sulla prima pagina di *Le Figaro*, appare la notizia del prossimo arrivo di Maupassant a Parigi; alle informazioni sull'internamento, sul tentato suicidio e sui dettagli del viaggio da Cannes, segue un articolo di natura più specialistica intitolato "Le Horla", a firma Nib., in cui è riportato il parere di un medico sull'accaduto. Il dottor Paul Garnier², a chi si era recato da lui per avere "une consultation sur le cas du

pauvre grand écrivain qui se débat près des flots bleus, contre les étrointes mortelles du... horla" (Nib. 1892: 1), risponde che sulla base di alcune opere dell'autore – *Le Horla*, *la Main coupée* e *L'auberge* – non sussiste per lui alcun dubbio sullo stato di salute dello scrittore: una mente lucida non avrebbe potuto descrivere tanto chiaramente lo stato allucinatorio e i racconti di Maupassant sono evidentemente frutto di esperienze personali. Prendendo a esempio la seconda versione de *Le Horla* (1887), Garnier dichiara: "Il a dans ces cinquante pages du *Horla* la description, d'une intensité incomparable, d'un délire hallucinatoire provoqué par l'intoxication. Un clinicien ne pourrait guère mieux parler des angoisses, des terreurs, des affolements de cette variété de folie" (Nib. 1892: 1); le stesse conclusioni del racconto sono interpretate come il profetico indizio del male che avrebbe colpito il suo autore da lì a qualche anno. Sollecitato a formulare una diagnosi dai giornalisti, Garnier imputa la follia di Maupassant all'abuso di etere, all'eccessiva ambizione letteraria e a un uso smoderato dell'immaginazione e della sensibilità al fine di donare verosimiglianza e originalità ai propri racconti (Nib. 1892: 1). La portata del legame individuato tra l'arte e la follia è resa anche dal giornalista che, nel riportare le parole del medico, si rivolge ai lettori poeti, scrittori e artisti avvisandoli dei pericoli celati nell'atto creativo: "la sensibilité s'exalte. De momentanée qu'elle était, elle devient permanente et la vibration sensorielle n'est plus alors qu'une vibration folle" (Nib. 1892: 1).

Il giorno successivo, su *Le Matin* del 7 gennaio, è Émile Zola a esprimersi sulla natura della follia di Maupassant, nello specifico sulla possibilità che tale follia sia stata generata dalla genialità o da una sovra-stimolazione del suo ingegno. Zola dissente chiaramente rispetto a queste eventualità, è per lui evidente che la forma di delirio di cui è affetto Maupassant sia la tragica conseguenza di inevitabili cause ereditarie e che lo scrittore, da lui

a lungo osservato, sia “la victime d’un atavisme redoutable” (Zola 1892: 1). Inoltre, prosegue, gli abusi delle droghe imputati allo scrittore possono avere affrettato il male ma certo non esserne la causa; anche perché, come spiega Zola, alla fama di *viveur* si accompagna quella di scrittore instancabile ottenuta con il grande impegno nella vita letteraria di cui sono testimonianza le sue opere (1892: 1). I due articoli citati mostrano l’immediato sviluppo di due diverse posizioni: l’una, interpretata da Garnier, che considera il genio causa stessa della follia; l’altra, interpretata da Zola, che considera l’apparizione della follia indipendente dalla genialità dell’artista.

Altri due articoli, apparsi su *Le Figaro* in prima pagina l’8 gennaio, proseguono nella rassegna dedicata al celebre ex-colaboratore del giornale e pongono al centro della riflessione il rapporto tra l’arte e la follia in Maupassant. Il primo articolo, intitolato “La folie”, reca la firma di Jules Lemaître e ha una notevole risonanza anche tra i criminologi italiani⁴; Lemaître tratta quella che a suo avviso è divenuta un’emergenza, ovvero la follia degli scrittori, imputandola alla vita frenetica parigina, alle sfide sempre più ambiziose che questi si pongono e allo sforzo eccessivo del loro ingegno (Lemaître 1892: 1). Il secondo articolo, “Le retour de M. Guy de Maupassant”, è di Émile Berr il quale ritiene Maupassant vittima di una condizione temporanea causata dall’abuso di etere e alcolici; Berr la definisce semplicemente “une névrose” indipendente dall’attività di scrittore (1892: 1). La serie di articoli che indaga le cause della follia dello scrittore prosegue con il contributo del dottor Maurice de Fleury³, uno dei maggiori detrattori delle idee di Cesare Lombroso in merito al rapporto tra genio e follia sul territorio francese. De Fleury, in un articolo apparso su *Le Figaro* il 10 gennaio 1892, evoca l’infondatezza delle teorie lombrosiane spiegando che: “il n’y va pas de main morte dans son emballement à noter partout la folie. Chez un artiste, l’orgueil devient du délire

des grandeurs; la mélancolie, du délire des persécutions; les distractions ne sont plus que des absences épileptiques; le lyrisme, c'est du délire..." (de Fleury 1892: 2). Secondo de Fleury, la follia di Maupassant va imputata a cause ereditarie e all'intossicazione da etere di cui lo scrittore ha fatto abuso durante la stesura di *Pierre et Jean*, "sans qu'il soit besoin d'incriminer encore la littérature", come riporta anche nei suoi successivi studi (1897: 139). Lombroso, prosegue de Fleury, fonda il suo volume su aneddoti e curiosità, dati approssimativi e "on dit", al punto che, di migliaia di esempi, appena una decina sono probanti. Infatti, sulla base delle dichiarazioni fornite dal dottor Blanche in merito ai pazienti in cura nella sua clinica, de Fleury smentisce categoricamente la presenza di una maggiore incidenza della follia negli scrittori e negli artisti, aggiungendo che il maggior interesse riscosso dalla notizia dell'internamento di uno scrittore non ne aumenta il valore in termini di statistiche (1897: 138).

Il lunedì successivo, l'11 gennaio, Leopold Lacour apre con un lungo articolo, dal titolo "Un classique malade", la prima pagina di *Le Figaro*, riportando alcune parole che lo stesso Maupassant aveva scritto su *L'écho de Paris* solo due anni prima:

C'est en ce domaine impénétrable que chaque artiste essaye d'entrer, en tourmentant, en violentant, en épuisant le mécanisme de sa pensée. Ceux qui succombent par le cerveau, Heine, Baudelaire, Balzac, Byron vagabond, à la recherche de la mort, inconsolable du malheur d'être un grand poète, Musset, Jules de Goncourt et tant d'autres, n'ont-ils pas été brisés par le même effort pour renverser cette barrière matérielle qui emprisonne l'intelligence humaine? (Maupassant 1890: 1).

In questo articolo, intitolato "La vie errante", Maupassant fa riferimento a un "domaine impénétrable" (Maupassant 1890: 1)

rappresentato dall'insieme delle sensazioni attraverso le quali l'artista percepisce e raffigura il mondo che lo circonda, proponendo una riflessione sulle modalità in cui i sensi vengono utilizzati nelle differenti creazioni artistiche – da quella musicale a quella letteraria – e sul ruolo della sensibilità nella scrittura. Lacour è convinto che Maupassant abbia oltrepassato quella sorta di confine che protegge l'uomo dall'inquietudine, divenendo "psychologue de la peur et celui de la folie en des nouvelles d'une intensité d'analyse qu'on n'a, peut-être, pas assez admirée" (Lacour 1892: 1); soprattutto, crede che la sua attività di scrittore sia di fondamentale importanza nell'investigazione delle nevrosi, in generale nel campo degli studi psicologici, al fine di prevedere la comparsa di simili avvenimenti in futuro.

L'associazione tra la follia e la genialità di Maupassant suscita perplessità e preoccupazioni, è alla base di un dibattito più ampio che si sviluppa nella traccia delle teorie che Lombroso espone nell'edizione del 1888 de *L'uomo di genio*, per le quali il genio sarebbe predisposto per il suo temperamento alle manifestazioni di sintomi psicotici. La discussione che suscita opinioni contrastanti, delle quali sono stati mostrati solo alcuni esempi, segue in alcuni casi la pista del testo letterario quale "veicolo immediato e trasparente di informazioni e dati 'scientifici'", un approccio, quello dello stesso Lombroso, fondato su "una pratica di lettura nella quale le opere letterarie sono considerate come documento per esibire e confermare una patologia già compiuta e operante allo stadio corporeo e mentale" (Rondini 2001: 53). L'opera letteraria, così destituita del valore estetico a vantaggio di quello referenziale, diviene in questo modo oggetto di un'analisi antropologica e medica che, come si vedrà nel prossimo paragrafo, sarà applicata nel caso Maupassant ancora fino agli anni Trenta del Novecento.

3. *Il realismo fantastico de Le Horla al microscopio della clinica*

Lo psicobiografismo è una pratica medica che consiste nel comprendere il significato di alcune opere attraverso la biografia del suo autore, è particolarmente utilizzata nel corso del Novecento e il suo uso, riconosciuto ufficialmente da Freud all'inizio degli anni Trenta, ha dato luogo a un'impostazione della critica letteraria psicoanalitica le cui pratiche sono state tema di grande controversia: "Se è infatti ormai impossibile non sconfessare lo psicobiografismo quando si dà come obiettivo finale di un'indagine estetica, più difficile risulterà rifiutarlo come strumento di indagine" (Baldi 2014: 63). Nel caso di Maupassant, allo psicobiografismo è associato il procedimento inverso, in quanto anche le opere sono state utilizzate per comprendere i sintomi della follia dell'autore. Francesco Orlando, ne "Il repertorio dei modelli freudiani praticabili", individua l'ambiguità della sua applicazione nella doppia natura della biografia, essa "può infatti – proprio come la psicoanalisi – ora servirsi delle opere d'arte, ora voler piuttosto servire alla comprensione di esse" (Orlando 1992: 175-76). La tendenza negli studi freudiani in cui ciò accade, prosegue Orlando, è quella di utilizzare i dati in proprio possesso al fine di formulare delle teorie generali, ciò riguarda sia le produzioni creative dei celebri artisti, sia gli scritti di natura privata di un paziente anonimo. Tuttavia, se Freud, come avvisa Orlando, intravede il pericolo di un tale procedimento, questo era invece totalmente interiorizzato da alcuni medici del primo Novecento. In questo paragrafo si vorrà presentare una casistica di alcuni tra quei trattati medici francesi che nella prima metà del Novecento operano un'associazione tra le narrazioni di Maupassant e la sua biografia.

Antoine Rémond e Paul Voivenel, prima di pubblicare *Le génie littéraire* (Rémond, Voivenel 1912), nel quale parlano lungamente di Maupassant, pubblicano un articolo nel 1908 sulle fasi del delirio dello scrittore e sul rapporto tra queste e la sua

produzione letteraria. La loro tesi è che Maupassant sia attratto dal mistero con il progredire della malattia, dunque che sia la malattia a guidarlo nella scrittura. Già nel 1907, Zacharie Lacassagne dedica la sua tesi di dottorato in medicina all'applicazione della diagnosi di Rémond e Voivenel nell'analisi delle opere letterarie dello scrittore – evidentemente i due medici avevano già affrontato nei corsi universitari quello che è stato poi per decenni oggetto del loro studio. Nel suo lavoro, intitolato *La folie de Maupassant*, Lacassagne intende provare, sulla base di alcune opere – *Le Père Milon*, *Fort comme la mort*, *Mont-Oriol*, *Sur l'eau*, *La peur*, *Lui?*, *Fou?*, *Le Horla* – che Maupassant era predisposto alle lesioni cerebrali che lo avrebbero colpito dando luogo a un delirio sistematico e progressivo (Lacassagne 1907). La tesi dello studente di Toulouse parte dalla ricostruzione del dibattito tra chi crede che la follia sia sopraggiunta solo negli ultimi anni e chi crede di poter ritrovare i sintomi di una scrittura patologica sin dai primi racconti, per questo supporta il proprio discorso attraverso una serie di esempi tratti indifferentemente dalle opere di Maupassant che costituiscono il *corpus* della tesi e da alcuni episodi biografici dell'autore. Il presupposto da cui parte è sempre lo stesso, ovvero che l'io narrante sia identificabile con la vera voce dell'autore e che il racconto corrisponda a una testimonianza. Dunque, la comparsa delle allucinazioni e di neologismi nella scrittura di Maupassant, a partire da una certa data, è nella sua lettura la dimostrazione che, dopo i trent'anni, i sintomi ai quali era predisposto lo scrittore iniziano a farsi evidenti: "le plus remarquable des néologismes de Maupassant est la création du mot le Horla! Ah! Le remarquable néologisme, comme il cristallise bien ce qu'éprouve le malade!" (Lacassagne 1907: 48). L'invenzione di neologismi sarebbe a suo parere un sintomo indiscutibile del delirio paranoide: "Il crée ainsi comme le font les délirants chroniques progressifs un néologisme qui représente un ennemi, synthétise tout un groupe de phénomènes.

Il prend lui-même son observation. Ah! la belle et angoissante observation!" (Lacassagne 1907: 39-40). Per lo stesso motivo, Lacassagne dedica ampio spazio alla presenza delle allucinazioni nei racconti presi in esame; a proposito di *Lui?* (Maupassant 1883), ad esempio, scrive: "La folie grandit. Les hallucinations visuelles apparaissent. Maupassant perd par moments la conscience de sa personnalité. Il faut de l'autoscopie externe. Dans *Lui?* il se voit le soir en pénétrant dans sa chambre assis sur un fauteuil" (Lacassagne 1907: 39). Lacassagne non compie alcuna distinzione tra l'io narrante e l'autore del racconto e deduce che l'autoscopia presente in *Lui?* – ovvero una forma di allucinazione che consiste nel vedere la propria immagine come fuori da sé – attesta l'esperienza personale della stessa allucinazione in Maupassant. Ad alimentare questa identificazione è anche un aneddoto ripreso da *Les phénomènes d'Autoscopie* di Paul Sollier (Sollier 1903: 93), un episodio del 1889 che sarebbe stato riferito a Sollier da alcuni amici dello scrittore: Maupassant, seduto alla sua scrivania, avrebbe visto sé stesso entrare, sedersi di fronte a lui e dettargli qualcosa per poi scomparire.

La lezione di Sollier sulle allucinazioni autoscopiche è ripresa da Lacassagne anche nell'analisi de *Le Horla*, nel quale si verifica quella che viene da entrambi definita un'autoscopia negativa – ovvero un'allucinazione per cui non si riesce a vedere la propria stessa immagine – nell'episodio in cui il protagonista, rivolgendosi verso uno specchio, non vede il proprio riflesso:

Donc, je faisais semblant d'écrire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi ; et soudain, je sentis, je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là, frôlant mon oreille. Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien ?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... (Maupassant 1887, ed. 1979: 935).

Al di là della questione clinica, ne risulta che i due studiosi, sulla base della lettura dei due racconti, traggono la conclusione che un soggetto che prova sia un'autoscopia positiva che un'autoscopia negativa è necessariamente affetto da una patologia degenerativa. Tale diagnosi è formulata nell'ipotesi che i protagonisti di *Lui?* e de *Le Horla* coincidano, ma soprattutto è fondata sul presupposto annunciato prima, ovvero che i due narratori altri non siano che lo stesso autore.

Oggi è una notizia ormai attestata che la follia di Maupassant sia dipesa dalla paralisi generale causata dalla sifilide contratta dallo scrittore prima dei trent'anni; le atroci emicranie di cui soffriva, dalle quali trovava sollievo con l'uso dell'etere, erano anch'esse sintomi dell'infezione⁵. Tuttavia, tale informazione, prima trattata come dato accidentale, subentra nella manualistica medica come reale causa del delirio molto più tardi. Nel 1929 un nuovo testo prova a smentire tutte le diagnosi fino ad ora proposte, si tratta del volume firmato da Paul Voivenel e Louis Lagriffe, in cui la sifilide è dichiarata la causa unica della paralisi generale che ha colpito Maupassant e viene esclusa ogni altra ipotesi (Lagriffe, Voivenel 1929). Nell'introduzione, Voivenel dichiara di smentire le tesi da lui stesso espresse in precedenza perché "quand on enseigne une science, on est sans doute, à l'abri de tout reproche" (1929: 25n); ciononostante, ritiene sia importante ribadire che ciò non influisce negli studi sull'attività letteraria dello scrittore. Citando un articolo di Fernand Gregh del 1901 (cfr. Gregh 1901: 465), Voivenel e Lagriffe concordano con lui nel credere che Maupassant sia uno scrittore senza capacità di immaginazione (Gregh 1901: 465), che la sua abilità consista esclusivamente nell'osservazione e lo definiscono un buon operaio della letteratura piuttosto che un artista, contraddistinto da una scrittura meccanica in lui a tal punto connaturata da resistere persino alle prime manifestazioni della demenza. Infatti, come spiegano i due medici, la com-

parazione dei manoscritti mostra con evidenza la progressiva mancanza di lucidità dello scrittore – anche nella grafia – da cui se ne deduce che la capacità di redigere un racconto da parte di Maupassant sia dovuta alle tecniche apprese dai suoi maestri e applicate meccanicamente (Lagriffe, Voivenel 1929: 153-54). Nel capitolo intitolato *Analyse médico-psychologique de quelques contes: Sur l'eau (1881), Lui? (1883-1884), Le Horla (1886-1887), Qui sait ?(1890)*, Voivenel e Lagriffe vogliono dimostrare che il realismo presente nei racconti fantastici di Maupassant non è frutto di immaginazione; essi sostengono che a differenza di Edgar Allan Poe o E.T.A. Hoffmann, nelle cui opere sono descritte allucinazioni chiaramente frutto di invenzione, il realismo nella descrizione di Maupassant dipende dal fatto che egli le ha sperimentate in prima persona:

C'est donc en 1883-1884 que Maupassant devient aliéné au sens étymologique du mot : sa production croît, il ne distingue plus le vrai de l'in vraisemblable, ce qui est publiable de ce qui ne l'est pas ; son naturalisme pâlit corrélativement aux modifications du fond de son humeur ; il va s'idéaliser. Cela nous montre l'importance que revêtent, dans les affections démentielles en général et dans la démence paralytique en particulier, les modifications du caractère et l'intérêt qu'il y a à connaître, d'une manière aussi exacte que possible, la vie intellectuelle et morale antérieure des malades (Lagriffe, Voivenel 1929: 152-53).

Voivenel e Lagriffe fanno riferimento al passaggio di Maupassant verso il genere fantastico come a una conseguenza del suo stato di salute, dunque parlano di un'evoluzione del suo "naturalisme" dovuta all'alterazione delle sue percezioni. A sostegno di questa tesi portano l'esempio di *Sur l'eau (1881)*, da loro considerata la descrizione magistrale di una notte di alcolismo, degna di un trattato medico; infatti, considerano la ricchezza dei dettagli la prova di una personale esperienza con gli

alcolici: “sa clinique, Maupassant, l’a faite... en s’alcoolisant” (Lagriffe, Voivenel 1929: 182). Per lo stesso motivo, *Le Horla* dovrebbe rientrare a pieno titolo nel novero delle osservazioni psichiatriche perché rappresenta la testimonianza in prima persona di un delirio (1929: 187). Come Sollier e Lacassagne, Voivenel e Lagriffe operano una identificazione tra l’autore e il narratore, operazione che li porta anche a confrontare i protagonisti di racconti differenti. A proposito dell’episodio di allucinazione che accomuna *Lui?* e *Le Horla*, Voivenel e Lagriffe credono di poter individuare l’avanzamento del delirio in Maupassant, in quanto se nel secondo l’allucinazione è incurabile, nel primo è occasionale e il protagonista crede di poterne guarire sposandosi, mettendo fine alla sua solitudine:

Oui, mais j’ai beau me raisonner, me roidir, je ne peux plus rester seul chez moi, parce qu’il y est. Je ne le verrai plus, je le sais, il ne se montrera plus, c’est fini cela. Mais il y est tout de même, dans ma pensée. Il demeure invisible, cela n’empêche qu’il y soit. [...] C’est stupide, mais c’est atroce. Que veux-tu? Je n’y peux rien. Mais si nous étions deux chez moi, je sens, oui, je sens assurément qu’il n’y serait plus! Car il est là parce que je suis seul, uniquement parce que je suis seul! (Maupassant 1883, ed. 1974: 875).

Sarebbe dunque possibile collocare negli anni che separano i due racconti, tra il 1883 e il 1887, un sensibile peggioramento delle condizioni di salute di Maupassant. Sebbene non sia oggettivamente possibile una verifica, i due medici ribattono che l’accuratezza della descrizione nei racconti non può basarsi sull’immaginazione né su una documentazione e ciò conferma che si tratta di una reale esperienza: “Nul écrivain ne saurait inventer dans le domaine médical. Quel médecin psychologue aurait conseillé et guidé Maupassant? Certainement aucun. Or, Guy n’était ni savant, ni psychologue, ni philosophe. *Le Horla*

lui eut été interdit s'il n'avait pris naissance dans son destin tragique" (Lagriffe, Voivenel 1929: 202). Anche in questo caso l'analisi del documento letterario è supportata da un episodio della biografia di Maupassant, stavolta riportato dal cameriere personale dello scrittore; infatti, Voivenel e Lagriffe credono di individuare una vera e propria confessione nelle parole che Maupassant confida a Tassart dopo la pubblicazione de *Le Horla* perché dopo avergli detto che tutti lo avrebbero considerato pazzo anche se si trattava solo di un'invenzione, egli prosegue dicendo: "Je vous dirai, du reste, que bien des choses nous entourent, nous échappent. Plus tard, quand on les découvre, on est très étonné de ne pas les avoir aperçues déjà. Puis notre apathie nous porte à voir partout l'impossible, l'in vraisemblable" (Tassart 1911: 93). Per Voivenel e Lagriffe, in queste ultime parole si cela l'ammissione dello scrittore di comprendere in prima persona i sentimenti di angoscia provati dal protagonista del racconto.

Nel corso del XX secolo sono state sostenute quasi venti tesi dottorali in medicina sulla malattia e le opere di Guy de Maupassant. Dieci anni dopo la pubblicazione del volume di Voivenel e Lagriffe, nel 1939, la tesi di Guillame Delpierre dell'Università di Medicina di Parigi muove dalla volontà di provare il ruolo della sifilide nella formazione della paralisi generale di Maupassant e dimostrare che la malattia non ha avuto alcun ruolo nella scrittura delle sue opere. Delpierre è tra i primi medici a ritenere che lo stato mentale di Maupassant sia perfettamente sano fino alla manifestazione del delirio nel 1892, per questo analizza i seguenti testi: *Sur l'eau*, *Un fils*, *Un Parricide*, *Un cas de divorce*, *Fou?*, *La femme de Paul*, *Jocaste*, *La Petite Roque*, *Fort comme la mort*, *Notre cœur*, *Adieu*, *La Vendetta*, *Bel-Ami* e, ovviamente, *Le Horla*. Egli insiste sulla differenza intrinseca tra le opere letterarie e gli scritti dei pazienti che riempiono gli scaffali dei medici, spiegando che nessun paziente affetto da paralisi gene-

rale ha mai prodotto testi di tale coerenza e complessità. Maupassant, spiega, è un osservatore di ciò che si nasconde al di là dell'apparenza e la malattia non ha influito sulla sua opera, al contrario, va ammirata la sua forza nel riuscire a scrivere fin quasi all'ultimo barlume di lucidità (Delpierre 1939: 79). In un *récit de voyage* del 1888, *Sur l'eau*, Maupassant lascia, secondo Delpierre, un vero e proprio testamento: "*Sur l'eau* est le testament, la confession générale, l'auto-biographie de Maupassant. A ceux qui viendront, il lègue ses suprêmes pensées, puis il dit adieu à tout ce qu'il a aimé" (1939: 50). La convinzione del medico è che nella stesura di questo *journal* egli abbia la piena consapevolezza del suo male e dell'impossibilità di guarire, per dimostrare la sua tesi cita in particolare questo passaggio:

Nos maladies viennent des microbes? Fort bien. Mais d'où viennent ces microbes? et les maladies de ces invisibles eux-mêmes? Et les soleils d'où viennent-ils?

Nous ne savons rien, nous ne voyons rien, nous ne pouvons rien, nous ne devinons rien, nous n'imaginons rien, nous sommes enfermés, emprisonnés en nous. Et des gens s'émerveillent du génie humain! (Maupassant 1888: 55).

Maupassant, precisa Delpierre, possiede delle competenze mediche che gli permettono di riconoscere il male che sta per colpirlo, ma le sue osservazioni sono di una persona ancora lucida e ciò è totalmente in contraddizione con quanto detto fino a quel momento dalla medicina. Riguardo *Le Horla*, Delpierre individua nella struttura del racconto tre fasi: la descrizione di alcuni fenomeni inspiegabili razionalmente; l'attribuzione degli stessi a una presenza occulta che denomina "*le horla*"; la sistematizzazione del delirio con la risoluzione del suicidio quale unica possibilità di liberazione dall'ossessione (1939: 69). Delpierre è dell'avviso che una struttura impeccabile come questa non può essere opera di un uomo preso da una "*excitation cérébrale pa-*

thologique", non solo: dal punto di vista clinico, quelle di Maupassant appaiono descrizioni generiche che hanno il merito di "tenir en haleine le lecteur" con un "dosage savant des effets" ma non hanno valore scientifico (Delpierre 1939: 70-71). Così dicendo, Delpierre definisce impropria la scelta di analizzare a posteriori tale racconto solo perché si è in possesso delle informazioni che riguardano la morte dell'autore; operando una inversione di tendenza rispetto ai medici analizzati fino ad ora, introduce l'importanza del valore estetico e non solo di quello scientifico nell'opera letteraria di Maupassant.

4. Diagnosi di una diagnosi

I testi scritti dai pazienti rappresentano per la medicina ottocentesca e ancora nel primo Novecento la prova delle teorie formulate dagli stessi medici che li interpretano; la continua ricerca di testimonianze agisce dunque nella direzione di una volontà scientifica che trova nella letteratura un'inesauribile fonte di documenti. Quella qui proposta è una ricognizione degli studi medici sulla persona di Maupassant volta a mostrare come un racconto fantastico sia stato utilizzato dalla medicina in un *étude de cas*. Lo studio sul *vrai* che contraddistingue l'opera di Maupassant ha reso possibile la coesistenza di una prospettiva scientifica e razionale anche nella descrizione di fenomeni irrazionali e occulti: "Le texte de Maupassant est l'expérience d'une limite à partir de laquelle surgit une configuration, où la littérature rejoint le récit clinique, où le vécu intime de la maladie ne se reflète plus dans le discours du savoir dominant, mais devient œuvre d'art avec ses formes propres" (Roudinesco 1994: 84). Il limite a cui si riferisce Roudinesco è quello che alimenta la clinica freudiana ma è anche il luogo privilegiato per uno studio dell'approccio medico all'opera letteraria. *Le Horla* è un'opera in cui si compie un mutuo scambio tra medicina e letteratura, in cui Maupassant conferma quanto dice nella

prefazione a *Pierre et Jean*, a proposito de *l'illusion du vrai* che i romanzieri devono rappresentare nelle loro opere: “Les grands artistes sont ceux qui imposent à l’humanité leur illusion particulière” (Maupassant 1888: XIX). Maupassant, all’illusione del reale, affianca l’illusione dell’irreale.

NOTE

¹ Maupassant è internato nella Maison Blanche ed è affidato alle cure dei medici Émile Blanche, André Isidore Meuriot e Jean-Martin Charcot; la Maison Blanche era la casa di cura più nota di Parigi e destinazione di pazienti celebri e benestanti. Il progetto di Esprit Blanche, ovvero il suo fondatore, era nato dalla decisione di applicare il metodo di Philippe Pinel e Jean-Étienne D. Esquirol – consistente in un approccio psichiatrico basato sull’ascolto del paziente – in uno spazio ristretto che permettesse il rapporto diretto tra medici e pazienti. Quella che viene a crearsi è una vera e propria «communauté familiale» e il progetto di Esprit Blanche, proseguito poi dal figlio Émile, di acquistare un edificio nel borgo di Montmartre si rivela un tale successo da richiedere nuovi spazi per accogliere un’utenza in aumento (Battin, 2012: 365). Nasce così la Maison Blanche di Passy nell’Hôtel de Lamballe che constava di più edifici e di un parco di 5 ettari. Si veda Laure Murat (2003: 418-444) per una storia dettagliata degli anni trascorsi da Maupassant nella struttura.

² Paul Garnier (1848-1905) è allievo di Valentin Magnan nella clinica psichiatrica di Sainte-Anne, diviene *médecin en chef* dell’Infermeria della Prefettura di Parigi nel 1886 e conferisce in numerosi convegni di antropologia criminale; è autore di saggi di medicina legale quali *La folie à Paris: étude statistique, clinique et médico-légale* (1890) e *Internement des aliénés. Thérapeutique et législation* (1898). Le sue visite mediche erano pubbliche e frequentate da un folto pubblico di medici e giuristi.

³ Nel 1892, Augusto Guido Bianchi, redattore del *Corriere della Sera*, pubblica un’inchiesta contenente le risposte di alcuni medici alla seguente domanda da lui posta nel periodico milanese *La cronaca d’arte*: “Quale rapporto poteva avere il caso della pazzia di uno scrittore, che tutti avevano ammirato per il suo equilibrio, per la precisione delle idee, per la profondità ragionatrice della sua coscienza, colla teoria lombrosiana?” (Bianchi 1892: 8). Bianchi si rivolge a un pubblico di specialisti ma apre la questione anche a chi è

semplicemente interessato all'argomento e il dibattito in pochi mesi diviene così fitto da indurlo, a soli tre mesi dall'internamento di Maupassant, a raccogliere tutto il materiale in suo possesso in una pubblicazione dedicata a Cesare Lombroso: *La patologia del genio e gli scienziati italiani*. Il dibattito verte sulla natura epilettoide del genio, teoria esposta da Lombroso ne *L'uomo di genio* (Lombroso 1888); Bianchi riporta in traduzione italiana l'articolo di Lemaitre perché la maggior parte degli studiosi che risponde alla sua inchiesta è d'accordo con il giornalista francese. Lombroso, invece, smentisce l'ipotesi di un'attività usurante nel genio, precisando che le persone geniali sono predisposte a sopportare una maggiore fatica rispetto alle persone comuni; dichiara però di non voler rispondere alla domanda lanciata da Bianchi in quanto la sua metodologia prevede che ogni caso sia provato da una minuziosa serie di dati e documenti e ritiene ciò impossibile in un breve articolo.

⁴Maurice de Fleury, anche noto con lo pseudonimo di Horace Bianchon, è un medico specializzato in psichiatria, membro dell'Académie de médecine dal 1909, e letterato.

⁵Si veda l'introduzione di Noëlle Benhamou al volume *Dossier Guy de Maupassant. Clinique de Passy 1892-1893* (2018) sul ruolo della malattia venerea nella storia clinica di Maupassant.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Battin, Jacques (2012), *Médecins et malades célèbres*, Paris, Glyphe.
- Baldi, Valentino (2014), *Psicoanalisi, critica e letteratura*, Pisa, Pacini.
- Benhamou, Noëlle (2018), *Dossier Guy de Maupassant. Clinique de Passy 1892-1893*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs.
- Berr, Émile (1892), "Le retour de M. Guy de Maupassant", *Le Figaro*, 11 janvier.
- Bianchi, Augusto Guido (1892), *La patologia del genio e gli scienziati italiani*, Milano, Kantorowicz.
- Delpierre, Guillaume (1939), *Étude psycho-pathologique sur Guy de Maupassant*, Paris, V. Hello Imprimeur.
- Fleury, Maurice de (1892), "Du talent et de la folie", *Le Figaro*, 10 janvier.
- (1897), *Introduction à la médecine de l'esprit*, Paris, Alcan.

- Garnier, Paul (1890), *La folie à Paris: étude statistique, clinique et médico-légale*, Paris, Baillière.
- (1898), *Internement des aliénés. Thérapeutique et législation*, Paris, Rueff.
- Gregh, Fernand (1901), "Les œuvres posthumes de Maupassant", *Revue Bleue*, 15/ 13 avril.
- Lacassagne, Zacharie (1907), *La folie de Maupassant*, Paris, Gimet-Pisseau.
- Lacour, Leopold (1892), "Un classique malade", *Le Figaro*, 11 janvier.
- Lagriffe, Louis; Voivenel, Paul (1929), *Sous le signe de la P. G.: la folie de Guy de Maupassant*, Paris, la Renaissance du livre.
- Lemaître, Jules (1892), "La folie", *Le Figaro*, 8 janvier.
- Lombroso, Cesare (1888), *L'uomo di genio*, Torino, F.lli Bocca.
- Marquer, Bertrand (2014), *Naissance du fantastique clinique*, Paris, Hermann.
- Maupassant, Guy de (1881), "Sur l'eau", *Contes et nouvelles*, ed. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1974, Vol. 1.
- (1883), "Lui?", *Contes et nouvelles*, ed. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1974, Vol. 1.
- (1886), "Le Horla", *Contes et nouvelles*, ed. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1979, Vol. 2.
- (1887), "Le Horla", *Contes et nouvelles*, ed. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1979, Vol. 2.
- (1888), *Pierre et Jean*, Paris, Ollendorf.
- (1888), *Sur l'eau*, Paris, Ollendorf.
- (1890), "La vie errante", *L'écho de Paris*, 10 janvier.
- Murat, Laure (2003), *La maison du docteur Blanche*, Paris, Gallimard, 2013.
- Nib. (1892), "Le Horla", *Le Figaro*, 6 janvier.
- Orlando, Francesco (1985), "Repertorio dei modelli freudiani praticabili", *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.
- Rémond, Antoine; Voivenel, Paul (1912), *Le génie littéraire*, Paris, Alcan.

- Rondini, Cesare (2001), *Cose da pazzi: Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Roudinesco, Élizabeth (1994), *Histoire de la psychanalyse en France, (1885-1939)*, Paris, Fayard, Vol. 1.
- Sollier, Paul (1903), *Les phénomènes d'autoscopie*, Paris, Alcan.
- Tassart, François (1911), *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, Paris, Plon-Nourrit.
- Zola, Émile (1892), "Guy de Maupassant. Une conversation avec M. Émile Zola", *Le Matin*, 7 janvier.

VALENTINA STURLI

*Siti attraverso Pasolini:
il viaggio tra fiction e non fiction*

1. *Limiti e confini di un genere*

Vorrei proporre una lettura in prospettiva di due testi, *L'odore dell'India* (1962) di Pier Paolo Pasolini e *Il canto del diavolo* (2009) di Walter Siti, che ritengo interessanti per esplorare alcuni aspetti dell'evoluzione del territorio di confine tra fiction e non fiction in un determinato sotto-genere – il resoconto di viaggio scritto da romanzieri –, in uno specifico intervallo cronologico: il testo di Pasolini è infatti scritto, in Italia, alle soglie del postmoderno, quello di Siti si colloca *dopo* il postmoderno, con tutto ciò che, per una serie di ragioni, questo può comportare a livello tematico, retorico e teorico.

Il resoconto di viaggio è da sempre un genere dai confini porosi, che mescola in misura variabile narrazione e documentario, cronaca e diario intimo. Siamo (almeno nella maggioranza dei casi) nel dominio della non fiction, anche se i modi dell'espressione possono variare su una gamma enorme. La messa in forma dell'opera deve infatti, solo per dare un esempio, fare i conti con operazioni di inquadramento, selezione, montaggio aperte, almeno da una certa data in poi, a scambi con le forme del romanzo, del racconto, del cinema. In Italia, nel secondo

novecento¹ la lista dei letterati di professione che si cimentano, spesso a più riprese, con il reportage di viaggio comprende, oltre a Pasolini e Moravia, nomi come Calvino, Malaparte, Montale, Parise, Manganelli, Busi, Arbasino, Celati.

Nell'anno cruciale che segnerà il suo esordio cinematografico, il 1961, Pasolini si reca in India (dove tornerà con Ninetto Davoli nel 1968 per girare *Appunti per un film sull'India*). Ci va accompagnato da Alberto Moravia e da Elsa Morante, per un convegno dedicato al poeta Premio Nobel Tagore, e in quel contesto si impegna a fornire al giornale *Il Giorno* un resoconto del suo viaggio, poi raccolto in volume nel 1962 per Rizzoli. Di quel medesimo soggiorno Moravia pubblicherà per *Il Corriere della Sera* il resoconto *Un'idea dell'India*. L'itinerario dura circa un mese, e comprende tappe da sud a nord e da ovest ad est, per visitare i principali monumenti e le città più importanti, tra cui Bombay, Dehli, Benares, Madras. Dalla narrazione di Pasolini emerge l'immagine di un subcontinente ancora largamente preindustriale, minacciato dalla modernità e alterato dall'eredità coloniale, ma dove le forme di vita e del sacro sono al contempo sideralmente lontane, e prossime in modo quasi allucinatorio a ciò che in Occidente si è perduto per sempre.

Walter Siti, ex-docente universitario di letteratura e tra i narratori italiani contemporanei più importanti, è editore di Pasolini per la prestigiosa collana *I Meridiani* Mondadori. Attivo sia sul versante dell'autofiction – *Scuola di Nudo* (1994), *Troppi Paradisi* (2006), *Il Contagio* (2008), *Exit Strategy* (2014) – che del romanzo, *Resistere non serve a niente* (2012), *Brucciare tutto* (2017), compie un viaggio negli Emirati Arabi Uniti nel 2009, su commissione dell'editore Bompiani. Dal punto di vista dei legami di filiazione, questi testi sono parenti: non solo Siti è l'editore di Pasolini (i due si sono conosciuti e frequentati negli anni della formazione del primo), non solo il confronto/scontro edipico con il modello pasoliniano torna, più o meno sottotraccia, in

tutta la produzione sitiana, ma l'impostazione è – almeno apparentemente – la medesima: sono rintracciabili analogie nelle dimensioni del testo e nell'articolazione del racconto, nella struttura del viaggio, nella scelta rivendicata di tenersi lontani da canali istituzionali e ufficiali.

Oltre alle analogie c'è però una prima fondamentale divergenza: se Pasolini è alla ricerca nei paesi del Terzo Mondo di quella condizione umana arcaica, innocente e santa, che sta scomparendo nell'Italia rurale e sottoproletaria, la scelta della mèta di Siti si colloca consapevolmente agli antipodi. Se visitare l'India significa, per il Pasolini dei primi anni '60, compiere un salto indietro di secoli, alla ricerca di forme e modi di vita estinti o in via di estinzione (sono gli anni del boom economico, in cui prende forma quella che più avanti egli definirà l'irreversibile *mutazione antropologica* dell'Occidente), per Siti la scelta degli Emirati contemporanei – con particolare riferimento a Dubai e Abu Dhabi – equivale a una consapevole accelerazione verso un futuro che l'esorbitante disponibilità di denaro e la mancanza di processi di mediazione rendono là infinitamente più tangibile che altrove. Come vedremo, per entrambi la scelta del luogo implica anche una scelta di postura in relazione alla propria identità di intellettuale: se il Pasolini dei primi anni '60 può ancora rappresentarsi come soggettività conoscente autorevole, in grado di leggere nel grande libro del mondo i segni utili alla sua decifrazione (ancorché problematica), in Siti il tutto si fa ben più complesso, richiede cautele e prese di distanza che, come vedremo, hanno tra i loro strumenti preferenziali proprio la manipolazione intenzionale dei confini tra fiction e non fiction.

2. Il reportage tra fiction e non fiction

Per prima cosa, se prendiamo in esame anche soltanto l'incipit del testo di Pasolini, inteso come momento di particolare densità semantica e retorica, è facile accorgersi del fatto che le

istanze di autore empirico e narratore coincidono senza sostanziali ambiguità:

È quasi mezzanotte, al Taj Mahal c'è l'aria di un mercato che chiude. Il grande albergo, uno dei più conosciuti del mondo, forato da una parte all'altra da corridoi e saloni altissimi (pare di girare nell'interno di un enorme strumento musicale), è pieno solo di boys vestiti di bianco, e di portinai col turbante di gala, che aspettano il passaggio di equivoci tassi. Non è il caso, oh, non è il caso di andare a dormire, in quelle camere grandi come dormitori, piene di mobili di un mesto novecento ritardatario, con ventilatori che sembrano elicotteri. Sono le prime ore della mia presenza in India, e io non so dominare la bestia assetata chiusa dentro di me, come in una gabbia. Persuado Moravia a fare almeno due passi fuori dall'albergo, e respirare un po' d'aria della prima notte indiana (Pasolini 1962, ed. 2009: 11).

Rispetto al resoconto coevo di Moravia, per esempio, il tasso di "personalizzazione" della voce narrante è più alto: la lingua risulta fortemente connotativa grazie all'aggettivazione (albergo forato, equivoci tassi, mesto novecento ritardatario) e in generale si nota un tasso significativo di metafore, similitudini, esclamazioni. È riconoscibile del resto un'evidente messa in scena della corporeità, con il rimando ad elementi dal forte impatto visuale, erotico e sensoriale, cifra di tutta la produzione pasoliniana. Non mancano poi consonanze con immagini, scenari e motivi ricorrenti nei suoi romanzi, poesie e film, e assai più spesso del suo compagno Moravia Pasolini tenderà a presentarsi in viaggio come soggettività inquieta, desiderosa di scoperta, colpita dai mille stimoli della realtà che lo circonda². E tuttavia, a livello di distinzione tra fiction e non fiction, ci troviamo ancora, senza ambiguità, nel dominio della seconda. Anche se l'autore tende a dare di sé e dei suoi rapporti con l'ambiente un'immagine gestita in modo particolarmente studiato e

coerente, non c'è in altri termini alcun pathos del *trompe-l'oeil*: il fatto che il tasso di letterarietà sia consapevolmente molto alto, non implica in nessun modo un'alterazione dello statuto non finzionale dell'opera.

Confrontiamo l'incipit di Pasolini con quello de *Il canto del diavolo* di Siti. Nei vari paratesti che lo accompagnano, non troviamo alcun accenno che rimandi a un suo possibile statuto anche soltanto latamente *fictional*³. Sembriamo essere ancora una volta saldamente nei territori della non fiction. Poniamo per il momento di non sapere niente di Walter Siti, di ignorare la fondamentale rilevanza che ha l'autofiction in tutta la sua produzione romanzesca, e consideriamo questo secondo incipit:

“Questi alla parete cianno il Rolex, da noi nelle stazioni ce mettono l'orologi che si trovano nelle patatine”; palpo in tasca il fazzoletto odoroso di caffè, i cani non ci sono, possiamo rilassarci. Dubai ci accoglie con scarse file e molti sorrisi al controllo passaporti; tutto preciso e veloce al punto che siamo già fuori senza accorgercene, rischiando di superare il desk dell'Arabian Adventures (“si nun ce facevi caso te...”). Poi scopriamo che sarebbe stato meglio, perché pretendono che aspettiamo i passeggeri dell'intera lista – e allora via dall'organizzazione, col taxi individuale; tanto quanto vuoi che costi, abbiamo fretta di essere in albergo. (Siti 2009: 11)

Siamo davanti a qualcosa di diverso: mentre nel caso di Pasolini avevamo un monologo, qui il testo si apre con un dialogo che sin dall'inizio teatralizza potentemente la narrazione. Dal punto di vista stilistico, si riscontra un io narrante caratterizzato da un italiano di ottimo livello, più una seconda voce tra parentesi che usa il dialetto romanesco popolare. Che queste istanze siano distinte, ma che tra loro vada supposto un qualche tipo di legame, lo intuiamo sia dai pronomi alla prima persona plurale, sia dal fatto che condividono fretta e segreti. Eccoci davanti a un ben movimentato attacco *in medias res*, con due soggettività

che interagiscono, marcatamente distinte a livello linguistico (il che fa intuire anche una distinzione culturale e sociale di un certo rilievo), con un'urgenza che le accomuna e dettagli che introducono suspense e promettono sviluppi ulteriori. Se consideriamo tutti gli altri testi evocati, da Moravia a Calvino, da Manganelli ad Arbasino, da Parise a Celati, essi cominciano (e proseguono) con una voce narrante di fatto sola in scena. In Siti, a differenza che negli altri casi, nel plurilinguismo, nel meccanismo della peripezia, nella strategia del ritardo, nella gestione delle informazioni e degli indizi, nell'abbozzo di trama, riconosciamo invece elementi che contribuiscono alla creazione di un'aura romanzesca.

È stato da più parti efficacemente notato che il fenomeno dell'ibridazione tra materia documentaristica e gestione "romanzesca" di scene, tempi e personaggi, anche mediante gli specifici dispositivi che abbiamo appena citato, è caratteristico – nel caso per esempio dell'Italia – di una gran parte di testi scritti dagli anni '90 a oggi, e che appartengono al dominio della non fiction (Palumbo Mosca 2016: 29-37; Mongelli 2016: 54 - ss.). Mi pare interessante però che qui si faccia un passo ulteriore per quel che concerne l'ibridazione dei confini tra fiction e non fiction, introducendo un elemento difficilmente presente nelle narrazioni non finzionali coeve – per motivi che saranno chiari tra un attimo. Per il momento rileviamo che nessuna delle due voci viene in effetti presentata, ad apertura di testo. Per quanto riguarda l'io narrante – ipotizzando la semplice identità con l'autore empirico Walter Siti – potremmo pensare che resti in vigore il patto autobiografico come lo ha definito Lejeune (1975). Per quanto riguarda invece il personaggio con accento romano, il suo nome ci viene dato, con un ritardo non casuale, solo a tre pagine dall'inizio: Massimo. Proprio qui abbiamo un'importante prova della porosità tra forma finzionale e non finzionale in questo testo.

Walter Siti è conosciuto dal grande pubblico soprattutto come autore di autofiction. Un tema costante di tutti i precedenti romanzi è il desiderio omosessuale del protagonista Walter per i body builder, la cui perfetta incarnazione è il personaggio di Marcello, introdotto per la prima volta in *Troppi paradisi*, bellissimo ex campione cocainomane che sbarca il lunario prostituendosi, ma ha con Walter – suo “sponsor” ufficiale – un rapporto di familiarità tra l’amoroso e il filiale. Marcello torna, con lo stesso o altri nomi, in vari romanzi e raccolte di racconti. Quando il lettore di Siti apre *Il canto del diavolo*, e legge quella particolare voce romanesca, presentata tra parentesi e virgolette proprio come nei precedenti romanzi, non può fare a meno di riconoscere chi sta parlando: benché stavolta sia chiamato col nome che possiede la persona reale a cui Siti si è ispirato (Massimo), invece che con uno pseudonimo (Marcello), si tratta dello stesso campione di culturismo di cui il Walter autofinzionale, nei precedenti e successivi romanzi, si rappresenta innamorato. Il personaggio ha dunque uno statuto molto diverso da quello per esempio di Morante o Moravia rappresentati da Pasolini come compagni del suo viaggio in India: di loro non si direbbe mai che si tratta di personaggi, nella misura in cui li si percepisce come compagni in un racconto perfettamente veridico e dallo statuto non finzionale. Per Marcello (e per Walter) la cosa è più complicata.

Da un punto di vista dello statuto non finzionale, in questo testo ci viene dato il suo nome vero, così come è altamente plausibile che egli sia stato a Dubai con Siti nel 2009. Dal punto di vista della fiction, bisogna notare però che la voce narrante non ha fatto niente né per presentarsi, né per presentare Massimo, che noi incontriamo “fuori dal romanzo” proprio qui per la prima volta: e se non abbiamo bisogno di presentazioni è perché già lo conosciamo, ma sulla base di precedente (auto)fiction⁴. In altri termini questo incipit, che si apre su una nota anche troppo

in linea con la precedente produzione sitiana, ci ha messo davanti con disinvoltura e quasi *en passant* a un vertiginoso salto ontologico: ci ritroviamo davanti la coppia formata da Walter e dell'escort, e abbiamo già tutte le coordinate per riconoscerla, ma quelli che prima erano protagonisti di un romanzo adesso sono al centro di un reportage. Questo non significa naturalmente che il testo non possa essere letto – potenzialmente – anche ignorando il gioco di specchi che gli sta alle spalle. Ma resta il fatto che ci troviamo davanti a uno sconfinamento dai territori della non fiction alla fiction, e viceversa, che siamo legittimati a supporre non casuale, e che risulta in qualche modo raddoppiato: all'uso nella non fiction, ormai assai meno inconsueto che un tempo, di forme e dispositivi tipici del romanzo, si è aggiunto il ben più idiosincratico impiego di una coppia di protagonisti che trasmigra da precedente autofiction, portando con sé nel viaggio non solo tutto l'universo finzionale che l'ha condotta fin lì, ma anche una rodata dinamica di relazioni e interazioni col mondo che il lettore potrà ritrovare. Quasi una sorta di fictionalizzazione al quadrato, sulla cui natura e scopi siamo legittimati a interrogarci.

3. *Dalla borgata a Dubai: trasmigrazione di uno sguardo sul mondo*

Sin dalle prime pagine del reportage capiamo che le stesse dinamiche del desiderio, insieme a un intero universo di senso caratteristico dei precedenti romanzi, si aprono su un ennesimo capitolo: Massimo e Walter, prima ancora che due persone, sono infatti due *personaggi* che dipendono da precedente letteratura, due soggettività interagenti e percettive che come lettori riconosciamo perché abbiamo letto le autofiction in cui sono narrati il loro incontro, le loro precarie affinità sessuali, la dipendenza dalla cocaina di Massimo, la cronica necessità, per Walter, di procurarsi soldi per offrire al suo amato prodotti, vacanze ed esperienze di lusso.

A questo punto è interessante stabilire una connessione tematica tra luogo e chi va a visitarlo, e mi interessa in questa sede evidenziare che tra il personaggio di Massimo e la realtà che lo circonda c'è un significativo rispecchiamento: proprio come Dubai, che visiteranno insieme prima che Massimo torni in Italia, anche il corpo di quest'ultimo sta tutto sotto il segno dell'artificiale, del risultato ottenuto attraverso una pianificazione che è insieme dopata e sempre a rischio di tracollo. Proprio come Dubai, anche Massimo – figlio della borgata – è un organismo privo di storia ed estraneo alle mediazioni culturali, attratto dal Kitsch e dai brand, pronto a vendersi per denaro, tanto refrattario a qualsiasi tipo di sublimazione intellettuale quanto ipercinetico e ingenuo. Nelle loro visite ai mall, ai ristoranti sottomarini a cinque stelle e ai templi del lusso mondiale, Massimo è impressionato e rapito in modo diretto e inequivoco, mentre la voce di Walter – proprio come nei romanzi sulla borgata – è insieme ammirata e perplessa nel registrare gli spettacoli di arcaicità e ipermodernità, penuria e spreco, ingenuità e sofisticazione che quel mondo offre a migliaia. Per certi versi è Massimo il fruitore ideale di Dubai, non Walter. E tuttavia le affermazioni del culturista forniscono, proprio come nei precedenti romanzi, anche un controcanto in chiave divertita e popolaresca di quanto osservato dall'io narrante, spesso sabotandolo sottotraccia e proponendo una visione fulminante, immediata e sintetica di una realtà delle cose che Walter può solo faticosamente intravedere:

In attesa dell'antipasto Massimo va alla toilette e torna esilarato perché gli hanno offerto una salvietta calda e spruzzato il profumo sulle mani ("si jo'ò chiedevo me tirava fòri pure l'uccello") (Siti 2009: 26); Scherziamo sul gelato a duemila euro [...] impreziosito da un ciuffo di caviale dolce, prodotto dai rarissimi storioni di un laghetto caucasico ("ciavranno er diabete") (27); Da lì in poi comincia la bellezza come s'in-

tendeva una volta, cioè misura coerenza armonia – anche Massimo li per li ne è colpito, cerca di riprendere col telefonino gli avvallamenti più pittoreschi – ma dopo dieci minuti ne è già oppresso (“ce credo che questi vonno costrui, se saranno rotti il cazzo del nulla... diranno costruite quello che ve pare, ma costruite”) (31).

Affiorano dalle parole di Massimo delle intuizioni inaspettate e inconsapevoli sul territorio che stanno visitando, tempio dell’iper-capitalismo contemporaneo: che ogni raffinatezza è il prodotto di una bizzarria o malattia di natura, che la cultura della *customer satisfaction* sfiora sovente la prostituzione, che ogni grande civiltà edificante ha alle sue spalle un *horror vacui* rimosso. Nel *Canto del diavolo*, proprio come in tutta la precedente produzione del nostro autore, il personaggio del body builder ha in effetti una funzione precisa: in una coppia di ascendenza lontanamente (e ironicamente) cervantina, la sua ironia fa da continuo contraltare alle tentazioni “alte” dell’io narrante Walter, sia che esse indulgano ad accenti patetico-sentimentali, che a una serietà da saggista che tradisce una discendenza engagé.

Questo personaggio è del resto agente, sin dalla sua prima apparizione romanzesca, di una sorta di pedagogia in negativo su Walter: sulla scorta di un ipotesto dantesco sottilmente alluso nei precedenti romanzi, egli può essere pensato come una Beatrice antifrastica (Brogi 2006: 213-15) che apre all’amante l’accesso a nuovi modi di esistere e di percepire la realtà, in un misto tra euforia e stanchezza, superamento dei propri schemi di intellettuale e panico da spaesamento⁵. È in altri termini, e con tutte le contraddizioni del caso, un agente strutturante e de-strutturante di conoscenza, il tramite grazie al quale il professore dell’autofiction può abbandonare l’identificazione forzata con il suo super-Io intellettuale e morale per fare posto a nuovi modi di essere sé, verso cui la “diversità” di Massimo fa da apripista e tentazione. Proprio come, nel reportage, gli Emi-

rati tentano la soggettività occidentale con un nuovo modo di essere moderni – anzi, ipermoderni.

4. *Della mistificazione onesta*

Facendo trasmigrare la coppia, e rappresentandola insieme nella prima parte del viaggio, Siti fornisce una chiave di lettura sui modi e le forme del conoscere in un'età successiva al post-moderno. Quando Pasolini e Moravia vanno in India il sottinteso è che, in qualità di intellettuali, possono dire qualcosa sulla realtà che mettono a fuoco, proporre a chi li legge una visione, un'ermeneutica, un portato di conoscenza. Nelle loro mani il reportage è ancora davvero il genere che esplora mondi diversi, in cui – benché sempre più a rischio di sparizione e mistificazione – si può cercare l'alterità, tentare di renderne conto, trovare delle sacche di resistenza alla nascente globalizzazione. Intellettuali dei primissimi anni Sessanta, ovvero appena prima dell'esplosione del turismo di massa su scala planetaria, essi hanno ancora la funzione di visitare il lontano e il diverso per mediarli a chi non li conosce e non può accedervi in altro modo.

La situazione cambia velocemente: con la metà degli anni '60 diviene molto più facile raggiungere in aereo qualsiasi angolo del globo; nei decenni successivi la TV, e poi la rete, satureranno ogni schermo di casa di luoghi esotici e vacanze da sogno. C'è allora bisogno che, oltre al racconto del viaggio, l'autore post-moderno (questo è il caso di Arbasino, Manganelli, Calvino) tematizzi e problematizzi esplicitamente la relazione tra il soggetto cosciente e l'ambiente. E infatti si comincia a riflettere e a rendere pertinente l'inconveniente, la fallibilità, la nevrosi, il percorso a vuoto, il luogo comune. Anche grazie agli influssi dell'antropologia e della critica post-coloniale, proprio in quegli anni ogni operazione conoscitiva viene radicalmente messa in questione: se la descrizione dell'altro è sempre inevitabilmente "inquinata" dalla soggettività di chi guarda, che va-

lore avrà la narrazione di viaggio, che come da tradizione ha la pretesa di raccontare in modo affidabile proprio l'altro da sé e il lontano? Siti scrive dopo che tutto questo è stato non solo affermato, ma è diventato moneta fin troppo corrente; come critico e intellettuale egli ha dunque profonda consapevolezza delle diverse "ingenuità" in cui sarebbe anche troppo facile cadere. È forse per questo che utilizza dei correttivi specifici.

Il primo è proprio la potente e dichiarata iniezione di fiction nella non fiction, intesa come leva per problematizzare le relazioni di tipo conoscitivo: uno dei motivi per cui Siti importa dal romanzesco certe dinamiche di coppia è la necessità che un soggetto funga da contrappeso alle tentazioni dell'altro ad assumere una postura autoritaria/autorevole nei confronti della materia di indagine. Non che lo sforzo di comprendere e rendere conto delle cose non sia presente e valorizzato in questo reportage. Anzi, in esso si affrontano continuamente due correnti sotterranee: una di marca non finzionale e saggistica, in cui l'autore parla del mondo ed è in grado di darne delle analisi che si propongono come dotate di validità epistemologica; l'altra di tipo romanzesco, in cui illusioni e mistificazioni stanno in tensione con la prima, la mettono in dubbio e controbilanciano continuamente. Le due istanze sono apparentemente contrapposte, ma di fatto lavorano in sinergia.

Lo confermano, con gesto tipicamente sitiano, degli indizi significativi di questa tensione reciproca e continua tra documentario e romanzo, tra fiction e non fiction, disseminati nel reportage come nei libri che seguiranno. Nel 2013, quattro anni dopo l'uscita del *Canto del diavolo*, l'autore pubblica un saggio intitolato *Il realismo è l'impossibile*, dove leggiamo: "Entrare e uscire dall'inconsapevolezza, [...] giocare a rimpiattino col lettore, confondergli le idee e ribaltare le piste. Nel libretto sul viaggio a Dubai racconto come episodio realmente accaduto una vicenda (quella del giovane indiano innamorato della emiratina, di cui

favorisco gli amori) che invece ho inventato di sana pianta a partire da una stampa popolare del Rāmāyana” (Siti 2013: 64). Nel successivo *Exit Strategy* (2014) Siti gioca a lasciarsi sfuggire un’ulteriore “confessione” sul reportage: “O quando (finalmente posso raccontare quei pochi minuti che nel libro di viaggio ho dovuto censurare sotto un’ellissi pudica) Marcello si costruì il suo teatrino a trenta chilometri da Dubai [...] e sulla piattaforma rotante in vista del deserto mi rubò il cuore sborrandolo di fantasia, stropicciando e schiacciando sul materasso il poster gigante di una playmate” (Siti 2014: 17-18).

L’idea è quella che nel momento in cui c’è bisogno di poter dire qualcosa di interessante e di importante su una realtà che sembra anche troppo disposta ad esibire se stessa, non lo si possa dire in modo diretto. La conoscenza che si produce, le verità che si affermano (perché ce ne sono) devono evitare lo scoglio dell’appiattimento su una retorica corrente, sia essa quella pubblicitaria che esalta il luogo come paradiso del commercio, del divertimento e del benessere, sia quella moralistica che lo condanna da una posizione di superiorità cognitiva e pretende di demistificarlo. Come è già stato notato (Donnarumma 2012), chiunque con una breve ricerca su internet può apprendere che Dubai è quanto di meno esotico e lontano dall’Occidente ci possa essere, poiché – sono parole di Siti – per certi versi ne costituisce una “risibile parodia accelerata”. I grandi capitali che là si concentrano tendono infatti a importare e assorbire in blocco e acriticamente marchi, mode, oggetti d’arte, architetture, status symbol di quello che l’autore definisce il nostro “pantheon in svendita”: il risultato è che ai concerti wagneriani si mescolano quelli di Christina Aguilera, e al lusso più squisito la sfarzosità dozzinale.

La scelta del luogo implica dunque una scelta di postura: se il Pasolini degli anni ’60 può ancora rappresentarsi come un soggetto conoscente dotato di una sua autorità, in Siti l’insieme

si fa ben più complesso. Se il reportage tradizionale si muove su spazi ritenuti interessanti proprio perché “impervi” dal punto di vista cognitivo, linguistico, culturale e antropologico, e questo proprio perché distanti, altri da sé (il meridione d’Europa nel Grand Tour, l’esotismo coloniale dell’India o dell’Africa etc.), gli Emirati contemporanei (almeno quelli più ricchi) costituiscono un fondale rovesciato, dove la “rugosità” del reale è coperta da una splendente superficie. Essi sono il luogo di una sorta di *mimicry* su scala globale e mettono in scena un Occidente da réclame, stereotipato all’eccesso e mancante di tutte quelle mediazioni che ce lo rendono qui ancora tutto sommato supportabile (Luglio 2014).

Andare a visitare gli Emirati significa dunque trovarsi davanti uno specchio che ingigantisce, ma proprio per questo rivela, alcuni nodi fondamentali dell’iper-contemporaneità, che del resto Siti ha già narrato – in modi e forme diversi – nei precedenti romanzi: la “vita vera” esibita e stravolta dentro ai talk show televisivi; la progressiva smaterializzazione della ricchezza ad opera della finanza mondiale; la sostituzione dell’assoluto divino con l’assoluto del desiderio di consumo. Negli Emirati degli anni Duemila quello che si para davanti al soggetto conoscente è la realtà tangibile di un’irrealtà, che sta diventando – paradossalmente – tanto più impressionante quanto più attecchisce e prospera in quelle che a lungo, e fino a pochi decenni fa, erano state le “lontananze” dell’Occidente.

5. *Il paradosso fondamentale*

Il paradosso davanti a cui sembrano trovarsi scrittori della generazione di Siti, o più giovani, è che sulla realtà non è più possibile essere ingenui, perché siamo anche troppo consapevoli di tutte le opacità, le mediazioni, le distorsioni che si frappongono tra il soggetto osservante e ciò che viene osservato. Non

ha più diritto di cittadinanza nel dominio umanistico l'idea di uno sguardo neutro sul reale, e questo proprio nel momento in cui poter interpretare i vertiginosi cambiamenti del mondo risulterebbe più necessario.

Che senso ha che lo scrittore parli di un luogo che, in apparenza, sa parlare anche troppo di sé, con ogni mezzo pubblicitario ed economico a disposizione? Questo è più in generale il problema dell'intellettuale nel mondo contemporaneo: ricavarci uno spazio di parola significativa là dove sembra che il mondo, con la retorica della trasparenza e della comunicazione totale, sia anche troppo in grado di parlare per sé. Ancora Pasolini può svolgere una funzione di mediazione in modo diretto, mostrando e interpretando ciò che è distante nei suoi rapporti con una realtà occidentale che sta definitivamente rompendo con l'arcaico e il pre-moderno: raccontando l'India agli Italiani parla loro di quello che sono stati in un passato ancora tutto sommato recente, senza che possano esserlo mai più. Venendo dopo che quella rottura si è consumata su scala planetaria, e già nel momento della scelta del viaggio, Siti sa invece che a Dubai si raccoglie quanto di più fittizio e artificiale la modernità metta a disposizione: in questo scenario, e in aperto contrasto con il modello pasoliniano, anche il suo mettersi in scena come reporter assume i tratti pervasivi della sfiducia, della stanchezza e del ritiro cognitivo:

Avevo numeri di Dubai, appuntamenti, ma chi se ne fotte (Siti 2009: 42); mi abbofferò davanti alla televisione con cibo di cattiva qualità: è la mia protesta, la mia reazione contro la cecità globalizzata (43); non posso stare sempre recluso in camera: visto che almeno quello è vicino, mi spingo ancora fino al Creek, nella zona miserabile del porto (44); ci ho anche pensato a un interprete, ma sarebbero banalità deludenti, le storie sono tutte uguali se non le esami abbastanza da vicino; monotonia degli umani a qualunque latitudine

(51); relitti di paccottiglia para-occidentale epigonica (56); ho visitato solo uno dei quadrati della scacchiera e all'idea di ricominciare domani mi prende il voltastomaco (76).

Sono chiare le parentele con il “vecchio obeso, con un maglione rosso sporco di cioccolato e le scarpe da ginnastica, [che] ronza per le borgate e si appunta le storie” (331) della fine del romanzo *Il Contagio*. Ancora una volta ci troviamo davanti a un'esibizione, ma non di voglia di scoprire, bensì di voglia di *non* scoprire. Eppure questo non significa disimpegno. Anzi, è quanto più possibile lontano dal disimpegno, perché se “la verità del mondo vien fuori contro voglia” (Siti 2013: 12) è in realtà solo il rendersi indocili alla retorica della ricerca sul campo, del mondo come documentario o cartolina, che ci permette di farle spazio. Le forme di questa indocilità non prendono tuttavia la strada di un rincaro eroico di ricerca della presa diretta, che potrebbe trasformarsi in una nuova (mistificante) retorica della non fiction. Per Siti la realtà esiste ed è conoscibile, ma può rivelarsi, da vicino come da lontano, solo a patto che si sia cessato di volerla raccontare a tutti i costi come processo di acquisizione diretta e intenzionale, e si cominci a metterne in scena piuttosto il lato sfuggente e refrattario.

Da questo punto di vista è interessante come molti momenti di conoscenza, in questo reportage, siano ricavati in levare, presentati come se spuntassero per sbaglio e quasi muti rispetto alla realtà a colori violenti che li circonda e che – dal punto di vista visivo, sonoro, cognitivo – tende a coprirli completamente. Si affrontano in questa implicita battaglia due concezioni antipodiche: da un lato la descrizione di luoghi e situazioni come pornografia, in cui tutto viene presentato come immediatamente visibile, accessibile e anche troppo evidente; dall'alto un diverso tipo di sguardo, che opera per sottrazione e valorizzazione di istanti, parziali ma illuminanti. In questo senso va la scoperta del deserto come luogo di maestosa e silenziosa

resistenza, nonostante il tentativo di addomesticarlo per farne una gigantesca pista di rally, la volontà di coprirne il vuoto immenso e angoscioso, il desiderio di dimenticarne la dimensione sacrale per fare posto alla febbre del nuovo. Non è un caso che i momenti di maggiore intensità si abbiano proprio, in questo testo, in relazione all'esperienza di un vuoto e di una "mancanza", di segno positivo, in contrapposizione con il troppo pieno dell'offerta consumistica totale. Come se la realtà, la "cosa" fuori dallo scenario e dal fondale, si manifestasse solo dove non la si cerca e quando non la si aspetta: essa può rivelarsi come subitaneo riconoscimento anche nel caso del lontanissimo e potentemente estraneo, ma solo a patto che prima si sia cessato di volersene impossessare, o volerla esibire, a tutti i costi.

6. Conclusioni

Nell'atto stesso di pensare a un reportage e di costruirsi una voce narrante Siti avverte la necessità di prendere le distanze dai modelli nobili (Pasolini, Moravia) come da alcuni concorrenti spietati (la TV e i nuovi media), ma anche da una certa retorica del disimpegno e della fictionalizzazione della realtà di matrice postmoderna. Si potrebbe infatti pensare che – nella scelta della location emirale, così come nella decisione di aprire la non fiction ai personaggi dall'autofiction – ci sia la volontà di affermare l'avvenuta parificazione di reale e finzionale, di mondo e invenzione, mediante un gioco di specchi che si compiaccia di segnalare i rimbalzi senza uscita dall'uno all'altra. Ma ciò non è quello che accade in Siti, poiché l'impossibilità labirintica non riguarda il tentativo in sé di ricercare e produrre conoscenza, quanto piuttosto la pretesa di farlo secondo modi (suppostamente) immediati, illustrativi e diretti. Si può dire qualcosa sul mondo, e quel qualcosa può essere valido dal punto di vista emotivo e cognitivo, ma solo a patto di avvalersi di modalità rappresentative che prioritariamente e apertamente tematizzi-

no la necessità di interrogarsi su come si può produrre descrizione e conoscenza, sapere e reportage.

Siti prova a fare questo proprio arruolando sotto una stessa bandiera le potenzialità ermeneutiche della fiction e della non fiction, non più contrapposte l'una all'altra nei binomi illusione e realtà, falso e vero, immaginario e reale, ma intesi come elementi in sinergia. La non fiction garantisce tra gli altri l'impegno etico ed epistemologico alla base di ogni tentativo di conoscenza. L'utilizzo della fiction, in questo testo, lavora a rendere saliente la distinzione tra 'finzionale', inteso come discorso che punta a demistificare l'illusione di una pura referenzialità, senza mediazioni e in presa diretta, e 'fittizio', discorso che invece tende a promuovere l'illusione di un a-problematico accesso al reale.

NOTE

¹ Per una disamina complessiva del reportage di viaggio scritto da scrittori italiani del '900 cfr. De Pascale (2001); per il viaggio in India in particolare cfr. l'ottimo contributo di Benvenuti (2008).

² Scrive Benvenuti (2008: 109-10) a questo proposito: "Questo resoconto non intende essere documento nel senso di descrizione obiettiva di una realtà, quanto testimonianza di un'esperienza che implica fortemente la componente soggettiva, letterariamente restituita al lettore entro un registro che anche per questo, come molti interpreti hanno notato, è sovente lirico. [...] Pasolini è dunque una sorta di corrispondente di un giornale e, tuttavia, se nei suoi *reportages* l'io si colloca in una posizione testimoniale, di racconto in presa diretta, il loro valore documentario si rivolge alla resa delle passioni che l'India suscita nel viaggiatore, piuttosto che a una descrizione 'obiettiva' della situazione dell'India".

³ Sull'importanza dei paratesti in Siti cfr. Marchese (2014: 239-40).

⁴ Del resto, come nota giustamente Donnarumma (2012: non impaginato), "anche questo reportage, per quanto adotti gli schemi del genere con tanto di ricostruzioni enciclopedico-giornalistiche, va letto in continuità con l'*autofiction* o la *fiction* che Siti ha prodotto sinora; l'io del *Canto*

del diavolo è indistinguibile dal Walter della trilogia e dal professore del *Contagio*; Massimo, da Marcello [...]. L'effetto è duplice. Da un lato, il *Canto* fa da chiave per i libri precedenti, rivelando che Siti non inventa nulla o, meglio, innesta le sue invenzioni su una solida base di realtà esperita. Dall'altro, la completa assenza di una retorica della sincerità o della fedeltà al vero lascia supporre che anche il *reportage* sia *fiction*, e che Siti sia sempre un'invenzione di se stesso".

⁵ Che il personaggio del body builder abbia su Walter una fondamentale funzione di pedagogo "in negativo" lo si dichiara *apertis verbis* in un romanzo autofinzionale appena di un anno precedente, *Il Contagio* (2008), che fornisce tra l'altro un contraltare tematico proprio ai romanzi pasoliniani sulle borgate. In esso si narra una "spedizione etno-antropologica" di Walter nelle periferie degradate di Roma, tra precariato, cocaina, prostituzione, per raccontare la storia degli abitanti del condominio in cui abita Marcello (controfigura di Massimo). Da questa spedizione *in partibus infidelium* Walter tornerà irrimediabilmente cambiato (Siti 2008: 289-90).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Benvenuti, Giuliana (2008), *Il viaggiatore come autore. L'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Broggi, Daniela (2006), "Walter Siti, *Troppi paradisi*", *Allegoria*, 55: 211-29.
- De Pascale, Gaia (2001), *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati e Boringhieri.
- Donnarumma, Raffaele (2012), "Walter Siti, *Il canto del diavolo*", *Allegoria online*, 61 [24/11/2019] <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n61/10-tremila-battute/6166/335-walter-siti-qil-canto-del-diavolo>
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Luglio, Davide (2014), "Voyage au but de l'Occident. *Il canto del diavolo* de Walter Siti", *Italies*, 17/18 [24/11/2019] <https://journals.openedition.org/italies/4820>

- Marchese, Lorenzo (2014), *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa.
- Mongelli, Marco (2016), "Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer", *Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, 14: 53-81.
- Palumbo Mosca, Raffaello (2016), "Oltre l'idea di realismo: scrittori della vita nel nuovo millennio. Primi appunti", *Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, 14: 29-37.
- Pasolini, Pier Paolo (1962), *L'odore dell'India*, Milano, Garzanti, 2009.
- Siti, Walter (1994), *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi.
- (2006), *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi.
- (2008), *Il contagio*, Milano, Mondadori.
- (2009), *Il canto del diavolo*, Milano, Mondadori.
- (2012), *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli.
- (2013), *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo.
- (2014), *Exit strategy*, Milano, Rizzoli.
- (2017), *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli.

INTERVISTE

a cura di

Valentina Sturli e Vincenzo De Santis

CARMEN GALLO

*Su Historiae (Einaudi 2018).
Intervista ad Antonella Anedda*

CG *In Historiae, il volume pubblicato nel 2018, il titolo denuncia immediatamente un debito quanto meno simbolico con la storiografia latina ma anche con la pratica della traduzione come esperienza di confronto con un mondo linguisticamente altro. Quanto questa pratica ha influito sul rapporto con il passato e in particolare sulla scrittura di questo libro?*

AA Moltissimo. In *Historiae* in realtà si intrecciano molte “traduzioni”. La più immediata è dalle *Historiae* di Tacito ma ci sono anche le *Historiae* di Erodoto e le Storie di Rodolfo il Glabro e le Storie di Guicciardini. Sono tutti autori che raccontano quello che hanno visto: l’orrore, i massacri, la fame, la povertà, senza retorica, con esattezza. Mi ha sempre colpito quanto le loro parole siano attuali. Basterebbe questa frase di Tacito:

“il mare pieno di esuli, gli scogli macchiati di sangue”. A queste traduzioni evidenti si aggiungono poi altre letture sottopelle: Il giorno del giudizio di Salvatore Satta (il più tacitano dei prosatori italiani) e tutta la poesia di Kavafis. Infine, ma è una precisazione per me fondamentale, queste Storie non potrebbero esistere senza altre storie private, ma anche legate alla cronaca come nella poesia dedicata ai roghi in cui due estati fa morirono due vecchi.

CG *Nel libro, gli spazi della storia collettiva (passata e presente, come le migrazioni) coesistono con gli spazi intimi del mondo domestico e del mondo ospedaliero. Che rapporto c’è tra queste due dimensioni?*

AA Un rapporto ritmico, di relazione, forse di interdipendenza.

CG *Altri spazi rievocati sono: il cielo astronomico come mappa di orientamento e l'isola della Sardegna come rifugio, tana. In che modo questa dimensione universale/aperta e dimensione biografica/chiusa s'intrecciano e si oppongono?*

AA In realtà per me la Sardegna non è lo spazio di un rifugio, di una tana. La tana semmai è il Continente. È lui che ho sempre visto come alternativa all'esposizione dell'isola. Esposizione al vento, al distacco, alla separazione, alla lontananza. La Sardegna è (era) (anche) il luogo da cui è possibile osservare meglio le galassie, le costellazioni. Alcuni paesi erano, fino alla mia adolescenza, poco illuminati e le stelle si vedevano molto meglio che non da Roma.

CG *Ancora più che nei libri precedenti, fondati sul gesto stilistico della percezione e decifrazione, nel libro chi scrive si mostra nell'esercizio costante della misurazione della perlustrazione. Cosa muove questa pulsione geometrica dello sguardo?*

AA Perlustrare è un verbo che amo. Ha a che fare con la luce. Pulsione geometrica dello sguardo è una bellissima definizione. Credo che la muova un desiderio di misu-

rarmi con lo spazio in modo reale, terrestre, esatto e non semplicemente emotivo.

CG *"aspettare che ritorni l'amore per i vivi", si legge in Davanti agli armadi dei morti. La malattia, la morte e la cura sono temi ricorrenti nel paesaggio introspettivo della raccolta. Che rapporto ha la poesia in questo processo di accettazione ed elaborazione di una forma di sopravvivenza?*

AA Non penso esista una forma di sopravvivenza se non quella del ciclo naturale, di una scomposizione e ricomposizione di atomi. C'è un verso di René Char che mi ha accompagnato da molti anni. Char si rivolge al suo cane e gli dice "Tigron, presto sarai un ciliegio". Nel libro c'è un tentativo di avvicinarsi a questa consapevolezza.

CG *Esiste un'oscillazione che anima il libro, sezione dopo sezione, e che si muove tra i poli della rivendicazione dell'io ("Nuvole, io") e della sua dispersione ("ritornare pietre" in "Anatomia"). Che ruolo hanno i pronomi in questa dialettica di essere e non-essere?*

AA Più che una rivendicazione è un modo ironico per chiedermi/ci se alla fin fine non resti che dire "io"

consapevoli però che si tratta di un'invenzione. L'io è già disperso, da sempre. I testi che hai citato prendono bonariamente in giro i dibattiti, le diatribe, i litigi su questo famoso io. Non c'è polemica ideologica ma il desiderio di interrogare i pronomi, dire loro "ehi tu, come funzioni?"

Per quanto riguarda il ritornare pietre, avevo in mente una espressione di Erasmus Darwin nonno di Charles Darwin che ho studiato e che era un anti-creazionista e un protoevoluzionista. Quando scopre delle conchiglie in una grotta cambia il suo motto e lo trasforma in "E conchis omnia": tutto dalla conchiglia.

Tornare pietre, mi sembra una cosa bella.

CG *Per concludere, e per tornare alla traduzione, l'italiano è spesso nel libro una lingua seconda rispetto al sardo. Cosa significa questa permanenza della lingua madre nella trama del discorso poetico?*

AA Il sardo è presente – uso una espressione di Zanzotto – come "penombra viva" nel mio italiano che questa condizione resista nella trama del discorso poetico come certe forme di pioppi che si voltano nel vento e ora mostrano un lato opaco, ora lucente.

VALENTINA STURLI — DIEGO PELLIZZARI

*Intervista a Mario Martone**

vs *Come regista lei ha sempre messo in scena grandi opere letterarie del passato o contemporanee, da Sofocle a Shakespeare, da Parise a Elena Ferrante, fino a portare in scena, con Il giovane favoloso, anche un grande autore della letteratura italiana. Che posto ha la letteratura nel suo modo di fare regia, sia teatrale che cinematografica, e qual è il suo rapporto con la letteratura?*

MM Più in generale direi che la letteratura mi interessa come atto creativo. Non c'è soltanto la letteratura. Nei miei film ci sono spesso figure di artisti, o comunque di creatori. Il mio primo film è su un matematico, *Teatro di guerra* racconta di un gruppo di attori,

L'odore del Sangue, che viene da un romanzo di Parise, ha come personaggio uno scrittore, *Il giovane favoloso* è Leopardi e in *Capri revolution* ci sono degli artisti. Dentro tutto questo c'è anche un più generale rapporto con la letteratura, una propensione e una tensione verso la messa in scena e l'interesse per l'atto creativo dell'essere umano, sia esso pittura, teatro, danza, arte o letteratura; l'atto creativo come sfera anche religiosa, se vogliamo. Gli esseri umani hanno inventato le religioni, hanno inventato l'arte. Non vivremmo senza le religioni e senza l'arte. Indipendentemente dal fatto che uno possa avere la fede o meno, che uno possa essere creativo o meno: non ha importan-

* I due autori dell'intervista tengono particolarmente a ringraziare il dott. Simone Casprini per il suo preziosissimo aiuto.

za. L'importante è l'esistenza di queste cose. Per questo attribuisco all'atto creativo degli esseri umani un grande valore. Attraverso questi percorsi incontro degli scrittori che, a volte, a loro volta trattano di scrittori. Se per esempio mi occupo di Risorgimento, andando sulle tracce dei cospiratori italiani dell'Ottocento, mi imbatto in un libro come *Noi credevamo* di Anna Banti, un romanzo che contiene anche una biografia, visto che il protagonista è ricalcato sulla figura del nonno dell'autrice. In *Noi credevamo* compare un personaggio che si chiama Sigismondo Castromediano, e il cosceneggiatore Giancarlo De Cataldo mi mostra il libro di memorie di Castromediano, e capisco che quello è stato il materiale su cui ha lavorato Anna Banti per ricostruire le vicende del nonno. Sono scatole cinesi, sentieri che ti portano come in un labirinto, in uno stare insieme di tutti gli atti creativi possibili, che è una cosa che veramente mi interessa. Non sono un grande lettore, ci sono troppi grandi libri che non ho ancora letto, che vorrei leggere e che forse un giorno leggerò. Mi muovo insomma in questo labirinto, dove faccio degli incontri.

vs Che cosa la colpisce di un materiale, di un soggetto, un testo, un argo-

mento tanto da decidere di lavorarci sopra? Che cos'è che fa scattare la molla del lavoro?

MM Questo è un po' un mistero: è vero che, in maniera inspiegabile, c'è una specie di luce che si accende. Mi imbatto quotidianamente in soggetti e storie possibili da raccontare al cinema, o mi capita di leggere testi che sarebbe interessantissimo mettere in scena a teatro, ma non so dire perché succede che proprio certe storie facciano scattare la molla. Se penso a *Noi credevamo*, ho cominciato a entrare in quel labirinto attraverso domande che riguardavano il presente, collegando, ad esempio, le intifade palestinesi alle nostre guerre di indipendenza. Io che di storia italiana dell'Ottocento ne so poco, ho iniziato a chiedermi perché nel racconto della nostra storia risorgimentale vi fossero solo grandi battaglie, solo grandi diplomazie, ma, mi dicevo, deve esserci stato un lato oscuro: come hanno potuto, uomini privi di mezzi e braccati dalle polizie, portare a termine battaglie contro degli eserciti? La domanda veniva da qualcosa di attinente al presente, ma è come rimbalzata su una questione che riguardava il passato. Ho cominciato a capire che il racconto ufficiale della nascita del

nostro Paese era pieno zeppo di rimozioni. Alla fine è diventato un po' come andare in analisi. Il nostro è un Paese malato dal punto di vista della crescita democratica, preda di così tante contraddizioni, nodi irrisolti che non si sciolgono mai, in una specie di perpetua crisi. Le persone che stanno male e hanno nodi che non si sciolgono vanno dall'analista e cominciano a scavare nei traumi, nell'infanzia e nelle rimozioni. *Noi credevamo* era un po' come andare in analisi per scoprire i traumi e capire le rimozioni che c'erano state. Dopo di che il film ha aperto un decennio di rapporto con l'Ottocento italiano: ha partorito le *Operette morali* e poi *Il giovane favoloso*, e intanto mi è stato proposto di mettere in scena le opere di Verdi e di Rossini. A quel punto il labirinto diventava fittissimo, è stato un inoltrarsi progressivo. Ne sono uscito solo da poco, anzi ne sto uscendo adesso, scavalcando il secolo con *Capri revolution*. Posso fare altri esempi. *L'amore molesto* me lo aveva segnalato Fabrizia Ramondino, con cui avevamo scritto *Morte di un matematico napoletano*: ricordo che avevo portato il libro di Elena Ferrante con me a New York quando andai a presentare il matematico; lo leggevo nei ritagli di tempo, mi venivano incontro i suoni di Na-

poli prima ancora delle immagini. Quanto a *Teatro di guerra*, mi trovavo ad Avignone dove stavamo facendo l'*Histoire du Soldat*, e mentre eravamo lì, in riunione, vedevo tutte le compagnie francesi molto attive sulla questione dell'assedio di Sarajevo e dello scambio culturale con i bosniaci. Da italiano vedevo tutto ciò come qualcosa che in Italia non era avvenuto: si dava molto aiuto economico alla Bosnia in quegli anni, e anzi l'Italia è stata un paese molto solidale, ma che non ha elaborato nessun pensiero su quello che stava succedendo. Di nuovo una rimozione, una specie di vuoto. E allora anche in quel caso, istintivamente, ho avvertito questa sensazione e ho cominciato a fantasticare su un film in cui si raccontasse di una compagnia italiana; da lì ho pensato al teatro, al senso del teatro, ai *Sette contro Tebe* che era la tragedia giusta per la Bosnia perché tratta di una guerra fratricida. In genere quindi sono spunti che vengono di sponda. Lo stesso vale per *Capri revolution*: ero a Capri a un festival, ospite di un convegno, e mi trovo davanti ai grandi quadri del pittore Diefenbach. Chiedo informazioni e mi raccontano la storia del pittore e della sua Comune, del vegetarianesimo, del naturismo. E immediatamente, non so perché, si è

istituito un rapporto con un'opera di Beuys, *Capri-Batterie*, che è una lampadina innestata in un limone. Per me è stato subito *Capri-Batterie*, una specie di cortocircuito da cui è partito questo film dalla costruzione piuttosto complessa, in cui si uniscono la Comune di Diefenbach a quella di Monte Verità, a Beuys e a tutta una serie di storie.

DP *Lei è un regista doctus, si documenta molto, i suoi film sono pieni di riferimenti eruditi. Già nelle prime inquadrature di Capri-Revolution mi è parso di riconoscere topoi che riguardano il tema dell'esilio e del ritorno degli dèi pagani nella cultura occidentale: il capro nero che da elemento del corteo dionisiaco diventa nel sabba immagine del diavolo stesso, la contrapposizione col cattolicesimo, un reperto antico – un'anfora – che riemerge dagli abissi, la presenza delle rovine. Sono poi anche riconoscibili allusioni ad opere pittoriche, penso a La jeunesse de Bacchus di Bouguereau, o alle fotografie di nudo di Von Gloeden. Quali sono i suoi modelli letterari, fotografici, pittorici?*

MM Vale lo stesso discorso che facevo prima: in realtà non sono un regista *doctus*, e i riferimenti che ci sono nei miei film sono frutto di incontri. Non ci sono cose che

conosco e che desidero raccontare nei film, ci sono cose che non conosco e che, in un viaggio di scoperta, creano il film. Così, le capre nere che ti hanno colpito sono anch'esse frutto di un incontro. Erano le capre che appaiono in un mio cortometraggio intitolato *Pastorale cilentana* realizzato per l'Expo. Me le sono portate dietro. Quanto all'anfora non saprei. Certo è che ci sono delle cose che per me sprofondano nell'oblio ma non spariscono. L'ho scoperto una volta, in maniera molto precisa, rivedendo *Il diavolo probabilmente* di Bresson. Sapevo di aver visto quel film e anche che mi era piaciuto molto, ma se qualcuno mi avesse chiesto di che cosa parlava non avrei saputo dirlo. Nel rivederlo a distanza di tempo ero perfettamente in grado di capire tutto quello che dovevo a quel film nella realizzazione di *Morte di un matematico napoletano*, a partire dal fatto che si tratta di un film sul suicidio. In quel momento riuscivo a vedere la parte di me che aveva attinto a quel giacimento senza che me ne rendessi conto nell'immediato. Tornando all'anfora, è possibile che, avendo letto da bambino la *Venus d'Ille* di Mérimée, il racconto abbia lasciato una traccia da qualche parte, ma non si tratta di un'allusione voluta o di un riferimento esplicito. È un

dato importante per capire il mio modo di lavorare, che appunto non è quello del regista *doctus*. Ho fama di essere un regista intellettuale perché mi occupo di cose che hanno a che fare con i libri e con l'arte, ma allo stesso tempo questa fama diventa anche una specie di gabbia, uno schema entro il quale si viene inseriti e in qualche modo ridotti. La questione è un'altra: è far sì che tutti questi elementi siano propulsivi. I film non sono dei saggi. Detto questo, mi piace il rapporto con la critica, quando il critico prosegue il libro, il film o lo spettacolo. È qualcosa che funziona già rispetto al lettore: i miei film non hanno mai delle chiusure e delle conclusioni nette, anzi si aprono. Alcuni casi sono davvero eclatanti, come la struttura di cemento armato in *Noi credevamo*, che induce il pubblico a chiedersi se il regista si sia sbagliato. In quel caso si manifesta violentemente la voglia di mettersi in rapporto con il lettore, di scuoterlo e di spingerlo a interrogarsi sul perché sia stato inserito un elemento come quello. Corrisponde al modo in cui lavoro a teatro, abolendo la quarta parete e creando delle situazioni assembleari, qualcosa che nelle mie *performances* mi porto dietro dagli anni Settanta. C'è un'idea di spettatore e attore che

in qualche modo sono tutt'uno, di un teatro come luogo rituale d'incontro e non come rituale di consumo borghese. Questo modo aperto di concepire l'opera comprende anche un rapporto con chi legge il film, che a vari livelli lo continua. Le cose che mi dici sul capro nero, quindi, sono per me interessanti, perché sono giuste, del tutto pertinenti, e perché il mio film continua a viaggiare attraverso il tuo sguardo.

DP *Non so se lei lo ha fatto apposta, ma la scena della danza notturna, nudi, con falò e scene sessuali può ricordare il sabba. Un bellissimo libro di Carlo Ginzburg¹ analizza e interpreta il sabba in ogni sua parte, ma in certa letteratura ottocentesca, come vediamo ad esempio in Heine, il sabba è il rituale bacchico non compreso e demonizzato da parte dei cristiani, che viene cambiato di segno da positivo a negativo e diventa la danza demoniaca delle streghe. Questa sarà anche la lettura di alcuni antropologi del primo Novecento. Mi ha colpito che in Capri-Revolution ci sono sia la danza "dionisiaca" diurna, sia il rituale notturno, demoniaco negli occhi di chi non lo comprende. Tutto questo si inserisce all'interno di un contesto tematico molto chiaro, in una topica ben consolidata, ed è ancora più interessante se lei non lo ha fatto apposta.*

MM Ripeto, alcune cose sono consapevoli, altre vengono da una condivisione. I miei riferimenti per la danza dionisiaca notturna sono stati anche altri, provenienti dall'universo di Monte Verità in Svizzera, dal lavoro sulla danza di Laban o di Mary Wigman. Ma tutti noi lavoriamo con dei riferimenti culturali collettivi, esiste anche una sorta di inconscio culturale al quale ci richiamiamo e grazie al quale ci capiamo. Confido che i riferimenti che tu cogli, così come quelli che ti ho citato a mia volta, colpiscono segretamente anche chi non possiede lo stesso quadro intellettuale, proprio perché sono cose che stanno all'interno dell'inconscio collettivo, che è precisamente ciò che mi interessa intercettare.

vs Lei prima ha detto che spesso i suoi film muovono da cose che non sa e ha citato la psicoanalisi. A tal proposito pensavo a quanto dice Bion, secondo il quale l'obiettivo della psicoanalisi è pensare pensieri non pensati, tutto quello che in qualche modo è nell'aria ma non è ancora affiorato alla coscienza. Mi colpiva quello che diceva a proposito della molla, che a volte può essere costituita da un deficit di pensiero.

MM Sì, di pensiero e di conoscenza, là dove vedo improvvisamen-

te dei buchi neri, delle zone vuote e di rimozione. In quei casi sono immediatamente attratto, quasi in una sorta di indagine. Per questo motivo mi piacque tanto un romanzo come *L'amore molesto*, che tratta precisamente di questo, di un personaggio che fa un percorso non per andare alla scoperta di qualcosa che non sa, ma di qualcosa che è rimasto sepolto.

DP *Anche in Capri-Revolution, secondo me, c'è una rimozione molto forte: l'antico. Volevo chiederle, appunto, quanto contano l'antico e il neopaganesimo in questo film e più in generale nella sua opera? Nel suo film gli dèi si percepiscono, e sono le rocce, la terra, l'acqua, il sole.*

MM Certo, Seybu porta Lucia in quello che definisce il suo tempio e le indica il sole come suo dio. In quel caso, quindi, c'è il dio indicato, che è poi un riferimento preciso ai Monteveritani, che avevano l'idea – non so quanto di derivazione neopagana – di recuperare un rapporto profondo con la natura. I fondatori di Monte Verità, Henri Oedenkoven, Ida Hofmann, i fratelli Gräser, erano un gruppo di giovani di buona famiglia che lasciarono la Germania e l'Europa settentrionale e insediarono una comune ad Ascona sul Ticino. Negli anni successivi alla rivoluzione

industriale si avverte l'esigenza di una riforma della vita: è la prima volta che gli esseri umani si pongono il problema del progresso, non necessariamente inteso come qualcosa di positivo, come ovviamente già Leopardi aveva intuito. Il film, quindi, nasce dal finale del *Giovane favoloso*, come una sorta di costola della *Ginestra*, la grande riflessione leopardiana sul progresso e sulla natura con la quale si concludeva il film del 2014. Il progresso dunque entra in gioco come elemento problematico dalla seconda metà dell'Ottocento in avanti. Ricordo benissimo una mostra di carattere antropologico che si tenne a Roma: c'era un display in cui si vedeva la quantità di esseri umani sulla terra nel corso di milioni di anni, quindi dall'origine in avanti. Si vedeva il numero crescere progressivamente fino ad arrivare a Egizi e Greci e fino al Medioevo, per poi attestarsi, anche se con oscillazioni continue a seconda delle carestie ecc. All'altezza del 1850 il display impazziva: le cifre salgono tanto vertiginosamente che non era neanche più possibile vedere i numeri registrati dal dispositivo. È l'effetto del progresso, della medicina, dell'industria, di tutto ciò che ha fatto sì che improvvisamente la terra si sia trasformata e abbia assunto il volto che ha oggi.

Da quel momento il marxismo inizia a rifelettere sullo sfruttamento degli esseri umani nelle fabbriche, e più in generale ci si interroga sui fenomeni della modernità. In questo stesso clima si situa la reazione di un gruppo di giovani, che a me era ignoto: non sapevo nulla né di Monte Verità, né di Diefenbach. È interessante vedere come ad esempio la danza moderna nasca dall'esperienza di questo gruppo. Rimettere in gioco il rapporto con la natura, infatti, significa anche rimettere in gioco il corpo umano e la sfera della corporeità. Il corpo viene esposto nudo al sole ed è possibile curarsi attraverso forme alternative come la medicina omeopatica. A quel punto si comincia a ragionare in termini artistici, a ripensare quello che fino ad allora era la danza, che prevedeva l'impiego di costumi, il movimento a ritmo di musica e possibilmente sulle punte per elevarsi verso il cielo. Laban, il grande coreografo attivo a Monte Verità e fondatore della danza moderna, fa ricorso a corpi nudi nello spazio vuoto, che si muovono senza una musica di sottofondo da seguire, per dare il senso della caduta e dell'attrazione esercitata dalla terra. Sono cose che vediamo continuamente nella danza contemporanea, ma che in quel contesto nascono in maniera deflagrante, con un ritorno – se

si vuole – certamente all’antico. È chiaro che, da questo punto di vista, tracce di tutto ciò si ritrovano nel teatro antico, nella tragedia, nella ritualità legata alla religione greca, per cui i riferimenti agli dèi pagani che tu individui ci sono tutti. Un’esperienza molto importante per me è stata il venire a contatto con l’India. Ho fatto due viaggi in India, intrapresi poco prima di diventare direttore del Teatro di Roma, infatti il Teatro India a Roma si chiama così proprio in omaggio a quei viaggi che mi hanno profondamente segnato, e anche perché si tratta di un teatro concepito per essere insieme nobile e povero; con un gioco di parole, inoltre, volevo creare l’India accanto all’Argentina. Dovevo mettere in scena *l’Edipo re*, che ho messo in scena all’Argentina con un coro di migranti. Era il 2000, l’anno del Giubileo: ho sventrato il Teatro Argentina a Roma togliendo tutte le poltrone dalla platea come fossero bruciate e creando una palizzata tutto intorno ai palchi. Da dietro la palizzata gli spettatori osservano cosa succede a Tebe, chiusa per la peste, dove si muove un coro di migranti, che in alcuni casi ho preso proprio dalla strada, come mostra un documentario che ricostruisce la ricerca di queste persone, che con il loro po-

vero italiano hanno lavorato sul testo di Sofocle. Dell’India mi aveva colpito il politeismo, una certa forma non solo religiosa ma anche comunitaria, che secondo me aveva molto a che fare con la presenza di più dèi. Questo mi ha aiutato ad avvicinarmi alla tragedia greca. È un aspetto che troppo spesso si trascurava, il fatto che i Greci non avevano un unico dio, ma avevano gli dèi. Quando si ha a che fare con la tragedia greca non si può trascurare questo aspetto, la sua totale alterità rispetto al monoteismo. La tragedia greca nasce in un contesto politeista, e anche l’articolazione dialettica che in essa si riscontra secondo me viene da lì. Tornando all’*Edipo re*, facendo agire insieme sulla scena immigrati provenienti da vari paesi, a ciascuno di loro chiedevo di portare la loro cultura, la loro esperienza, i loro canti, i gesti legati alla loro ritualità e alla loro religione. Si creava così una composizione mista della città di Tebe. Sarebbe complesso ripercorrere qui tutto l’*iter* di quell’allestimento. Massimo Fusillo ha seguito da vicino questo lavoro, e c’è un libro di una sua allieva, Alessandra Orsini, specificamente dedicato alla mia trasposizione delle tragedie greche². Tutto questo per dire che, a proposito del mio rapporto con gli

dèi pagani e con l'antico, c'è qualcosa che preesiste al mio lavoro, anche se, come accade in *Capri-Revolution*, non è esplicito. Quando già stavo cominciando a lavorare a *Capri-Revolution*, mi è stata offerta la messa in scena delle *Bassaridi*, una stupenda opera di Henze, su libretto di Auden e Kallman, tratta da *Le Baccanti* di Euripide. Ho lavorato con Raffaella Giordano, la stessa coreografa di *Capri-Revolution*, per creare scene dionisiache propriamente intese come l'uccisione di Penteo e così via. Come per altri versi *Pastorale cilentana* con le capre, si tratta anche in quel caso di una specie di preparazione, che conteneva come dei bozzetti preparatori per *Capri-Revolution*. È sempre questo modo di procedere un po' labirintico, per cui spesso le tracce di un lavoro poi si ritrovano in un altro. Per questo tendo a far leggere il mio lavoro come un insieme organico, non come opere separate e irrelate fra loro.

DP Una tematizzazione esplicita, però, c'è nella scena dell'invocazione di Artemide. È così?

MM Sì, certo. Nella costruzione dialettica di *Capri-Revolution* e della comune ci sono vari punti. Già la comune ha un suo punto dialettico con la scuola di Gorkij,

gli esuli russi che si preparavano per la rivoluzione comunista, un mondo totalmente altro. All'interno della comune stessa, comunque, c'è un conflitto dialettico, che richiama quello che in effetti ci fu a Monte Verità, dove tra l'altro operò uno psicanalista radicale come Otto Gross, amico di Jung e che conobbe anche Freud. Egli riteneva che la pratica del sesso completamente libero fosse l'unica maniera per guarire dalle nevrosi, e radicalizzava così un elemento proprio della comune, quello appunto dell'amore libero che si racconta anche in *Capri-Revolution*, che in quanto tale poteva avere – ed in effetti ebbe – anche una deriva tragica: Gross, infatti, venne accusato di aver favorito la morte di una donna, certo fragile e con una sua tendenza suicida, alla quale egli diede una certa droga con cui potersi togliere la vita. Gross non negò mai il proprio coinvolgimento: riteneva che la donna si sarebbe suicidata comunque e di averla solo aiutata a farlo nel modo meno violento possibile. Per questa vicenda lo psicanalista venne processato. Nel film la figura di Herbert richiama direttamente Gross, incarnando questo contrasto e la riflessione sul limite fino al quale è lecito spingere l'apertura. Dal punto di vista

artistico, invece, ho richiamato i riti di Hermann Nitsch, l'artista viennese che fa performance usando materiali *sui generis* come il sangue di animale e che quindi, da questo punto di vista, affonda a piene mani in un'idea neopagana. Anche in questo caso, dunque, si mischiano e convergono elementi differenti ed eterogenei. Volevo che nel film ci fosse una sorta di preghiera. C'era l'inno orfico ad Artemide, e ho chiesto a Massimo Fusillo di aiutarmi a trovare una vecchia traduzione tedesca che potesse andar bene per l'inizio del Novecento. Sono rimandi, tracce, mondi che si toccano, sempre però – ribadisco – in questa forma labirintica e libera. È impossibile osservare il film sotto il profilo filologico, perché si tratta di una costruzione totalmente libera: nella realtà Diefenbach è morto nel 1913, mentre la vicenda messa in scena si svolge nel 1914, egli ha sempre dipinto e non ha mai fatto performances come quelle che fa il protagonista, che da questo punto di vista riprende Beuys, di molti anni successivo. C'è quindi un muoversi del tutto libero tra i riferimenti culturali, psichici, ancestrali, che si assemblano e si compongono in una forma che poi è quella che prende il film in sé. Al contrario *Noi credevamo* può

essere facilmente indagato filologicamente, proprio in virtù del tema affrontato e del modo in cui è affrontato. Lavorare su materiali storici come quelli ha richiesto uno studio e un impegno diversi, e ciononostante non ha evitato le polemiche, ad esempio per l'accusa di aver accostato il terrorismo a Mazzini. Accusa smontata: non c'è in quel film un passaggio che non possa essere documentato, non ci sono parole o fatti che non siano realmente accaduti, anche se poi tutto è ricomposto in un disegno di fantasia. In quel caso l'acribia e la precisione estrema facevano parte del processo di costruzione. Diverso per *Il giovane favoloso*, che si vale di fonti ma in maniera molto più libera, e diversissimo per *Capri-Revolution*, dove le fonti addirittura esplodono. C'è quindi anche un processo progressivo di mia personale liberazione dai lacci della ricostruzione storica.

vs Nei soggetti di cui parlava, spesso legati alla creazione artistica o, nel caso di Noi credevamo, al tentativo di costruire uno Stato unitario, ci sono di frequente dei giovani che creano qualcosa, all'interno di un più ampio processo di creazione collettiva, spesso in modo antagonistico rispetto alla collettività come avviene in Capri-Revolution o nel caso di Leopardi

di. A proposito di *Capri-Revolution* mi chiedo quanto, nella rappresentazione di questa comunità artistica attraversata da conflitti e tensioni, può entrare in risonanza con l'esperienza di scene artistiche singolari o collettive che lei ha conosciuto ai suoi esordi?

MM Il film fratello di *Capri-Revolution* è *Teatro di guerra*, dove un gruppo di attori napoletani prepara la messa in scena dei *Sette contro Tebe* da portare a Sarajevo. Nella rappresentazione di quel gruppo di artisti e dei loro conflitti c'è qualcosa di quasi autobiografico, e anzi il film è fatto come una sorta di documentario: tutti gli attori coinvolti, infatti, sono persone con cui ho lavorato nel corso degli anni e che sono stati messi in scena anche con elementi e caratteristiche loro propri. È chiaro che la costruzione complessiva è di finzione, ma i mattoni con i quali questa finzione è costruita molto spesso sono biografici. In *Teatro di guerra* tutto questo si vede chiaramente, mentre il discorso è un po' diverso se si passa a *Capri-Revolution*. Ho sempre creato gruppi, dal momento che tutto il mio lavoro ha sempre avuto una tensione collettiva e io lavoro cercando di scatenare le energie creative altrui. Non sono un attore e non so dire

a un attore come deve dire una certa battuta; quello che mi interessa è creare un campo di forze nel quale l'attore venga immerso e trovi il suo proprio ruolo, che poi, come regista, io indirizzerò e metterò insieme a tutti gli altri. In generale è questo il mio modo di procedere, che adotto anche quando metto in scena un'opera lirica, che a prima vista sembrerebbe la cosa più schematica: vieni chiamato da un teatro a lavorare con cantanti che non conosci, su un'opera che magari non ignori, ma di cui non potrai toccare una virgola e che devi mettere in scena così com'è; eppure, anche in quel caso, per me è fondamentale creare insieme agli artisti coinvolti, e non necessariamente solo con i cantanti o gli attori, ma anche con i tecnici. Si pensi, ad esempio, a una scena come la danza nel bosco in *Capri-Revolution*: si viene indotti a credere che sulla scena si muovano solo gli attori e i danzatori, mentre in realtà ci sono anche due macchine da presa, dei microfoni, delle persone che stanno per così dire "danzando" insieme agli altri e che non sono meno importanti. Non li vediamo ma ci sono, e non si tratta di una scena costruita per *ciack*, bensì invece, grazie anche alle possibilità offerte dal digitale, di una ripresa molto lunga:

cinquanta minuti di azione in cui si lavora con le macchine da presa. C'è quindi un piano performativo anche dall'altro lato. Questo per dire che il processo creativo è generale e investe tutte le dimensioni della realizzazione scenica. Io ho sempre creato gruppi, fin da ragazzino, con Falso movimento, Teatri uniti, fino alla direzione del Teatro di Roma concepita con lo stesso senso assembleare. È chiaro che tutto questo ha significato e significa nel tempo l'incontro con posizioni, idee, diversità. C'è continuamente un confronto dialettico, che si ritrova anche in *Capri-Revolution*, perché è qualcosa che fa parte della mia vita e di tutto il mio percorso. In *Teatro di guerra*, lo ripeto, il nesso è particolarmente evidente.

DP La nascita della tragedia di Nietzsche fa parte delle sue letture?

MM L'ho letto tanti anni fa. Forse, dopo aver messo in scena tante tragedie greche, dovrei rileggere quel libro.

DP Io ho iniziato a rileggerlo dopo aver visto *Capri-Revolution*. Ci ho ripensato vedendo, nel finale, che nonostante le proteste della protagonista la danza spontanea e liberatoria – diciamo “dionisiaca” abusando un po' del termine – viene spostata su una

pedana, dunque trasformata in qualcosa di più controllato, a sottolineare l'esigenza di porre il problema della forma, della socialità e della comunicabilità, e andando così chiaramente nella direzione dell'apollineo. Come a dire che, in fondo, ogni comunità rivoluzionaria alla fine si pone il problema del ritorno all'ordine.

MM Certo, sono contraddizioni e nodi irrisolti. È molto interessante per me che sia la capraia a mettere in discussione la pedana, quasi a esprimere una sorta di radicalità della protagonista, il vero “maestro” del mio film. Con Ippolita di Majo non volevamo scrivere un film in cui ci fosse un Pigmalione che tira su e istruisce la buona selvaggia. È anzi l'esatto opposto: in realtà Seybu vede in Lucia un maestro, certo inizialmente inconsapevole ma non per questo meno tale. La messa in discussione della forma apre un orizzonte dialettico senza soluzione, un senso tragico di fronte al quale l'unica possibile soluzione è la partenza e l'abbandono.

DP Ho visto la sua intervista a Venezia su *Capri-Revolution*, nella quale lei afferma che uno degli elementi del film per il quale è andato alla ricerca di un filo atemporale è la musica. Potrebbe spiegarci meglio?

MM Il musicista a cui ho chiesto di realizzare le musiche per *Capri-Revolution*, Sascha Ring, aveva già realizzato quelle del *Giovane favoloso*, che però non era una colonna sonora originale (avevamo utilizzato alcuni suoi brani remixati e riadattati, insieme ad alcuni pezzi nuovi all'interno di un film in cui c'è anche la musica di Rossini). Lavorare con lui è stata una bella esperienza, e mi sembrava perfetto per *Capri-Revolution*, era esattamente quello che avevo in mente: un'idea contemporanea della musica. Lo stesso vale per la danza, che non è ricostruita filologicamente – Raffaella Giordano fa delle coreografie che sono le sue. Poi però, sia nella musica sia nelle coreografie, ritrovi quel giacimento interiore. Ragionando con Sascha, un musicista molto famoso in Germania e a livello internazionale per la musica elettronica, ci interessava riflettere sui moduli ripetitivi che caratterizzano oggi la musica elettronica, ma che ci rimandavano ai musicisti del minimalismo americano degli anni Sessanta e Settanta che lavoravano con la ripetizione di certi moduli. Era la colonna sonora di quel mondo, degli anni Sessanta che a loro volta riprendevano quella forma dal passato. Quello stesso modulo ripetitivo, se si guarda più indietro, si ritrova nella musica indiana. Per questo, anche nella riflessione sugli dèi pagani, richiamavo la dimensione del rapporto con l'Oriente. Molto spesso questa cultura ha lì le sue matrici, come accade, fra l'altro, allo spiritualismo di comuni come queste, al veganesimo che ha un corrispettivo nel culto delle vacche sacre. Quando sono andato in India ho avuto l'impressione di aver incontrato Dioniso. La prima città in cui sono stato, Calcutta, era allora una città davvero impressionante. Dopo alcuni giorni andai a visitare il tempio della dea Kālī, dove c'è un grande spiazzo con una pietra nera e una campana. Ognuno delle migliaia di fedeli che affollano lo spiazzo, dove si compiono sacrifici di animali in onore della divinità, deve toccare la pietra nera e poi suonare la campana. È qualcosa di simile a un alveare: migliaia di persone ammassate che entrano quasi una dentro l'altra per riuscire a sfiorare la pietra nera e a suonare la campana. Trovandomi immerso in questa tensione continua, in questo ronzare scandito dal suono incessante della campana, alla sera avevo la febbre alta e la mattina dopo stavo già bene. Evidentemente, la dimensione dionisiaca era tale da sovrastarmi. Dovendo lavorare all'*Edipo re*, tutto questo mi riportava a un'idea molto precisa della tragedia greca. Per

questo credo che l'Oriente abbia molto a che fare con questi aspetti, perché lì si conservano delle tracce, come la musica ripetitiva, che poi possono trasmigrare dalla musica indiana ai minimalisti americani e fino ad Apparat che la utilizza nei rave dove ne fruiscono i ragazzi di oggi. Tutto questo mi affascina e attiene a quell'immagine di labirinto, di complessità e di consesso assembleare di cui dicevo all'inizio. Questa forma aperta di creazione e di conoscenza del mondo è la cosa che davvero mi interessa, attraverso viaggi dello spirito spinti da un sentire collettivo.

vs A me sembra che, oltre alla dimensione collettiva su cui ha insistito, nel suo cinema ci sia anche un forte impegno civile nel senso migliore del termine. Vuole dirci qualcosa a riguardo?

MM È sempre parte dello stesso processo. I tragici greci erano anche dei grandissimi uomini politici, Sofocle che lo era anche nel senso proprio del termine, avendo incarichi di responsabilità pubblica. Eschilo sulla sua tomba si fa ricordare come soldato e non come poeta. Se l'attenzione è rivolta a questa spinta viva, collettiva e assembleare, inevitabilmente la

parte civile e politica entra a farne parte, in quanto carne e sangue di questo stesso processo. Non è una forma ideologica, ma un modo di stare al mondo, che implica un necessario rapporto con la *polis*. È naturale che si abbia a che fare con questa dimensione, lo penso da cittadino e ci faccio i conti da artista, ma senza che questo sia un atteggiamento politico. È il naturale, necessario e inevitabile far parte di questo processo. Qualunque artista fa politica, nel senso che muove qualcosa nella *polis*. Leopardi, visto come il poeta e l'uomo meno politico del suo tempo dagli amici che per questo magari lo sbeffeggiavano, in realtà è stato un grande rivoluzionario. Ancora oggi quello che Leopardi ha scritto sulla civiltà, sulla società e sul vivere nella comunità è fondamentale per capire il nostro presente. Oggi finalmente possiamo utilizzare Leopardi per iniziare a capire qualcosa di noi stessi, cosa che forse non era altrettanto facile per i suoi contemporanei. Era talmente avanti che era impossibile capirlo nella sua epoca. Tutto quello che è successo dopo, che in qualche modo gli ha dato totalmente ragione, fa sì che oggi possiamo leggerlo come un nostro contemporaneo per capire quello che succede intorno a noi. Le analisi della società

italiana fornite da Leopardi sono decisive per cercare di capire che cosa ci succede. La sfera politica, dunque, è decisiva anche in uno scrittore che faceva ironia sulla politica, pur essendo egli stesso animato e profondamente immerso in quella dimensione.

NOTE

¹ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.

² A. Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Roma, Bulzoni, 2005.

LORENZO MARMO

Intervista a Giuliana Bruno

LM Vorrei incominciare dalla tua esperienza col Museo di Capodimonte di Napoli, con l'allestimento di una delle sale della mostra "Carta Bianca. Capodimonte Imaginaire" (12 dicembre 2017-11 novembre 2018)¹. L'idea che stava alla base della mostra consisteva nel chiedere a diverse personalità legate a vario titolo al mondo dell'arte² di riallestire una sala del Museo con materiali già facenti parte della collezione. Potresti raccontare un po' quest'esperienza da curatrice? Come si è relazionata col tuo lavoro di teorica, con le tue riflessioni sullo spazio, l'oggettualità, la materialità? È in che modo quest'esperienza – che pure non è del tutto nuova per te – è cambiata in questo caso specifico, in quanto legata stavolta a Napoli, la tua città d'origine?

GB È stata un'opportunità eccezionale perché era fantastica la proposta degli ideatori della mostra

Andrea Viliani e Sylvain Bellen-ger³ di stimolare un ripensamento della collezione del Museo di Capodimonte, sia *tout-court* che in particolare rispetto a Napoli e al contesto napoletano. Entrambe le dimensioni sono state importanti, per me. Avrei, per certi versi, potuto fare qualsiasi cosa, e invece ho scelto di fare un omaggio alla sensibilità della città, provando a farla scaturire dalla materia stessa, dalla materialità degli oggetti in mostra.

Per me era fondamentale non usare nessuno dei capolavori più noti già esposti nel museo. Mi sarebbe sembrato di sprecare l'occasione avuta, se l'avessi utilizzata solo per riunire in una stanza tutti i miei dipinti preferiti. Al contrario, ciò che più mi ha appassionato è stato chiedere carta bianca nell'esplorare le segrete del museo. È stata questa l'idea centrale, e si è rivelata un'esperienza stra-

ordinaria: Capodimonte ha 47.000 opere d'arte, molte di queste naturalmente non esposte. E quindi la mia prima domanda è stata: "Cosa c'è in questi depositi? Posso vederli?". Avrei desiderato farli aprire anche al pubblico, cosa che non è stato possibile fare ma che andrebbe fatto, perché vi si può veramente trovare un'intera storia dell'arte diversa e parallela⁴. Nei depositi, i quadri e tutta la collezione sono conservati su griglie dotate di ruote, da cui si tirano fuori quadri e oggetti che talvolta propongono delle meravigliose associazioni casuali: scendendo nelle segrete, si vede la memoria del museo, si assiste all'archivio che prende forma, tramite ciò che è mostrato ma anche ciò che rimane nascosto.

Ho deciso di attingere alla ricerca nei depositi per creare un percorso che, mi sono poi resa conto, attraversava in realtà un po' tutta la mia riflessione e la mia ricerca. Non l'ho fatto con intento dimostrativo, ovviamente: mi è semplicemente venuto naturale articolare nello spazio il mio pensiero, che d'altronde è sempre stato pensiero spaziale, museale e narrativo.

Il percorso parte appunto da un omaggio a Napoli, che era anche un ritorno al mondo del mio primo libro, *Street Walking on a Ruined Map*, che in italiano si chiama *Rovine con vista*. Il libro aveva costituito un primo modo di ragio-

nare sulla mia città, guardandola attraverso gli occhi di una donna, Elvira Notari, che era una pioniera del cinema. I suoi film sono in buona parte perduti, ma ne restano dei frammenti, che mi avevano consentito di costruire delle passeggiate inferenziali, usando Notari come punto di partenza per riflettere sulla letteratura, l'iconografia, la storia dell'arte, la medicina, la fotografia in relazione a Napoli.

Mi sono dunque concentrata sull'idea del barocco napoletano, che è strutturato intorno ad una vera e propria passione per le cose e gli oggetti del quotidiano, sempre colti al confine tra la vita e la morte. La natura morta è una forma espressiva che fa parte della storia della città. E lo stesso vale per il vasellame: le famose porcellane di Capodimonte, che sono straordinarie ma poco viste, perché considerate un'arte minore. Ciò che m'interessava era lavorare sulla sensibilità della materia, sulla materialità e sull'oggettualità in quanto legate alla storia della città. E contemporaneamente farne un discorso più vasto, ovvero riflettere su come si può guardare diversamente ai quadri della tradizione, a un'intera collezione come quella del Museo, in relazione appunto alla materialità, che secondo me è diventata la categoria più importante in questo nostro mondo virtuale.

Il mio approccio partiva insomma da qui, dalla Napoli di *Rovine con vista*. Poi però mi sono accorta che in realtà il percorso che stavo creando era anche quello su cui avevo ragionato nel libro successivo. Nell'*Atlante delle emozioni* avevo espresso chiaramente quest'idea di mettere in relazione l'itinerario museale, l'itinerario architettonico (quello che Le Corbusier chiamava *promenade architecturale*) e l'itinerario filmico. Avevo ragionato sul collegamento di questi tre itinerari tramite la scrittura del libro, ma la soddisfazione di poterlo fare in uno spazio museale vero e proprio è stata abbastanza straordinaria. E quindi ho costruito un percorso narrativo, basato sul movimento e sul montaggio.

Gli storici dell'arte tendono a guardare alle opere come se fossero singole, ma in realtà il fruitore del museo non le vede mai così, le vede sempre in un assemblaggio, e le vede anche nel proprio immaginario. Nel senso che nell'incontro tra soggetto e oggetto si creano associazioni mentali originali. Perciò non ho ragionato sui quadri singoli ma sulla loro successione, sul loro posizionamento, su come fare in modo che lo spettatore prima vedesse delle cose, poi le associasse a delle altre, e alla fine si ritrovasse in questo particolare percorso che io chiamo cinematografico, perché affine all'esperien-

za dello spettatore filmico: si guardano le cose in sequenza, in un montaggio, le si guarda attraverso le carrellate e attraverso un movimento che è anche un movimento mentale, di associazioni emotive e affettive. La stessa dinamica esiste in architettura, perché anche se gli edifici, a differenza delle immagini, non si muovono, in quel caso a muoverci siamo noi. Tra l'altro non ho voluto mettere didascalie, perché mi piaceva insistere sull'idea che il visitatore, proprio come lo spettatore cinematografico e il lettore, dovesse navigare la storia autonomamente.

LM Il fatto che tu abbia creato un percorso in un certo senso non stupisce, visto che tutta la tua opera sembra scaturire dalla dimensione del viaggio.

GB Esatto. E un'altra dimensione importante a questo proposito sta nel rapporto tra *collection* (collezione) e *recollection* (memoria, ricordo), un gioco di parole che in inglese funziona bene mentre in italiano purtroppo no. Mi interessava riflettere su come il collezionare, già a partire dai primi piccoli musei, dalle *Wunderkammer*, e fino a quelli grandi e istituzionalizzati, sia sempre stato un gioco che coinvolge la memoria e la memoria culturale. Spesso nei musei tradizionali si ragiona in modo filologico, e quindi si fanno mostre in cui si ragiona per tema-

tiche, autori, generi, periodi: io ho voluto fare qualcosa di completamente diverso, come se avessi ricreato una *Wunderkammer*, un gabinetto delle curiosità, con oggetti e quadri disparati che si mettono in relazione in modo diverso. Un assemblaggio il cui filo conduttore va rintracciato nella materia stessa della loro espressione.

Anche le modalità dell'installazione hanno costituito un aspetto fondamentale: non bastava esporre, bisognava mettere in movimento la collezione, nel senso proprio di animare lo spazio. Perciò ho voluto che la stanza che mi era stata assegnata fosse ripensata: anziché appendere i quadri alle

quattro pareti, ho voluto dividere lo spazio attraverso delle tende che funzionassero da schermo. E qui arriviamo al mio libro più recente, *Superfici* che è tutto incentrato sul rapporto tra tela, parete e schermo. Il punto forte dell'installazione secondo me sta proprio in questa idea di animare il luogo attraverso queste pareti-schermo che sono costruite come dei filtri. Volevo che fossero dei tendaggi perché doveva essere qualcosa di leggero: non poteva essere una struttura in muratura, anzi avrei addirittura voluto che queste pareti si muovessero, ma alla fine è risultato troppo complicato da realizzare.



FIG. 1 – Un'immagine dello spazio allestito da Giuliana Bruno per la mostra "Carta Bianca". Foto di Francesco Squeglia. Si ringraziano il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo e il Museo e Real Bosco di Capodimonte per la concessione delle immagini.

LM Quindi l'idea era di fare in modo che questi supporti che servivano a strutturare lo spazio e costruire il percorso creassero anche una riflessione sul rapporto tra parete, tenda, tessuto e schermo, come entità permeabili e significative del contemporaneo?

GB Nel mondo contemporaneo, gli schermi sono dappertutto: come fare quindi a non ragionare su questo?! L'idea era che l'installazione dovesse funzionare proprio come se fosse un'opera concettuale di arte contemporanea. Volevo affermare che si può fare un'operazione contemporanea anche utilizzando unicamente l'arte del passato, non è necessario attenersi all'ultimo oggetto digitale del XXI secolo. La modernità, la contemporaneità sono un modo di guardare, un modo di ripensare e reinventare lo spazio.

Oggi, le pareti stesse sono diventate schermi. Non solo perché si proietta sempre più spesso sulle facciate degli edifici (questa è, diciamo, la parte più letterale del discorso), ma anche perché i grandi architetti stanno ripensando le soglie delle case e degli edifici come dei filtri, come qualcosa che si muove: ragionano sulla luce, sui passaggi di luce, sulla relazione permeabile tra interno ed esterno.

Qui c'è in gioco anche una questione lessicale: in italiano schermare significa soltanto bloccare, proteggere, oscurare. Ma in

architettura lo schermo nasce invece come filtraggio della luce. E in inglese *screening* ha conservato anche quest'accezione di filtrare, lasciar passare la luce, e dunque creare delle atmosfere. Oltre naturalmente a proiettare. Mi interessava proprio valorizzare questa idea dello schermo non soltanto come protezione, come chiusura, ma come apertura, come proiezione.

Inoltre, lo schermo, la tela, sono fatti di tessuto, e anche questa per me è una dimensione fondamentale. In quest'epoca virtuale in cui tutti sembrano credere sia finito un rapporto con la fisicità e la materialità, io vedo invece affacciarsi sempre di più nell'arte contemporanea una reinvenzione della materialità attraverso il tessuto, il voler toccare con mano, una visualità aptica. E tessuto nell'arte significa anche *texture*: gli artisti contemporanei cominciano a lavorare sulla tela stessa, i filmmaker interessanti lavorano sullo schermo come esso stesso un tessuto che non solo filtra la luce ma ha la possibilità di tenere dentro di sé una storia, una memoria, una densità: come se fosse spesso.

Questo per me era un discorso importante da mettere in campo e da mettere in luce – proprio nel senso letterale della parola – nella mostra. Queste tende-schermo, questi tendaggi usati come schermo sono venuti benissimo, grazie al curatore dell'allestimento, Lu-

cio Turchetta. Tramite questo discorso di superficie, tramite questo rapporto anche tattile e aptico, la materialità stessa dell'opera viene in risalto.

LM *Vorrei tornare alla questione dell'assemblaggio: hai parlato del rapporto con il cinema e hai accennato all'idea di aver costruito una narrazione. In che senso il percorso del tuo spazio espositivo era una storia? Fino a che punto? Di che storia si tratta?*

GB Il primo quadro che si vede è un quadro dell'Ottocento, di Camillo Miola, *Il fatto di Virginia*, che è precedente all'invenzione del cinema, ma è un'immagine che potrebbe provenire da un film. Ma-

ria Tamajo⁵ mi ha mostrato questo quadro stranissimo, che sembra il fotogramma di uno di quei film su Pompei del cinema muto: c'è una donna morta a terra, davanti ad una macelleria, e un gran numero di persone in abiti antichi sta accorrendo, e tu spettatore non puoi fare a meno di domandarti: "che cosa è successo?".

LM *Mi è sembrato in effetti un modo perfetto per iniziare. Il quadro è strutturato su una sorta di sospensione, che dà pienamente il senso di una situazione melodrammatica: c'è stato un evento, un evento violento, e dunque il visitatore è spinto immediatamente a entrare dentro la stanza per vedere, capire e sentire.*



FIG. 2 – Camillo Miola, *Il fatto di Virginia*, 1882 (olio su tela, collezione del Museo e Real Bosco di Capodimonte).

GB Ho voluto fare in modo che lo spettatore, entrando, vedesse solo quello, e si domandasse: “che cosa mi si sta chiedendo di guardare?”. Era anche un modo obliquo per riflettere sulla storia del cinema, perché con una mostra d’arte si può fare anche questo. C’è inoltre un elemento abbastanza contemporaneo, purtroppo, come il femminicidio. Non ho voluto calcare la mano su questo, però certamente ti domandi perché lei sia stata uccisa, e il tema della morte è raddoppiato da tutte le carcasse del negozio di macelleria davanti a cui giace la donna.

Quando poi prosegui nel percorso, inizia una teoria di nature morte: animali e vegetali che sono

lì a insistere su questo tema della materia della vita e della morte. Ho poi trovato due quadri straordinari, uguali, con la stessa inquadratura, gli stessi oggetti, lo stesso vasellame. Uno però è un interno di cucina, che si relazionava alla macelleria e alle nature morte, l’altro è invece il laboratorio di un alchimista⁶. Perché questi due spazi? Perché sono accomunati dal fatto che lì non solo si fondono le materie, ma si crea qualcosa. La materialità, come affermo in *Superfici*, è esattamente questa relazione di invenzione, di trasformazione della materia stessa.

LM Infatti tu definisci la materialità come qualcosa che non riguarda sol-



FIG. 3 – Giovan Battista Recco, *Natura morta con testa di caprone*, 1640/50 ca. (olio su tela, collezione del Museo e Real Bosco di Capodimonte).

tanto i materiali, ma la sostanza delle relazioni immateriali. Mi sembra una definizione molto interessante, su cui forse potresti spendere qualche parola.

GB Molti parlano di materialità come se riguardasse soltanto la materia, l'oggetto, l'oggettualità. Per me invece la materialità è un sistema di relazioni, che implica la reinvenzione dei rapporti materiali stessi. E in questo senso coinvolge anche lo spazio. L'alchimia ha a che fare esattamente con questo: era anch'essa una forma di trasformazione degli oggetti, delle relazioni, del pensiero.

LM *Mi sembra che in questo percorso si parta da una suggestione vicina*

al cinema narrativo e alla sua fisicità antropomorfa. Poi ci si distacca dalla dimensione narrativa, che viene per così dire uccisa. Si prosegue allora alla sostituzione della fisicità con l'oggettualità, e poi ancora si va verso una progressiva frammentazione e rarefazione dell'oggettualità stessa, per riscoprire, come a ritroso, la materialità che sta alla base di tutte le varie forme d'arte e mediali. Si arriva infatti alle porcellane ridotte in frammenti, e poi ci sono quelle tele rovinate, che mi hanno immediatamente ricordato i fotogrammi in via di decomposizione di Decasia di Bill Morrison.

GB Le porcellane e le tele costituivano per me il modo di far davvero entrare i depositi nelle sale



FIG. 4 – Un'immagine dello spazio allestito da Giuliana Bruno per la mostra "Carta Bianca". Foto di Francesco Squeglia.

della mostra, non potendo far scendere tutti gli spettatori nei depositi stessi. Mi servivano per mostrare che anche in ciò che è in disuso, che è rotto, c'è una storia che va messa in luce.

In particolare, per me, le superfici rovinare erano il *clou* dell'esposizione. Ho cercato tutte tele distrutte, corrose dal tempo, sulle quali però si leggesse ancora qualcosa. E qui si dispiega in verità un passaggio fondamentale. Si passa infatti da una situazione oscura, di morte e di nature morte, a una specie di illuminazione: queste tele sono corrose dal tempo ma sono solari. Ci sono delle piccole vedute: da una parte si intravede il mare, dall'altra una scena amorosa, perché la materialità ha anche a che vedere con le relazioni affettive. Credo si tratti di un gesto abbastanza dirompente in ambito museale: ho voluto affermare che c'è una bellezza da riscoprire anche in questi quadri relegati al deposito, magari anonimi. Esposti in questo modo, sulla loro superficie-schermo si legge la trama della storia, della memoria, delle atmosfere. Atmosfere sia nel senso affettivo, l'atmosfera come *mood*; sia nel senso meteorologico, solare, perché su queste tele affiora nonostante tutto la luce, si crea un'atmosfera di luce.

Mi sono poi divertita da matiti anche con le cornici vuote, che erano naturalmente un ragiona-

mento sul *framing*, sull'idea che, sia nell'arte che nel cinema, noi guardiamo attraverso un'inquadratura, che però lascia sempre anche un campo vuoto, un *off screen*. E che dunque il rapporto tra ciò che è dentro e ciò che fuori è ugualmente una dimensione rilevante.

Dopodiché il percorso si conclude con un quadro che, naturalmente, ti fa tornare all'inizio, *Sant'Agata* di Francesco Guarino, che ho scorto in uno dei depositi e che era stata la copertina del mio primo libro dedicato a Napoli: ritrovarlo è stato un segno del destino. Era una conclusione perfetta per questo itinerario museale, cinematografico, narrativo, di superficie, di superficie-schermo, di tela, di tessuto, di memoria, di storia, di luce, di filtraggio di luce. La *Sant'Agata* richiama il quadro iniziale, sia perché c'è nuovamente al centro una figura femminile, sia perché dal drappo che la santa si preme sul petto traspirano alcune goccioline di sangue: ancora una volta c'è il discorso sul tessuto e sull'importanza della materialità nell'arte, contemporanea e non.

LM Hai parlato delle "segrete" del museo: evidentemente una parola molto più affascinante di depositi o magazzini. Colgo l'occasione di questa suggestione per proporre un detour doppio: da una parte, il discorso sul passato che riemerge mi ha fatto na-

turalmente pensare alla psicoanalisi, all'insistenza della tradizione psicoanalitica sulla stratificazione come modalità su cui è strutturata la soggettività, l'inconscio. Ad un certo punto, poi, hai sottolineato l'importanza di ciò che non è strettamente attuale per una riflessione sull'oggi. E mi veniva dunque in mente il concetto di Ernst Bloch della Ungleichzeitigkeit, della "non-contemporaneità" del contemporaneo, ovvero della coesistenza e sovrapposizione, in ciascuna epoca storica, di diversi vissuti temporali asincroni. Insomma, credo che questa possa essere una domanda sul tuo background teorico, sia in relazione alla psicoanalisi che a tanta parte della teoria, in particolare tedesca, della prima metà del Novecento.

GB Senz'altro quest'idea della stratificazione per me è estremamente importante. Sia nell'*Atlante delle emozioni* che in *Superfici*, ho ragionato su schermi, tele, pareti, come superfici che raccolgono nella materia stessa del loro tessuto una texture di memoria, di storia e di strati. Soprattutto in *Superfici* ho voluto controbattere a quest'idea che tutto sia diventato superficiale e che al superficiale non sia importante guardare, perché la profondità sarebbe qualcosa di diverso dalla superficie. Ho voluto rompere uno schema, dicendo appunto che nella superficie c'è profondità. In questo certamente la psicoanalisi è stata ed è un me-

todo, un pensiero fondamentale di riferimento. È un modello che ho assorbito talmente, che fa talmente parte del mio tessuto personale e intellettuale che forse si ravvisa poco nei miei libri. E lo stesso vale per altri pensatori, come ad esempio Benjamin e, come sottolinei tu, Bloch. Queste suggestioni per me sono tutt'altro che obsolete: lì si sono davvero capite delle cose, è quello il vero pensiero fondante della modernità.

Nell'idea di stratificazione per come la intendo io c'è un concetto che c'è anche nell'inconscio: ovvero l'assenza di teleologia. Non c'è un inizio e una fine, un passato e un presente, bensì una coesistenza di tempi e di modi diversi. Questa idea della non linearità appartiene senz'altro al pensiero psicoanalitico, e riguarda sia la soggettività della persona, che il rapporto di socialità. E d'altra parte la stratificazione come compresenza di modi e processi di pensiero e storici diversi nello stesso spazio è un'idea fondamentale per riflettere sull'individuo e sull'arte, ma anche per ragionare sui media. Per questo credo che l'archeologia dei media sia un campo molto interessante: anche nella storia dei media ci sono sempre state sovrapposizioni, anticipazioni, ritorni, e soprattutto forme di coesistenza.

LM *Da questo punto di vista, quando parlavi di superficie e profondità a*



FIG. 5 – Francesco Guarino, *Sant'Agata*, 1640ca. (olio su tela, collezione del Museo e Real Bosco di Capodimonte). Foto di Luciano Romano.

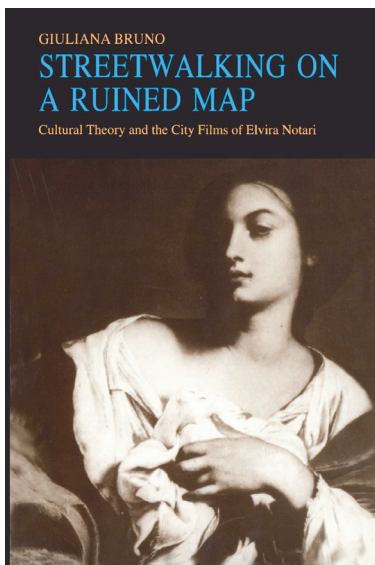


FIG. 6 – Copertina del libro di Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

me non poteva che venire in mente il postmoderno. Mi era stato insegnato che il discorso sull'importanza della superficie fosse un'invenzione del postmoderno, e invece poi mi sono reso conto che è un discorso precedente, che risale almeno alla Germania di Weimar (penso ad alcune riflessioni di Kracauer, per esempio). Ma che d'altronde è probabilmente rintracciabile in molti altri luoghi della modernità.

GB Hai ragione, Kracauer: tutto il suo libro *La massa come ornamento*. Ecco l'ornamento è naturalmente una faccenda di superficie, ed

ovviamente è stato visto in senso negativo: perché non è la struttura. Ma per Kracauer il moderno è la superficie. Quando parla dei cinema di Berlino, il suo è un discorso sull'atmosfera della superficie: quella che lui descrive è una dinamica in cui non si va al cinema a vedere il film, il film non c'è ancora, non conta; conta uno spazio immersivo, che ti raccoglie completamente al suo interno, che si illumina e da cui tu guardi il cielo, perché ci sono perfino disegnate le stelle. Poi man mano scende quella che lui chiama "la bianca su-

perficie dello schermo". E questa dimensione di superficie è essenziale anche nella vita metropolitana: cinema e città vanno insieme.

Col mio libro *Superfici* io ho voluto riprendere esattamente questo tipo di discorso, rispetto alla concezione che si era affermata invece col postmoderno. Nel postmoderno, la superficie di Baudrillard era un significante puro, che non aveva più nessun significato né alcuna relazione col reale. Tutto era riciclaggio e citazione. È stato un dibattito importante, ma per me quello che sta succedendo oggi è una cosa diversa: nella superficie io vedo piuttosto, come dicevamo prima, una stratificazione e una contemporaneità di modi diversi.

LM Ho l'impressione che nel postmoderno ci sia stata una tendenza che potremmo definire "apocalittica" da parte di alcuni studiosi, per esempio Jameson, che enfatizzano soprattutto ciò che viene a perdersi o si è già perduto (la distanza critica, la consapevolezza storica ecc.) con la fine della modernità. Inoltre, l'insistenza sulla superficie serve a concettualizzare l'immagine come qualcosa di completamente staccato dal referente. Mentre nella tua concezione la superficie implica relazionalità: forse da questo punto di vista il concetto di aptico, di una visione che contenga dentro di sé un elemento tattile, è davvero la chiave di volta.

GB Esatto, questa superficie di cui io parlo è una superficie nella quale si raccoglie e si sedimenta qualcosa, cosa che invece nel postmoderno non era, perché era come una facciata vuota e replicante (come nel replicante fantascientifico). Era finito il rapporto con la Storia, era morto dio, era morto anche l'umano, era morto l'autore... erano morti tutti! (ride) E invece trovo che oggi, pur continuando ad avere molti malesseri, una delle speranze possa essere quella di ragionare sul modo in cui le cose non si perdono, ma si reinventano, si amalgamano, trovano altre forme. In questa superficie di sedimentazione io vedo una possibilità relazionale. La superficie è materia proprio nel senso che è luogo di relazioni, ti permette il contatto. E la parola "contatto" racchiude il tatto. L'idea che nella relazione, in generale, si passi attraverso la tattilità di superficie è importantissima. Pensiamo alla pelle, la prima superficie, questa materia di cui è fatto il nostro corpo, che lo circonda e al tempo stesso lo mette in relazione col mondo. È attraverso la pelle che noi abbiamo il primo contatto con noi stessi, con la soggettività, ma anche con l'esterno: il nostro primo rapporto con il mondo è attraverso il contatto di superficie, non attraverso gli organi della distanza come lo sguardo.

La mia idea è quella di riflettere a partire dalla pelle per arrivare poi al tessuto degli abiti, con i quali noi comunichiamo la nostra identità al mondo, e giungere fino alle tele dei quadri e agli schermi: si tratta di un ripensamento complessivo dei rapporti materiali che passa attraverso il discorso di superficie.

LM *Dunque il materico, il materiale, la materialità mettono in crisi la separazione soggetto/oggetto, che noi diamo spesso troppo per assodata?*

GB La concezione della relazione soggetto/oggetto come due entità rigorosamente separate non è affatto utile: l'aveva detto anche Condillac, non c'è nemmeno bisogno di arrivare al contemporaneo per questo genere di riflessioni.

Il punto è anche che parlare di soggetto e parlare di corpo sono due cose ben diverse: il soggetto è un umano, mentre c'è una corporeità anche nelle cose e nello spazio. Mi interessa perciò un'idea di corpo in senso lato, che consenta di pensare alla materia come qualcosa di diffuso, che non appartiene soltanto al soggetto umano.

Proprio per questo, materia e materialità non sono nemmeno soltanto l'organico, anche se dall'organico possiamo imparare tanto, dagli animali, le piante, l'ambiente. Nel post-umanesimo trovo un'ossessione per l'elimina-

zione del soggetto che mi sembra ugualmente limitante.

La materialità, per me, è la modalità relazionale con cui conosciamo il mondo, conosciamo gli oggetti, e conosciamo anche lo spazio. Lo spazio non si guarda, si sente, attraverso questa sensazione di apertezza che secondo me si espande dalla pelle all'atmosfera.

LM *Secondo te a che livello sta avvenendo questa metamorfosi nella nostra idea di materialità? Voglio dire: il material turn riguarda la riflessione critico-teorica o esiste un rapporto diverso con la materialità nel tessuto sociale, nelle pratiche sociali, anche in relazione ai media?*

GB Senz'altro c'è una metamorfosi critico-teorica, che ha dimensioni interessanti quando va in direzione di un ripensamento della materia del mondo inanimato, che poi inanimato non è affatto. Vedi ad esempio la riflessione di Jane Bennett sulla materia vibrante, sulla materialità come vibrazione, che a me interessa particolarmente. Trovo interessante che questo discorso teorico si stia sviluppando (me compresa) in relazione ad una trasformazione mediatica che sembrava andare in una direzione opposta: come dicevamo, dal postmoderno in poi si è parlato di smaterializzazione, e un certo tipo di arte concettuale o minimalista, e di cinema d'avanguardia, sono

stati considerati come pratiche di smaterializzazione. Occorre ripensare le categorie interpretative, perché ciò che io vedo invece in queste sperimentazioni è il mezzo stesso, il medium che si mette in discussione in quanto materia. Materia infatti è anche l'apparato tecnologico.

LM Medium e materia sono dunque quasi sinonimi...

GB La materia è un sistema di relazioni, che è sempre stato mediato. Abbiamo mediato con la superficie della nostra pelle, abbiamo mediato con la prima clava che abbiamo fatto, abbiamo mediato con la ruota, siamo nati "mediati" e "mediatici" e naturalmente la nostra relazione con questo genere di materialità si trasforma. In questo momento storico è particolarmente legata alle tecnologie e agli schermi. Se noi ora comunichiamo attraverso questi schermi da toccare, su cui passa di tutto, passano le nostre memorie, le nostre fotografie, la nostra comunicazione linguistica, vuol dire che questa è una trasformazione in atto su un tessuto di materia tecnologica che fa parte della nostra vita in maniera imprescindibile.

Naturalmente, questo tipo di relazione col mondo ha iniziato ad essere mediato tecnologicamente ben prima del contemporaneo, si tratta di una trasformazione ini-

ziata nell'epoca della riproducibilità tecnica. Ciò che secondo me è cambiato seriamente di recente è che prima tutta questa dimensione di mediazione si vedeva, era abbastanza evidente: gli elementi del dispositivo cinematografico erano visibili, la cinepresa, il proiettore, il cono di luce. Sapevi di collocarti all'interno di un apparato meccanico. In un certo senso era come con un'automobile: tu apri il cofano e bene o male qualcosa riesci a capire del funzionamento del motore. Adesso invece tutto diventa sempre più invisibile, i processi sono molto più misteriosi e difficili da comprendere: com'è che questo affare che ti porti appresso ha dentro tutto di te, e può trasmetterlo all'esterno? Per questo viene voglia di ragionare sulle modalità della trasmissione, e su ciò che diamo per scontato quando crediamo di poter controllare le nostre comunicazioni. C'è stato anche un momento di grande utopia a questo proposito, poi si è visto che la questione del controllo, per dirla con Foucault, lungi dallo scomparire, sta solo diventando ancora più importante e complessa.

È chiaro che una nuova generazione dovrà ragionare sui sistemi, e non solo o non tanto sui contenuti: certo, i contenuti sono importanti, ma le modalità con cui si trasmette e conduce il pensiero, è questo secondo

me l'orizzonte importante della riflessione. In sintesi, io ritengo che la materialità sia un sistema di relazioni, che passa anche attraverso gli apparati tecnologici. Ed è in questo senso che insisto sull'idea dell'atmosfera.

LM *Nel senso forse che è più utile, almeno in questo momento, pensare al medium come una sorta di ambiente.*

GB Sì. Mi sembra importante ragionare sul medium non tanto come mezzo in sé ma come sistema di mediazione.

LM *Si tratta di una direzione in cui il dibattito teorico sta andando in maniera abbastanza consistente, mi pare: collegare l'idea del medium all'ambiente, all'atmosfera. In realtà qui le parole chiave da coinvolgere nel discorso sono potenzialmente tante: environment, ambiance, mood, Stimmung. Ma che cosa significa, fino in fondo, pensare questa idea del medium come un'atmosfera in cui si è immersi?*

GB Beh, questo è il primo capitolo del nuovo libro che sto preparando. Che incomincerà proprio così, con un *excursus* sul medium come un discorso sul mezzo, su qualcosa che sta a metà, *in the middle*, e sull'attivazione di questo senso dell'essere "tra".

LM *Un tramite.*

GB Esatto. Questo tramite però non connette soltanto soggetto e oggetto, ma coinvolge sempre anche l'ambiente. La riflessione su questo è antichissima, risale indietro fino ad Aristotele e ai suoi *media diaphana*. E Benjamin è parte integrante di questa linea di pensiero, come ha mostrato, ad esempio, Antonio Somaini. Sono relazioni molto interessanti da esplorare a livello anche storico ed etimologico, ed io mi sono molto appassionata a questa dimensione, a questa idea molto contemporanea che risale però assai indietro. Ragionare sull'atmosfera come sistema di relazione e immersione implica anche enfatizzare l'idea della *mixture*, della mescolanza: l'ambiente, l'atmosfera non esistono se non in quanto sistema di relazioni, nei quali coesistono, si mescolano e interagiscono elementi diversi. In questo io ravviso anche una nota di ottimismo, a fronte dell'apocalisse precedente. Nel senso che se vogliamo uscire dai provincialismi, dal chiudersi dentro di sé, dalle identità che si fanno sempre più spezzate. Se vogliamo anche uscire dal corpo come unico oggetto di riflessione, e dalla sessualità come unica base sulla quale possiamo radicalmente inventarci un mondo nuovo... Se vogliamo fare tutto questo, una possibilità che abbiamo è quella di ragionare sull'idea che il corpo non appartenga solo al soggetto, e riflettere

invece sulla corporeità della materia come atmosfera di mescolanza e ibridazione.

Occorre andare al di là del discorso più semplice per cui siamo mediatici in quanto dotati di apparati tecnologici. Per uscire da una situazione di stallo in cui stiamo diventando sempre più piccoli e ristretti mentalmente, bisogna ragionare su qualcosa che ci riporti ad un'apertura del sé al mondo, all'universo. Un'apertura che però non sia solo ostentatamente ecologica o ostentatamente tecnologica. Queste due dimensioni possono secondo me coesistere in modo interessante.

LM *Per te quindi è importante sottolineare che l'affetto è una categoria che si può, anzi si deve, sganciare dalla soggettività. Si può dire che l'affetto si libri nello spazio.*

GB Assolutamente. Si tratta di un ragionamento che avevo già incominciato a fare nell'*Atlante delle emozioni* e che nella ricerca attuale sulle atmosfere e la proiezione è diventato un discorso centrale. C'è una bella differenza tra emozione e affetto, nel senso che quest'ultimo fa veramente parte dell'interazione tra essere umano e mondo. Gli affetti sono interessanti per la loro natura sfuggente, a differenza delle emozioni. La fisiognomica e le neuroscienze – naturalmente con le dovute differenze – sono

riuscite a misurare e definire le emozioni. C'è tutta una storia di questo processo, che passa anche attraverso Darwin. Certo, in fin dei conti, anche una volta che hai nominato l'emozione non hai veramente centrato la questione. E d'altronde Darwin stesso aveva capito che era forse necessario allargare il discorso rispetto alla sola soggettività umana, visto che parla di emozioni anche per gli animali...

Ad ogni modo, quando poi arrivi, per esempio, a Warburg già capisci che si sta davvero parlando di qualcos'altro. Il *pathos formula* è un concetto ampio, che ha a che vedere con la gestualità dei corpi, ma anche con le atmosfere. Cioè quando si guardano le 'installazioni', come le chiamo io, dell'*Atlante Mnemosyne*, si vede che lui aveva messo in relazione le cose più disparate, per arrivare a parlare di un'espressività che si legge nella storia dell'arte attraverso l'atmosfera. Per rendere conto dell'esperimento di Warburg le emozioni non bastano, bisogna ragionare in termini di affetti e atmosfere.

L'atmosfera è il luogo stesso di trasmissione ed espressione di un affetto, che tu percepisci senza sapere né come né perché. A me questo interessa da matti: tu entri e senti che un luogo è deprimente. Lo sai, lo senti dalla luce, dalla disposizione delle cose, ma lo senti

in una maniera che non è definibile. Il concetto di atmosfera mi piace proprio perché, nonostante ci si provi e riprovi, non è misurabile.

LM Certo, definire un'atmosfera è una cosa molto difficile. Per esempio, questa stanza in cui siamo ora, ha sicuramente un'atmosfera, anche molto forte. Ma appena cerchi di definirla rischi di sfociare banalmente nel dire che c'è una bella vista... Paesaggio e atmosfera, però, per quanto collegati, non sono affatto la stessa cosa.

GB Credo si tratti in realtà di un concetto moderno. Questa insistenza sulla nebulosità, questo concetto che è esso stesso una materia nebulosa: è un fatto moderno. Il non saper dire se ciò che percepisci appartenga al muro che hai di fronte, alla luce, alle persone che sono nella stanza, agli oggetti con cui è arredata. L'atmosfera è la relazione tra tutte queste cose, è un "intra", è un sistema di mescolanza e interazione tra elementi eterogenei.

LM Mi interessa molto ciò che dici sull'atmosfera come concetto moderno, perché contemporaneamente a me sembra una vera e propria teoria della percezione. E quindi ad un certo livello individua qualcosa di perenne. In un certo senso, è come se l'atmosfera non fosse altro che la percezione dello spazio.

GB Infatti, è certamente un concetto antico, ma è anche cambiato nel tempo. È un luogo teorico fantastico perché è un punto di convergenza di tantissime linee diverse, esalta al massimo l'interdisciplinarietà: se ragioni sull'atmosfera ragioni sulla storia della scienza, sulla filosofia, sull'arte. Però io dico che è un concetto moderno perché secondo me questa questione della percezione nebulosa acquista maggiore importanza in un dato momento. Siamo d'accordo che l'atmosfera corrisponda alla percezione dello spazio, però ad un certo punto emerge un'insistenza su questo concetto. Perché? Perché è una teoria dello spazio particolare, una teoria dello spazio che ti fa uscire dalla logica sulla prospettiva.

LM Quindi la modernità e la contemporaneità come progressiva perdita di pregnanza della prospettiva rinascimentale: chiaro.

GB L'atmosfera è come un sistema di percezione periferico. Percepire atmosfericamente è ciò che fa un ipotetico spettatore che invece di guardare il centro dell'immagine, ne guarda il lato, i margini. Si arriva ad avere una sensibilità diversa da quella legata alla prospettiva rinascimentale. Per questo occorre ragionare sulle atmosfere di proiezione contemporanee, che escono

dal sistema prospettico che invece è stato importantissimo per la storia del cinema.

LM *Mi viene in mente che Christian Keathley fa un discorso affine a questo a proposito della cinefilia. Per lui la cinefilia è una pratica di percezione panoramica, e perciò è in un certo senso sovversiva: proprio perché anziché stare a guardare il centro dell'immagine, e seguire la narrazione, il cinefilo tenta di stabilire un legame sensuoso con lo schermo. Il suo sguardo va altrove, va a cogliere i dettagli, e anche, secondo me, proprio l'atmosfera.*

GB Certamente, non è che nel cinema non ci fosse atmosfera: in un'altra parte di questo nuovo libro che sto preparando vorrei ragionare anche su come questo concetto sia stato importante per la storia del cinema. Bisogna guardare forse fuori dalla narritività, fuori dal testo filmico, ed io ho ragionato infatti, come Kra-cauer, sugli spazi cinematografici, sulle sale di proiezione, i cinema atmosferici che erano chiamati così già all'epoca! Il cinema non è mai stato soltanto un meccanismo di narrazione o di testualità, è sempre stato fortemente legato al luogo stesso della proiezione, che creava una specifica atmosfera. In questo senso una grande forza del cinema è stata anche che fosse un luogo pubblico, ed è importante ragionare su questo oggi.

Se attualmente il cinema è meno frequentato, alcuni degli altri luoghi dove ha traslocato e si è reinventato, come le gallerie d'arte o i musei, sono comunque dei luoghi pubblici. Perciò indagare l'atmosfera per me significa riflettere sulla riconfigurazione di una certa modalità spaziale, di una certa forma di ricezione caratterizzata da quella che ho chiamato "pubblica intimità". Qui tu fai delle esperienze, che sono senz'altro individuali e perfino singolari – esperienze affettive, emotive, intellettuali, immaginifiche – e però in compagnia di, e in relazione a, delle altre persone e ad un luogo.

LM *Quindi ti interessa soprattutto il legame dell'atmosfera con l'idea della proiezione pubblica...*

GB Io vorrei cercare non soltanto di entrare nella storia dell'atmosfera come luogo di percezione, ma anche come luogo di proiezione. E quindi ragionare sull'atmosfera della proiezione, ma anche sulla proiezione in quanto atmosfera, ovvero come forma di relazione, non soltanto tra persone: credo che sia questo il vero motivo per il quale voglio scrivere questo nuovo libro. Anche in questo senso torniamo alla psicoanalisi, ma per ragionare in maniera diversa dagli epigoni di Freud, che hanno parlato di proiezione in termini negativi, come un processo in cui tu

espelli qualcosa da te attribuendolo all'altro, ciò che non vuoi vedere di te stesso lo proietti all'esterno. Naturalmente è interessante anche questo, ma io vorrei sottolineare piuttosto l'uscire da sé verso l'altro come capacità di relazione: la proiezione come creazione di un'atmosfera affettiva, relazionale, come condivisione di *mood*. E questa secondo me è una cosa che sta diventando molto importante nell'arte contemporanea.

Vorrei fare tutto un lavoro sul motivo per il quale il concetto di proiezione nasce in psicoanalisi nello stesso momento in cui nasce nel cinema. Su questo abbiamo ragionato soltanto attraverso la teoria dell'apparato, adoperando il discorso freudiano e lacaniano. Secondo me invece va fatto un percorso diverso: bisogna cioè ragionare sulla proiezione in quanto conduzione e trasmissione, corrente energetica di rapporto atmosferico, e quindi ritornare a tutto il discorso sull'empatia e la simpatia. Ecco che riemerge il discorso della filosofia tedesca sul riconoscimento di questo passaggio, di questa circolazione tra soggetti, oggetti e spazi, che vibra e anima le cose. Mi interessa riflettere sull'ambiente in senso lato, come conduzione di un sistema diverso di energia. L'empatia non mi interessa come discorso generico del "vogliamoci tutti bene": riguarda piuttosto la proiezione atmosferi-

ca come momento di mescolanza e mediazione tra corpi.

La luce è naturalmente parte cruciale di questo, nel senso che è il fondamento di tutto. Ho lavorato per il Whitney Museum, scrivendo per una mostra sul rapporto arte-cinema dal 1905 al 2016⁷, ed è stato un po' l'inizio della riflessione per questo nuovo libro. In quell'occasione ragionavo che se tu sottrai, se togli gli attori, togli la narrativa, togli il set: alla fine cosa ti resta? Lo schermo come proiezione di un'atmosfera di luce.

LM Mi chiedo a questo punto: l'atmosfera è una teoria della percezione e poi anche della percezione mediale. Quanto può essere utile per analizzare degli oggetti artistici – delle installazioni, delle opere di arte contemporanea, ma anche il cinema stesso. È una categoria che può servire secondo te in questo senso?

GB Senz'altro può servire. A me non interessa applicare un concetto preconstituito ad un artista, o viceversa parlare di un artista di per sé. Mi interessa ragionare attraverso un artista, anziché a proposito di un artista, perché per me l'arte non è un oggetto. Attraversare l'opera di un artista deve significare anche attraversare un concetto: per me è proprio l'incontro tra le due cose che produce un pensiero, che è insieme teorico e artistico.

Alla fine del mio libro farò dei discorsi mirati, su alcune forme di arte in cui io ravviso la trasposizione di questi discorsi sull'atmosfera, sulla proiezione o sull'atmosfera della proiezione. Per esempio, ci sarà un capitolo su Chantal Akerman, che è stata una grande regista ma ha fatto anche moltissime installazioni di arte contemporanea, già venticinque anni fa almeno, prima che molti altri scoprissero questa modalità. Tra l'altro è un aspetto del suo lavoro di cui si sa relativamente poco, perché viene sempre presa in considerazione soprattutto per i suoi lavori cinematografici. Mi interessa il modo fluido con cui lei passava da una forma all'altra, con una continuità che secondo

me si fonda sull'idea di empatia come *empathy*, come *feeling into*, come sentire dentro, che naturalmente è un concetto atmosferico. Si tratta di un discorso che non ha nulla a che vedere con i personaggi, e riguarda invece un'empatia creata dagli spazi, da campi vuoti.

LM A questo proposito mi viene in mente una bellissima installazione di Steve McQueen, *Ashes*, che ho visto all'ICA (Institute of Contemporary Art) di Boston⁸, in cui lo schermo doppio è una sorta di membrana tra presente e passato. Al centro della sala è disposto un telo, sui cui due lati sono proiettati due filmati diversi. Da un lato c'è un giovane afroamericano ripreso sulla prua di una barchetta, in una giornata di sole: tutta la rap-

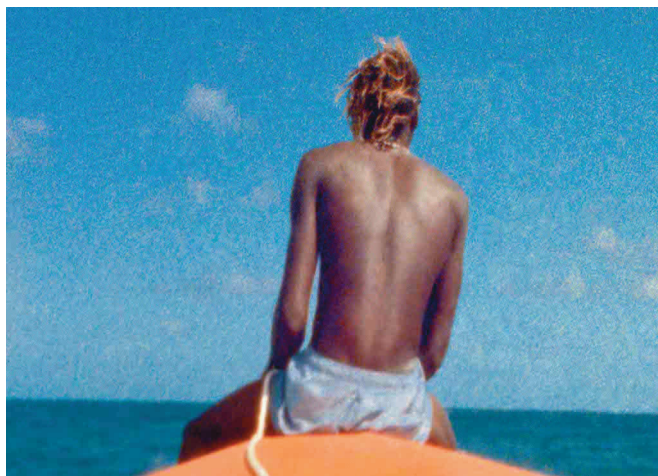


FIG. 7 – Immagine tratta dall'installazione *Ashes* di Steve McQueen (2002-2015).

presentazione è un trionfo di presenza fisica, di solarità, di colore, di vita. Dall'altro lato si assiste invece alla lenta preparazione di una tomba, che capiamo poi essere il sepolcro del giovane stesso, rimasto ucciso per questioni legate alla droga. La materialità si trasforma da segno vitale a dimensione luttuosa, e questo naturalmente ha un forte impatto sugli astanti. Ho trovato straordinaria la capacità di creare due atmosfere così incredibilmente dissonanti...

GB E però collegatissime. Certo molto dipende anche da quale dei due ingressi tu scegli per entrare nella stanza. A seconda di questo, assisti prima alla vita o prima alla morte. E in generale quando sei lì è molto interessante vedere il movimento delle persone, come si posizionano...

LM Ti menziono quest'opera perché l'ho amata molto come lavoro sulla memoria e sul lutto, e anche perché mi sembra interessante che la colonna audio non fosse separata: il suono è il segno della permeabilità dei due spazi. Quando vedi il ragazzo sulla barchetta non capisci cosa sono questi rumori metallici, che coglierai soltanto dopo, capendo che fanno parte dello scalpello e dal lavoro materiale per creare la fossa e la lapide.

GB Mi hai letto nel pensiero: l'installazione di Steve McQueen è una delle opere che volevo trat-

tare ragionando sull'idea della formazione di empatia come un processo essenzialmente atmosferico. Quello che voglio dire è che qui non è che tu ti identifichi col personaggio...

LM Né con l'artista che era un suo amico. Queste sono informazioni ad un certo livello ininfluenti.

GB Eppure ad un certo punto, da questo sdoppiamento di prospettive scaturisce una forma di immersione: tu inizi a far parte di questa esperienza di lutto, il che significa che c'è una trasmissione di un *affect*, di affetto. Ad un certo punto, pur non entrando in gioco i meccanismi consueti d'identificazione cinematografica, senti un'empatia che è un'empatia con questo spazio di dolore e di lutto. Certo, a un certo punto, ti accorgi che il ragazzo è morto, e pensi "o mio dio, l'ho appena visto vivo, era bellissimo". Ma McQueen ha giocato benissimo soprattutto sul luogo, anzi sui due luoghi: il paesaggio marino, la vitalità, e dall'altro lato la costruzione materica di questa tomba, il lento lavoro manuale degli operai. Nella teoria del cinema si è insistito molto sull'idea dell'empatia come qualcosa che passi solo attraverso la caratterizzazione dei personaggi. Ma secondo me non basta: credo occorra ragionare invece sull'empatia come immersione in un'at-

mosfera. Un'immersione che qui passa anche attraverso una dislocazione, uno sdoppiamento. In quest'opera McQueen ci mostra come l'atmosfera non debba per forza essere un sentimento unitario: qui, nonostante le due situazioni profondamente dissonanti, anzi non nonostante, ma *proprio* grazie ad esse, viene a crearsi una sfera empatica immersiva.

LM Abbiamo già fatto riferimento al tuo approccio interdisciplinare, che è sempre stato un po' un tuo "marchio di fabbrica". Mi sembra che sia anche un terreno difficile da percorrere. Proprio perché in questa tua libertà, in cui c'è anche un elemento autobiografico, la sfida è parlare di cose che sono molto difficili da definire. E il rischio è allontanarsi da una scientificità che è invece l'ossessione di un certo tipo di accademia più tradizionale. Secondo me il tuo lavoro è importante anche per questo, perché mostra che ci possono essere nuovi modi per pensare, fuori da categorie asfittiche, senza per questo perdere il rigore... Dietro c'è un lavoro di conoscenza del dibattito teorico, anche da un punto di vista storico, profondissimo. In questo ti ha aiutato il sistema americano, immagino: sei andata lì per questo? Come ha funzionato lo sviluppo di questo metodo?

GB Innanzitutto, io penso che per fare interdisciplinarietà vera si debba essere ancora più scienti-

fici degli accademici tradizionali: devi conoscere a fondo più di una disciplina per poter poi mettere i discorsi in relazione. Quindi l'idea che il lavoro disciplinare tradizionale sia scientifico e quello interdisciplinare invece non lo sia mi pare frutto dell'ottusità di un'accademia che non riesce a guardare più in là del proprio naso. Io trovo che le scoperte, come ho già detto, si fanno nelle associazioni e nel montaggio, nel guardare ad un oggetto non da una sola angolazione ma da una pluralità di prospettive. Prendiamo per esempio il concetto di proiezione. Se sei uno storico dell'architettura puoi fare degli studi straordinari sulla storia della proiezione architettonica, se sei uno storico del cinema idem, se sei uno storico della psicoanalisi figuriamoci. Se invece ti metti in una posizione mediana tra tutte queste prospettive, è davvero complicato, ma riesci a vedere delle relazioni che dalle prospettive singole magari non cogli, ti si aprono veri e propri universi. Se tu t'interroghi su un soggetto o oggetto che ha avuto una storia ed un'importanza in discipline differenti, non puoi mettere dei paletti. Il discorso teorico non ha confini.

Certo, si tratta di un lavoro di ricerca serissimo ed anche difficile. Motivo per il quale i miei libri prendono anni, mi pare sempre che per scavare a fondo si debbano scrivere libri lunghi. In questo

mio approccio si ritrova una tradizione europea di riflessione sulla storia e sulla storia delle idee, ed è la maniera in cui io sono cresciuta, dal liceo classico in poi, sin dallo studio del latino e del greco. Contemporaneamente, è stata importante la liberazione dei piani di studio all'università: per alcuni fu il caos, ma per chi invece aveva un barometro interno era una grande opportunità. Io sono ordinata nei miei pensieri, costruisco delle mappe. C'è una bella differenza tra l'accozzaglia e la creazione di una cartografia. Le mappe sono dei modi di guardare al mondo e di mettere in relazione le cose, di produrre un sistema di relazioni. E io mi sono appassionata al cinema perché mi sembrava un'arte sincretica: dentro c'è tutto, il linguaggio, i suoni, la musica, la letteratura, il teatro, la spettacolarità, la proiezione, lo spazio. Non si può chiedere di meglio.

Andare negli Stati Uniti corrispondeva anche ad un desiderio di contemporaneità: allora New York era il centro dell'arte contemporanea, dovevi per forza andare a New York se ti interessava davvero il contemporaneo (adesso la situazione è anche un po' cambiata: la globalizzazione ha lati positivi e si sono creati centri molto interessanti dappertutto).

L'Italia mi stava un po' stretta nel senso che sembrava che la storia schiacciasse invece di essere

una potenzialità. Sembrava fosse già stato fatto tutto, e che bisognasse continuare a farlo secondo regole precise. Invece negli Stati Uniti questo bagaglio che mi sono portata dietro, per me importante, poteva essere il punto di partenza per una forma di reinvenzione. Per questo io parlo di storia come potenzialità di espressione, e non come nostalgia o tradizione.

In America, c'è poco da fare, si ha la sensazione che certi cardini siano più facili da scardinare. C'è la sensazione che il cambiare e il rinnovare facciano parte della società stessa e del modo del pensiero. Gli Stati Uniti hanno accolto e potenziato questa spinta che avevo già, questo senso dell'avventura.

LM Colgo la palla al balzo a proposito del senso di avventura: che funzione ha nel tuo processo riflessivo e creativo l'elemento ludico? Prima a proposito della mostra a Capodimonte hai detto "mi sono divertita un mondo". Penso naturalmente a Winnicott, e alla sua teoria psicoanalitica della continuità tra gioco infantile ed esperienza culturale in età adulta. E ancora, siccome evocavi la cartografia: vivaddio esiste L'atlante delle emozioni che è il punto di riferimento per chi vuole emancipare il discorso cartografico dal solo tema del controllo. Le mappe, anche le mappe mentali delle nostre ricerche, non sono soltanto tentativi nevrotici di dominare lo spazio e il mondo, ma servono all'elaborazione

di geografie emozionali e, possiamo dire a questo punto, alla creazione di atmosfere.

GB Winnicott aveva capito tutto. Riflettevo sul suo modo di intendere la proiezione. Winnicott aveva capito che la creatività nasce in questo sistema transizionale tra soggetto, oggetto e ambiente, un sistema che è ludico. Lo spazio della creazione è lo spazio del gioco. E questo è fondamentale nell'attività di ricerca. La ricerca non dovrebbe essere mai un fatto penoso, anche se ci sono sempre dei momenti di grande difficoltà. Però più fai questo lavoro, più ti rendi conto che devi passare anche per quella fase in cui ti sembra di essere in un buco nero, per poter uscire dall'altra parte.

E l'elemento ludico è appunto legato anche alla cartografia: è il viaggio. Le mappe non hanno soltanto funzioni di controllo, di ordine del territorio, non hanno soltanto una funzione tecnologica di tipo militare. C'è anche una dimensione di gioco. Al di là del loro legame con lo sguardo come strumento bellico, sia le mappe che la tecnologia sono state utilizzate come processi ludici. E poi se pensiamo agli *optical toys* del precinema: la visualità stessa a partire dall'Illuminismo è diventata un gioco.

La ricerca è un processo di scoperta di luoghi. E la scoperta non

è la stessa cosa della colonizzazione di un luogo. Non è detto che tu quando scopri una cosa devi possederla, io credo che il processo di ricerca porti a una vera scoperta quando è staccato dal possesso. E diventa invece una forma di immersione. Non c'è niente di meglio al mondo del sentirsi completamente dentro qualcosa. Si può arrivare addirittura a dire che sia una forma erotica della fusione del sé col mondo, con le persone che lo popolano, con gli oggetti che lo popolano: è il massimo di quello che l'essere umano può esprimere nell'eroticismo, è una forma d'incontro e non-possesto dell'altro. Questa è la differenza tra una relazione ludica e una relazione di dominio.

D'altronde anche nell'eroticismo se tu l'altra persona la vuoi per una forma di possesso, non hai capito niente! Come non ha capito niente chi nella ricerca demarca territori, dice "questo è mio". È allora che nasce la disciplina in senso negativo. Anche nell'accademia il possesso del territorio è una cosa negativa: certamente è difficile navigare in questa maniera, invece, più aperta. È molto complicato non avere confini o voler rompere quelli che esistono. Però c'è una soddisfazione estrema, anzi proprio un piacere, in tutto questo, che è molto simile a quello della scoperta del viaggio, della mappa come strumento di viaggio.

E secondo me questa dimensione ludica di scoperta si deve leggere un po' anche nella scrittura. In questo senso l'accademico anglosassone ha delle limitazioni, perché deve scrivere subito ciò che farà nel suo saggio, deve enunciarlo nel primo paragrafo, sacrificando un po' la dimensione dell'avventura. Certo, è un sistema che ti impone una chiarezza e una lucidità che io devo dire apprezzare e mi ha dato molto, visto che invece tendevo verso l'altro elemento.

Però se tu riesci a comunicare che ti sei divertito, nel fare questa ricerca, anch'io lettore, o visitatore della mostra, mi divertirò. Bisogna far filtrare il piacere della ricerca, quel piacere che ti ha portato a immergerti sempre di più nel tuo discorso, fino a perderti, fino a pensare "aiuto, non ne uscirò mai". Ci sono i momenti in cui uno si sente "all over the map", per usare una bellissima espressione inglese. Ma poi è una sensazione che si supera, si capisce dov'è il filo. E arriva il momento in cui si ha la sicurezza interna, e ci si rende conto che si possono spostare gli oggetti e creare uno spazio relazionale da condividere con gli altri.

LM *Un'ultima domanda. Tu hai sempre scritto in inglese, sin da Rovine con vista: puoi parlare un po' di questa scelta?*

GB Beh, quando ho capito che la ricerca nelle università americane mi dava la possibilità di spaziare – una bellissima parola italiana stavolta! – mi sono detta che dovevo scrivere in inglese. Anche perché il primo libro era un libro su Napoli, e non credo sarei mai riuscita a scriverlo se fossi rimasta a Napoli, scrivendo in italiano. L'unica possibilità che avevo mi si è rivelata a New York, ed era appunto quella di adottare una lingua straniera, guardando alla mia città dall'esterno con l'occhio di chi se n'era allontanato e attraverso un'operazione di distacco dalla lingua materna. È stata anche una maniera di elaborare una separazione, per renderla non un lutto ma la possibilità di uno sguardo diverso. È lo stesso discorso che facevamo sull'interdisciplinarietà. Nella mia scrittura c'è sempre una forma autobiografica, di scoperta del sé, come diceva Benjamin, che passa attraverso la molteplicità dei luoghi e delle prospettive.

Per certi aspetti, avendo fatto lì un dottorato di ricerca, ho dovuto scrivere per forza in inglese. Ma contemporaneamente è stata anche una scelta. Mi ricordo che all'inizio, per mantenermi, facevo dei programmi culturali della Rai, per la rete tre. Dovevo scrivere un testo e leggerlo in modo performativo. E questa modalità critica a me piace molto, ti dà la possibilità di

fare le cose velocemente, con capacità narrativa. Poi mi ricordo che a un certo punto Teresa de Lauretis mi disse che non potevo tenere in piedi tutt'e due queste lingue, che dovevo scegliere. Io vedevo gente che stava lì da una vita e continuava a scrivere in italiano e a rivolgersi all'Italia. E altri, come lei, che invece avevano fatto una cesura profonda, tagliando i ponti non solo con la lingua ma con le radici e i legami. Per me questo non sarebbe stato possibile, nonostante io sia andata via giovanissima. Per me rimane fondamentale il rapporto con l'Italia, con la sua cultura, e proprio con il tipo di voce che ho qui. Inoltre sono legata al gioco

di parole, al pensiero, alla forma di una lingua in cui puoi eliminare il soggetto, mettere il complemento prima, una lingua in cui puoi fare tutto quello che vuoi.

Per cui ho fatto il possibile per mantenere una presenza in tutti e due i contesti. Adesso a volte avrei anche voglia di scrivere in italiano, ma ovviamente si ragiona in maniera differente. E la difficoltà seria è sempre la traduzione: dovrei comunque farmi tradurre in inglese... Anche la scrittura e il linguaggio hanno una materialità. Le lingue configurano il pensiero in modo diverso, creano diverse atmosfere. Ci si trova nel mezzo delle cose, ancora una volta.

NOTE

¹ Si veda il sito ufficiale della mostra: http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/portfolio_page/carta-bianca-capodimonte-imaginai-re-12-dicembre-2017-11-novembre-2018/.

² Oltre a Bruno, le altre personalità coinvolte erano: Laura Bossi Régnier, Gianfranco D'Amato, Marc Fumaroli, Riccardo Muti, Mariella Pandolfi, Giulio Paolini, Paolo Pejrone, Vittorio Sgarbi, Francesco Vezzoli.

³ Sylvain Bellenger è anche, dal 2015, direttore del Museo e Real Bosco di Capodimonte. Andrea Viliani era allora direttore del Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina (MADRE) di Napoli.

⁴ Una mostra con materiali provenienti dai depositi di Capodimonte è stata effettivamente allestita subito dopo "Carta Bianca": "Depositi di Capodimonte. Storie ancora da scrivere" (21.12.2018-15.10.2019). Si veda il sito ufficiale: http://www.museocapodimonte.beniculturali.it/portfolio_page/depositi-di-capodimonte-storie-ancora-da-scrivere/.

⁵ Curatrice della sezione Ottocento delle collezioni del Museo e Real Bosco di Capodimonte.

⁶ Si tratta di due dipinti di Gian Domenico Valentino, *Interno di cucina e Il laboratorio dell'alchimista*, entrambi datati al 1680 ca.

⁷ Si tratta della mostra "Dreamlands: Immersive Cinema and Art 1905-2016" (28.10.2016-5.2.2017). Si veda il sito ufficiale: <https://whitney.org/exhibitions/dreamlands>.

⁸ Per i dettagli sull'installazione, che aveva debuttato alla Biennale di Venezia 2015, si veda il sito dell'ICA: <https://www.icaboston.org/exhibitions/steve-mcqueen-ashes>.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Baudrillard, Jean (1981), *Simulacres et simulation*, trad. it. *Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, ed. Matteo G. Brega, Roma, Pgreco, 2008.
- Benjamin, Walter (2012), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, eds. Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Torino, Einaudi.
- Bennett, Jane (2010), *Vibrant Matter: A Political Economy of Things*, Durham (North Carolina), Duke University Press.
- Bloch, Ernst (1932), "Ungleichlichkeit und Pflicht zu ihrer Dialektik", trad. eng. "Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics", *New German Critique*, n.11, Spring 1977: 22-38.
- Bruno, Giuliana (1993), *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, trad. it. *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.
- (2002), *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture and Film*, trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006; poi Monza, Johan & Levi, 2015.
- (2007), *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, trad. it. *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, trad. it. *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Monza, Johan & Levi, 2016.

- Condillac, Etienne Bonnot de (1777), *Traité des sensations*, trad. it. *Trattato delle sensazioni*, Bari, Laterza, 1990.
- Darwin, Charles (1872), *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, trad. it. *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, ed. Paul Elkman, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Foucault, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, trad. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Keathley, Christian (2006), *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press.
- Kracauer, Siegfried (1963), *Das Ornament der Masse*, trad. it. *La massa come ornamento* Napoli, Prismi, 1982.
- Somaini, Antonio (2016), "Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the Apparatus", *Grey Room*, n. 62, Winter 2016: 6-41.
- Winnicott, Donald W. (1971), *Playing and Reality*, trad. it., *Gioco e realtà*, Roma, Armando, 1974.

DALLA BIBLIOTECA MALATESTA

a cura di
a cura di Vincenzo De Santis e Aldo Roma

ALBERTO CASTOLDI

*La storia letteraria come romanzo familiare**

Alberto Castoldi (1935-2017) è stato professore di Letteratura francese all'Università di Bergamo, di cui è stato rettore dal 1999 al 2009. Ha diretto il Centro Arti Visive, il Centro sulla Contemporaneità e la collana di letteratura Bergamo University Press. Le sue ricerche si sono concentrate sulla letteratura di viaggio (*Il fascino del colibrì*, 1972), sul romanzo fra Sette e Ottocento (*Il realismo borghese*, 1976), sul ruolo degli intellettuali negli anni Trenta (*Intellettuali e Fronte Popolare in Francia*, 1978), sul 'perturbante' (*Grandville and Company*, 1987; *Clérambault. Stoffe e manichini*, 1994), sul rapporto fra droga e letteratura (*Il testo drogato. Droga e letteratura tra Ottocento e Novecento*, 1994), sull'immaginario nella Modernità (*Bibliofollia*, 2004; *Congedi. La crisi dei valori nella modernità*, 2010; «*In carenza di senso*». *Logiche dell'immaginario*, 2012; *Il Flâneur. Viaggio al cuore della modernità*, 2013). Ha fondato e diretto le riviste *Locus Solus*, *Cahiers de Littérature française* (in collaborazione con la Sorbonne Université), *Elephant & Castle*.

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Il giudizio di valore e il canone letterario*, a cura di L. Innocenti, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 101-117 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», XVI).

Roland Barthes alla domanda se fosse possibile insegnare la letteratura, rispondeva in una intervista del 1975: “si dovrebbe insegnare soltanto questo”. Poneva tuttavia una netta distinzione fra la letteratura del Novecento e quella dei secoli passati; solo quest’ultima, infatti, a suo parere poteva porsi come equivalente ad un ambito completo del sapere:

Rappresenta, tramite testi assai diversi, ogni sorta di sapere ad una determinata epoca. Non si tratta evidentemente di un sapere scientifico, per quanto sia articolato secondo i codici scientifici delle varie epoche. [...] La ‘letteratura’ costituisce, indubbiamente, un codice narrativo, metaforico, ma anche un luogo in cui risulta coinvolto, per esempio, un immenso sapere politico. Per questo sostengo, paradossalmente, che non si dovrebbe insegnare che la letteratura, perché si verrebbe a contatto con tutti i saperi. Bisogna poi rispondere ad un pregiudizio assai pericoloso, ideologico, consistente nel credere che la letteratura *menta* e che il sapere sarebbe distinguibile in discipline che dicono la verità ed altre che mentono [...]. La ‘letteratura’ non dice la verità, ma la verità non sta soltanto là dove non si mente (vi sono altri luoghi per la verità, non fosse che l’inconscio): il contrario di mentire non è necessariamente dire la verità. Bisogna spostare il problema: ciò che conta non è elaborare o diffondere un sapere sulla letteratura (nelle ‘storie della letteratura’), quanto segnalare la letteratura come mediatrice di sapere (Barthes 1995: 339).

La letteratura del Novecento, invece, non sarebbe più riconducibile ad una scienza, ad una *matèsis*, per almeno tre ragioni: l’estensione planetaria del sapere, e la parcellizzazione delle informazioni; il carattere ‘eccessivo’ degli eventi: nessuna letteratura potrebbe farsi carico di ciò che è avvenuto ad Auschwitz; ed infine la pluralità delle scienze, che ha mandato in frantumi il sogno ottocentesco di un sapere omogeneo.

Che la letteratura non possa più essere una *mimesis* – aggiunge Barthes – lo si può constatare nella scomparsa del romanzo realista, mentre la situazione politica della società non è fondamentalmente mutata. Nell'Ottocento i romanzi realisti ci informano sulla divisione di classe; nel Novecento questa divisione continua ad esistere tuttavia persino il realismo socialista, almeno in Francia, è scomparso (Barthes 1995: 340).

Verrebbe dunque meno, in quest'ottica, la legittimità di una storia letteraria comprensiva del nostro secolo, ma in realtà Barthes vuole evidenziare la diversità, a suo giudizio radicale, della nostra epoca rispetto alle precedenti, senza peraltro preoccuparsi di analizzare le origini di questa diversità, che non mi pare riconducibile soltanto alla dimensione dell'"eccesso": troppe informazioni, troppi saperi, troppe atrocità... Questi eccessi non contengono di per sé ragioni sufficienti per modificare la qualità delle prospettive precedenti, e quindi mettere in discussione la loro applicabilità. Ritengo invece che la vera *coupure* con il passato, nell'ambito della cultura (e certo non solo in questo ambito, ma di questo ci occupiamo) sia conseguente al passaggio da una società aristocratica ad una borghese. Ciò che viene allora messo drasticamente in discussione è il ruolo e quindi l'identità dell'intellettuale, il modello di gestione del sapere, anche letterario.

Il discorso aristocratico era caratterizzato da una sostanziale compattezza, ancorato a valori ben definiti, che si traducevano in un'attività intellettuale subordinata all'esigenza di dare forma all'ideologia del potere nelle espressioni più diverse delle arti, non senza singolari 'eccezioni': si pensi alla fragilità estrema dei monarchi esemplificati da Racine, sempre in balia dei loro sentimenti, e al caso paradossale del sovrano nella *Phèdre*, cui è concesso di optare fra l'ipotesi che l'abbia tradito la moglie, o il figlio o entrambi.

La caduta della monarchia, e dell'universo di cui si faceva garante, farà emergere una diversa valenza dell'operare artistico, che si era già manifestata nella radicale contrapposizione fra gli atteggiamenti di Voltaire e Diderot. All'esclamazione indignata del primo: "C'est bien à un grand homme tel que [Diderot] à dépendre des libraires! C'est aux libraires à attendre ses ordres dans son antichambre" (cit. in Proust 1967: 86-87)¹. Diderot risponderà dislocando la 'sacralità' dell'autore nel vincolo contrattuale che lo lega all'editore: "Par les offres qu'on nous fait je vois qu'on ignore que le manuscrit de l'*Encyclopédie* ne nous appartient pas, qu'il est en possession des libraires qui l'ont acquis à des frais exorbitants, et que nous n'en pouvons distraire un feuillet sans infidélité" (cit. in Proust 1967: 87)².

In un saggio apparso il 3 dicembre 1825, intitolato *D'un nouveau complot contre les industriels*, Stendhal aveva denunciato l'impraticabilità dei valori borghesi per gli intellettuali, sancendo così l'esistenza di un conflitto insanabile proprio fra intellettuali e società borghese:

Il y a six mois que Santa Rosa s'est fait tuer dans Navarin; il n'y a pas un an que Lord Byron est mort en cherchant à servir la Grèce. Où est l'industriel qui ait fait à cette noble cause le sacrifice de toute sa fortune? La classe pensante a inscrit cette année Santa Rosa et Lord Byron sur la tablette où elle conserve les noms destinés à devenir immortels. Voilà un soldat, voilà un grand seigneur; pendant ce temps, qu'ont fait les industriels? Un honorable citoyen a fait venir des chèvres du Tibet (Stendhal 1825; ed. 1972: 19)³.

Il 6 dicembre Benjamin Constant riprendeva la polemica dichiarando: "L'industrialisme est un nouveau complot du matérialisme pour enlever à l'homme une partie de ses attributs et diriger toute l'activité des individus comme celle des sociétés vers un seul objet, la poursuite des intérêts purement physiques" (cit. in Del Litto 1967: 66)⁴. Dieci anni dopo il giova-

ne Flaubert tornerà sull'argomento in un articolo intitolato *Les Arts et le Commerce*, e poi, via via, tutti i maggiori intellettuali del secolo andranno approfondendo il solco che s'era venuto a creare proprio all'interno di quell'universo sociale che nella seconda metà del Settecento era andato promuovendo gli ideali rivoluzionari. Una volta acquisito il potere la borghesia si arrocca su un unico valore, il profitto, e vede negli intellettuali la parte malata del proprio progetto politico: è nota la sconsolata considerazione di Baudelaire: "Si un poète demandait à l'État le droit d'avoir quelques bourgeois dans son écurie, on serait fort étonné, tandis que si un bourgeois demandait du poète rôti, on le trouverait tout naturel" (ed. 1954: 1198)⁵. La rivoluzione aveva visto il trionfo della borghesia e la sconfitta degli intellettuali, consapevoli dell'irrimediabilità dell'evento: "la Bourgeoisie – scrive Vigny – est maîtresse de la France; elle la possède en longueur, en largeur, en profondeur", ed egli ne individua la forza proprio in quel cinismo che la rende indistruttibile, perché inafferrabile: "S'il arrive qu'une révolution se lève à son insu, la Bourgeoisie se range, la laisse passer, l'applaudit, fait la morte puis remonte sur l'eau, envahit la Révolution et l'absorbe" (Vigny 1867; ed. 1950: 1162)⁶.

In una società come quella aristocratica, in cui il potere stimolava la produzione, svolgendo al tempo stesso un ruolo coercitivo e di promozione, i canoni avevano svolto la funzione delegata di datori di senso, e quindi di ordine, in quanto legati a personalità o istituzioni eminenti, interessate alla gestione della cultura, in grado cioè di elaborare un modello e soprattutto interessate ad imporlo. Le opzioni adottate furono sostanzialmente tre: la Letteratura doveva riflettere in modo fedele la condizione umana: in questo caso veniva privilegiata la 'componente mimetica', storica (il "Rien n'est beau que le vrai" dei classicisti); oppure: la Letteratura aveva a che fare con il bello: il 'punto di vista estetico' trascurava la componente referenziale e si concentrava sugli aspetti formali (si aveva, allora, quell'"ordine

sacrale dei Segni scritti [che] fa della Letteratura un'istituzione e tende ovviamente ad astrarla dalla Storia", come afferma Barthes; 1953: 7). Questa visione dell'arte come astorica, mondo a parte e autosufficiente sarà fatta propria ancora da Max Weber:

Un'opera d'arte veramente 'compiuta' – egli scrive – non viene mai superata, non invecchia mai; l'individuo può attribuirvi personalmente un significato di diverso valore; ma di un'opera realmente 'compiuta' in senso artistico nessuno potrà mai dire che sia 'superata' da un'altra pur essa 'compiuta' (1918; ed. 1973: 17-18).

Vi era stata poi una terza opzione, secondo cui la letteratura svolgerebbe un ruolo positivo in quanto contribuirebbe al progresso della civiltà, essendo al servizio del bene ('opzione morale ed educativa'): l'intellettuale eserciterebbe in questo caso una vera e propria 'magistratura' nella formazione dell'uomo (cfr. Fumaroli 1980). Ruskin, ad esempio, vedeva nell'architettura e scultura venete il destino spirituale di Venezia, e cercava di estrarne il senso morale.

Nel corso dell'Ottocento, però, questa eredità si va progressivamente sgretolando: non c'è più un'autorità in grado di farsi datrice di senso, né gli intellettuali riescono a svolgere una reale funzione di supplenza, in mancanza di un mandato sociale. La letteratura nel contesto borghese, come segnala Flaubert, diventa inattuale: costituisce la parte malata, come del resto gli intellettuali, della società:

Le bourgeois (c'est-à-dire l'humanité entière maintenant, y compris le peuple) – afferma – se conduit envers les classiques comme envers la religion: il sait qu'ils sont, serait fâché qu'ils ne fussent pas, comprend qu'ils ont une certaine utilité très éloignée, mais il n'en use nullement et ça l'embête beaucoup, voilà (22 novembre 1852; ed. 1927: 52)⁷.

Ai giorni nostri, l'arte, inserita ormai in un contesto (stampa, televisione) in cui da principale modello d'espressione è costretta ad accettarsi come marginale, si propone sempre più come il regno dell'entropia. Il fruitore è, almeno in apparenza, del tutto libero perché intercetta una merce e non un valore; quindi il mercato non penalizza alcuna prospettiva, tutte omologandole in un sincretismo laico. Ancora una volta si può ricorrere a Flaubert, che scrive a Louise Colet, sempre nel 1852: "Quand tout ne sera plus qu'une combinaison économique d'intérêts bien contrebalancés, à quoi servira la vertu?" (ed. 1927: 39)⁸.

Il Realismo ottocentesco rifletteva ancora, almeno in parte, l'ideologia illuministica e poteva contenere in sé una critica delle merci: il postmoderno considera la cultura come merce e fa della merce l'emblema della cultura; in questo senso, pur non essendo il prodotto intenzionale dell'ideologia borghese, ne è l'interprete più adeguato. *Internet* è esemplare dell'entropia del sapere, un sapere liberato da ogni riferimento all'etica. Nell'universo della virtualità si è spersi nel frammento e non è più possibile predicare valori generali; persino gli eventi vengono percepiti come finzioni narrative.

In questo contesto entra in crisi proprio il modello su cui la tradizione aveva fondato il dibattito relativo alla gerarchia e alla trasmissione dei valori, vale a dire la nozione di canone. Freud, come è noto, nel suo saggio sul *Romanzo familiare dei nevrotici* (1908) ha sostenuto che il progresso della società si basa sull'opposizione tra generazioni successive, opposizione che comporta l'emancipazione dall'autorità dei genitori, e la loro sostituzione con personaggi più eminenti al fine di ottenere un loro innalzamento, o una loro riabilitazione. Scegliersi dei genitori ideali, vale a dire gli autori con cui confrontarsi, da cui attingere la propria nascita, significa darsi un'identità, un senso, in un'accezione sublimata, ma al tempo stesso equivale a sottoporsi ai tormenti del confronto, all'ansia dell'esserne degni, se non migliori.

Credo che ci si possa utilmente avvalere di questo modello per descrivere i meccanismi che regolano l'elaborazione dei canoni letterari, ed è ciò che è stato parzialmente affrontato da Marthe Robert nel suo celebre saggio *Roman des origines et origines du roman* (1972), per arrivare poi in un'ottica sempre più riduttiva, ma che proprio per questo fa problema, alla versione quanto mai radicale e sintetica di Roland Barthes: "J'aime, je n'aime pas", che soddisfa proprio quel narcisismo cui non faceva cenno Freud, perché ne svilupperà il concetto solo nel 1914. Nell'accezione di Barthes il canone esplicita l'immaginario individuale, nella totale consapevolezza della sua inutilità e intransitività, ma con l'unico scopo di far emergere la propria irriducibile alterità rispetto a qualsiasi altro soggetto desiderante, tramite la configurazione delle differenze: 'tutto questo significa: *il mio corpo non è uguale al vostro*'. Il canone allora si riduce alla sua dimensione minimale, quella di ogni opera d'arte che ambisce ad essere riconosciuta di per se stessa, come non omologabile, ma quindi, al limite, non predicabile.

È su una concezione non dissimile che si attesta anche la riflessione di Harold Bloom, sia pure collocata in un ambito specificamente accademico, quando nel suo imponente saggio sul *Canone occidentale* afferma:

Un canone, nonostante i suoi idealizzatori, da Esdra lo Scriba al defunto Northrop Frye, non esiste allo scopo di liberare i suoi lettori dall'ansia. Un canone infatti è *un'ansia realizzata*, esattamente come qualsivoglia robusta opera letteraria è l'ansia realizzata del suo autore. Il canone letterario non ci battezza dandoci accesso alla cultura; non ci affranca dall'ansia culturale. Anzi, conferma le nostre ansie culturali, ma contribuisce a dare loro forma e coerenza (1994; ed. 1996: 467).

Bloom esalta qui la concezione del canone come romanzo familiare, facendo sì che ogni elemento del canone stesso, la sin-

gola opera letteraria, sia già di per sé il prodotto del romanzo familiare dell'autore, ma concepisce poi l'intero canone come una macrostoria familiare, di colui che di volta in volta lo propone. L'imponente sequenza di scrittori che va dispiegando è lì a testimoniare anche dell'imponenza dei suoi bisogni, della necessità di misurarsi con l'Olimpo. Il canone, dunque, da un lato è rassicurante, svolge una funzione d'ordine, dà forma e senso, dall'altro si costituisce come cifra dell'inconscio del suo autore, della sua peculiare 'ansia': rivisitare la tradizione, misurarsi con i padri, riformulare le genealogie dei valori, scrollarsi di dosso l'ipoteca del già detto, avvertito come inautentico perché subito e non conquistato.

Ma nel momento in cui esplicitare un canone significa anche configurare il proprio romanzo familiare, ci appare in tutta evidenza come esso sia pure sfida, magia di contatto (nell'accostamento dei testi), lavoro del lutto, aggregazione iniziatica, punto di fuga, luogo di perdita, di conflittualità (per marcare la nostra 'differenza'), ma soprattutto come esso si costituisca come spazio del desiderio, e quindi luogo non saturabile per eccellenza, nonostante i tentativi di conferirgli una sacralità.

Questo, paradossalmente, può spiegare almeno in parte il drastico tentativo da parte di Bloom di espungere l'ideologia dal canone, addebitandola all'insegnamento gramsciano, e più in generale al rapporto con il potere. In effetti, sebbene il canone sia sempre volontà di imporre il potere di una norma, l'ideologia tende a sublimare e quindi governare il desiderio, costituendo così una delle pochissime componenti stabilizzanti del canone, il quale, invece, per la sua natura di risposta a modelli precedenti ha in sé una valenza strutturale di precarietà, di incessante metamorfosi.

In quanto cifra della pulsionalità il canone è però destinato ad entrare in crisi nel momento in cui l'universo delle merci invoca l'omologazione del desiderio. Orwell, sulla scorta della

tradizione classica del tiranno, ancor più che delle recenti esperienze totalitarie, poteva immaginare un futuro dominato da uno sguardo inquisitorio e onnipresente, in grado di controllare e condizionare l'umanità, ma il modello costrittivo appariva già superato, proprio per la violenza che comporta, e quindi lo spirito di rivolta che suscita, al momento stesso della sua formulazione. Il potere delle merci s'avvale, invece, in termini assai più efficaci, anche perché indolori, delle tecniche di omologazione del desiderio, inducendo tutti ad avere gli stessi bisogni e quindi a desiderare le stesse cose.

Collocata all'interno di questo orizzonte anche la Storia letteraria tende a depotenziarsi incrementando, grazie agli innumerevoli studi specialistici, la sua funzione di regesto, ma abbandonando sempre di più il suo ruolo modellizzante, il suo valore performativo, strettamente connesso alla sua matrice etica: basti pensare alla *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis. Se da un lato risulta definitivamente tramontata qualsiasi idea di progresso applicata alla cultura umanistica, per altro verso l'atteggiamento della critica in generale è legato ad un modello scientifico di matrice secentesca, del tutto obsoleto, e di fatto antiscientifico, in quanto adotta criteri di semplificazione dei fenomeni per poterli descrivere (è quanto io stesso sto facendo): deve distinguere fra rilevante e secondario, fra duraturo e transitorio, fra essenziale e superfluo, ciò che poi le consente di enucleare da una miriade di dati un insieme coerente. I fatti, così depurati, possono diventare testimoni affidabili di teorie precostituite: dapprima l'intuizione e poi la ricerca degli elementi di conferma, dapprima l'individuazione di elementi privilegiati e poi, per successive estrapolazioni, il passaggio dalla parte al tutto. Presupposto di una simile concezione è per l'appunto la storia letteraria come universo sostanzialmente omogeneo, unitario, percorribile avanti e indietro per segmenti (trasformazioni) lineari e continui, sorta di vasto contenitore

universalmente condivisibile come tale, retto dalle stesse leggi in ogni sua parte.

Di qui lo svilupparsi di un approccio ai testi dominato dalla preoccupazione di svelarne i meccanismi interni, le modalità di funzionamento, che esalti invece della specificità e irriducibilità della singola opera, ciò che la può accomunare a innumerevoli altre. Sul modello dell'organizzazione sociale fondata sui dispositivi simbolici (strutture di parentela, strutture del linguaggio), al testo letterario si chiede innanzitutto di essere la somma delle sue componenti, ciò che aveva già suscitato l'ironia di Gaston de Pawlowski agli esordi del secolo: "Smontiamo pazientemente e disponiamo separatamente gli organi del nostro orologio, sarebbe davvero sorprendente se, compiuto questo lavoro, non sapessimo che ora è" (cit. in Szeemann, ed., 1989: 121).

Tomasi di Lampedusa esprime una considerazione curiosamente identica, facendo riferimento all'organizzazione temporale nei romanzi di Stendhal:

È come smontare un orologio: osservando nel loro giusto ordine le mollette, le ruote dentate, gli scatti, le viti ed i perni vi renderete conto di come avvenga il movimento. Potrete anche provarvi a rimontare l'orologio e questo si metterà a camminare se... avrete un vostro tempo da far segnare alle lancette (1959; ed. 1995: 1796).

In ogni caso il senso non risiede nella struttura, nel funzionamento del testo-orologio da smontare e rimontare, ma in chi compie l'operazione. Barthes distingue per l'appunto due tipi di fenomeni: "quelli che resistono allo sguardo (dell'ordine del 'segreto'), e quelli che nascono dallo sguardo, che esistono solo nella misura in cui li si guarda (dell'ordine dello 'spettacolo')". Tutto sommato preferisco lo spettacolo (finzione immaginativa) alla struttura, perché lo scopo di ogni struttura è quello di elaborare una finzione, un 'fantôme de théâtre' (Bacone)". Che

poi l'operazione rispecchi un bisogno archetipale ce l'aveva già detto Baudelaire in uno dei suoi saggi più suggestivi: *La morale du joujou*, laddove assegnava la longevità del giocattolo alla sua capacità di resistenza all'inevitabile manomissione del fanciullo che, desideroso di capire come funziona, di trovarne l'anima, lo riduce in pezzi:

L'enfant tourne, retourne son joujou, il le gratte, le secoue, le cogne contre les murs, le jette par terre. De temps en temps, il lui fait recommencer ses mouvements mécaniques, quelquefois en sens inverse. La vie merveilleuse s'arrête. [...] Mais où est l'âme? C'est ici que commencent l'hébètement et la tristesse (1853; ed. 1954: 687)⁹.

La concezione del testo come macchina se da un lato è perfettamente funzionale all'esigenza di controllarne la valenza pulsionale, anestetizzandolo, per altro verso corrisponde al bisogno di recuperare certezze dopo la crisi dell'idea di progresso: se la struttura, la progettualità del testo corrisponde alla sua 'anima' allora sarà possibile un'analisi 'scientifica', e dunque rassicurante del sapere artistico. Occorre tener presente, comunque, ed è un dato assai problematico della nostra epoca, che la scomparsa dell'idea di progresso dal mondo delle lettere, ma più in generale da quello della cultura, ha lasciato un vuoto che è stato colmato da una sotterranea visione escatologica della storia che risponde in termini ancor più efficaci all'ansia generalizzata degli interrogativi sull'identità collettiva, perché suscettibile d'incorporare anche risposte negative, e però gestibili in quanto previste (Freud aveva affrontato l'argomento nel 1920 in *Al di là del principio del piacere*, ed aveva affermato fra l'altro: "nell'angoscia c'è qualcosa che protegge dallo spavento"; ed. 1977: 199).

L'inutile competizione con il mondo delle scienze (in parte addebitabile al tentativo di recuperare il prestigio sociale ve-

nuto meno dopo la scomparsa della figura del poeta-vate) ha impedito fra l'altro un'adeguata percezione da parte degli intellettuali del contributo specificamente conoscitivo fornito dalla letteratura nel corso del Novecento. È stata lei infatti a individuare temi cruciali della modernità: la memoria, il soggetto plurale, l'Altro da sé. Su questi temi la Filosofia sarà costretta per tutto il secolo ad inseguire la Letteratura, sancendo così di fatto una sua subalternità. Non mi pare dunque convincente l'affermazione di Roland Barthes: "il sapere diserta la letteratura", cui non resterebbe dunque che aprirsi all'infinito del linguaggio, "senza sapere, senza ragione, senza intelligenza" (1975, ed. 1995: 186).

L'Ottocento aveva inaugurato la modernità all'insegna della frammentazione, e opportunamente Linda Nochlin (1994) ha proposto come immagine d'esordio al suo saggio sul moderno un disegno di Füssli rappresentante l'artista oppresso dalla grandezza delle rovine del passato: un piede e una mano giganteschi, testimonianze di un'epoca in cui un'immagine colossale poteva essere concepita come unitaria. Il Novecento approfondisce il disagio di questa frammentazione, esplorando i labirinti della memoria, i flussi della coscienza, le infinite declinazioni dell'io, il demoltiplicarsi della personalità: "scoprite – scrive ancora Barthes – che siete al tempo stesso (o di volta in volta) ossessivo, isterico, paranoico ed anche perverso (senza contare le psicosi amorose)". L'Altro da sé si presenta non già esterno ma addirittura costitutivo del soggetto e mediatore di coscienza nelle forme più diverse: specchio, parola, scrittura, immagini, comportamenti, e si pone allora come centrale il problema della sua rappresentabilità: come testimoniare di una cultura che non è la nostra dall'interno della nostra cultura? Si può dire qualcosa su una cultura senza violarne l'autonomia concettuale? Pur fra fraintendimenti e conflitti di valori verosimilmente c'è uno scambio, poiché non è detto che culture aliene siano culture di

alieni, ma dobbiamo allora pensare al canone in una accezione assai più vasta, piuttosto in funzione di un'esigenza di identità che non di gerarchia di valori.

Ogni 'romanzo familiare' si costituisce come nucleo che aggrega e nello stesso tempo separa dagli altri: "Separare e collegare – scrive Georg Simmel a proposito della moda – sono le due funzioni fondamentali: ognuna di esse, benché o perché costituisce l'opposizione logica dell'altra, è condizione della sua realizzazione" (1911; ed. 1996: 17). Ogni crescita del nucleo lo condanna alla morte perché elimina la diversità. Anche la Letteratura, come la moda, o in quanto moda, "appartiene – come afferma ancora Simmel – a quel tipo di fenomeni che tendono ad un'estensione illimitata e a una realizzazione perfetta, ma che con il conseguimento di questa meta assoluta si contraddirebbero distruggendosi da sé" (26-27).

Il carattere multietnico della cultura fa sì che si possano costruire canoni che escludono punti di riferimento tradizionalmente ritenuti essenziali, e non ci si può stupire se, come è recentemente accaduto, intellettuali neri hanno proposto all'interno di una cittadella del sapere americano un macrocanone in cui molti dei pilastri tradizionali della cultura occidentale non trovano collocazione: non sono fruiti. Pascal può non essere rilevante all'interno dell'immagine di sé che va promuovendo un'altra cultura. La musica classica può non interessare a chi ama la musica popolare. Nel dibattito letterario in Africa il romanzo è sentito come una forma estranea, 'europea'. All'idea di tradizione occorrerà allora sostituire quella di serbatoio cui attingere liberamente.

La cultura europea non può più credibilmente arroccarsi nella difesa dei propri 'romanzi familiari', ogni canone risultando ormai del tutto inadeguato per mettere ordine nel panorama del sapere, e Harold Bloom è costretto ad ipotizzare un canone occidentale, dove, al di là delle discutibili presenze o assenze,

ciò che conta è il ruolo egemone che egli va configurando per la letteratura angloamericana, al fine di contrastare le altre culture a matrice extraeuropea. Ma è poi singolare che in questa galleria di ritratti non figurino autori quali Boccaccio e Petrarca che hanno modellato per secoli la cultura europea, e che sono quindi parte essenziale della sua identità. Non è chiaro dunque quale sia il criterio che consente di elaborare la 'chambre verte' di Harold Bloom: la rilevanza degli autori in base all'influenza esercitata, misurabile attraverso le imitazioni, l'altezza assoluta degli esiti, l'attualità delle loro opere.

Ancor più sorprendenti, e però esemplari, le vicende di un canone 'involontario', quello implicito nelle scelte di una delle collezioni più prestigiose dell'editoria francese, 'La Pléiade'. Agli esordi i testi erano quasi esclusivamente i classici francesi, vale a dire gli autori consacrati nei manuali scolastici; successivamente si è dato spazio anche ai principali esponenti delle culture europee, infine, ai giorni nostri, ecco il proliferare accanto ad autori francesi di successo come Jean Giono, rapidamente canonizzati per ragioni economiche, anche numerosi autori delle culture orientali (cinesi e giapponesi), mentre continuano implacabilmente a mancare Boccaccio e Petrarca, ed anche il più francese degli autori italiani: Manzoni.

Il panorama che si va attualmente delineando vede il proliferare di canoni in funzione dei 'romanzi familiari' più diversi, poiché la struttura del vecchio nucleo elitario si è disintegrata e le aggregazioni tengono sempre più conto di percorsi d'identità trasversali (gruppi sociali, gruppi etnici, diversità sessuale, etc.), che attingono alla tradizione indipendentemente dai valori consacrati dalle storie letterarie, e se questo rimescolamento dell'eredità culturale si rivela per tanti aspetti fortemente innovativo, per altro verso assimila sempre di più il discorso del canone a quello della moda e alle sue leggi, in particolare quella che impone il cambiamento stesso come primario rispet-

to ai contenuti, per cui lo straniamento, come impossibilità di inseguire l'omologazione, diventa la condizione esistenziale dominante. Scrive al riguardo Georg Simmel:

Il caratteristico ritmo 'impaziente' della vita moderna significa non soltanto il desiderio di un rapido cambiamento dei contenuti qualitativi della vita, ma anche la potenza del fascino formale del confine, dell'inizio e della fine, del venire e dell'andare. Nel senso più compendioso di questa forma la moda con il suo gioco fra la tendenza ad una diffusione generale e la distruzione del proprio senso, che seguirebbe tale diffusione, ha il fascino caratteristico di un confine, di un inizio e di una fine contemporanei, il fascino della novità e contemporaneamente quello della caducità. Il suo problema non è essere o non essere, la moda è contemporaneamente essere e non essere, si trova sempre sullo spartiacque fra passato e futuro e ci dà, finché è fiorente, un senso del presente così forte da superare in questo senso ogni altro fenomeno. [...] fa parte dei motivi che oggi rendono così grande il potere della moda sulle coscienze il progressivo indebolirsi delle convinzioni grandi, tenaci, incontestabili. Gli elementi effimeri e mutevoli della vita occupano uno spazio sempre più ampio. La rottura con il passato, che l'umanità civile cerca di rendere esecutiva da più di cent'anni, rende sempre più acuta la coscienza del presente (1911; ed. 1996: 28-29).

Simmel scrive il saggio sulla moda nel 1911, ma a me pare di una straordinaria attualità, e credo debba essere tenuto presente nell'integrare il discorso sul 'romanzo familiare' divenuto ormai cifra della nostra identità collettiva.

NOTE

¹ “Figuriamoci se un uomo del livello di Diderot deve dipendere dai librai! Sono loro a dover attendere i suoi ordini in anticamera”.

² “Dalle offerte che mi vengono fatte mi rendo conto che si ignora che il manoscritto dell’*Encyclopédie* non ci appartiene, che spetta ai librai che l’hanno acquistato ad un prezzo esorbitante, e che non possiamo sottrarre un solo foglio senza tradire”.

³ “Sei mesi fa Santa Rosa – egli scriveva – s’è fatto uccidere nel Navarri-no; da poco meno di un anno Lord Byron è morto cercando di difendere la Grecia. Dov’è l’industriale che abbia sacrificato per questa nobile causa tutti i suoi beni? La classe pensante ha inserito i nomi di Santa Rosa e di Lord Byron negli annali dove conserva i nomi destinati a diventare immortali. Ecco un vero soldato, ed un aristocratico; nel frattempo che han fatto gli industriali? Un rispettabile cittadino ha fatto venire delle capre dal Tibet”.

⁴ “L’industrialismo è un nuovo complotto del materialismo per sottrarre all’uomo una parte delle sue caratteristiche e dirigere tutta l’attività degli individui come quella della società verso un solo scopo, il conseguimento di interessi puramente materiali”.

⁵ “Se un poeta chiedesse allo Stato il diritto d’avere qualche borghese nella propria scuderia ci si meraviglierebbe molto, ma se un borghese chiedesse del poeta arrosto, si troverebbe la cosa del tutto naturale”.

⁶ “La Borghesia è padrona della Francia; la possiede per lungo, per largo e in profondità”; “Se scoppia una rivoluzione a sua insaputa, la Borghesia si scansa, la lascia passare, l’applaude, fa il morto, poi torna a galla, invade la Rivoluzione e l’assorbe”.

⁷ “Il borghese (vale a dire l’umanità intera ormai, popolo compreso) si regola con i classici come con la religione: sa che ci sono, gli spiacerrebbe che non ci fossero, capisce che hanno una certa vaga utilità, ma non se ne fa niente e questo lo irrita molto”.

⁸ “Quando tutto sarà diventato soltanto una combinazione economica d’interessi ben bilanciati, a che potrà mai servire la virtù?”.

⁹ “Il fanciullo gira e rigira il suo giocattolo, lo gratta, lo scuote, lo picchia contro il muro, lo getta per terra. Di tanto in tanto gli fa riprendere i suoi movimenti, talvolta in senso contrario. La vita meravigliosa si ferma. [...] Ma dov’è l’anima? A questo punto ha inizio la sorpresa e la tristezza”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Barthes, Roland (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, ed. in Barthes 1995.
- Barthes, Roland (1995), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, vol. 3.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954.
- Bloom, Harold (1994), *The Western Canon: The Books and the Schools of the Ages*, trad. it. *Il canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1996.
- Del Litto, Victor (1967), "Stendhal, Constant et l'industrialisme", *Benjamin Constant*, eds. Pierre Cordey; Jean-Luc Seylaz. Genève, Droz: 65-67.
- Flaubert, Gustave (ed. 1927), *Correspondance*, Paris, Conard.
- Freud, Sigmund (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, trad. it. *Al di là del principio del piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.
- Fumaroli, Marc (1980), *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et 'res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz.
- Lanza Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1959), "Lezioni su Stendhal", *Paragone*, 112, aprile 1959, poi in *Opere*, Milano, Mondadori, 1995: 1765-1824.
- Nochlin, Linda (1994), *The Body in Pieces*, London, Thames and Hudson.
- Proust, Jacques (1967), *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Colin.
- Robert, Marthe (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.
- Simmel, Georg (1911), *La moda*, Milano, SE, 1996.
- Stendhal (1825), *D'un nouveau complot contre les industriels*, Paris, Flammarion, 1972.
- Szeemann, Harald, ed. (1989), *Le macchina celibi*, Milano, Electa.
- Vigny, Alfred de (1867), *Journal d'un poète*, ed. in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, vol. 2.
- Weber, Max (1918), *Wissenschaft als Beruf*, trad. it. *Il lavoro intellettuale come professione*, Torino, Einaudi, 1973.

ALESSANDRO SERPIERI

*Joseph Conrad: tanti paesaggi, un unico spazio**

Alessandro Serpieri (1935-2017) è stato Professore ordinario all'Università di Firenze. È stato presidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici dal 1979 al 1983, e dell'Associazione Italiana di Anglistica dal 1991 al 1993. Si è occupato soprattutto di drammaturgia e poesia inglese (tra gli altri, William Shakespeare, T.S. Eliot, Joseph Conrad). Oltre a numerose traduzioni, ha pubblicato *Retorica e immaginario* (1986), *Mettere in scena Shakespeare* (1987), *On the Language of Drama* (1989), *Polifonia shakespeariana* (2002), *English Renaissance Scenes: From Canon to Margins* (2008, con Paola Pugliatti). È stato, inoltre, autore dei romanzi *Mostri agli alisei* (1977) e *Mare scritto* (2007).

È ben noto il manifesto della poetica conradiana contenuto nella Prefazione al *Negro del Narciso* (1897). L'efficacia dell'appello ("appeal") dell'arte, della sua seduzione, non può che dipendere dalle impressioni ricevute dai sensi; ma in letteratura, dato lo statuto convenzionale del linguaggio, tali impressioni non possono essere trasmesse direttamente da immagini, come

* Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Bulzoni, Roma 1997, pp. 193-209 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», IX).

nelle arti visive, né da suoni come nella musica, che è l'arte delle arti' per lui come per tutti i poeti e scrittori del tardo Ottocento. La suggestione visiva immediata, così come la "magica suggestività della musica", dovrà, nell'arte della scrittura, essere messa in gioco, "per un attimo evanescente", 'nella' o 'sopra' la superficie comune o normale o banale delle vecchie parole, smagrite e sfigurate dall'uso sciatto che se ne fa d'epoca in epoca. L'arte verbale non concede quella neutralizzazione del tempo offerta dalla spazialità simultanea delle arti visive, e nemmeno, se non parzialmente e solo nel caso della recitazione, quella irradiazione spaziale del suono che contraddistingue la musica (arte anch'essa temporale, ma capace di una seduzione diretta dei sensi); e quindi il suo appello immaginativo non può durare che "for an evanescent instant *over the commonplace surface of words*": il flusso delle parole è come un'onda che lascia montare e ricadere i suoi significati e le sue suggestioni immaginative e sonore, ed è anche, per Conrad come per molti altri artisti moderni, labile e precario nella sua pretesa di afferrare il mondo e il soggetto.

Segue poi la famosa formula della sua arte, indebitata in buona parte con i suoi maestri Flaubert¹ e Maupassant: "Il compito che io cerco di assolvere, attraverso la potenza della parola scritta, è di farvi udire, di farvi sentire – è, soprattutto, di farvi 'vedere'. Questo e niente più, ed è tutto". Far vedere, cioè 'dare l'impressione' al lettore di star vedendo le scene e le azioni che costituiscono la storia; ma non a linee nette o in inquadrature precise, come in una fotografia, se pure ciò fosse possibile (secondo l'ambizione del Realismo ortodosso), bensì tramite suggestioni visive indotte dalla parola, come in un quadro impressionista, in un paesaggio di Monet. In uno scritto molto più tardo, *Notes for Speeches*, Conrad ribadiva che la sua attenzione di scrittore si era sempre concentrata "sulla visualità e precisione delle immagini", perché egli si era sempre attenuto ad una

“fedeltà al potere evocativo della parola scritta”. Tale precisione visiva non poteva che affidarsi al potere evocativo del mezzo verbale.

Queste indicazioni di poetica corrispondono perfettamente alla visualità che impregna la sua prosa, spesso, soprattutto nel primo periodo, anche troppo descrittiva, quasi, per certi aspetti, barocca, e tuttavia mai intesa ad effetti di rappresentazione oggettiva. La sua narrativa presenta infatti ben pochi momenti statici, si concede solo rare ‘pause’ descrittive in senso tradizionale, ottenendo piuttosto i suoi effetti visuali col mostrare come le azioni si svolgono seconda le impressioni, le angolature prospettiche dei personaggi che le percepiscono nel loro farsi oppure le ricostruiscono faticosamente da vari indizi o testimonianze di altri personaggi che le hanno viste. La descrizione diventa, così, quasi inscindibile dalla azione: è descrizione ad un tempo dinamica e parziale, tutt’altro che oggettiva, calata nel fluire del tempo della storia o affidata alla prospettiva, sempre parziale, che proviene da un altro sguardo e da un altro tempo della stessa storia, e mai o quasi mai in ferma d’immagine.

È, questo, il suo impressionismo narrativo, che risponde non solo a convinzioni tecniche, ma anche, e soprattutto, ad una visione del mondo. La vita propone alla coscienza una serie di impressioni non ordinate apparentemente secondo un disegno logico, progressivo, ma sparse, forse casuali, intrecciate l’una con l’altra in una interdipendenza problematica e prospettica. Se il mondo è illusorio e la verità di ogni suo aspetto o evento è sempre precaria e parziale, l’intenzione narrativa non può che affidarsi ai punti di vista, alle interpretazioni, e alle relative emozioni, dei personaggi, e si sviluppa pertanto secondo cambiamenti continui di tempi e di prospettive sugli ambienti e sugli spazi, e non secondo un ordine logico o cronologico, e neppure secondo ritmi distinti di narrazione e descrizione, perché sia l’ordine cronologico che l’ordinamento spaziale

tendono a esporre e delimitare una storia e una scena, rendendole oggettive rappresentazioni di realtà. Ecco perché a Conrad non interessa tanto lo svolgimento di una storia in uno spazio, quanta la sua 'ricezione dinamica', e dunque inestricabilmente temporale e spaziale, dal punto di vista dei personaggi o di un narratore-testimone. Pertanto, il suo impressionismo si distacca radicalmente da qualsiasi metodo realistico.

Già nel suo primo romanzo, *La follia di Almayer*, egli dimostra di saper usare, con grande abilità in più punti, la tecnica del punto di vista di questo o quel personaggio (talvolta anche di quelli minori), la cui percezione risulti funzionale allo svolgimento della storia. Non scompare ancora qui il narratore onnisciente, che si alterna al racconto presentato secondo i vari punti di vista interni dei personaggi, ma anche quel narratore non si preoccupa di ordinare le scene e i fatti, costituendo piuttosto, a sua volta, una sorta di punto di vista esterno, panoramico, e d'improvviso confinato in questa o in quella angolatura prospettica, che percepisce, o meglio 'ricorda', e quindi registra eventi e scene – e, in queste, i particolari, i dettagli qualificativi, afferenti quindi in linea di principio alla categoria della descrizione – andando avanti e indietro nel 'tempo', e qua e là nello 'spazio' di quel tempo.

Un effetto di questo metodo è la continua *suspense*, che dipende in buona parte dall'imprevedibile impatto, emotivo e cognitivo, che gli eventi suscitano nei personaggi: un impatto che, a sua volta, diventa un evento determinando il corso delle azioni e della intera storia. Un altro effetto è dato dal ritorno su un medesimo evento attraverso un altro punto di vista che subisce un altro impatto emotivo e cognitivo. Già in questo primo romanzo, infatti, Conrad scandisce il tempo secondo il passaggio non tanto da una sequenza all'altra della storia (in quanto scansione di eventi motivata da una 'necessità' oggettiva) quanto da un angolo prospettico all'altro dei personaggi

in essa implicati e di essa artefici soprattutto a causa delle loro modalità di ricezione! Il tempo del racconto si distribuisce insomma per spazi prospettici attivando una continua visualità, quasi sempre soggettiva.

Come esempio dello svolgimento della storia tramite punti di vista si veda la scoperta del corpo maciullato in riva al fiume all'inizio del settimo capitolo. Il punto di vista iniziale è quello di Almayer che si sveglia e trova il villaggio stranamente deserto. Poi subentra quello, precedente sul piano temporale, di un certo Mahmat Banjer che si era alzato molto presto quella mattina per andare a verificare che la sua nuova casa in costruzione non fosse stata portata via dal fiume ingrossato dalle piogge torrenziali. È attraverso di lui che si arriva alla scoperta di un corpo orribilmente sfigurato che giace tra i tronchi gettati a riva. Poi la narrazione ci porta di nuovo alla prospettiva di Almayer che non trova in casa moglie e figlia, sente un rumore lontano di folla vociante per qualcosa di insolito e avvista sul fiume la canoa di Babalatchi che sta raggiungendo questa riva. Almayer osserva Babalatchi il quale, a sua volta, sta osservando qualcosa, cioè la folla stranamente radunata sulla sponda del fiume, e poi sbarca e si allontana. Quindi Almayer ode gli strilli della moglie, che suonano come strazio luttuoso per la morte di qualcuno a lei caro. Poco dopo gli si avvicina Mahmat – il primo, come si è detto, a scoprire il cadavere – e gli racconta ciò che ha visto. È tutto un gioco di prospettive, di percezioni visive e uditive, da cui emerge a poco a poco l'evento, o meglio il 'supposto' evento, della morte di Dain nel fiume la notte precedente. Evento che è solo una 'rappresentazione', concertata da vari personaggi, e che Almayer è l'unico a credere vera andando incontro ad una dissociazione mentale, al primo segno della 'follia', in cui si perderà.

Lo spazio, nella narrativa conradiana, costituisce la dimensione sempre in qualche modo illusoria di un tempo comune

ma frammentato, e vano, nella cui scena non si danno che angolature di sguardi attraverso cui si effettuano sviluppi di storia. Lo spazio è anche la categoria a priori che consente il 'vedere', cardine della sua poetica come della sua epistemologia: 1. vedere da una prospettiva limitata subendo l'inganno della prospettiva parziale e della falsa inferenza (tecnica dell'impressionismo soggettivo, che mostra 'come' la prospettiva individuale si illude e si delude); 2. vedere da una prospettiva stratosferica (tecnica ironica, che assumerà nelle sue opere più mature tagli già espressionistici, e che mostra 'come' un altro sguardo – dell'autore e, per trasferimento, del lettore – coglie l'illusione e la delusione della prospettiva soggettiva). Cosicché la tecnica del *time-shift* (lo spostamento, a livello di intreccio, dei tempi della storia) è possibile solo in connessione con la tecnica che si potrebbe definire dello *space-shift* (lo spostamento di spazi, o di ritagli di uno spazio, secondo un gioco di sguardi). Entrambe le tecniche conducono ad uno straniamento che rende labili o illusori sia tempi che spazi. La visualità non fissa il 'medesimo': evoca scene che si mostrano sempre, in qualche misura, 'altre' da quelle che appaiono. Perché tutto, in fondo, afferisce ad una inespugnabile 'estraneità': del mondo, degli oggetti, degli eventi, degli altri, nonché del soggetto stesso a se medesimo.

Per Conrad, infatti, il soggetto è inconoscibile a se stesso e il mondo non può essere ridotto a verità sotto il velo delle sue apparenze: "la nostra personalità è solo una ridicola, inutile mascherata di qualcosa di irrimediabilmente sconosciuto", confida a Garnett il 23 marzo del 1896, e ancor più radicalmente il 31 gennaio 1898 scrive a Cunninghame Graham: "Non c'è moralità, né conoscenza o speranza; c'è solo la coscienza di noi stessi a guidarci in un mondo che, visto in uno specchio concavo o convesso, è sempre soltanto un'apparenza vana e fluttuante". Ogni rappresentazione di 'realtà' dipende dal punto di vista con cui ognuno se la costruisce. Si vedano per esempio, in

Falk, le varie reazioni dei personaggi alla rivelazione di Falk di aver mangiato carne umana. Il personaggio-narratore sospende il giudizio: “Non conosciamo tutte le circostanze”, fa per calmare Hermann. E arriva a dargli dello ‘schizzinoso’, convocando, con grottesca ironia, il livello del gusto per definire uno che non sa ‘mandar giù’, per un suo difetto di immaginazione, una storia di cannibalismo, mentre lui ci riesce, ingoia quella storia e, in un certo senso, la fa sua! E, quando lo stralunato Hermann gli chiede se egli creda che quanto detto da Falk sia vero, aggiunge una capitale dichiarazione sulla relatività degli eventi a seconda della interpretazione che ognuno ne dà. Secondo la prospettiva del narratore, la reazione grottesca, e quasi comica, di Hermann, non fa che togliere ‘realtà’ alla sventura di Falk. Hermann la rende irreale perché la ricopre di chiacchiere e invettive, sottraendole la dimensione tragica nel nome di un codice etico convenzionale. “È vero”, il narratore gli risponde, “nella misura in cui siete in grado di renderlo [o di farlo tale]; ed esattamente nel modo in cui vi va di renderlo tale”². La storia di Falk non è rappresentabile, e giudicabile, se non in base al ‘racconto’ della storia. Ma ciò diventa anche una metafora della funzione stessa di un’arte narrativa che si sta allontanando definitivamente dai presupposti del Realismo.

Se passiamo al gioco delle rappresentazioni nell’*Agente segreto* (romanzo gestito da un narratore onnisciente, pronto a calarsi nelle prospettive dei personaggi), vediamo come qui la narrazione tenda continuamente allo scorcio deformante di scene e ritratti di personaggi, al fine di svelarne le piccole o grandi falsità e illusioni. Il secondo capitolo segue Verloc nella sua uscita mattutina in un quartiere ricco di Londra, che sembra non gettare ombre nell’“atmosfera di polveroso oro antico” prodotta da un sole-occhio “iniettato di sangue” (“bloodshot”), appeso appena su nel cielo come una lampada (“It hung at a moderate elevation”) sopra una scena urbana soffusa, opulenta

e quasi inanimata: così, la città diventa irreale, una rappresentazione, appunto, in cui il sole è lampadario di scena e occhio di un misterioso allestitore di quella stessa scena che si serve del sole-lampada non solo per illuminare ma anche per 'controllare' la scena stessa: l'occhio del sole ha "un'aria di puntuale e benigna vigilanza", e con questa parola, "vigilanza", si apre un paradigma molto rilevante nell'intero romanzo. Emerge prepotente la critica sociale dell'autore, un'ironica demolizione della borghesia imperiale, in cui si danno tratti surreali, come quello del poliziotto, delegato a vigilare su tutta quella ricchezza, che sembra 'sorgere' di dietro un lampione come se facesse parte egli stesso della "natura inorganica", delle strade maestose e vuote di umanità, delle facciate ricche delle case rinserrate dietro vetri opachi e batacchi lucenti. Tutto è deformato e alienato.

E lo è anche in altri angoli, questa volta squallidi, della "città mostruosa". Si veda un brano, ad esempio, nel quinto capitolo, quando il Professore, il "perfetto anarchico", prende per un vicolo che sembra abitato solo da oggetti desueti³, straniati: una lampada a gas isolata, la 'caverna' di un mobiliere di seconda mano in cui giacciono una 'foresta' di armadi, un 'sottobosco' di gambe di tavoli, una specchiera che brilla come uno stagno in un 'bosco', e, fuori sulla stradetta, un divano spaesato cui tengono compagnia due sedie spaiate: dove balza all'occhio l'isotopia metaforica che sposta gli oggetti culturali abbandonati in un'atmosfera primitiva, in quella scena originaria (la foresta, la giungla) che sottende la civiltà: isolati dalla loro serie funzionale, respinti, "reietti", quegli oggetti riprecipitano nella loro antica sostanza di legno e di vegetazione inquietante. Che è un indizio di quella sotterranea equazione tra 'cultura' e 'natura' che, alla fine, come vedremo, omologa gli spazi conradiani in un unico spazio estraniato e vano.

A conferma di come la descrizione proceda costantemente in questo romanzo per estraniamento, per stravolgimento dei dati

di realtà, si veda, nell'ottavo capitolo, l'avventura dell'"Assistant Commissioner", dei servizi segreti, che ormai sulle tracce della sua preda, Verloc, si traveste con abiti dimessi ed esce nella città sinistra fradicia come "un acquario melmoso" svuotato d'acqua, misterioso come una 'giungla'. Eccitato dal suo camuffamento e da quel suo tanto sognato ritorno all'azione diretta, egli vi si muove dentro come un'ombra, come un 'altro'. Va a cenare in un miserabile ristorante italiano, un falso per la sua "cucina fraudolenta", e, immerso in quella "atmosfera immorale", si sente diventare uno straniero: "... sembrò perdere un altro po' della sua identità. Provava un senso di solitudine, di malvagia libertà. Era piuttosto piacevole". Perdendo le costrizioni della identità stabilita dalla civiltà, è libero ma anche crudele come un predatore primitivo: e si dà in lui quasi una scissione della personalità quando, vedendosi riflesso in uno specchio, viene "colpito dal proprio aspetto straniero" e contempla la sua stessa immagine "con malinconia e con uno sguardo indagatore". Si è travestito per la sua impresa, ma, ciò facendo, è diventato un altro, e questo ad un tempo lo eccita (per il senso dell'avventura che si profila sempre come un Altro in cui l'io diventa anche un altro, più nuovo, più vero) e gli dà malinconia (perché neanche l'estraneità crea l'identità, e l'Altro rimbalza nel noto, in quell'invariante tempo vano in uno spazio vano che è una costante della narrativa conradiana).

E altri da sé, denazionalizzati, stranieri, finti, fraudolenti sono sia quei piccoli ristoranti italiani sia le persone che li frequentano, in un senso complessivo di irrealtà, di sradicamento, di alienazione. Tutto è 'rappresentazione falsa' di qualcos'altro, a testimonianza, commenta il narratore, di quanto "questo nostro mondo non sia una cosa seria"; perché la stessa realtà, se sottoposta allo sguardo del disinganno, è a sua volta una rappresentazione.

In questo romanzo l'occhio del narratore mostra e sottolinea, con ironia tragica o comica o grottesca, il divario tra ciò che viene creduto da ogni personaggio e ciò che ne risulta, oppure opera un continuo straniamento o spaesamento: 1. dell'umano nell'animalesco o nell'inorganico, e, viceversa, dell'inorganico in animato; 2. di ambienti e scene apparentemente reali in finzioni (a cominciare dal negozio di Verloc, che è di fatto solo la rappresentazione di un negozio, servendo da copertura ai suoi veri affari e introiti, per passare alla Londra opulenta della passeggiata mattutina di Verloc, e via dicendo); 3. degli oggetti, che sembrano reali, ma di fatto risultano irreali, perché sovralfunzionali o sottofunzionali: sovralfunzionali come il pianoforte meccanico che si anima d'improvviso durante le conversazioni tra il Professore e Ossipon nella birreria, o come la bombetta di Verloc, cui è affidato il suo ultimo movimento *post mortem*, visto che ruota incongruamente, surrealmente, sul proprio coccuzzolo sotto il tavolo, smossa com'è stata dalla fuga terrorizzata di Winnie in chiusura di capitolo; sottofunzionali, come il divano e le poltrone del rigattiere spaesati in mezzo alla strada. E lo straniamento è all'opera anche nella straordinaria galleria di ritratti fisici dei personaggi, non solo per le loro strane fisionomie, spesso grottesche, ma anche per gli arti e le corporature spesso incongrue come il gomito dell'obeso Michaelis "che non aveva l'aspetto di una articolazione ma piuttosto quello di una curva [o di una piega] nell'arto di un manichino"⁴ o come il corpo in continua espansione del Ministro degli Interni – e infine per il gioco delle luci e delle ombre che crea scorci già espressionistici. Percorre, insomma, il romanzo una stessa intenzione di stravolgimento di tutti gli spazi, di tutte le fedi, di tutte le presunzioni di realtà.

Tutto viene deformato, infatti, dalla gestione impressionistica delle prospettive dei personaggi (in spazi-tempi soggettivizzati, comicamente o tragicamente illusori) e dal taglio quasi

espressionistico del punto di vista del narratore che strania uomini e cose, e stravolge non solo lo spazio-tempo della scena narrata e descritta, ma anche la 'forma' della narrazione, soprattutto a livello di intreccio. La tecnica del *time-shift* rende tutto mobile, alimentando illusione e sorpresa, oltre che *suspense*, nel lettore, sottraendogli pezzi di storia lasciati in ellissi, e quindi stravolgendo anche le sue attese ("l'autore non ha il minimo rispetto per la logica del tempo o dello spazio o dell'azione", lamentava all'uscita del libro una recensione sui *Boston Evening Transcript*, facendo eco ad un'analoga lagnanza dello *Spectator*).

Passo ora dalla descrizione, e quindi dalla visualità, alla spazialità in senso più ampio. In linea generale, si può dire che, se ci sono tanti paesaggi, tanti spazi nella narrativa di Conrad, tutti cadono in qualche modo nella categoria della estraneità, che risponde alla sostanziale estraneità del mondo. In essa solo ad alcuni è dato gettare lo sguardo, tragicamente, perché vi si riflette non solo l'antica animalità dell'uomo civilizzato (di cui, ad esempio, Marlow percepisce gli incongrui "monkey tricks", "trucchi di scimmia"), ma anche la misteriosa 'coscienza' dell'inorganico, della materia di cui è fatto l'universo. Lì c'è la 'soglia', ma non in quanto *topos* della crisi dell'individuo (il *topos*, o meglio il cronotopo acutamente osservato da Bachtin nella narrativa di Dostoevskij), bensì come *limen* precario che divide ogni uomo dalla percezione dell'orrore universale. Con il quale orrore il mondo vegetale o animale, e perfino l'inorganico, hanno forse un contatto più immediato, e più vero, di quello dell'uomo, che ha coperto l'orrore con rimozioni e con finzioni. Infinite volte nella sua narrativa (dalla *Follia di Almayer* a *Cuore di tenebra* e ad altri romanzi e racconti) la giungla ha un'anima, osserva, spia quell'animale presuntuoso che, darvinisticamente, è l'uomo per Conrad: basti citare "la foresta dal volto cupo e pensoso", perduta "come in uno stato di trance" in *Cuore di*

tenebra. In questo racconto Marlow fa appena in tempo a ritirarsi sulla 'soglia', a differenza di Kurtz che l'ha oltrepassata e si è perduto nell'orrore':

[...] poiché anch'io ho lanciato un'occhiata al di là della soglia capisco meglio il significato del suo sguardo fisso, che non poteva vedere la fiamma della candela ma era abbastanza acuto da abbracciare l'universo intero, abbastanza acuto da penetrare tutti i cuori che battono nelle tenebre. Egli aveva tirato le somme, aveva giudicato 'L'orrore!'. Era un uomo notevole [...] egli aveva fatto quell'ultimo passo, aveva oltrepassato la soglia, mentre a me era stato concesso di ritrarre il piede esitante.

La soglia, oltre cui sta la rivelazione mostruosa, si spalanca nella foresta, o si profila appena sotto la superficie del mare, come in questa immagine di Stein in *Lord Jim*:

Chi nasce cade in un sogno come si cade in un mare. Se si annaspa per uscire all'aria come cercano di fare gli inesperti si affoga. No, ve lo dico io, bisogna all'elemento distruttore sottomettersi e, industriandosi con mani e piedi nell'acqua, far sì che il profondo, profondo mare ci sorregga.

Per comprendere tale visione credo che non si possa prescindere dalla biografia dell'autore. Conrad è l'espatriato, il senza radici, il varcafrontiere per eccellenza, colui che ha fatto l'esperienza dell'esotico, del lontano, del quasi inesplorato, così come l'ha fatta del suo proprio mondo civilizzato dalla prospettiva di diverse culture e lingue (polacca, francese, inglese). Resterà per sempre lo straniero, dovunque vada, ma assimila tale condizione a quella dell'uomo *tout court*, estraneo in un mondo che è sempre 'altro', in un mondo-maschera. Ogni 'straniero' che viene incontro alla sua immaginazione ne chiama pertanto la 'complicità' e porta lui o le sue maschere (i suoi narratori

interni, a cominciare da Marlow) a proclamarne la sostanziale 'comunanza' con tutti gli altri, tutti stranieri inconsapevoli in quanto incapaci di guardare 'dentro' la condizione umana e quindi di percepire la 'propria' sostanziale estraneità. Ogni personaggio trasgressivo, che si è fatto davvero straniero, viene pertanto attirato e incluso nell'unico spazio del Noi (e ciò è vero per Lord Jim, costantemente definito da Marlow "uno di noi", come è vero per Kurtz e per tutti i suoi eroi maledetti). Ma quell'unico spazio del NOI 'non' ha la sua sicurezza consueta di semiosfera antropologica delimitata, per mezzo di una frontiera, rispetto allo spazio altro, di LORO⁵. Quello spazio ha l'estraneità 'dentro' di sé e non 'fuori' di sé.

In quanto categoria semiotica, lo spazio serve normalmente a distinguere un interno da un esterno, un positivo da un negativo, e va a rappresentare una topografia assiologica (necessaria, come ha mostrato Lotman, alla vita delle culture). Lo svuotamento dei valori, da una dolorosa e atea prospettiva cosmica, conduce invece ad una omologazione di tutti gli spazi: che possono conservare apparentemente le consuete opposizioni funzionali o simboliche (culturale/selvaggio, urbano/inesplorato e così via), ma in effetti perdono la barriera che li delimita e li contraddistingue, rinversandosi l'uno nell'altro. E allora, la giungla è mostruosa, ma mostruosa è anche la città; che diventa appunto una giungla (come nell'*Agente segreto*). Il tempo dell'uomo nello spazio dell'uomo (la città mostruosa) equivale in fin dei conti al tempo delle piante e degli animali nello spazio della natura più tenebrosa, perché la civiltà non è che la pellicola superficiale di una condizione immutabile, quella dell'uomo nell'universo-macchina, in uno spazio-tempo assurdo, il cui *piano* insensato non è che il destino più cieco.

Il mondo è per Conrad, sulla scia di Schopenhauer e di Nietzsche, soltanto rappresentazione, nonché volontà di potenza, intesa come l'istinto basilare che domina tutti gli altri impul-

si umani: ognuno chiuso nel suo cerchio, l'istinto primordiale di tutti è quello della autoconservazione, che cerca infiniti modi di protezione (di ciascun individuo, come in *Falk*; dell'intera società, come nell'*Agente Segreto*). Se c'è un ancoraggio finale in Conrad è, infatti, quello della *self-preservation*, la pulsione primaria (che sta prima di, o nonostante ogni estraneità, alienazione e inganno o autoinganno) a conservare la vita come unico sordo valore nel vuoto universale.

Nella sua narrativa, pertanto, non si dà mai l'idealizzazione dello spazio altro (come in un Forster o in un Hesse o in un Lawrence). Ogni spazio, selvaggio o metropolitano, si equivale sul minimo comune denominatore della alienazione, della solitudine dell'individuo, straniato anche a se stesso. Tutto è maschera, maschera dell'uomo, della natura, della stessa lingua: le parole stesse sono ombre, nascondono nel momento stesso in cui vogliono rivelare o evocare, coprono labilmente l'indicabile', l'incomprensibile', l'inconcepibile', insomma quel fondo oscuro su cui, con questi e con altri sinonimi, si accanisce la retorica conradiana per additare ciò che non può essere né immaginato né detto ma che pure è 'lì', appena sotto la superficie delle parole.

Con questo non intendo negare l'evidenza clamorosa, e cioè che esiste un Altrove in Conrad, scrittore per tanto tempo assimilato al genere esotico. Variatissime sono le ambientazioni dei suoi romanzi e racconti: dall'Europa (Inghilterra, Francia, Svizzera, Russia, ma 'non', e l'omissione è clamorosa, la sua Polonia) all'Africa, al Sudamerica, al Medio Oriente, all'India, alla Thailandia, all'Indonesia. Il suo Altrove è fatto di mari lontani e di giungle quasi inesplorate, in cui si danno innumerevoli percorsi di iniziazione e di trasgressione. I due spazi vengono simbolicamente contrapposti già alla fine della *Follia di Altmayer*: il "grande mare blu" è "come la vita", la foresta è "come la morte". La diversa assiologia determina, almeno in parte, il

destino degli eroi che si muovono nell'uno e nell'altro spazio: nel mare l'iniziazione si rivela sempre in qualche modo positiva e compiuta, e perfino la trasgressione può connotarsi come eroica; nella giungla, invece, nella *wilderness*, l'eroe solitamente si perde, contaminato dalla vita oscena che vi pullula. La giungla è, infatti, un immenso campo di battaglia per la vita, folle e brutale; il sottobosco corrotto è una stratificazione di morti infinite, un letto di sovrapposte tombe, da cui pure erompe la forza vitale che sale all'alto del sole; tutto nasce lotta uccide muore, in una infinita tragedia. Il selvaggio biologico si fa, così, immediata metafora di ogni manifestazione biologica, anche quella culturale della cosiddetta civiltà. Li si perdono, pateticamente, Almayer e, tragicamente, Kurtz.

Solo il mare, dunque, può essere spazio positivo. Ma il mare, da una parte, è una sorta di non-spazio, in quanto non conosce differenze, delimitazioni, passaggi al proprio interno, e, dall'altra, si presenta anch'esso come immagine di un destino immutabile, di una ferrea inesorabilità (una "iron necessity" come leggiamo in *Falk*) che contrassegna la condizione sperduta dell'uomo: non a caso, mi sembra, il mare è soprattutto "lo specchio del mare" come ci dice il titolo di un suo prezioso libretto autobiografico, *The Mirror of the Sea*, 'riflesso' senza fondo e senza limiti, 'superficie' di una intenzione nascosta e terribile, e quindi, ad un tempo, soglia e maschera, a sua volta, della 'cosa in sé'. Nella Prefazione all'*Agente segreto* egli parla, proprio nei termini di questa spazialità, del passaggio dall'appena scritto *Nostromo* a questo nuovo romanzo come di un passaggio da un "continent of crude sunshine and brutal revolutions, of the sea, the vast *expanse* of salt waters, the *mirror* of heaven's frowns and smiles, the *reflector* of the world's light" alla "vision [...] of a monstrous town". Non solo la giungla, la *wilderness*, ma anche il mare si omologa così, segretamente, alla città mostruosa, il cui rappresentante estremo è il Professore dell'*Agente segreto*,

controfigura dello stesso Kurtz perso nella sua giungla, di cui ripete esattamente il messaggio finale di sterminio "Sterminare! Sterminare!": le moltitudini dei deboli, secondo il Professore; i bruti dell'Africa nera, secondo Kurtz).

Dunque, le valenze 'simboliche' dei vari spazi, che pure sussistono soprattutto nell'opposizione mare/giungla, tendono ad una sostanziale omologazione 'allegorica', che tende a costruire un unico spazio del NOI. L'Altrove rientra sempre a vario titolo in quel Medesimo nel quale, tuttavia, l'uomo è radicalmente straniero a se stesso e agli altri.

Per concludere, sono passato dalle modalità della descrizione – sempre in qualche modo funzionale all'azione nella narrativa conradiana, se non addirittura azione essa stessa in quanto percezione in atto di scene ed eventi, e quindi snodo dinamico per nuove scene e nuovi eventi – al significato degli spazi e dello spazio, per verificare la stretta correlazione che si dà nella sua opera tra 'visualità' e 'spazialità'. Pur così carica di aperture descrittive, la sua narrativa si lascia alle spalle la staticità delle pause della descrizione realistica optando sempre per la dinamicità di una visione in cui la temporalità delle azioni è inseparabile dalla spazialità dello sguardo che le rappresenta e le interroga o le deforma. Senso dello spazio e modalità della descrizione risultano strettamente interrelati, come è vero per qualsiasi narratore, perché sempre si descrive e si narra a seconda della assiologia spaziale che si istituisce. In entrambe le categorie si manifestano modi di una stessa intenzione immaginativa: in Conrad, si rivela, nella visualità, una tendenza allo straniamento e nella spazialità, una costante tematica di estraneità. Ed è su questi due assi complementari che la sua narrativa si allontana definitivamente dal realismo, sperimentando continue variazioni impressionistiche e frequenti scorci visivi che hanno già, a cavallo del secolo l'orientamento grottesco e apocalittico dell'espressionismo.

In una densa Prefazione a *L'agente segreto*, nel 1926, Thomas Mann ne coglieva "lo sguardo rivolto [...] sull'orribile" e considerava il romanzo come "ultramoderno, postborghese" secondo

quel modo fondamentale dell'arte moderna che non riconosce più le categorie del tragico e del comico, vedendo piuttosto la vita come una tragicommedia, con il risultato che il grottesco ne diventa lo stile più caratteristico: il grottesco che è l'unico modo di manifestazione del sublime al giorno d'oggi.

È un sublime, infatti, che non segna più lo sperdimento del soggetto rispetto ad uno spazio altro ad un numinoso che emerge prepotente oltre la circoscrizione individuale, 'oltre' il mondo del Noi, 'oltre' lo spazio del familiare, come avveniva per il sublime romantico, ma sprofonda il soggetto e il mondo nella loro stessa estraneità.

In conclusione, a parte le verosimili motivazioni biografiche di cui si è detto, l'estraneità e lo straniamento conradiani appartengono allo spirito del nuovo secolo, presentando precocemente quella omologazione degli spazi in un unico spazio, nostro e 'non' nostro, tutto familiare e tutto inquietante o perturbante (*unheimlich*), che sarà la costante di successivi grandi narratori di questo secolo, da Kafka a Beckett. In grossa approssimazione, si può aggiungere, spingendosi al di là del campo problematico di questo convegno, che una visione di tipo agonistico (a livello ideologico, etnologico, antropologico) presenta nella narrativa una contrapposizione di spazi, con relativi risvolti simbolici e valenze assiologiche (come, ad esempio, in Forster o D.H. Lawrence), mentre una visione apocalittica fa perdere allo spazio le sue frontiere interne e quindi le sue contrapposizioni, presentando un unico spazio che assume significazioni allegoriche (come appunto in Conrad o in autori successivi anche più marcatamente apocalittici). Lo spazio unico è

sempre, infatti, in qualche modo apocalittico e allegorico: nella chiave fideistica del cristianesimo, è lo spazio transitorio di tutti gli uomini, la “valle di lacrime” che separa dallo spazio metafisico; in chiave nichilistica, è lo spazio vano di un tempo vano, lo spazio dell’assurdo, dove il sublime non può essere che grottesco. Visualità (descrittiva) e spazialità (omologata) tendono già in Conrad verso questa caratteristica cifra del moderno, con conseguente dominanza dell’allegoria del negativo che caratterizza, tra l’altro, tutte le distopie novecentesche.

NOTE

¹ Si veda la lettera a Hugh Walpole del 1° giugno 1918, in cui pur negando di aver subito l’influenza formativa di *Madame Bovary*, dichiara di aver sempre ammirato la “resa delle cose concrete e delle impressioni vive” in cui era maestro Flaubert, e aggiunge: “Da quel punto di vista lo ritenni meraviglioso. Non credo di aver imparato nulla da lui. Quel che fece per me fu di aprirmi gli occhi e stimolare il mio senso di emulazione. Si può imparare qualcosa da Balzac, ma cosa si può imparare da Flaubert? Egli costringe ad ammirarlo, ed è il più grande servizio che un artista possa rendere ad un altro”.

² “It is true just as much as you are able to make it; and exactly in the way you like to make it”.

³ Rimando al proposito al bellissimo studio di Francesco Orlando (1993).

⁴ “presenting no appearance of a joint, but more like a bend in a dummy’s limb”.

⁵ Anche se ci sono spunti discriminanti, se non addirittura razzistici, sparsi qua e là, la visione di fondo di Conrad – evolucionistica alle radici e nichilista nelle sue estreme fronde – conduce ad una omologazione dell’umano tutto, di sempre e di qualsiasi luogo, in quanto l’umano presenta solo varie facce e vari stadi della medesima ‘pianta’. L’opposizione natura/cultura vale, così, soltanto secondo prospettive parziali, perché di fatto la cultura è per Conrad, qui forse influenzato da Nietzsche, una fenomenologia di maschere che copre e dissimula la natura pulsionale che nei millenni l’uomo ha trasmesso, rappresentato e rimosso (e qui c’è il terreno freudiano di quel momento culturale). Lord Jim è “one of us”, ma in fondo anche i cannibali di *Heart of Darkness* sono noi stessi ad un altro stadio, e, se repellono, non meno ripugnanti appaiono gli esponenti della più avanzata cultura bianca.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Conrad, Joseph (1897), *The Nigger of the 'Narcissus': A Tale of the Fore-castle*, London, Heinemann.
- (1926), *The secret agent. A Simple Tale*, London, Methuen.
- (1903), *Falk: A Reminiscence*, in *Typhoon and Other Stories*, London, Heinemann.
- (1906), *The Mirror of the Sea*, New York-London, Harper & Brothers.
- Orlando, Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.

SCENARI

a cura di

Annamaria Corea, Lorenzo Marmo e Aldo Roma

EMANUELE CANZANIELLO

L'antimoderno alla fine della modernità

Se la categoria di pensiero dell'antimodernità nasce indissolubilmente con l'idea temporale della modernità, cosa accade o è già accaduto a questa categoria alla fine o al di fuori della modernità? A questa domanda proverò a dare seguito in queste pagine, partendo proprio dalla postfazione di Antoine Compagnon che sentiva l'esigenza di titolare *Dopo gli antimoderni* la sua interrogazione del termine alla scomparsa dell'orizzonte che per due secoli abbiamo definito col nome di moderno. Se l'antimoderno è categoria nata nel 2005 alla pubblicazione del suo libro, e nella sua declinazione, nella postfazione del 2016 Compagnon precisava che il titolo più adatto sarebbe potuto essere *L'antimodernismo dei moderni*.

La vasta nebulosa dei materiali più disparati accolta sotto il nome di modernità nasce a seguito di una rottura, di una interruzione di tutte le continuità qual è stata la Rivoluzione francese. A seguito di questa lacerazione, diventa antimoderno l'atteggiamento di chi guarda a ciò che sta dall'altra parte del lembo strappato, a ciò che è scomparso. Compagnon nella sua Conclusione, intitolata *Les réactionnaires de charme* con sintesi

antinomica che è essa stessa quel campo di spinte divergenti che vuole circoscrivere, ci avverte che “fra tutte le varianti collettive e individuali della tradizione antimoderna, una costante, che però poteva essere riconosciuta solo dopo un’attenta disamina delle une e delle altre, è la familiarità con la lotta a testa all’indietro, alla «retroguardia dell’avanguardia» secondo la felice espressione di Barthes” (Compagnon 2017: 420)¹. Potremmo dire quindi che l’antimodernità è stata uno degli effetti collaterali del trauma messo in atto dalla Rivoluzione, e che si sia data come (mancata) solidificazione di materiali magmatici prodotti dalla frattura storica, e dall’alterazione del senso della temporalità, determinati dalla Rivoluzione francese. All’interno di questa frattura l’elemento riconoscibile e peculiare è stato quello di guardare indietro, a ciò che quella rottura stava facendo apparire come destinato a morire. Analogamente, se postuliamo la fine della modernità, bisogna capire cosa accade alla costellazione antimoderna venuto meno il cielo che ne aveva orientato la prima apparizione, esaurito l’attrito con quel paradigma che per due secoli abbiamo definito modernità. Ma se alla fine della modernità è il moderno stesso a spegnersi e sparire, quindi l’idolo polemico stesso degli antimoderni, come potrebbe restare attiva e operante una categoria che si fondava sulla negazione/affermazione del moderno? Com’è possibile determinare in queste condizioni la sopravvivenza di questa concrezione di sedimenti definiti dalla formula di antimoderno? D’altro canto è sempre lo stesso il fenomeno che andrebbe replicato, quello di vedere la sconfitta, e la sparizione di un fenomeno psichico e stilistico nel mondo come la condizione perché questo prosegua la sua esistenza simbolica nello spazio dell’impresa letteraria (Compagnon 2017: 421). Questo potrebbe essere fissato come primo principio di individuazione della postura antimoderna. Un’arte del discorso che, distrutta sul terreno della storia, o sul piano di realtà, perduri, riappaia,

e torni vittoriosa su un terreno esclusivamente di finzione, sul piano della letteratura. In questo sedimento i livelli del discorso sarebbero almeno tre. Politico, retorico, estetico. Cercherò di toccare solo uno di questi ambiti, e provare a isolare quali dispositivi dell'antimodernità conservino capacità di analisi e potenza di applicazione. Per evitare il rischio di slittamenti meta testuali e di categorizzazione atemporale, è utile fissare una restrizione di campo. Non tutte le forme di discorso che hanno accolto quello che esce di scena dalla storia per rientrarvi sotto forma di letteratura possono essere considerati antimoderni. Perché ci sia antimodernità è necessaria la frattura della Rivoluzione, e la nascita del nuovo, del senso moderno del tempo e della propria stessa definizione. Questa prima limitazione è bene fissarla anche per eludere il problema della categorizzazione atemporale e universale dell'antimoderno. Per Compagnon, anche nella postfazione che qui ci interessa, come si può "parlare di antimoderni nel senso forte della parola, prima del trionfo della «metafisica moderna», come diceva Péguy, con la Rivoluzione francese, con l'ideologia del progresso?" (Compagnon 2017: 427)². Secondo una formula molto generale quanto efficace "gli antimoderni stanno dalla parte del romanticismo esteso contro il radicalismo esteso" (Compagnon 2017: 432)³.

Delimitato il campo investito dal carattere antimoderno nella sua accezione originaria, quale persistenza, quale durata è possibile tracciare? Fino a quando la modernità nata dalla Rivoluzione è stata combattuta, ha alimentato la sua controtendenza seducente, provocatoria? Fino a quando è stato possibile provocare, condurre il gioco con eleganza. Per Compagnon c'è una data per la fine dei giochi. E questa data è l'inizio della Seconda guerra mondiale. Il momento in cui la modernità probabilmente implodeva in un trauma più immedicabile della Rivoluzione. Non è il luogo per stabilire se dell'illuminismo alla nascita del moderno il totalitarismo sia stato l'esito e l'implosione,

ma è utile registrarlo e tenerlo presente. In qualche modo per Compagnon la struttura stessa totalitaria è stata un'aggressione così inaudita ai cardini del moderno che da quel momento in poi non c'è stata più possibilità per la parola antimoderna. Per una critica intellettuale al moderno, fatta di "dandismo politico-letterario antimoderno" (Compagnon 2017: 433)⁴ non c'era più spazio davanti a un'ideologia e una prassi di controrivoluzione o di rivoluzione conservatrice fatta di ferro e tecnica. "Caillois giocava con le idee di quest'ultimo (ndr De Maistre) fino al 1940, ma, subito dopo, diventò fervente gaullista. La moda antimoderna non avrebbe dunque resistito all'estetizzazione della politica attraverso il fascismo, al trionfo del modernismo conservatore o del conservatorismo rivoluzionario" (Compagnon 2017: 433)⁵. Si potrebbe dire che dal momento in cui la *doxa* moderna è stata attaccata dal nazismo e dal fascismo, da forme di corrosione del moderno storiche e invasive, veniva meno la seduzione per l'inesistente, il gioco retorico e la trasgressione a oltranza tutte esclusivamente letterarie. D'altra parte non è del tutto accessorio e incongruo il fatto che Baudelaire, proprio sulla scorta di Sade, negli *Scritti intimi* abbia fatto registrare un appunto sul progetto auspicabile di sterminio di massa degli ebrei. Finché era chiaro che il discorso per Baudelaire era tutto interamente nella provocazione e nell'aspettativa verbale, nella capziosità del ragionare, presenti nel carattere antimoderno, dal momento in cui qualcosa veniva immesso nel flusso storico, nell'eccidio del reale, nella strutturazione fisica dello sterminio come produzione di massa, il *logos* antimoderno era una provocazione di scala inattuale, e non attuabile e contraria.

Dunque per Compagnon noi abbiamo un momento sufficientemente chiaro in cui la modernità finisce, ed è la seconda guerra mondiale, ancora prima di introdurre quindi discussioni sulla post-modernità. Ottenuta questa delimitazione il ragio-

namento può procedere in due direzioni. Isolare alcuni nuclei del pensiero antimoderno e metterli alla prova nel tessuto di riferimenti epocali all'indomani della bomba e finanche nel nostro presente. E poi dall'altra interrogarsi su una prospettiva avanzata da Compagnon al termine della sua postfazione.

Alcuni nuclei irriducibili e generali dell'attitudine antimoderna, simmetrici e analoghi a quelli che costituiscono l'ossatura del libro di Compagnon, possono essere suddivisi in questo modo. Della centralità della Rivoluzione si è già detto, ma che porta con sé la più vasta attitudine a percepire con preveggenza i cambiamenti e il loro *extraordinaire*, percepire il nuovo con più chiarezza e più immediatezza nei cambiamenti epocali, e avvertire allo stesso tempo quel che è finito sul piano storico e intellettuale e tuttavia mantenere un legame violento e profondo con esso. Secondo punto: avvertire l'irruzione della democrazia come barbarie dei grandi numeri, messa in discussione sul piano giuridico, su quello storico, e nelle più generali conseguenze del principio democratico sul corpo delle civiltà. Terzo punto: la difesa accanita della lingua e dello stile, o dell'idea che la formalizzazione dei linguaggi custodisca quanto di meglio meriti di essere conservato, l'idea tardo-umanistica della lingua e insieme il segreto privilegio accordato all'eleganza della parola rispetto a qualunque altra presunzione del discorso. Quarto punto: il rifiuto di espellere l'elemento "religioso" dalle forze che plasmano la storia, contro l'iconoclastia delle avanguardie. La riabilitazione del sacro, dunque, come il *tremendum* della storia, la sua riducibilità al puro terrore, all'ostile come pura intensità.

Quanti di questi punti sarebbero in grado di dialogare ancora con il nostro presente, e quali di questi punti hanno perso irrimediabilmente davanti alla storia? Considerando che già l'assunto del dialogo con il presente sarebbe rifiutato come premessa irricevibile da una posizione antimoderna.

Mancando risposte anche solo parziali a questi interrogativi, non essendo questa l'occasione per proseguire in quelle direzioni abbozzate, voglio tornare al punto di osservazione iniziale per aprire e non chiudere la discussione. Il punto di partenza era la necessità di chiedersi cosa rimane dell'antimoderno alla fine della modernità, quando è il moderno ad essere venuto meno. La posizione di Compagnon appare chiara e molto spendibile anche all'interno del dibattito sul terrorismo in Francia e sulle colpe dell'Occidente e dei suoi "modelli di vita".

In realtà, non vedo antimoderni all'orizzonte. La religione moderna, nel giro di questi ultimi venticinque anni, è invecchiata talmente di colpo, con l'entrata nella condizione "postmoderna", come è stata definita, con la fine delle grandi narrazioni, l'ultima delle quali è stata quella del progresso, con la diffidenza verso la scienza, il principio di precauzione ecc., che la vecchia posizione antimoderna non ha più nulla di seducente. Senza modernità trionfante, niente più vitalità antimoderna, niente più ambivalenza o gioco. Il momento postmoderno è anche, necessariamente e disgraziatamente, un momento post-antimoderno (Compagnon 2017: 435)⁶.

La postura e l'attitudine antimoderni sarebbero quindi esaurite e fuori tempo massimo semplicemente perché manca la pietra d'inciampo, il momento di attrito con le categorie forti del moderno ritenute ormai in discredito e in ritirata. Compagnon ritiene addirittura che la "*doxa* antimoderna" sia "eretta sempre più a pensiero unico"⁷. Se quest'ultima affermazione è lecito supporla eccessiva e fuori bersaglio, gli elementi del moderno che sono in disgregazione e vicine ad essere già fossili della storia, sono: le idee dei Lumi, le libertà moderne, una dimensione umanistica dei poteri civici, la ragione pratica, la democrazia, lo Stato di diritto. Ma soprattutto per Compagnon il postmoderno è esattamente l'inverarsi di alcuni degli auspici antimoderni: la fine delle grandi narrazioni equivale alla fine dell'ottimistica

fiducia rousseauiana, l'ultima delle quali è stata il progresso, e ancora più nel fondo ermeneutico, la sfiducia verso la scienza o persino il sorgere di un orizzonte in cui la scienza stessa è il *tremendum* e la fine dell'umanesimo. Prima di ritornare sul piano teorico per sondare ancora quale forma potrebbe assumere oggi l'anitmodernità e quale efficacia potrebbe spettarle, occorrerebbe verificare sul piano testuale quali campioni letterari potremmo selezionare oggi per dare continuità al corpus. Compagnon prova a dire la sua:

Si può ancora essere antimoderni, nel senso paradossale, sottile, eccentrico che mi interessa e che costituisce la grandezza di questa tradizione eterodossa al cuore della modernità? Il nazional-repubblicanesimo di un Régis Debray è antimoderno? Oppure la nostalgia della scuola e della cultura della Terza Repubblica in un Alain Finkielkraut? Non ho mancato di pormi la domanda anche per Michel Houellebecq o Philippe Sollers, sui nuovi reazionari e i neoconservatori, sui discepoli di Leo Strauss o di Carl Schmitt, su Philippe Muray, Maurice Dantec, Renaud Camus, Richard Millet, Michel Onfray. Sono capace di assegnare un'etichetta? (Compagnon, 2017: 434)⁸.

E un'etichetta sembra possibile costruirla per loro proprio sulla base di un certo diffuso legame con la tradizione occidentale anche quando questa non di rado è fatta coincidere con la lunga modernità che data dal Settecento illuminista. La torsione peculiare, l'eccentricità, la polemicità, tutti elementi comuni che hanno attirato l'attenzione di Compagnon, hanno alcuni tratti distintivi: il senso forte di una peculiarità dell'Occidente, la percezione del suo declino e della fine della sua identità, la modernità come luogo costitutivo di questa peculiarità occidentale, una certa insofferenza per il relativismo, il decostruzionismo, propri della tarda modernità. In favore di un recupero di elementi forti, stabili, identitari rintracciati nella prima mo-

dermità appunto illuminista. A corollario di ciò quindi il primo punto fermo sarebbe il distacco non già dal moderno ma dal postmoderno.

Il secondo criterio in base al quale potremmo costruire per loro – e per altri ancora da discutere – un’etichetta è il seguente: tutti sono legati da posizionamenti e posture inattuali, rivolti a scenari ormai scomparsi, messi ai margini, in pericolo. Dell’antimoderno sopravvivrebbe questo sguardo all’indietro, rivolto a ciò che scompare e perde funzionalità, da qui anche il recupero del sensismo di stampo illuminista, del materialismo, dell’ateismo, tutti recuperi nella tradizione di Diderot e D’Alambert proprio mentre si parla di morti ammazzati per le vignette di Charlie Hebdo.

L’antimoderno sembra destinato quindi a cambiare nome. Non la modernità come oggetto di scherno ma come oggetto che scompare o è ormai scomparso. Mi sembra ci siano oggi due piani distinti. Da un lato l’antimoderno come questione temporale, difendere ciò che è destinato a scomparire. Dall’altra l’antimoderno come questione ideologica, difendere conoscenze, prospettive e modi del conoscere diversi, lontani, e ostili alla modernità. Nella versione classica per Compagnon bisognava rispondere ad entrambi questi piani del discorso. Per un nuovo canone oggi è più difficile che possano valere entrambi i piani. Nella maggior parte dei casi, vedi Michel Onfray o Philippe Sollers, o quasi tutti i campioni contemporanei citati da Compagnon, si può presentare il primo atteggiamento ma non il secondo, o almeno coincide in maniera interessante con un recupero del Settecento, per gusti, categorie, riferimenti. Il ricorso al Settecento diventa antifrastico rispetto al presente, e ricopre la figura della contraddizione dell’antimoderno classico, ma non ne ha quella che potremmo definire l’avversione all’apparato di idee che hanno fatto la modernità, perché in fondo (il Settecento) ne condivide e ne riafferma i fondamenti. Solo con qualche ambiguità nel riutilizzo dei materiali.

Un esempio italiano. Per Pasolini antimoderno varrà il primo piano del discorso, la tentazione del passato, diremo, ma, anche per influenza marxista, dei dogmi fondativi del moderno nessuno è stato delegittimato da Pasolini.

Ma quali sono gli elementi costitutivi e irrinunciabili del moderno, riduciamoli ad elenco: la fiducia nella scienza fino al dominio della tecnica; il senso del tempo progressivo e lineare; la società dei diritti naturali; la civiltà del principio di uguaglianza; le libertà declinate ad uso dell'economico; una peculiare centralità dell'economia non riducibile nemmeno al solo capitalismo; il progressismo in tutte le sue accezioni; e il radicalismo, inteso alla maniera dell'ultimo Barthes, che si oppone al romanticismo esteso, che in qualche modo custodisce la tentazione antimoderna. La figura antitetica dello schierarsi al fianco degli elementi di retroguardia della storia può non essere un requisito sufficiente. Dei nostri moderni, oltre al ripresentarsi della figura antitetica, dovremmo chiederci quanti, oggi, possano dirsi realmente ostili al moderno nei punti su elencati.

Questo breve contributo del tutto non esaustivo potrebbe avere un senso anche solo nel ripetere termini condivisibili in cui articolare e circoscrive cosa intendiamo, e cosa vorremo intendere in futuro, agitando l'immagine perturbante e simbolica della modernità. Rispetto a quei termini potremmo forse confermare con più sicurezza o porre in dubbio la posizione di Compagnon espressa nella postfazione. Posizione che appare estremamente chiara e simmetrica. Mi sembra di poter dire che per Compagnon gli orizzonti assiali che elencavo prima designino certezze e scenari del tutto incrinati e in discredito nel nostro presente. Una modernità che non ha più seguito e appeal. Ma che non produce nemmeno una reale avversione contro di sé, almeno non in Occidente. Un sottotesto non pronunciato effettivamente da Compagnon potrebbe dirci invece che uno dei composti di cui è fatto il terrorismo islamico e il suo tentativo di stato totalitario, I.S.I.S., sia proprio una feroce negazione della

nostra modernità articolata in quei punti, tutti negati nel sangue. Accanto a questa ipotesi si pone anche il tentativo di stabilire in che misura il terrorismo o totalitarismo islamico non sia solo un integralismo conservatore, ma sia impensabile senza il contatto con la modernità occidentale, con le sue conoscenze e le sue prassi. Questa ipotesi ci porterebbe a un passo dal credere di poter definire antimoderno l'orizzonte in cui si alimenta il terrorismo; ma il passo oltre l'ipotesi resta un passo che per il momento non ha prove sufficienti per essere avanzato.

Altro invece è lo scenario che ci porta ad accettare l'idea da cui eravamo partiti e cioè che l'antimoderno non possa inverare il suo paradosso ormai se non difendendo orgogliosamente i principi fondativi, e l'episteme originaria, di una modernità già fossile.

NOTE

¹ "Parmi toutes les variantes collectives et individuelles de la tradition antimoderne, s'il est encore une constante qui ne pouvait être reconnue qu'après coup, après que les uns et les autres avaient été dépeints, c'est la familiarité du combat à front renversé, ou à «l'arrière-garde de l'avant-garde», suivant l'expression heureuse de Barthes" Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard Folio, 2016, pp. 543-544.

² "comment parler d'antimodernes au sens fort avant le triomphe de la «métaphysique moderne», comme disait Péguy, avec la Révolution française, avec l'idéologie du progrès? [...] L'antimoderne comme arrière-pensée [...] comme méfiance à l'égard du dogme de la métaphysique moderne, à savoir le progrès". Ivi, p. 552-553.

³ "les antimodernes tiennent du romantisme large contre le radicalisme large" p. 558.

⁴ "dandysme politico-littéraire antimoderne", p. 560.

⁵ "Caillois jouait avec les idées de ce dernier jusqu'en 1940, mais, aussitôt après, il se fit gaulliste fervent. La vogue antimoderne n'aurait donc pas résisté à l'esthétisation du politique par le fascisme, au triomphe du modernisme conservateur ou du conservatisme révolutionnaire", p. 561.

⁶ “En vérité, je ne vois pas d’antimodernes à l’horizon. La religion moderne a pris un tel coup de vieux depuis vingt-cinq ans, depuis l’entrée dans la condition «postmoderne», comme on l’a qualifiée, depuis la chute du mur de Berlin, avec la fin des grands récits, le dernier ayant été celui du progrès, avec la méfiance de la science, le principe de précaution, etc., que la vieille posture antimoderne n’a plus rien de séduisant. Sans modernité triomphale, plus d’antimoderne viable, plus d’ambivalence, plus de jeu. Le moment postmoderne est aussi, forcément et fâcheusement, un moment post-moderne”, p. 563.

⁷ “à la doxa antimoderne érigée de plus en plus en pensée unique”, p. 563.

⁸ “Peut-on encore être antimoderne, au sens paradoxal, subtil, excentrique qui m’intéresse et qui a fait la grandeur de cette tradition hétérodoxe au cœur de la modernité? Le national-républicanisme d’un Régis Debray est-il antimoderne? Ou la nostalgie de l’école et de la culture de la Troisième République chez Alain Finkielkraut? On n’a pas manqué de m’interroger encore sur Michel Houellebecq ou Philippe Sollers, sur les nouveaux réactionnaires et les néoconservateurs, sur les disciples de Leo Strauss ou de Carl Schmitt, sur Philippe Muray, Maurice Dantec, Renaud Camus, Richard Millet, Michel Onfray. Puis-je décerner un label?”, p. 562.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard Folio, 2016.
- Rosanvallon, Pierre, *La Démocratie inachevée. Histoire de la souveraineté du peuple en France*, Paris, Gallimard, 2000.
- Lacroix, Michel, *De la beauté comme violence: L'esthétique du fascisme français*, Montréal, Les presses de l’université de Montréal, 2004.
- Sternhell, Zeev, *Les anti-Lumières*, Paris, Folio Histoire, 2010.

AURÉLIA CERVONI

*Mario Praz et l'Espagne pittoresque
de Théophile Gautier*

Publié en 1928 aux éditions des Alpes, à Milan, jamais traduit en français jusqu'à présent, le livre de Mario Praz, *Penisola pentagonale. Pretesti spagnuoli*, est une entreprise de démythification des clichés pittoresques relatifs à l'Espagne. Dénonçant les représentations idéalisées des écrivains romantiques, en particulier dans le *Voyage en Espagne* (1843) de Théophile Gautier, Praz exprime sa déception à l'égard de la réalité qu'il a découverte lors d'un voyage dans la péninsule ibérique:

Mentre la leggenda della Spagna pittoresca è oggi caduta nel peccoreccio, e il *cliché* messo in circolazione dal Gautier finisce di consumarsi nei programmi dell'Agenzia Cook, chi viaggia in Ispagna oggigiorno non tarda ad accorgersi come l'essenza di codesto paese si risolva proprio nell'opposto del pittoresco, in una grandiosa, presente monotonia (1928: 49)¹.

L'Espagne n'a pas tenu ses promesses. La désillusion est d'autant plus vive que Praz envisage le voyage comme une expérience spirituelle, fondée sur la singularité de la rencontre:

[...] per me, ogni viaggio è come un memento mori. L'incombente partenza, il sospetto della prima volta che io vedo una nuova città sia insieme l'ultima, danno alle mie impressioni il senso definitivo delle cose postreme (304)².

Ironisant sur l'usage pléthorique de l'adjectif *pittoresque* dans le *Voyage en Espagne* de Gautier, Praz montre comment l'auteur a participé à l'édification du mythe de l'Espagne romantique, en portant à leur "point de perfection" les clichés à la mode dans les années 1830-1840. Célébrant la corrida, les cafés de Madrid, les "œillades incendiaires" des Andalouses (Gautier 1843, ed. 1981: 389), le coucher du soleil derrière la cathédrale de Tolède et l'architecture mauresque de Grenade, Gautier parachève la peinture exaltée de l'Espagne qu'avaient ébauchée avant lui Hugo, Musset, Mérimée. À l'image de Victor Hugo, qui déclare, dans la préface des *Orientales*: "l'Espagne, c'est déjà l'Orient; l'Espagne est à demi africaine" (Hugo, 1829, ed. 1985: 413) il considère "l'Espagne du Midi" plus proche de la "civilisation africaine" que de la "civilisation européenne" (Gautier 1843, ed. 1981: 294). Chef-d'œuvre maniériste³, son *Voyage* exploite un filon d'images aux couleurs apprêtées. Praz reproche à Gautier d'avoir multiplié les poncifs dans son évocation de l'Alhambra:

Lettore, io non mi sono acuartierato tra le incantate mura dell'Alhambra per giorni quattro et notti altrettanti, col tacito consenso delle autorità, né vi ho dimorato per parecchi mesi, servita da urì et scortato da valletti discendenti dei re mori. Io non mi sono aggirato negli atrii fiabeschi, per gli amici silenzi della luna, indugiandomi nelle alcove profonde, a fantasticar sulle belle odalische reclinate sui voluttuosi origlieri, invitate al riposo dalla fragranza dell'aria balsamica, e dalle note di una musica soave. Sporgendomi dagli aerei balconi, io non ho udito deboli suoni di nacchere venire dalla notturna Alameda, né la chitarra accompagnare con

incerti pizzicati la voce appassionata saliente da una strada solitaria, chi sa dove; né son riuscito a evocare il fantasma di qualche romanzesca serenata a una bellissima prigioniera. La sultana Catena dei Cuori e il moro Tarfé, nel suo bianco tabarro, non mi sono apparsi se non nelle deplorevoli fotografie offerte allo straniero in vena di materializzazioni pittoresche. Nessuna delle buone fortune toccate a Washington Irving e a Teofilo Gautier si è ripetuta per me (1928: 117-18)⁴.

Gautier, en effet, raconte avoir dormi à la belle étoile dans les jardins de l'Alhambra durant "quatre jours et quatre nuits", qui furent "les instants les plus délicieux" de sa vie (1843, ed. 1981: 272). Imprégné de souvenirs littéraires – *Le Dernier des Abencérages* (1821) de Chateaubriand, les *Contes de l'Alhambra* (1832) de Washington Irving –, il brosse un tableau féérique de Grenade, dont les rues, richement ornées comme des "coulisses de théâtre" (260), sont hantées par le souvenir de personnages des *Mille et Une Nuits*: "Le temps, qui change tout dans sa marche, n'a modifié en rien l'aspect de ces lieux, où l'apparition de la sultane Chaîne des cœurs et du More Tarfé, dans son manteau blanc, ne causerait pas la moindre surprise" (277). Au détour d'une promenade, il décrit une jeune gitane, "hâve, décharnée, avec des yeux de braise dans une figure de citron", tirant des cordes de sa guitare une "musique assez semblable au grincement enrôlé des cigales" (296). Le poète prétend encore avoir entendu résonner dans la Sierra Nevada, tandis qu'il quittait la ville, des "couplets d'amour" chantés "avec ce son guttural et ces portements de voix toujours si poétiques, la nuit, dans la montagne" (322). De la même manière, Praz montre que la description de la corrida qui figure dans le chapitre XII du *Voyage en Espagne* s'inscrit dans une tradition de stylisation de l'"exotisme ibérique"⁵ inaugurée par M^{me} d'Aulnoy, qui aurait elle-même démarqué une lettre de Carel de Sainte-Garde:

Salvo che, di solito, le corride sono assai più monotone. [...] Naturalmente, su tante centinaia di corride, c'è poi un capolavoro: quello lì, beato chi l'ha visto, e chi l'ha visto ne trasmette il resoconto alle future generazioni. Il lettore romantico potrà leggere la descrizione di una corrida teoricamente ideale in Gautier: una corrida così rara, quella, che chi ha scritto di tauromachia dopo di lui, ha di solito ricavato i colori più vistosi dalla ricca tavolozza del pittoresco Teofilo (1928: 93)⁶.

Paru dans la collection "L'Europa contemporanea", qui se propose de publier des essais originaux restituant "une idée claire et vivante de la réalité et des problèmes de l'Europe" des années 1920-1930, à travers un discours "dépourvu de préjugés, fluide, libéré de toute pédanterie technique ou scientifique"⁷, *Penisola pentagonale* mesure l'écart qui existe entre l'utopie de l'Espagne romantique et la réalité de l'Espagne du début du XX^e siècle. Les critiques de Praz à l'égard du *Voyage en Espagne* de Gautier se situent à cet égard dans le prolongement de l'essai de Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895), traduit en français sous le titre *L'Essence de l'Espagne*. Analysant les mythes fondateurs de la Castille, relayés par le folklore populaire, Unamuno évoque une Espagne refermée sur elle-même et affaiblie par la perte de son empire colonial; il souligne la nécessité pour la société espagnole d'entrer dans la modernité et l'invite à redéfinir ses liens avec les autres cultures européennes. Praz fait allusion à plusieurs reprises au livre de Unamuno. Dans le premier chapitre de *Penisola pentagonale*, il rapporte une conversation qu'il aurait eue avec une touriste anglaise, interloquée devant son scepticisme à l'égard du pittoresque romantique et qui lui aurait reproché de contribuer à "l'européisation de l'Espagne":

– Dunque – mi sento dire da qualche parte – Lei non crede alla Spagna pittoresca. Sarebbe Lei per caso un fautore della *europizzazione* della Spagna?

La persona che mi rivolge questa domanda mi guarda fissamente negli occhi mentre pronunzia la terribile parola *europizzazione*. Perché oggi, in certi paesi mediterranei, prevale alcuni giovani intellettuali una moda, secondo la quale è degno del più profondo disprezzo, e magari anche di botte, chi professa di credere nella geografia (1928: 21)⁸.

Comme le suggère Denis Vigneron (2010), Praz a peut-être eu connaissance d'autres ouvrages fondateurs du mouvement *régénérationniste* espagnol, comme *España negra* (1899) d'Émile Verhaeren et Darío de Regoyos ou *La Andalucía trágica* (1904) d'Azorín, qui dépeignent une "Espagne noire d'un point de vue moral"⁹, écrasée par la misère, le poids de l'histoire, et réduite à des clichés exotiques.

Mais l'ouvrage de Praz est aussi une réflexion sur l'histoire littéraire et sur les phénomènes de réception. Jugeant le *Voyage en Espagne* de Gautier victime de son succès, le futur auteur de *La Carne, la morte e il diavolo...* s'irrite moins du pittoresque de l'œuvre que de l'exploitation mercantile qu'en ont faite les guides de voyage – le guide de l'agence Cook, en particulier – dans le but de séduire les touristes "affamés" de couleur locale¹⁰:

Disgraziatamente i lettori presero sul serio il zazzerruto e incaramellato Teofilo. E senza dare ascolto alle *doléances pittoresques* dell'umoristico autore, che, tra le righe, ci lascia intendere come quel suo viaggio non fosse un'amena mascherata intrapresa per consolarlo di quel *prosaïque et malencontreux* anno 1840 [...], generazioni di grossolani lettori han giurato sul *Voyage en Espagne* come sul Vangelo, fissando il *cliché* irremediabile (1928: 20)¹¹.

Le personnage de l'Américaine naïve et superficielle ("la nostra blonde", "la girl"), prénommée Alice comme l'héroïne de Lewis Carroll et qui apparaît dans le chapitre II de *Penisola pentagonale*, est l'incarnation de ce bovarysme primaire, trépigant d'hystérie durant une corrida ("so thrilling!") et fasciné par l'élégance "so cute, so vampish!" des "Sevillians ladies" (81, 66).

S'il est réservé devant les couleurs vives du *Voyage en Espagne*, Praz est sensible à la dimension humoristique du récit. Gautier transforme son expédition en épopée drolatique (Court-Perez 1998: 222-30). Il rend compte, sur le mode du sarcasme, des conditions ardues dans lesquelles s'est déroulée son voyage, en cultivant le détail réaliste: "les privations de tous genres, l'absence des choses les plus indispensables de la vie" (1843, ed. 1981: 321), la "température sénégalienne" (203), l'inconfort des diligences, carrosses et autres "abominables galères" (228), les repas de "poulets étiques rafraîchis" (251) disputés à "d'innombrables essaims de mouches" (224-25). Au chapitre IV, il déchaîne sa verve satirique sur deux danseurs de boléro:

[...] le théâtre à quatre sous n'a jamais porté sur ses planches vermoulues un couple plus usé, plus éreinté, plus édenté, plus chassieux, plus chauve et plus en ruine. La pauvre femme, qui s'était plâtrée avec du mauvais blanc, avait une teinte bleu de ciel qui rappelait à l'imagination les images anacréontiques d'un cadavre de cholérique ou d'un noyé peu frais; les deux taches rouges qu'elle avait plaquées sur le haut de ses pommettes osseuses, pour rallumer un peu ses yeux de poisson cuit, faisaient avec ce bleu le plus singulier contraste; elle secouait avec ses mains veineuses et décharnées des castagnettes fêlées qui claquaient comme les dents d'un homme qui a la fièvre ou les charnières d'un squelette en mouvement. De temps en temps, par un effort désespéré, elle tendait les ficelles relâchées de ses jarrets, et parvenait à soulever sa pauvre vieille jambe taillée en balustre, de manière à produire une petite cabriole nerveuse, comme une

grenouille morte soumise à la pile de Volta, et à faire scintiller et fourmiller une seconde les paillettes de cuivre du lambeau douteux qui lui servait de basquine. Quant à l'homme, il se trémoussait sinistrement dans son coin; il s'élevait et retombait flasquement comme une chauve-souris qui rampe sur ses moignons; il avait une physionomie de fossoyeur s'enterrant lui-même: son front ridé comme une botte à la hussarde, son nez de perroquet, ses joues de chèvre lui donnaient une apparence des plus fantastiques, et si, au lieu de castagnettes, il avait eu en main un rebec gothique, il aurait pu poser pour le coryphée de la danse des morts sur la fresque de Bâle (58).

Désabusé, le poète conclut que "les danses espagnoles n'existent qu'à Paris" (59). D'autres passages du *Voyage en Espagne* tournent en dérision le mythe de l'Espagne romantique, fondé, en partie du moins, sur une imposture. L'auteur des *Jeunes-France* observe ainsi que le "*papel español para cigaritas*", prisé par les amateurs de tabac du boulevard des Italiens, est rare en Espagne: "ces cahiers teintés de réglisse, bariolés de dessins grotesques et historiés de *letrillas* ou de romances bouffonnes, sont expédiés en France aux amateurs de couleur locale" (138). S'il considère "Grenade et l'Alhambra" comme "le rêve de tout poète", Gautier n'oublie pas qu'elles sont aussi le lieu sur lequel se projettent les fantasmes d'exotisme facile du bourgeois parisien: "Grenade, dont le nom seul fait éclater en formules admiratives et danser sur un pied le bourgeois le plus épais, le plus électeur et le plus caporal de la garde civique" (228). Cultivant l'utopie d'une Espagne disparue, Gautier regrette la contamination du pays par les idées révolutionnaires françaises: "L'Espagne catholique n'existe plus. La Péninsule en est aux idées voltairiennes et libérales sur la *féodalité*, l'*inquisition* et le *fanatisme*. Démolir des couvents lui paraît être le comble de la civilisation" (227). Ailleurs, il déplore l'invasion

du “goût messidor”, du “goût pyramide” et des “formes de l’Empire” dans le mobilier espagnol (144).

Ironiste consommé, l’auteur de *Mademoiselle de Maupin* se serait pris à son propre jeu. Praz voit dans la surenchère pittoresque à laquelle s’adonne Gautier le produit d’une “fumisterie”: “E ci piglia tanto gusto a quel suo quadro, il Gautier, che non si può dubitare che non abbia finito per crederci lui stesso, qualche volta. La *fumisterie* gioca dei tiri curiosi!” (Praz 1928: 19)¹². On peut en effet rapprocher le pittoresque hyperbolique de Gautier des exclamations superlatives de l’un de ses anciens camarades du Petit Cénacle, Pétrus Borel, qui parodie le discours exalté de la jeunesse romantique sur l’Espagne dans *Passereau l’Écolier*, recueilli dans *Champavert, contes immoraux*:

- Au moins, señor, vous avez habité l’Espagne, vous hâblez castillan.
- Ni l’un ni l’autre.
- Qui n’a pas vu l’Espagne est aveugle, qui l’a vue est aveuglé. – Señor, avez-vous le désir d’y faire un voyage?
- J’en brûle, mon brave, mais je n’ose j’ai peur d’y laisser le reste de ma raison, j’ai peur d’y tuer l’amour de la patrie. Je sens qu’après avoir été l’hôte de Cordoue, de Séville, de Grenade, je ne pourrai plus vivre ailleurs. España! España! España! comme la tarentule, ta morsure rend fou! (Borel 1833, ed. 2002: 163-64).

De la même manière, l’“hyper-pittoresque” du *Voyage en Espagne* n’exclut pas la raillerie et l’autodérision. Le contresens commis par les lecteurs du *Voyage en Espagne*, que Praz met en évidence, est révélateur de la duplicité de l’écriture de Gautier, investie par le second degré. Au demeurant, les œuvres de fiction de Gautier ont donné lieu à des malentendus analogues: d’une manière générale, les lecteurs du XIX^e siècle ne perçoivent pas que le “retournement antiromanesque” de l’auteur

de *Mademoiselle de Maupin* emprunte la voie de "l'hyper-romanesque", selon l'heureuse formule de Paolo Tortonese (Gautier 1995: II).

Les divergences entre Praz et Gautier sont donc moins profondes qu'il n'y paraît. Praz connaissait certainement la préface aux *Ceuvres complètes* de Baudelaire, où Gautier compare les "thèmes généraux de poésie" à des "monnaies qui, à trop circuler, perdent leur empreinte" (Gautier 1868, ed. 2007: 476). Or Gautier développe la théorisation du cliché littéraire entreprise dans la préface des *Jeunes-France* dans des textes contemporains du *Voyage en Espagne*. Dans la postface des *Grotesques*, datée de 1844, il esquisse la théorie du vieillissement des littératures sur laquelle se fonde la définition du "style de décadence":

Et puis, il faut le dire, le monde vieillit. Toutes les idées simples, tous les magnifiques lieux communs, tous les thèmes naturels ont été employés il y a déjà fort longtemps. À génie égal, un moderne aurait toujours le désavantage avec un ancien; car il ne pourrait s'empêcher de savoir, sinon précisément, du moins confusément, tout ce qui a été dit avant lui sur la matière qu'il traite, et, malgré tout le bon goût, toute la sobriété possibles, il tombera dans des tours plus recherchés, dans des comparaisons plus bizarres, dans des détails plus minutieux, par le besoin instinctif d'échapper aux redites, et de trouver quelque nouveauté de fond ou de forme. Certainement *l'Aurore aux doigts de rose* est une image charmante, mais un poète de notre siècle serait forcé de chercher quelque chose de moins primitif s'il avait à décrire le lever du jour (Gautier 1844, ed 1985: 451-52).

Un peu plus tard, le 27 janvier 1845, un feuilletton qu'il publie dans *La Presse* témoigne de sa conscience aiguë du cliché:

Tout a été dit sur tout; ce n'est pas une raison pour nous taire; on ne pourrait plus ni parler ni écrire, si l'on avait la

prétention d'être neuf. Une demi-douzaine de lieux communs défrayent le monde depuis la création [...]. On n'a plus rien inventé à dater du premier jour et de la première nuit. Cinq ou six tartines sur l'amour, sur la vie, sur la mort, sur le néant des grandeurs humaines, etc., ont suffi à tous les poètes de toutes les langues et de tous les temps. Ainsi, il ne faut pas s'effrayer d'écrire quatre cents fois la même chose, car l'univers lui-même n'est qu'une grande rabâcherie (Gautier 1995: II).

Praz partage ce point de vue. À la fin de *Penisola pentagonale*, il invoque la figure de Tirésias pour souligner la difficulté de réenchanter le fonds littéraire, de "trouver du nouveau", selon le mot de Baudelaire dans *Le Voyage*: "Tiresia, egli ha sperimentato tutti i dolori e tutti i destini, le più disparate apparenze, egli conclude con lo stesso ritornello, e, pur essendo spinto dal suo demone a veder novitadi, egli sa che nulla v'è di nuovo sotto il sole e che il mondo *sigue sin novedad*" (318)¹³.

S'il reproche à Gautier un excès de virtuosité dans l'art de créer des poncifs, Mario Praz, dans *Penisola pentagonale*, exprime surtout son exaspération devant l'image édulcorée et prostituée de la littérature romantique auprès des lecteurs du XX^e siècle.

NOTES

¹ Pendant que la légende de l'Espagne pittoresque se délite et que le cliché mis en circulation par Gautier achève de se consumer dans les dépliants de l'Agence Cook, quiconque voyage en Espagne aujourd'hui ne tarde pas à s'apercevoir que l'essence de ce pays réside précisément dans l'antithèse du pittoresque, dans une grandiose et puissante monotonie. [Je traduis cette citation et les suivantes.]

² Pour moi, chaque voyage est comme un memento mori. Le départ imminent, le sentiment que la première fois que je vois une nouvelle ville est

aussi la dernière, donnent à mes impressions le sens définitif des choses ultimes.

³ Selon Praz, *l'Espagne* de Gautier est une "Spagna di maniera" (1928: 19).

⁴ Lecteur, je n'ai point pris mes quartiers entre les murailles enchantées de l'Alhambra durant quatre jours et autant de nuits, avec le tacite consentement des autorités, et je n'y ai point vécu, durant des mois, servi par des houri et escorté de valets descendants des rois maures. Je n'ai point déambulé dans des atriums de contes de fées, avec la complicité silencieuse de la lune; je ne me suis point introduit dans les alcôves profondes en fantasmant sur de belles odalisques inclinées sur de voluptueux oreillers, invitées au repos par la fragrance de l'air doux et des notes de musique suaves. En me penchant sur les balcons aériens, je n'ai point entendu de lointaines castagnettes résonner dans la nocturne Alameda, ni de guitare accompagner avec des pincements incertains, une voix passionnée jaillissant d'une route solitaire, on ne sait d'où; et je n'ai point réussi à susciter le fantôme d'une romanesque sérénade à une très belle prisonnière. La sultane Chaîne des Cœurs et le maure Tarfé, dans sa blanche tunique, ne me sont point apparus sinon sur de déplorables photographies offertes à l'étranger en quête de matérialisations pittoresques. Aucune des bonnes fortunes qu'avaient connues Washington Irving et Théophile Gautier ne s'est répétée pour moi.

⁵ "Il fascino dell'esotismo iberico" (Praz 1928: 94).

⁶ Sauf que, d'habitude, les corridas sont bien plus monotones. [...] Naturellement, sur plusieurs centaines de corridas, il y a peut-être un chef-d'œuvre: celui-là, heureux qui y a assisté, et que celui qui y a assisté en transmette un compte rendu aux générations futures. Le lecteur romantique pourra lire la description d'une corrida théoriquement idéale chez Gautier: une corrida si rare, celle-là, que celui qui a écrit sur la tauromachie après lui a généralement repris les couleurs les plus voyantes de la riche palette du pittoresque Théophile.

⁷ "Questa collezione intende fornire al lettore italiano una serie di opere in gran parte originali atte a rendere un'idea chiara e vivente della realtà e dei problemi dell'Europa di oggi [...]. Ogni volume sarà opera di uno scrittore, per lo più italiano, che abbia studiata e vissuta intimamente la realtà viva del paese di cui tratta, o del problema particolare cui si riferisce, e la trattazione sarà spregiudicata, svelta, libera da ogni pedanteria tecnica o scientifica" (Praz 1928: V).

⁸ – Donc – m'entends-je dire de sa part – vous ne croyez pas à *l'Espagne pittoresque*. Ne seriez-vous pas par hasard l'un des responsables de *l'europei-*

sation de l'Espagne? / La personne qui m'adresse cette question me regarde fixement dans les yeux tandis qu'elle prononce le terrible mot d'*européisation*. Car, aujourd'hui, dans certains pays méditerranéens, une mode se répand chez certains jeunes intellectuels, selon laquelle celui qui déclare croire en la géographie est digne du plus profond mépris, et bien plus encore.

⁹ "Una España moralmente negra" (Regoyos; Verhaeren 1899: 7).

¹⁰ "Questi forestieri famelici di pittoresco" (Praz 1928: 66).

¹¹ Malheureusement, les lecteurs prirent au sérieux le chevelu et lénifiant Théophile. Et sans prêter attention aux *doléances pittoresques* de l'écrivain humoriste, qui, entre les lignes, nous laisse entendre que son voyage ne fut pas une agréable mascarade entreprise pour se consoler du *prosaisque et malencontreux* an 1840, [...] des générations de lecteurs à gros sabots ont juré sur le *Voyage en Espagne* comme sur l'Évangile, fixant un *cliché* irrémédiable.

¹² Et il y prend tellement de plaisir à broser son tableau, Gautier, qu'il a dû finir par y croire lui-même, quelquefois. La *fumisterie* joue de curieux tours!

¹³ Tirésias, qui a expérimenté toutes les douleurs, tous les destins, sous les apparences les plus différentes, conclut avec le même refrain, et tout en étant poussé par ses propres démons à chercher du nouveau, il sait qu'il n'est rien de neuf sous le soleil et que le monde continue de tourner sans nouveauté.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- Borel, Pétrus (1833), "Passereau, l'Écolier", *Champavert, contes immoraux*, ed. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Phébus, 2002.
- Court-Perez Françoise (1998), *Gautier, un romantique ironique*, Paris, Champion.
- Gautier, Théophile (1843), *Voyage en Espagne*, ed. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, 1981.
- (1844), *Les Grottesques*, ed. Cecilia Rizza, Fasano, Schena - Paris, Nizet, 1985.
- (1868), "Préface aux Œuvres complètes de Baudelaire", *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des "Fleurs du Mal" 1855-1905*, ed. André Guyaux, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007: 459-520.

- (1995), *Œuvres*, ed. Paolo Tortonese, Paris, Laffont.
- Hugo, Victor (1985), *Œuvres complètes*, ed. Guy Rosa et Jacques Seebacher, Paris, Laffont, Vol. I.
- Lipschutz, Ilse (1986), "Gautier et la danse espagnole", *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 8: 153-78.
- Praz, Mario (1928), *Penisola pentagonale. Pretesti spagnuoli*, Milano, Alpes.
- Regoyos, Dario de; Verhaeren, Émile (1899), *España negra*, Barcelona, Ortega.
- Ubersfeld, Anne (1988), "L'anti-voyage de Gautier", *L'Exotisme*, eds. Alain Buisine; Norbert Dodille; Claude Duchet, Paris, Didier-Érudition: 365-75.
- Vignerot, Denis (2010), "L'Espagne antiromantique de Théophile Gautier à Mario Praz", *Identité-Altérité-Interculturalité*, ed. Bénédicte de Buron-Brun, Paris, L'Harmattan, Vol. II: 269-80.

STEFANO GUERINI ROCCO

Ragazze cattive.
Assassination Nation e l'evoluzione del teen movie
tra exploitation e panico morale

Nel prologo di *Assassination Nation* (*Id.*, 2018), opera seconda di Sam Levinson, una serie di scritte rigorosamente in *caps lock* si susseguono sullo schermo a ritmo vertiginoso elencando, a mo' di avvertimento, tutte le controversie alle quali lo spettatore assisterà nel corso della visione. In ordine sparso, vengono citati: misoginia, sessismo, violenza, bullismo, maschilità tossica, classismo, (tentato) stupro, omofobia, transfobia, *male gaze*, nazionalismo, tortura, "fragili ego maschili". Il monito, graficamente già piuttosto eloquente, è accompagnato dalle parole di Lily, diciottenne sprofondata nella più anonima e ordinaria provincia statunitense, che si ritrova a dover fronteggiare, suo malgrado, una brutale e feroce caccia alle streghe, figlia tanto delle ossessioni voyeuristiche quanto delle ipocrisie moraliste di una società patriarcale e paternalista. Con tono fermo e decisamente esplicito, la ragazza assicura circa la veridicità dei fatti

che si appresta a raccontare: “this is the story of how my town lost its motherfucking mind” (FIGG. 1-10).









FIGG. 1-10 – I titoli su cui si apre *Assassination Nation*.

Oltre a definire efficacemente la cifra e lo stile della narrazione, questo *incipit*, breve e folgorante nella sua programmaticità, permette di aprire *Assassination Nation* a una doppia lettura, sincronica e diacronica al tempo stesso: da una parte, infatti, consente di cogliere la rilevanza del film quale prodotto della cultura pop contemporanea, in piena sintonia con lo *zeitgeist* della propria epoca, dall'altra ne sancisce la pertinenza all'interno dell'alveo del *teen movie*, il genere cui fa principalmente riferimento. Per cogliere pienamente questa sua doppia valenza, tuttavia, può essere utile ripercorrere secondo una prospettiva storiografica il rapporto peculiare che, fin dalla propria origine, il *teen movie* ha intrattenuto con l'adolescenza e con la sua rappresentazione. È importante ricordare, infatti, come la tradizione degli studi sul genere abbia promosso un'idea del *teen movie* come prodotto "con e per adolescenti" (French 2006: 102), rintracciandone la peculiarità specificatamente nella sua adesione a un'immagine mimetica dell'adolescenza. Nonostante i limiti e la fallacità di questo approccio, che privilegia una lettura strettamente semantica del genere a discapito di una analisi più propriamente sintattica, nel lavoro di molti studiosi

è ancora frequente il ricorso a strumenti propri della psicologia e della sociologia per definire la relazione tra adolescenza e grande schermo, con particolare riferimento alla categoria di “panico morale” introdotta da Stanley Cohen (1972).

1. Teen movie “*invokes an audience*”

Quanto e più di ogni altro genere cinematografico, il *teen movie* ha da sempre intessuto una relazione privilegiata con il proprio pubblico di riferimento, forte al punto da riuscire a definire l’evoluzione e lo statuto ontologico del genere stesso. In questa prospettiva, è importante ricordare come il Secondo dopoguerra americano abbia salutato la nascita di questo inedito genere in un processo che ha coinvolto, contestualmente, l’emanazione di due sentenze giuridiche che hanno sancito la crisi dello Studio System, la formidabile affermazione di nuove forme di intrattenimento, il mutamento di consumi e costumi culturali della *middle class* statunitense e, soprattutto, l’emergere di una inedita e preminente fascia demografica¹. In questo periodo, infatti, prendendo in prestito termini propri dell’antropologia e dell’etnografia, le ricerche sociologiche cominciano a considerare, per la prima volta, i *teenager* statunitensi come una casta, una sottocultura, una categoria *altra*, dotata di una propria autonomia identitaria e riconoscibilità intrinseca (Landis 1955). Riassume efficacemente lo storico Thomas Doherty:

Dollars and demographics are two necessary measures of the first teenagers’ originality, but the decisive element is generational cohesion: an acute sense of themselves as a special, like-minded community bound together by age and rank. [...] What lent 1950s teenagers a sense of group identity both peculiarly intense and historically new was that their generational status, their social position *as teenagers*, was carefully nurtured and vigorously reinforced by the adult institutions around them.

In the marketplace and the media, at home and at school, the teenager was counted as a special creature requiring special handling. [...] For the first time, the essentially private psychological and physical development of the American adolescent was accorded a dramatically public recognition. At once socially special and specially socialized, 1950s teenagers experienced the same thing together – through their assigned place in the burgeoning consumer economy, in the increasing uniformity of public school education throughout the states, and in national media that doted on their idiosyncrasies (Doherty 2002: 35-36).

L'attestazione sociale e antropologica dei *teenager* risulta quindi un passaggio essenziale affinché l'adolescenza possa diventare un elemento di riferimento per l'industria cinematografica statunitense (Considine 1985: 42), soprattutto in considerazione del fatto che tutte le pionieristiche ricerche di settore condotte sulla *audience* cinematografica dell'epoca risultano concordi nel sottolineare con risolutezza l'emergere di una fascia di pubblico giovanile, inedita fino a quel momento, e nel riconoscerne altresì lo spiccato valore commerciale (Lazarfeld 1947): "teenagers – in both cinema and society – became a powerful new demographic" (Shary 2005: 16).

A partire dagli anni Cinquanta si va così configurando una *commodity culture* all'interno della quale l'adolescenza viene risemantizzata come nuova e cruciale categoria merceologica (Driscoll 2001: 28): dalla musica ai fumetti, dai vestiti ai film, viene immessa sul mercato una serie di prodotti *teen-oriented* che si propongono di capitalizzare le potenzialità del neonato "dreamy teenage market" (s.n. 1957: 94) – un mercato talmente florido e redditizio che nel 1959 la rivista *Life* ne quantifica il valore intorno ai 10 miliardi di dollari (s.n. 1959: 78). Chiosa Jon Savage: "the spread of American-style consumerism, the rise of sociology as an academic discipline and market research as

a self-fulfilling prophecy, and sheer demographics turned adolescents into Teenagers” (Savage 2007: 18).

L’industria cinematografica, naturalmente, prende parte a questo processo di sfruttamento commerciale, iniziando a produrre un numero sempre crescente di pellicole specificamente indirizzate al pubblico adolescente, riconoscendo definitivamente nella *teen audience* una risorsa preminente del mercato cinematografico domestico (Shary 2005: 18). In questo contesto, conoscono particolare successo le cosiddette pellicole di *exploitation*: film a basso budget basati su generi o soggetti spesso controversi e, soprattutto, altamente commercializzabili, che sanciscono la fortuna di case di produzione come la AIP. Non è un caso che proprio in questo periodo vada progressivamente modificandosi e ridefinendosi l’identità di tali prodotti, come testimoniano bene due articoli pubblicati dalla rivista *Variety* rispettivamente nel 1946 e nel 1956. Nel primo, si allude semplicemente a “films with some timely or currently controversial subject which can be exploited, capitalized on, in publicity and advertising” (Williams 1946: 36). Il secondo, invece, contiene una definizione assai più precisa e articolata e, significativamente, un esplicito riferimento alla tipologia di pubblico cui queste pellicole sono rivolte: “These are low-budget films based on controversial and timely subject that made newspaper headlines. In the main these pictures appeal to ‘uncontrolled’ juveniles and ‘undesirables’” (Hollinger 1956: 20). Nota puntualmente Thomas Doherty:

Together, these three elements – controversial content, barebones budget, and demographic targeting – remain characteristic of any exploitation movie, whether the scandalous material is aimed at “adults” (“sexploitation”), African Americans (“blaxploitation”), or gorehounds (“exploitation”). But because the demographic target under the most intense and incessant fire remained “juveniles” – teenagers

- the exploitation film became associated mainly with its most familiar version: the teenpic (Doherty 2002: 9).

2. Teenager e JD fixation

La sovrapposizione tra *teen movie* e film di *exploitation* si consolida, fin dalle origini del genere, attraverso la proposta sempre più assidua e pervasiva di rappresentazioni particolarmente morbose e pruriginose dell'adolescenza, intesa come gruppo demografico pericoloso, imperscrutabile e, appunto, "uncontrolled"². Il dibattito pubblico statunitense, infatti, viene presto monopolizzato dalla rappresentazione dei *teenager* quale "problema sociale" e minaccia all'ordine pubblico, con particolare riferimento al fenomeno della delinquenza giovanile³: la cosiddetta "shook-up generation" (Salisbury 1958) diventa così l'oggetto privilegiato di una narrazione mediale che privilegia gli aspetti più eccessivi e controversi della vita dei *teenager* statunitensi, demonizzandone attitudini e comportamenti sul cui appeal, contestualmente, si cerca di costruire la fortuna commerciale di un genere cinematografico (FIG. 11).

Hollywood si misura con il fenomeno giovanile nel più classico dei modi. Pesca nella realtà sociale elementi diversi e non sempre omogenei, quindi li riporta sullo schermo dopo averli rielaborati e condensati in un'immagine mitica di grande suggestione. Un procedimento in cui le ambizioni realistiche non vanno rintracciate nella fedeltà a modelli veri, ma nella capacità di suggerire un'immagine carismatica realizzata attraverso il collage di diversi fattori, quelli sì presi dalla cronaca sociale (Colombro 1993: 83).

"To the majority of Americans, confronted with news of gang wars, Elvis, and drag racing, there were only two kinds of kid: the good ones and the bad ones" (Staehling 1975: 230).

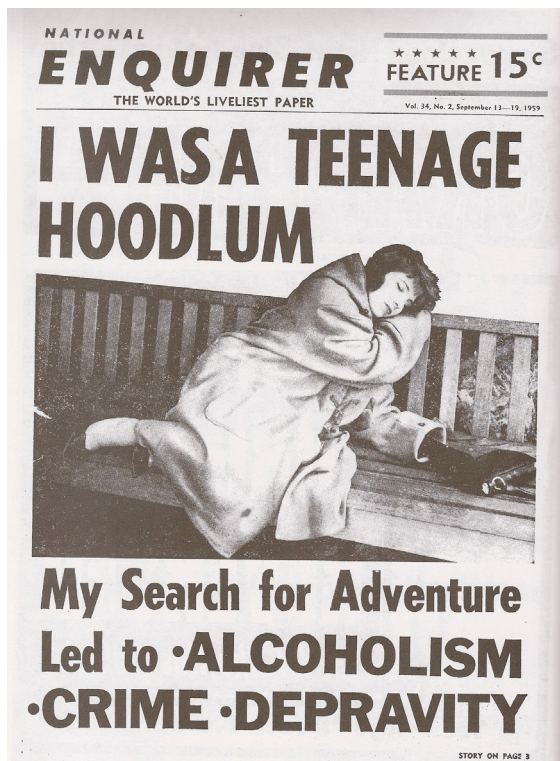


FIG. 11 – Una copertina datata 1959 del settimanale scandalistico *National Enquirer*.

Questa netta polarizzazione produce, in termini cinematografici, narrazioni altrettanto estreme e dicotomiche. Da una parte, infatti, seguendo lo sviluppo per cicli e sottogeneri tipico del macro-genere *teen*⁴, prende corpo il filone dei cosiddetti *clean teens*, una celebrazione gaia e spensierata dell'adolescenza quale briosa parentesi di innocua evasione e pacificata leggerezza – “youth as a party”, sintetizza efficacemente Catherine Driscoll (2011: 38) – il cui modello archetipico si può rintracciare nella

popolarissima serie *Gidget* (I cavalloni, 1959), con protagonista la teen star Sandra Dee.

Dall'altra parte, però, conosce formidabile successo il filone del *juvenile delinquent drama* che, in puro stile *exploitation*, veicola una rappresentazione dell'adolescenza quale catalizzatore di atteggiamenti di panico morale: "the twentieth century produced a series of 'moral panics' around young people and social behavior, and the cinema – both as gathering place and as a site of simulation – has been a perennial source of those panics" (Shary 2014: 20-21). Questa attrazione ossessiva nei confronti dei fenomeni di delinquenza giovanile si può rintracciare già nei tardi anni Quaranta in pellicole come *City Across the River* (Malerba, 1949), il cui intento è scioccare e scandalizzare il pubblico affrontando direttamente il problema della criminalità diffusa tra gli adolescenti – mentre il narratore onnisciente mette in guardia l'ignaro spettatore ricordandogli, opportunamente, che si tratta di un rischioso fenomeno ormai diffuso in ogni città. Sebbene non pienamente ascrivibile al genere *teen*, la peculiarità di *City Across the River* è quella di riconoscere nell'adolescenza un elemento intrinseco alla condizione criminale: se le pellicole noir e poliziesche degli anni Trenta tendevano ad associare i comportamenti criminali a una pregressa condizione di povertà, disagio o svantaggio socio-economico, l'esplosione del panico morale legato all'affermazione dei *teenager* come nuova categoria demografica modifica significativamente il racconto della delinquenza sul grande schermo, intrecciandolo ai recenti fenomeni di (sub)urbanizzazione e, appunto, di emancipazione giovanile.

Soltanto nel decennio successivo, tuttavia, questa tendenza conosce una definitiva istituzionalizzazione in quella che Timothy Shary definisce una vera "JD fixation" (2005: 18). Capostipiti di una ondata produttiva di formidabile prolificità, nonché successivi modelli di riferimento per la successiva evoluzione

dell'intero genere *teen*, sono due titoli iconici come *Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*, 1955) e *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, 1955), che secondo Catherine Driscoll contengono in embrione quei macro-temi che caratterizzano tutti i *teen movie* e che costituiscono, di fatto, un essenziale elemento di continuità capace di omologare diversi filoni e sottogeneri in un genere unitario e coerente: “youth as a social problem, the institutionalization of the teenager, and youth as a celebration of present pleasure and future potential” (2011: 29). Se *Rebel Without a Cause* riesce a restituire efficacemente quel sentimento di irrequietezza propriamente generazionale, contribuendo in maniera imprescindibile anche a definire il perimetro dell'immaginario estetico del genere *teen*, *Blackboard Jungle* costruisce la propria narrazione su temi particolarmente controversi tipici dell'agenda giovanile dell'epoca, nella consapevolezza che “controversy was a commodity to be cultivated, not avoided” (Doherty 2002: 58).

La pervasività, tanto culturale quanto commerciale, di questi film impone quindi un modello per la successiva produzione di *juvenile delinquent drama* – che, in termini di riscontro al botteghino, si conferma da subito un solido investimento (Shary 2005: 24). Non stupisce dunque che, nella seconda metà degli anni Cinquanta, il mercato cinematografico venga saturato da un'eccezionale profusione di titoli afferenti a questo particolare sottogenere, sebbene spesso minori e di natura derivativa. Per dare contezza dell'entità del fenomeno, basti prendere in considerazione alcuni esempi di *teen movie* distribuiti negli Stati Uniti negli anni immediatamente successivi l'uscita di *Rebel Without a Cause*: *Teenage Rebel* (*Gioventù ribelle*, 1956), *Four Boys and a Gun* (*Id.*, 1957), *Hot Rod Rumble* (*Id.*, 1957), *The Young Stranger* (*Colpevole innocente*, 1957, primo film di John Frankenheimer), *Untamed Youth* (*Ragazze senza nome*, 1957), *No Time to Be Young* (*Rapina a San Francisco*, 1957), *Young and Dangerous* (*Id.*, 1957),

The Delinquents (Id., 1957, prima regia di Robert Altman), *High School Confidential!* (Operazione segreta, 1958), *The Cry Baby Killer* (Id., 1958, debutto attoriale di Jack Nicholson), *Juvenile Jungle* (Giovani gangsters, 1958), *Live Fast, Die Young* (Id., 1958), *Stakeout on Dope Street* (G-men della quinta strada, 1958), *Riot in Juvenile Prison* (Id., 1959), *High School Caesar* (Id., 1960), *This Rebel Breed* (Asfalto selvaggio, 1960), *Wild Youth* (Id., 1960), *The Choppers* (Id., 1961) (FIGG. 12-14).

Dopo questa eccezionale ondata, il *juvenile delinquent drama* si conferma uno dei filoni più fortunati del genere *teen* anche

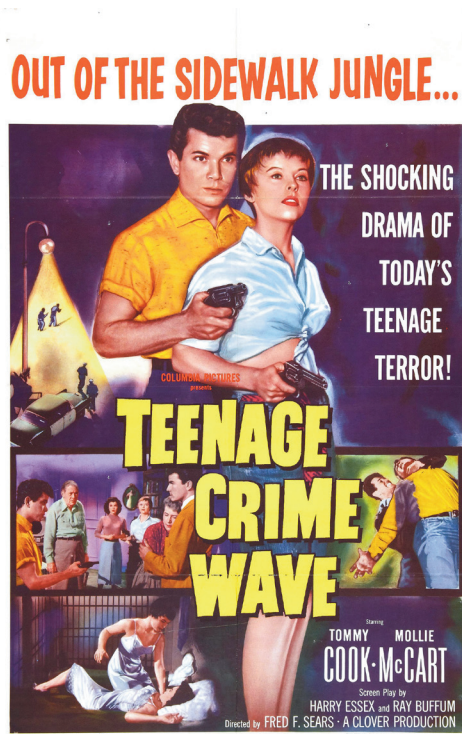




FIG. 12 – La locandina del film *Teenage Crime War* è un chiaro esempio di come *exploitation* e panico morale abbiano contribuito a definire il *juvenile delinquent drama*.

ARCHIVE  COLLECTION

A Bombshell! WHAT HAPPENS WHEN KIDS GET THEIR HANDS ON DOPE!

"STAKEOUT ON DOPE STREET"

Warner Bros. pours the first blazing spotlight into the hidden night world of kids on the "crime path of 'the hooked'!"



YALE WEKLER • JONATHAN HAZE • MORRIS MILLER • ABBY DALTON • ALLEN KRAMER
 Written by HELEN SCHMIDT • JOHN ARKONER • ANDREW J. TENNEY • Produced by ANDREW J. TENNEY • Directed by JOHN ARKONER

FIG. 13 – La campagna promozionale della Warner Bros. enfatizza gli elementi di mistero e pericolo legati all'adolescenza nel film *Stakeout on Dope Street*.

YOUTH TURNED 'ROCK-N-ROLL' WILD AND THE 'PUNISHMENT' FARM THAT MAKES THEM WILDER!

Kids gone wrong --and the 'Farm's' disgraceful penal abuse!

"Untamed Youth"

Turns a searing spotlight on teen-age 'cons' in a House of Correction!

"UNTAMED YOUTH"

STARRING THE GREAT PLATINUM POWERHOUSE **MAMIE VAN DOREN** **LORI NELSON**

CO-STARRING **JOHN RUSSELL** **DON BURNETT**

WRITTEN BY **JOHN G. HIGGINS** BASED UPON THE PLAY BY **AUBREY SCHENCK** DIRECTED BY **HOWARD W. JOUGH** **WARNER BROS.**

FIG. 14 – *Untamed Youth* sensazionalizza la dinamica dei *teen-ager* "gone wrong".

nei decenni successivi: sebbene non con la stessa consistenza e rilevanza raggiunta negli anni Cinquanta, riesce a sopravvivere rimodulandosi ogni volta per cogliere l'emergere di nuovi, preminenti panici morali – dalla riottosità anarcoide della controcultura giovanile di *Over the Edge* (*Giovani guerrieri*, 1979) alla sregolatezza allucinogena della *drug culture* di *Hallucination Generation* (*Id.*, 1966) e *Foxes* (*A donne con gli amici*, 1980), dalle sperimentazioni impudiche della sessualità di *Last Summer* (*I brevi giorni selvaggi*, 1969) e *Little Darlings* (*Id.*, 1980), alla tra-

gicità della minaccia pandemica dell'HIV di *Totally Fu**ed Up* (*Id.*, 1993), dall'emergere delle tensioni razziali di *China Girl* (*Id.*, 1987) fino all'affermazione delle gang femminili di *Foxfire* (*Id.*, 1996). In questo senso, il *teen movie* si dimostra ancora una volta un genere di pura *exploitation*, laddove "what it exploits is anxiety about youth" (Driscoll 2011: 115).

In questa prospettiva, risulta esemplare il caso di *Kids* (*Id.*, 1995), *succès de scandale* degli anni Novanta firmato dal fotografo Larry Clark, che segue le scorribande quotidiane di un gruppo di adolescenti newyorchesi divisi tra sesso occasionale, piccola criminalità, crisi familiari, abuso alcolico, consumo di droghe, malattie veneree. Ancora una volta, pare evidente, "controversy is a commodity to be cultivated". Di più, il caso di *Kids* dimostra come il *juvenile delinquent drama* continui a sfruttare scientemente il sentimento di panico morale di cui l'adolescenza è catalizzatrice, arrivando a farne un vero e proprio strumento promozionale da includere in precise e accurate strategie di marketing. Al fine di implementare la risonanza e il successo commerciale del film, infatti, la casa di distribuzione Miramax imbastisce una campagna comunicativa volta a enfatizzare la supposta natura documentaristica del progetto, facendo leva sugli appetiti morbosamente voyeuristici del pubblico statunitense. Grande rilievo, per esempio, viene dato all'età dell'autore della sceneggiatura, il diciannovenne Haromy Korine, come garanzia di autenticità e vicinanza al mondo messo in scena. Allo stesso scopo, si insiste sulla presenza di attori non professionisti presi direttamente dalla strada, a suggerire implicitamente la vocazione di *cinéma vérité* dell'intera operazione. Non stupisce, dunque, che *The New York Times* arrivi a definire il film "a wake-up call to the world" (Maslin 1995: 1). Tuttavia, a dispetto delle pretese di realismo e di adesione mimetica alla realtà, *Kids* dimostra come, ancora una volta, il *juvenile delinquent drama* sappia giocare con spregiudicatezza e ambi-

guità con una serie di immaginari legati alla percezione sociale dell'adolescenza: "the images we see, the plots we encounter, the recurring themes and motifs that unfold, reflect not simply the views and values of the audience, not only the attitudes and ideas of the film creators, and not just the social conditions of the day, but an intricate and interwoven association of all these factors" (Considine 1985: 11). Come opportunamente sottolineato da Driscoll, dunque, "*Kids* rewrites the 'youth problem' film for late twentieth-century moral panic" (2011: 115).

Un'operazione analoga, in anni più recenti, è quella messa in atto da *Spring Breakers* (*Spring Breakers – Una vacanza da sballo*, 2012), scritto e diretto proprio dall'ex *enfant terrible* Harmony Korine. Il film propone un provocatorio racconto di formazione costruito sull'estetica del kitsch e sulla retorica dell'eccesso: la vacanza scacciapensieri delle giovani protagoniste, infatti, si trasforma presto in un angoscioso vortice di trasgressione, sregolatezza, depravazione, nichilismo, violenza e morte, al grido imperterrito e sempre più disturbante di "Spring Break Forever". In questo caso, la neonata casa di distribuzione A24 progetta una campagna pubblicitaria tanto ambiziosa quanto rischiosa, che ammicca maliziosamente al profilo disenyano delle interpreti principali. L'immagine pulita e rassicurante delle *teen star* viene però subito smentita in un *incipit* provocatoriamente spudorato, con una massa orgiastica di *teenager* in spiaggia intenti a bere, dimenarsi e simulare scene di sesso (Marangi 2013: 42). Forum, blog e *social network* raccolgono presto lo sconcerto e la frustrazione delle *fanbase* delle attrici⁵. Tuttavia, questa azzardata strategia di marketing riesce ad attirare la curiosità pruriginosa di un pubblico più ampio, attratto dalla retorica delle "good girls gone bad", permettendo alla pellicola di registrare la più alta media copia dell'anno al *box office* statunitense (Knecht 2013).

3. Il juvenile delinquent drama all'epoca della Generazione Z

Secondo la prospettiva finora tratteggiata, è possibile leggere *Assassination Nation* come l'epigono di una ben consolidata tradizione che rintraccia nel panico morale legato all'adolescenza un salace espediente drammaturgico, nonché un efficace strumento promozionale. Nel caso specifico, il film di Sam Levinson focalizza la propria attenzione sull'inaccessibilità della vita online degli adolescenti, tra pratiche, dinamiche e linguaggi cui il pubblico adulto rimane pressoché estraneo – e, proprio per questo, assai interessato (Boyd 2015) (FIGG. 15-16).



FIGG. 15-16 – Le protagoniste di *Assassination Nation* in due momenti del film radicalmente differenti, ma ugualmente significativi: Em (Abra), Lily (Odessa Young), Bex (Hari Nef), Sarah (SukiWaterhouse).

Ambientato allegoricamente a Salem, Massachusetts, il film mette in scena la quotidianità di provincia di un manipolo di ragazze all'ultimo anno di liceo, tra lezioni scolastiche, cene in famiglia e feste variamente sregolate. Al centro del racconto c'è Lily, diciottenne brillante e disinibita, ben inserita nel tessuto sociale e scolastico della propria città, impegnata in una relazione segreta con il padre della bambina cui fa da babysitter. Tale relazione, tuttavia, si consuma solo platonicamente, attraverso lo scambio di foto succinte e di espliciti messaggi a sfondo sessuale, occupando uno spazio esclusivamente virtuale nella vita della ragazza. Quando però un *hacker* penetra nei dispositivi di alcuni abitanti della cittadina, diffondendone i dati sensibili ed esponendone i vizi privati al pubblico ludibrio, dimensione *social* e sociale arrivano a confondersi e compenetrarsi pericolosamente. L'ondata di indignazione e, appunto, di panico morale assume presto i risvolti repressivi e brutali di una caccia alle streghe di irriducibile ferocia, costringendo Lily e le sue amiche a combattere, letteralmente, per la propria sopravvivenza. "Who sees a naked photo of a girl and their first thought is 'I gotta kill this bitch'? Turns out, way more people than you think" si domanda, legittimamente perplessa, la protagonista.

Assassination Nation sembra dunque proporsi come uno sferzante ritratto satirico dell'America trumpiana (Felperin 2018): come promesso dai dirompenti titoli snocciolati in apertura, una dopo l'altra vengono messe alla berlina le violenze, le perversioni e le ipocrisie di una cultura patriarcale e misogina, contortamente sessuomane e sessuofobica allo stesso tempo. La critica, del resto, viene esplicitata da Lily stessa in una sequenza ai limiti del didascalico: convocata nell'ufficio del direttore scolastico, la ragazza è chiamata a difendere l'opportunità di realizzare degli schizzi di natura pornografica durante le lezioni. Ne scaturisce un monologo a metà tra l'arringa e il *pamphlet*, durante il quale vengono analizzate e condannate le contrad-

dizioni di una cultura maschilista imbevuta di un “insta-porn imagery” (Ide 2018) che proietta delle aspettative irrealistiche e vincolanti sul ruolo sociale delle ragazze e sulla rappresentazione dei loro corpi. In questo senso, *Assassination Nation* si fa recettore sensibile di quegli studi che denunciano il sensazionalismo morboso e moralista con cui i media descrivono e raccontano l'adolescenza femminile (Ringrose 2006), con particolare riferimento ai comportamenti controversi catalizzatori di panico morale (Barron, Lacombe 2005) e, soprattutto, alla sfera della sessualità (Ringrose, Harvey, Gill, Livingston 2013).

It is easier to accept the wider ‘postfeminist’ social context of sexism, sexual double standards and even sexual violence, in which girls are called upon to perform particular sexual scripts and display images of their body parts, and yet run the risk of their bodies and sexualities being marked as shameful (slut-shaming), than it is to contest it. [...] Our feminist analysis of value and morality enabled us to illustrate how teen sexting images gain currency as part of a heterosexualised visual economy in peer networks in gender differentiated ways. Akin to adult ‘postfeminist’ media cultures, for teen girls, being asked for an image of one’s body carries value, even constitutes a new norm of feminine desirability within today’s digital teen peer networks. For boys, acquiring images can work as proof of their desirability and access to girls’ bodies, constituting new norms masculine performance. Images of girls’ bodies were found to have considerable exchange value for boys, contributing to their popularity or ‘ratings’ because they could be collected and shown to other boys, although we described how bodies held differential value and were marked through racial and classed codes. However, consonant with familiar sexual double standards, both boys and girls described girls who sent images as ‘skets’ who lacked self-respect. Thus images of girls’ bodies can be used to devalue and shame girls in the teen peer network, and girls are also subject to age-relat-

ed panics over such images from adults (Ringrose, Harvey, Gill, Livingston 2013: 319).

Ancora una volta, sono le parole della protagonista a esporre con nitidezza le intenzioni del film. Dopo essere sopravvissuta a innumerevoli agguati, tradimenti, aggressioni e tentativi di omicidio, Lily decide di reagire e, ancora coperta di sangue, lancia in rete un videomessaggio che ha il valore liberatorio di una vera e propria rivendicazione femminista contro il conformismo perverso di una società sessista e patriarcale. Di fronte a una moltitudine di ragazze pronte a scendere in strada per difenderla da un plotone di uomini armati e inferociti, Lily dichiara: “from the moment I arrived, all I was given were orders: smile, open up, cross your legs, spread your pussy, speak softer, scream louder, be quiet, be confident, be interesting, don’t be so difficult, be strong, don’t fight back, be an angel, be a whore, be a princess, be anything you want to be, even the President of the United States of America... Just kidding”. Attraverso la programmaticità manifesta di momenti come questo, che si rincorrono nel corso della narrazione, *Assassination Nation* si offre dunque allo spettatore quale irriverente e corrosivo racconto di formazione che, in linea con la sensibilità dell’era #metoo, veicola un forte messaggio di critica sociale e di *empowerment* femminile (FIG. 17).

Tuttavia, a una visione più attenta, la messinscena imbastita da Levinson permette di sollevare più di una perplessità circa le effettive finalità del film. La contraddizione principale riguarda, significativamente, la rappresentazione dei corpi adolescenti di Lily e delle sue amiche: strizzate in abiti succinti e costrette spesso in pose maliziose o atteggiamenti ammiccanti, le quattro *teenager* sono incessantemente esposte a uno sguardo il cui segno non si rivela troppo diverso da quel *male*



FIG. 17 – L'appello virale di Lily (Odessa Young).

gaze che il film si propone di condannare. Lily stessa sembra performare una femminilità che poco affine alle istanze di emancipazione femminista di cui si fa portavoce, aderendo piuttosto all'usuale immaginario scandaloso ed erotizzante della ninfetta di nabokoviana memoria. Financo la rappresentazione della violenza di cui è oggetto il corpo martoriato della giovane, raggiunge livelli di tale graficità da risultare, nel suo reiterarsi compiaciuto, gratuitamente pornografica. Questo iato tra le dichiarazioni d'intenti della protagonista e la loro puntuale smentita visuale messa in atto dal regista, innesca un cortocircuito paradossale per il quale il film finisce per reiterare gli stessi meccanismi di oggettivizzazione del corpo femminile che si proponeva di condannare: "any attempt at satirising either American society's fear of teenagers or inherent misogyny is undermined by how willingly the film seems to buy into the very thing it's purportedly riffing on" (Woodhead 2018). Sentenzia lapidaria Katie Walsh: "The filmmakers have the gall to spend nearly two hours assaulting the audience with sexualized violence, only to turn around and offer up a patronizing lecture on the contradicto-

ry social conditioning of women as some kind of grrrl power rallying cry, like it's a novel revelation. Dude really tried to mansplain the virgin/whore paradigm in the midst of this exploitative claptrap" (Walsh 2018) (FIGG. 18-19).



FIGG. 18-19 – Due immagini particolarmente “lolitesche” di Lily (Odessa Young).

Quella che sembra una contraddizione grossolana e paradossale, tuttavia, acquista un nuovo valore e un diverso significato se si colloca *Assassination Nation* all'interno del perimetro del *juvenile delinquent drama*, alla luce delle dinamiche di sensazionalismo e di sfruttamento commerciale esposte sopra. In questa prospettiva, è importante sottolineare come l'intero intreccio drammaturgico del film sia strutturato intorno all'ormai consolidato fenomeno di "sextortion" (Basu 2018): la psicosi collettiva che coinvolge la popolazione Salem a seguito degli eventi di *hackeraggio*, infatti, riecheggia, in toni grotteschi e grandguignoleschi, quella percezione distorta che gli adulti nutrono nei confronti delle pratiche di *sexting* tra adolescenti. Sebbene gli studi dimostrino che solo il 2% dei *teenager* di età compresa tra i 12 e i 17 anni ricorra abitualmente allo scambio di foto o messaggi sessualmente espliciti tramite chat, a fronte di un 13% che l'ha sperimentato almeno una volta (Patchin, Hinduja 2019), il dibattito pubblico, soprattutto attraverso i media tradizionali, guarda con crescente apprensione al tema, contribuendo ad alimentare un sempre più acuto sentimento di allarme sociale (Rosin 2014). La specificità di *Assassination Nation* è dunque da rintracciare nel suo cinico tentativo di capitalizzare, ancora una volta, un panico morale legato all'adolescenza e alla sua rappresentazione mediale, non nella parabola femminista di cui si fa portavoce la protagonista. Quello messo in scena da Levinson è, piuttosto, un processo di "memefication of feminism" (Woodhead 2019), una banalizzazione a misura di *meme* del femminismo, bene commercializzabile (ed *exploitable*) all'interno di una *commodity culture* sfrontatamente pop ed edonista, più a-ideologica che post-ideologica – non a caso, in una delle prime sequenze del film, la macchina da presa si attarda a inquadrare il ciوندolo di dozzinale bigiot-

teria recante la scritta “feminism”. Oppure, per meglio dire, un femminismo ammiccante e compiacente, completamente svuotato di qualsiasi pregnanza o potere sovversivo, che non scuota le dinamiche e i meccanismi di un sistema di consumo (e di visione) ben radicato e consolidato – in altri termini, “feminism-as-male-titillation” (Woodhead 2018).

In definitiva, dunque, più che un attacco ai pericoli di una maschilità tossica o una pungente critica alle dinamiche perverse di una società sessista, *Assassination Nation* si rivela un lucido prodotto di pura *exploitation*, capace di solleticare gli appetiti più morbosi del pubblico facendo leva su una tematica particolarmente controversa e pruriginosa dell’agenda giovanile. Un “angry film for angry times” (Fear 2018), che eredita e rafforza la vocazione ontologica del *juvenile delinquent drama* aggiornandone i paradigmi narrativi e le convenzioni stilistiche all’epoca della Generazione Z. Ne è conferma la battuta finale che congeda lo spettatore: finalmente individuato, catturato e interrogato dalla polizia, il giovane *hacker* responsabile di aver innescato la furente spirale di psicosi e di violenza, giustifica le proprie azioni asserendo laconicamente “I did it for the LOLs”. Nelle sue parole, intrise di un’impassibilità e di una sconsideratezza apparentemente indecifrabili, è possibile rintracciare l’eco di quell’iconico “What’ve you got?” con cui lo sprezzante e distaccato protagonista di *The Wild One* (*Il selvaggio*, 1953) rispondeva alla provocazione “What are you rebelling against?”, interpretando in forma folgorante e lapidaria quel sentimento di disagio nichilista e insofferenza generazionale che ha sempre contraddistinto la rappresentazione dell’adolescenza all’interno del genere. Su questa suggestione, *Assassination Nation* non può che terminare: mentre scorrono i titoli di coda, in un momento di grottesca astrazione, Sam Levinson fa sfilare

una *cheerleader* tra le strade di Salem ancora martoriate dagli scontri, mentre una *marching band* intona il ritornello della *hit* commerciale *We Can't Stop* della *teen star* Miley Cyrus. "We like to party / Dancing with Molly / Doing whatever we want / This is our house / This is our rules / And we can't stop / And we won't stop": un inno che, alla luce della parabola di Lily e delle sue amiche, suona come un'eversiva dichiarazione d'intenti, un monito minaccioso rivolto a un pubblico sempre avido di nuovi panici morali.

NOTE

¹ Per approfondimenti sull'evoluzione dell'industria culturale statunitense dell'epoca cfr. Fasce, Ferdinando (2012), *Le anime del commercio. Pubblicità e consumi nel secolo americano*, Roma, Carocci.

² Per una lettura del *teen movie* come terreno di *exploitation*, con particolare riferimento alle origini del genere, cfr. Bertock, Alan (1986), *The I Was a Teenage Juvenile Delinquent Rock 'n' Roll Horror Beach Party Movie Book*, New York, St. Martin's

³ Per approfondire lo studio delle reazioni al problema della delinquenza giovanile cfr. Gilbert, James (1986), *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, New York: Oxford University Press.

⁴ Sullo sviluppo per cicli e sottogeneri che ha contraddistinto l'evoluzione del genere *teen* cfr. Shary, Timothy (2005), *Teen Movies: American Youth on Screen*, Londra-New York, Wallflower: 29-36.

⁵ Per una ricostruzione completa dell'accoglienza critica del film cfr. Marsh, Calum (2016), "Teens Think 'Spring Breakers' is the Worst Movie Ever Made", *Mtv*, 25 marzo. <http://www.mtv.com/news/2770395/spring-breakers-worst-movie-ever/> [15/08/2019]. Una selezione delle reazioni e dei commenti più significativi degli spettatori adolescenti è invece raccolta sui siti: <https://www.commonsemmedia.org/movie-reviews/spring-breakers/user-reviews/child> e <https://storify.com/manuelbateman/ricezione-adolescenziale-di-spring-breakers-su-twi> [15/08/2019].

BIBLIOGRAFIA CITATA

- [s.n.] (1957), "The Dreamy Teen-Age Market: 'It's Neat to Spend'", *Newsweek*, 16 settembre.
- [s.n.], "A New \$ 10-Billion Power: the U.S. Teen-Age Consumer", *Life*, 31 agosto.
- Barron, Christie; Lacombe, Dany (2005), "Moral Panic and the Nasty Girl", *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 42.
- Basu, Tanya (2018), "Teen sexting is a overblown moral panic, according to a new study", *MIT Technology Review*, luglio. <https://www.technologyreview.com/f/613980/teen-sexting-sex-tortion-is-an-overblown-moral-panic-according-to-study/> [08/09/2019].
- Bertock, Alan (1986), *The I Was a Teenage Juvenile Delinquent Rock 'n' Roll Horror Beach Party Movie Book*, New York, St. Martin's.
- Boyd, Danah (2015), *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*, New Haven, Yale University Press.
- Cohen, Stanley (1972), *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, London, MacGibbon and Kee.
- Colombo, Andrea (1993), "Pazza idea. Ascesa e declino del conflitto generazionale", *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, ed. Ilardi, Massimo. Genova, Costa & Nolan.
- Considine, David M. (1985), *The Cinema of Adolescence*, Jefferson, McFarland & Company.
- Doherty, Thomas (2002), *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia, Temple University Press.
- Driscoll, Catherine (2011), *Teen Film: A Critical Introduction*, Oxford-New York, Berg.
- Fasce, Ferdinando (2012), *Le anime del commercio. Pubblicità e consumi nel secolo americano*, Roma, Carocci.
- Fear, David (2018), "'Assassination Nation' Review: Faster, Pussycat! LOL! LOL!", *Rolling Stones*, 21 settembre. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/assassination-nation-movie-review-725053/> [25/08/2019].

- Felperine, Leslie (2018), "Assassination Nation: Film Review", *The Hollywood Reporter*, 9 febbraio, <https://www.hollywoodreporter.com/review/assassination-nation-review-1083340> [08/09/2019].
- French, Emma (2006), *Selling Shakespeare to Hollywood: The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millennium*, Hatfield, University of Hertfordshire Press.
- Gilbert, James (1986), *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, New York: Oxford University Press
- Harris, Aisha (2018), "Review: 'Assassination Nation' Bluntly Call Out All-American Misogyny", *The New York Times*, 20 settembre. <https://www.nytimes.com/2018/09/20/movies/assassination-nation-review.html?search-input-2=assassination+nation> [21/08/2019].
- Hollinger, Hy (1956), "Teenage Biz vs. Repair Bills", *Variety*, 19 dicembre.
- Ide, Wendy (2018), "Assassination Nation review: Revenge horror packed with insight", *The Guardian*, 25 novembre. <https://www.theguardian.com/film/2018/nov/25/assassination-nation-review-revenge-horror> [22/08/2019].
- Janet Maslin (1995), "Growing Up Troubled, In Terrifying Ways", *The New York Times*, 21 luglio.
- Knegt, Peter (2013), "Specialty Box Office: 'Spring Breakers' Soars in Limited Debut; Has Already Outgrossed All of Harmony Korine's Other Movies", *Indiewire*, 17 marzo. <http://www.indiewire.com/2013/03/specialty-box-office-spring-breakers-soars-in-limited-debut-has-already-outgrossed-all-of-harmony-korines-other-movies-40122/> [11/08/2019].
- Landis, Paul H. (1955), *Understanding Teenagers*, New York, Appleton-Century-Crofts.
- Lazarsfeld, Paul F. (1947), "Audience Research in the Movie Field", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 254.
- Marangi, Michele (2013), "Assonanze e dissonanze", *Duellanti*, 81, giugno-luglio.

- Marsh, Calum (2016), "Teens Think 'Spring Breakers' is the Worst Movie Ever Made", *Mtv*, 25 marzo. <http://www.mtv.com/news/2770395/spring-breakers-worst-movie-ever/> [15/08/2019].
- Patchin, Justin W.; Hinduja, Sameer (2019), "The Nature and Extent of Sexting Among a National Sample of Middle and High School Students in the U.S.", *Archives of Sexual Behaviours*, 48/8.
- Ringrose, Jessica (2006), "A New Universal Mean Girl: Examining the Discursive Construction and Social Regulation of a New Feminine Pathology", *Feminism & Psychology*, 16/4.
- Ringrose, Jessica; Harvey, Laura; Gill, Rosalind; Livingstone, Sonia (2013), "Teen girls, sexual double standards and 'sexting': Gendered value in digital image exchange", *Feminist Theory*, 14.
- Rosin, Hanna (2014), "Why Kids Sext", *The Atlantic*, novembre. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/11/why-kids-sext/380798/> [06/08/2019].
- Salisbury, Harrison E. (1958), *The Shook-Up Generation*, New York, Harper and Brothers.
- Savage, Jon (2007), *Teenage: The Creation of Youth Culture*, London, Viking.
- Shary, Timothy (2005), *Teen Movies: American Youth on Screen*, Londra-New York, Wallflower.
- (2014), *Generation Multiplex: The Image of Youth in American Cinema since 1980*, Austin, University of Texas Press.
- Staehling, Richard (1975), "From *Rock Around the Clock* to *The Trip*: The Truth about Teen Movies", *Kings of the Bs: Working without the Hollywood System*, eds. Todd McCarthy; Charles Flynn. New York, Dutton.
- Welsh, Katie (2018), "Review: 'Assassination Nation' is exploitative horror that has the gall to lecture us on grrrl power", *Los Angeles Times*, 20 settembre. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-assassination-nation-review-20180920-story.html> [20/08/2019].
- Williams, Whitney (1946), "'Exploitation Pictures' Paid Off Big for Majors, Also Indie Producers". *Variety*, 9 gennaio.

- Woodhead, Hannah (2018), "Assassination Nation", *Little White Lies*, 21 novembre. [https://lwlies.com/reviews/assassination-nation/\[19/08/2019\]](https://lwlies.com/reviews/assassination-nation/[19/08/2019]).
- (2019), "Memefication of Feminism", *Women With a Movie Camera Summit 2019 – BFI Talk*, giugno.

FILMOGRAFIA

- Assassination Nation* (*Id.*), Dir. Sam Levinson, USA, 2018.
- Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*), Dir. Richard Brooks, USA, 1955.
- China Girl* (*Id.*), Dir. Abel Ferrara, USA, 1987.
- City Across the River* (*Malerba*), Dir. Maxwell Shane, USA, 1949.
- Four Boys and a Gun* (*Id.*), Dir. William Berke, USA, 1957.
- Foxes* (*A donna con gli amici*), Dir. Adrian Lyne, USA, 1980.
- Foxfire* (*Id.*), Dir. Annette Haywood-Carter, USA, 1996.
- Gidget* (*I cavalloni*), Dir. Paul Wendkos, USA, 1959.
- Hallucination Generation* (*Id.*), Dir. Edward Mann, USA, 1966.
- High School Caesar* (*Id.*), Dir. O'Dale Ireland, USA, 1960.
- High School Confidential!* (*Operazione segreta*), Dir. Jack Arnold, USA, 1958.
- Hot Rod Rumble* (*Id.*), Dir. Leslie H. Martinson, USA, 1957.
- Juvenile Jungle* (*Giovani gangsters*), Dir. William Witney, USA, 1958.
- Kids* (*Id.*), Dir. Larry Clark, USA, 1995.
- Last Summer* (*I brevi giorni selvaggi*), Dir. Frank Perry, USA, 1969.
- Little Darlings* (*Id.*), Dir. Ron Maxwell, USA, 1980.
- Live Fast, Die Young* (*Id.*), Dir. Paul Henreid, USA, 1958.
- No Time to Be Young* (*Rapina a San Francisco*), Dir. David Lowell Rich, USA, 1957.
- Over the Edge* (*Giovani guerrieri*), Dir. Jonathan Kaplan, USA, 1979.

- Rebel Without a Cause (Gioventù bruciata)*, Dir. Nicholas Ray, USA, 1955.
- Riot in Juvenile Prison (Id.)*, Dir. Edward L. Cahn, USA, 1959.
- Spring Breakers (Spring Breakers – Una vacanza da sballo)*, Dir. Harmony Korine, USA-Francia, 2012.
- Stakeout on Dope Street (G-men della quinta strada)*, Dir. Irvin Kershner, USA, 1958.
- Teenage Rebel (Gioventù ribelle)*, Dir. Edmund Goulding, USA, 1956.
- The Choppers (Id.)*, Dir. Leigh Jason, USA, 1961.
- The Cry Baby Killer (Id.)*, Dir. Justus Addiss, USA, 1958.
- The Delinquents (Id.)*, Dir. Robert Altman, USA, 1957.
- The Wild One (Il selvaggio)*, Dir. Laslo Benedek, USA, 1953.
- The Young Stranger (Colpevole innocente)*, Dir. John Frankenheimer, USA, 1957.
- This Rebel Breed (Asfalto selvaggio)*, Dir. Richard L. Bare e William Rowland, USA, 1960.
- Totally Fu**ed Up (Id.)*, Dir. Gregg Araki, USA, 1993.
- Untamed Youth (Ragazze senza nome)*, Dir. Howard W. Koch, USA, 1957.
- Wild Youth (Id.)*, Dir. John F. Schreyer, USA, 1960.
- Young and Dangerous (Id.)*, Dir. William F. Claxton, USA, 1957.

LETIZIA GIOIA MONDA

*Luci ed ombre sull'uso del digitale nella danza
Dal Festival Più Che Danza! una riflessione sulle reti sociali
e le app per condividere i processi creativi coreografici*

Il Festival *Più che Danza!* nasce a Milano nel 2014, con l'obiettivo di sviluppare in Lombardia una piattaforma per la danza contemporanea capace di offrire ad artisti esordienti uno spazio per la condivisione delle proprie esperienze di ricerca coreografica. Il progetto, ideato e diretto da Franca Ferrari¹, arriva alla sua quinta edizione nel 2018 grazie alla collaborazione con il Teatro Fontana e il collettivo Perypezye Urbane, divenendo un festival nazionale incentrato sui processi creativi coreografici. Si stabilisce così una nuova realtà dedicata ai linguaggi performativi contemporanei, un festival che si contraddistingue nel panorama italiano per il fatto di non avere come finalità la selezione o la premiazione di artisti, ma il desiderio di aprire uno spazio per il confronto delle esperienze che nascono attraverso la danza, e dei pensieri che muovono i corpi e la creatività di compagnie, degli autori e dello stesso pubblico. Supportare lo sviluppo di una rete sociale capace di sostenere la produzione,

la divulgazione e la circolazione della danza contemporanea italiana sembra essere il nodo cruciale dell'iniziativa che nel 2018 attua una particolare strategia di marketing e comunicazione per incrementare *l'audience development*. La prima tappa di questa strategia riguarda il progetto di ricerca *Incubatore per futuri coreografi* del C.I.M.D. (Centro Internazionale di Movimento e Danza) che vede coinvolti nell'iniziativa insieme a Franca Ferrari (direttrice artistica) e Valentina Giannuzzi (organizzatrice e promotrice), i coreografi-tutor Davide Valrosso, Daniele Ninarello e Marco D'Agostin, i quali hanno guidato dieci aspiranti coreografi tra i 20 e i 25 anni in un percorso formativo sulla composizione coreografica. La seconda operazione ha visto invece la partecipazione di DanceMe (<http://www.danceme.org/homepage.php>), un'applicazione, *opensource*, pensata e sviluppata nel 2011 come piattaforma digitale per sollecitare la condivisione di processi creativi coreografici. L'app svolge due funzioni: da una parte offre allo spettatore/utente la possibilità di osservare, attraverso un portale virtuale, il lavoro che svolgono in sala prove i coreografi/utenti; dall'altra permette ai coreografi/danzatori/utenti di avere un confronto diretto sulle loro produzioni con il pubblico/utente (addetti ai lavori o semplici spettatori). Attraverso questo network, il collettivo Perypezye Urbane (ideatore dell'app) ha prodotto, nel contesto della vetrina milanese, sei coreografi under35. L'edizione del 2018 è stata inoltre introdotta dall'incontro-convegno *Di luce e d'ombra*, fortemente voluto dalla direttrice artistica del festival, per riflettere su un aspetto che attraverso la sua lunga esperienza ha riscontrato essere caratterizzante delle espressioni di danza contemporanea: appunto, l'opposizione concettuale tra luce ed ombra. Con Alessandro Pontremoli (docente di Storia della danza presso l'Università di Torino), Emanuela De Cecco (critica d'arte) e Rossella Lepore (direttrice artistica del Teatro Fontana di Milano), ho partecipato a questo dibattito per aprire

una finestra sulla coreografia digitale, al fine di contestualizzare, all'interno del panorama performativo contemporaneo, questo "nuovo" campo di ricerca che si occupa di studiare quel fenomeno che emerge dall'incontro tra la materialità del corpo e il vuoto dello spazio digitale; tra la luce inscritta nel movimento di un gesto umano, capace di disegnare la geometria della nostra esperienza psico-fisica, e la sua transcodificazione in artefatti coreografici digitali; ciò al fine di capire come il dialogo con l'ambiente virtuale possa servire a formare il pubblico e a comunicare il sapere contenuto nelle idee e nelle pratiche coreutiche. Questa occasione mi ha dato inoltre la possibilità di riflettere ancora una volta sul modo in cui i dispositivi digitali hanno influenzato le nostre capacità relazionali e i nostri sistemi di comunicazione, e mi ha condotto a domandarmi quanto, nell'ambito della danza contemporanea, i giovani artisti siano consapevoli delle possibilità creative che possono scaturire dal lavoro con queste tecnologie.

1. Reti sociali e comunicazioni virtuali

Reduci di una crisi di governo² che si è combattuta sui social network alla stregua di un reality show, dove l'informazione data da molti giornali sembra aver perso di spessore intellettuale e critico, oggi più che mai, c'è da chiedersi quanto sia consapevole l'utilizzo che si fa delle tecnologie digitali in ambito socio-culturale: la loro funzione si riduce solo a postare un video o una foto su una piattaforma social per incrementare *followers, like*, di una evanescente, se mai autentica, popolarità/visibilità? Oppure queste azioni sono regolate da un senso etico e civico più profondo, che comprende le potenzialità che possono scaturire dal rendere edotta la comunità dei problemi e delle difficoltà che interessano, in questo momento, l'intero pianeta, per spronarla a reagire responsabilmente operando insieme un cambiamento volto alla risoluzione dei conflitti in

atto? Al di là delle questioni politiche nazionali, incombente è l'emergenza ambientale e il fatto che questa venga poco "sponsorizzata" dalla stampa, proprio attraverso gli stessi canali che preferiscono mostrarci un Ministro al mare e l'altro in montagna, porta molto a riflettere. Al momento della loro nascita, i social network sembrava avrebbero svolto un ruolo essenziale nella ricostituzione della democrazia: "servendo" gli utenti, dando loro un canale per esprimere liberamente le proprie idee rispondendo alla domanda: *che cosa stai pensando?* (dalla versione in italiano del social network Facebook). Invece oggi sembra che essi siano sistemi asserviti a coloro che governano e non a chi è governato³. Come scrisse nella prefazione del libro *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud, il filosofo Jacques Derrida: "la cosa più urgente non mi sembra difendere una cultura, la cui esistenza non ha mai salvato nessuno dall'ansia di vivere meglio e di avere fame, ma estrarre da ciò che chiamiamo cultura, delle idee la cui forza di vita sia pari a quella della fame" (1968, ed. 2000: VII). Affrontare dunque un tema come quello dell'uso della comunicazione digitale nell'ambito della danza si rende necessario per comprendere in che modo sta evolvendo lo scambio d'*in-form-azioni* (Monda 2016: 32) nel genere umano attraverso la rete. Per quanto possa essere difficile accettarlo, l'essere umano oramai dipende dalla *connettività* che si instaura attraverso internet, e i social network sono diventati le vetrine su cui si misurano i livelli di gradimento del pubblico. Il numero di *like* ad un video su YouTube oppure di *followers* di una pagina Instagram sono oggi i dati che influenzano le strategie di marketing in atto anche in campo coreutico. Di fronte a ciò, la domanda che si fa sempre più insistente è: i giovani coreografi concepiscono il digitale unicamente come mezzo di promozione di se stessi, o ne comprendono le potenzialità sul piano creativo e della formazione del pubblico utente?

La coreografia digitale è un campo di studi transdisciplinare che si occupa anzitutto di studiare il comportamento dell'es-

sere umano e i suoi sistemi di comunicazione, all'interno di un ambiente coreografico⁴ influenzato dalla creatività mediatica offerta dalle tecnologie digitali, e le successive connotazioni che questa influenza comporta sul piano del linguaggio e della produzione artistica. Negli ultimi trent'anni, molte sono state le sperimentazioni scientifiche, oltre che artistiche, che hanno attinto alla pratica coreutica per studiare la "multimodalità" della comunicazione umana nella performance digitale (Fernandes 2016: 1-7). Questo è il caso di: *Choreographic Cognition: Researching on Dance*⁵, finanziato dall'Australian Research Council e diretto dai neuroscienziati Shirley McKechnie e Robin Grove che hanno studiato per circa dieci anni (1999-2008), attraverso l'applicazione delle tecnologie digitali, i processi creativi delle coreografe Anna Smith e Michelle Heaven (Grove, Stevens, McKechnie 2005); o *Choreographic Language Agent* (<https://waynemcgregor.com/research/choreographic-language-agent>), un progetto diretto da Scott deLahunta in collaborazione con il coreografo londinese Wayne McGregor (2003-2004) per codificare un *agente coreografico digitale*, un software intelligente capace di generare soluzioni a problemi coreografici; o ancora, *TKB: a Transmedia Knowledge-base for performing arts* (tkb.fcsh.unl.pt/), un progetto diretto da Carla Fernandes a Lisbona (2013-2016) sugli schemi linguistici in atto nel lavoro del coreografo portoghese Rui Horta; infine, è importante citare progetti multidisciplinari come il progetto *WhoLoDancE - Whole-Body Interaction Learning for Dance Education* (<http://www.wholodance.eu/>) finanziato dal programma Horizon 2020 che ha coinvolto dal 2016 al 2018 dieci partner in tutta Europa⁶. Quest'ultima iniziativa ha avuto come oggetto di studio centrale l'applicazione della tecnologia Motion Capture nell'ambito della danza⁷ per sviluppare metodi volti ad indagare la *body knowledge* (Monda 2015: 133-46) inerente al movimento espressivo non-verbale, a preservare l'eredità proveniente dall'ambito coreografico, e apportare l'innovazione nel campo

dell'insegnamento delle arti coreutiche. Tutto ciò con l'obiettivo di offrire virtualmente un ampio accesso alla cultura della danza contemporanea. La domanda a questo punto è: perché tutti questi progetti scientifici hanno puntato sulla danza? Ma soprattutto, quanti danzatori e coreografi sono a conoscenza di queste ricerche? Quanti hanno studiato i loro risultati per comprendere meglio come rendere accessibile la danza e la coreografia al pubblico contemporaneo? In questo saggio cercherò di rispondere a queste domande provando a delineare, attraverso un approccio evolucionistico, le tappe significative che hanno portato a sviluppare una comunicazione virtuale nella vita quotidiana.

2. *Ek-stasis*

Il fatto che oggi la comunicazione umana non si giochi solo nel regno reale, ma sia gestita, filtrata, da dispositivi, programmi, interfacce, reti virtuali che attraverso numeri, bip, simboli convertono il nostro pensiero fisico in un codice binario, facile da manipolare, rende necessario conoscere il più possibile le modalità operative che regolano tali strumenti, i quali inevitabilmente partono dal corpo e al corpo tornano per l'*upgrade*, ovvero per potersi "aggiornare". Questa rivoluzione nasce sul finire degli anni Settanta, momento in cui nella Silicon Valley iniziarono ad essere attuati i primi esperimenti di *graphical turn*, ossia quelli volti alla creazione di interfacce grafiche capaci di rendere sensibile l'interazione tra l'uomo e la macchina (Kaiser 2017: 19). Il ruolo che ha svolto il corpo in questa rivoluzione è stato centrale. La connettività ha avuto come matrice l'attività motoria (Hansen 2006), fino al momento in cui non è avvenuto un cambio di rotta, e la corporeità ha iniziato ad essere plasmata dalla tecnologia che la sua stessa mente aveva creato. Le tecnologie hanno cominciato ad agire riprogrammando i nostri normali schemi di comportamento, sistemi di apprendimento

e di conoscenza (Rotman 2008), arrivando a contenere parte della nostra stessa essenza. In questo panorama, intellettuali, scienziati e ingegneri grafici hanno intuito che era necessario conoscere meglio i meccanismi corporei che venivano coinvolti nell'interazione con il virtuale. Per fare ciò, hanno riconosciuto nell'arte della danza un canale per accedere all'intelligenza coreografica, quale sistema dove le azioni dell'essere umano sono disciplinate da regole che permettono una più accurata codificazione e analisi del sapere inscritto in un movimento. Contemporaneamente, lo sviluppo dell'interfaccia grafica e la conversione del computer a *user friendly tool*, facendo leva su un radicato sentimento d'insoddisfazione nell'individuo, iniziavano a influenzare i normali schemi di relazione sociale invogliando sempre più gli utenti ad apparire, ad esporsi *fuori dal proprio sé*. Ma è necessario fare un passo indietro e capire: da dove nasce questa tendenza dell'essere umano ad apparire, ad esporsi fuori dal proprio sé?

2.1. *Un doppio sdoppiato*

Citando il saggio *Corpo teatro* del filosofo Jean-Luc Nancy (2010), Alessandro Pontremoli durante il convegno-incontro *Di luce e d'ombra* ha sostenuto un concetto molto interessante: "sin dal momento in cui viene al mondo, l'essere umano è teatro". Nel senso etimologico del termine, sin dal primo istante di vita siamo esposti alla luce della ribalta, siamo l'oggetto dello sguardo altrui. Questa esposizione alla luce, concettualmente intrinseca nella natura umana, influenza il nostro comportamento, il modo in cui agiamo "sotto i riflettori della quotidianità della nostra esistenza, nella relazione con gli altri e nella capacità che abbiamo di comporre partiture corporee". Una concezione questa che trova le sue radici già nella teoria platonica⁸, la quale preannunciava come la dualità dell'io si riflette in una duplice realtà: ciò che è vero e ciò che appare quale copia distorta del-

la “verità”. In merito a ciò, è curioso pensare come anche in ambito neuroscientifico molti scienziati, oggi, ritengano che il mondo che osserviamo sia solo una copia del nostro *io*, frutto di un’illusione creata dal cervello secondo regole proprie (Kandel, Shwartz, Jessell 1999: 322, 368). La questione potrebbe essere affrontata sposando il punto di vista proposto dal filosofo Pietro Montani, il quale – riprendendo le tesi di Maurice Merleau-Ponty (1945, ed. 2014: 77) – ha sostenuto che “per natura l’essere umano è *ek-statico* proiettato fuori dal corpo proprio” (Montani 2018: 109). A mio avviso – considerando gli studi dello psicologo evoluzionista Nicholas Humphrey (2006) – la ragione di tale proiezione potrebbe essere rintracciata in un sentimento che caratterizza la specie umana: la solitudine (Monda 2018: 143). Questo sentimento ha condotto l’essere umano sin dalle origini a sviluppare strategie per superare la barriera che lo separa dall’altro, diverso da sé, portatore di un’esperienza soggettiva impenetrabile. Le tecnologie del linguaggio nascono da questo stato di separazione che prova l’essere, ed è proprio questo sentimento che ha spinto l’individuo ad inventare strumenti creativi capaci di comunicare le emozioni (Sheets-Johnstone 2009) e toccare l’animo altrui. Sono espressione di ciò i riti primitivi, con canti e balli, e poi ovviamente la nascita del teatro, della musica, della danza, e di tutte le altre arti colte. Ma se la ragione che ha condotto alla nascita delle arti va rintracciata nel superamento delle barriere intersoggettive, con l’avvento del progresso tecno-scientifico, degli strumenti, prima elettronici e poi digitali, e della loro applicazione in ambito bio-medico, il riconoscimento dell’*io*, basato sull’immediatezza dello sguardo e del sentire fisico con l’altro-da sé, diventa di sempre più difficile realizzazione. Questi eventi, infatti, hanno condotto ad un’evanescenza via via più latente dell’organicità del corpo proprio (Husserl 1931, ed. 2004: V), ad una de-soggettivazione volta a creare “un mondo fatto di cose, tempo e spazio oggettivi” (Di Bernardi 2018: 6). L’unità dell’essere è di-

venuta gradualmente un insieme di dati, numeri, linee, computazionalmente distanti dal sentire fisico. Piuttosto inconsapevolmente tutto ciò ha indotto ad una smaterializzazione del corpo, alla sua “idealizzazione”, e poi ad uno “sdoppiamento” che vede il nostro *io* non solo proiettarsi ma esistere, e costituirsi nel regno esperenziale dato dalla connessione tra organico e virtuale (Monda 2018: 146). Se dunque precedentemente all'avvento delle tecnologie digitali, l'identità del soggetto si fondava sull'immediatezza dello sguardo, sull'incontro con l'altro-da sé, oggi assistiamo ad un ambiente-mondo neutralizzato nello spazio, nel tempo e nella materia, che sovverte l'idea stessa di ciò che sia la realtà. Guardiamo al corpo e vediamo un corpo vuoto: un doppio sdoppiato. Questa rivoluzione tecnologica sul piano della comunicazione umana si è tradotta in ambito artistico in una ricerca spasmodica per la relazione e l'incontro. Lo spazio teatrale/performativo diviene così il luogo deputato per rappresentare la molteplicità dell'essere, il luogo in cui ripristinare il senso di appartenenza del soggetto al proprio corpo, lo spazio in cui l'uomo può incontrare nuovamente il suo doppio – come direbbe Antonin Artaud (1968) – in cui la vera essenza dell'*io*, all'ombra nella quotidianità, ha la possibilità di mostrarsi per comunicare la sua presenza/assenza⁹. L'arte performativa contemporanea in questa cornice andrebbe compresa “come il risultato di un'attività specificamente volta a esplorare, ispezionare e mettere in forma lo spazio simbolico che si rende disponibile a partire dall'*ek-stasis* del corpo” (Montani 2018: 110), lo spazio “aumentato” tra il corpo e il suo doppio sdoppiato.

2.2. *La dialettica del vuoto*

L'ambiente performativo diviene, dunque, nell'era digitale un luogo in cui far coesistere la luce e l'ombra di un corpo vuoto, svuotato della sua “carne” (Merleau-Ponty 1945, ed. 2014:

220). Il principio del 'vuoto' nella ricerca della *relazione performativa* rappresenta un tema importante della dialettica contemporanea. Esso conduce alla costruzione di una mappatura ideologica che poggia su un'opposizione concettuale tra presenza e assenza, costruzione e decostruzione, tra il fluire del tempo e la sua immobilità (o anche sospensione). Il fine è quello di creare un'iperbole nella percezione di colui che guarda (sia esso il performer che agisce in scena o lo spettatore che agisce in sala) in modo da intensificare la sua partecipazione all'evento. Come ha scritto l'architetto Daniel Libeskind: "Il vuoto non è un semplice meno... ma un gioco di nuove curvature, curvature eternamente sfalsate l'una rispetto al vuoto dell'altra" (1989: 44). Nascono così alla fine degli anni Sessanta le prime installazioni minimaliste dove la riduzione semantica degli oggetti rappresenta una strategia dell'autore per costruire le condizioni affinché lo spettatore sia in grado di stare dentro un'opera, recepirla soggettivamente e vivere un'esperienza di carattere sensoriale forte. Nell'era digitale "l'oggetto diventa un dispositivo volto ad innescare la curiosità del pubblico e quindi la sua attenzione", come ha sottolineato Emanuela De Cecco durante l'incontro-convegno *Di luce e d'ombra*. Durante il processo creativo, l'artista non lavora sull'oggetto in sé posto nello spazio dell'installazione, ma opera pensando allo spettatore e creando per lui la circostanza adatta per permettergli di interagire sensibilmente con l'oggetto. Un caso particolarmente interessante è quello dell'artista James Turrell (laureato in psicologia della percezione) che ha condotto una ricerca volta alla costruzione nelle sue opere di un *ganzfeld*¹⁰, un "campo totale" capace di offrire al pubblico una dimensione percettiva fortemente immersiva; secondo la critica d'arte De Cecco: "Turrell ha così creato i suoi lavori su spazi percettivi e campi visivi omogenei che forniscono al pubblico un'esperienza disorientante del senso di vuoto". La metafora del vuoto va intesa dunque come apertura

di uno spazio che prima non c'era (appunto quello dell'ambiente digitale): il vuoto diviene nella contemporaneità possibilità di incontro, di conoscenza e di elaborazione di senso.

Aumentare la percezione del corpo in movimento fu anche uno degli obiettivi del coreografo Merce Cunningham, il quale negli anni Novanta iniziò la sua indagine nella coreografia digitale attraverso l'esplorazione di LifeForms (software di animazione 3D) e della collaborazione con l'Openended Group (allora composto da Paul Kaiser e Shelly Eshkar). Primo esperimento fu la creazione dell'installazione di danza virtuale *Hand-drawn Space* (1998), un'opera basata sull'incorporazione di movimenti di danza acquisiti attraverso la tecnologia del Motion Capture (Kaiser 2017: 18). Questo lavoro del 1998, di cui poco si parla nei manuali di danza, ha rappresentato invece un caso di particolare importanza nella storia della coreografia digitale, perché fu la prima sperimentazione che mirò a proiettare in uno spazio performativo una danza ibrida. Parlo di danza ibrida perché fu creata da Cunningham al computer, attraverso LifeForms, e solo successivamente le frasi di movimento furono danzate e catturate con la tecnologia del Motion Capture, per poi essere nuovamente digitalizzate attraverso un processo di scrittura coreografica capace di renderle *virtuali*¹¹. Come scrive puntualmente Vito Di Bernardi:

la possibilità di una danza fuori dai danzatori, senza di essi o meglio accanto ad essi – danzatori che avevano fornito al *Motion Capture* uno schema sintetico del proprio movimento – offriva a Cunningham lo spunto per ribadire in quella stessa sede un concetto per lui fondamentale: la distanza da sé aumenta la conoscenza e l'esperienza che il danzatore fa dell'azione (Di Bernardi 2018: 5).

Con il trittico *Hand-drawn Space* ci riferiamo alla prima danza che nacque senza un corpo organico ma da un corpo vuoto, una

marionetta digitale, programmata attraverso un software per eseguire l'idea coreografica di Cunningham. Il rapporto danzatore-marionetta è antichissimo nella storia dello spettacolo. Le marionette sono le prime tecnologie plasmate dall'uomo per aiutarlo a riflettere sulle potenzialità che possono emergere osservando ad una certa distanza ciò che un corpo può fare. Esse rappresentano, afferma Di Bernardi: "un discorso sulla tecnica che rompe quello stereotipo del corpo naturale, e ci permette di uscire fuori dalle nostre certezze e vederci in maniera diversa; uno sguardo che si spinge al di là delle barriere fenomeniche"¹². Attraverso il lavoro di Cunningham e dell'Openended Group ci confrontiamo dunque con le origini di quel fenomeno che ha condotto il coreografo William Forsythe ad elaborare il quesito noto per aver creato tanto scalpore nei modi di pensare la danza e la coreografia: può il pensiero fisico esistere al di fuori del corpo? un oggetto coreografico senza il corpo? (Forsythe 2008). La risposta è: sì! Specialmente se si pensa che Cunningham proiettò il proprio pensiero fisico in una marionetta digitale, un avatar, un artefatto creato e programmato digitalmente attraverso un codice alfanumerico capace di inscrivere il movimento e farlo danzare. Ciò per suscitare una reazione nel corpo reale: l'obiettivo era aumentarne agli "occhi" dello spettatore la percezione sensoriale del corpo proprio. Lo spazio tridimensionale della scena veniva per la prima volta aumentato grazie alla presenza/assenza dei corpi danzanti. Come scrive Enrico Pitozzi:

Il concetto di presenza non può più essere ridotto al solo corpo del performer in scena, ma deve essere allargato fino a comprendere quelle che definisco *presenze oggettive* – figurezioni fatte di materia sonora e luminosa che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa. Per fare questo è necessario spostare l'attenzione dal corpo e focalizzarla sulla composizione del dispositivo,

in cui tutte queste figurazioni della presenza prendono forma. È nel dispositivo, infatti, che le presenze si manifestano permettendo così di sviluppare – al contempo – una fenomenologia della messa in presenza degli enti (corpo compreso) e della sopravvivenza delle loro tracce in colui che osserva (2011: 107-8).

Potremmo dunque tentare un ulteriore salto affermando che se il Novecento è stato il secolo che ha caratterizzato l'arte performativa per la ricerca sulla *presenza* dell'attore/mimo/danzatore/performer, il nuovo secolo si muove negli interstizi della sua *assenza*, sperimentando la poetica del vuoto. Espressione di ciò sono le esperienze di pratiche fisiche, quelle in cui la coreografia rappresenta ancora un canale per l'espressione della danza organica. Tali esperienze sono il frutto di indagini profonde che hanno esplorato i concetti di: *suspance* (William Forsythe, cfr. Monda 2016: 105-9); *stillness; empty structure* (John Cage, cfr. Pritchett 2006: 56-57), *dis-attachmet* (Deborah Hay, cfr. Hay 2010); così come il lavoro con la marionetta, sia essa analogica (Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni, cfr. l'intervento di Di Bernardi alla nota 13) che digitale (Gibson-Martelli, cfr. Whatley 2018: 97-108); fino al punto di ispirare quelle riflessioni filosofiche che hanno teorizzato una danza che si muove senza un corpo (Portanova 2013) composta di codici matematici, o che guardano al corpo – piuttosto che come archivio (Bleeker 2017: 199-214) – nel suo divenire un *anarchive* (Manning, Massumi 2014)¹³. Questo inevitabilmente ha portato alla scissione tra la coreografia e la danza, per natura arti sorelle ma molto diverse tra di loro, che nel nuovo millennio si allontanano per lasciar sopravvivere nel digitale l'*idealizzazione* di ciò che ieri potevamo pensare essere una danza. La coreografia acquisisce dunque una vita propria divenendo il canale in cui far confluire la multimodalità dei linguaggi tecnologici contemporanei. Scrive, infatti, William Forsythe:

Le coreografie sono schemi che discutono con la continuità storica delle loro proprie innovazioni costitutive. Queste innovazioni sono le condizioni procedurali evolute che portano alla manifestazione e alla percezione di significativi campi-d'azione produttori di conoscenza. Nella mia esperienza – come in quella di Magritte il quale suggerisce nella sua riflessione una relazione tra oggetto e linguaggio – l'introduzione di termini sostituivi all'interno dell'ambito consistentemente rivela sfaccettature della ricerca coreografica che non erano precedentemente evidenti. Questa è stata la chiave dell'evoluzione e della percezione delle procedure coreografiche, proibire o contrastare questo processo di migrazione terminologica tra i campi delle arti pratiche artificialmente delinea una barriera che non ha ragione d'essere (2019).

Di questa riflessione è emblema l'installazione *The Fact of Matter*¹⁴ con la quale il coreografo nel 2016 saluta il pubblico di Francoforte dopo trent'anni di residenza stabile nella città tedesca (Gaensheimer, Kramer 2016). Con i suoi *oggetti coreografici* Forsythe dimostra le possibilità dialettiche che possono emergere applicando il concetto alla base della sua *idea-logica* (Forsythe 2008: 10):

Questi oggetti sono esempi di specifiche circostanze fisiche che isolano fondamentali classi di attivazione e organizzazione del movimento. Gli oggetti istigano processi nel corpo che strumentalizzano la prontezza del corpo stesso in modo da provvedere ad input per le nostre facoltà predittive, euristicamente guidate, che lavorano incessantemente per garantire con maggiore probabilità i risultati fisici e mentali che preferiamo. Una caratteristica centrale dell'oggetto coreografico è che il risultato preferito è una forma di produzione di conoscenza per chiunque si intrattenga con esso, suscitando un'acuta consapevolezza di sé all'interno di specifici schemi di azione (2019).

L'introduzione del concetto di *oggetto coreografico* da parte di Forsythe offre una strategia di analisi importante alla coreologia per supportare il riconoscimento e la comprensione di quelle nuove forme di espressione di coreografia "astratta" che nascono dall'interazione tra organico e digitale. In questo frangente fondamentale è notare, ancora una volta, come gli oggetti coreografici, includendo in questi anche gli esempi sopra riportanti di Turrell e Cunningham / Openendedgroup, non escludono l'organicità, anzi: essi partono dal corpo per suscitare una reazione nel corpo di chi non semplicemente guarda ma *agisce*. Nell'era digitale il pensiero coreografico si digitalizza, il corpo del performer si fa evanescente, mentre quello dello spettatore inizia a muoversi concretamente. Il vuoto è spazio potenzialmente lì, per la relazione, per la decisione, per la scelta di essere e di agire. La necessità per l'artista è costituire lo spazio performativo come luogo per il risveglio dei sensi e l'incontro sociale. Prerogativa diviene dunque far sì che la fruizione dell'opera passi per un altro canale di relazione che non sia solo quello visivo, ma appunto coinvolga fisicamente l'individuo attraverso l'interazione e il movimento, simulando gli stessi meccanismi ricettivi e sensoriali che le tecnologie digitali innescano nel corpo attraverso l'utilizzo del computer e delle sue interfacce.

3. *Prosumer*

La riflessione che è stata presentata mette in luce un aspetto fondamentale: la rivoluzione tecnologica non ha comportato solo un'evoluzione nei termini degli schemi di comportamento dell'essere umano, ma ha causato un capovolgimento dei ruoli coinvolti nel gioco sociale. Lo spettatore non è più colui che semplicemente osserva ma diviene l'agente che con il suo movimento completa di senso lo spazio vuoto. Questo è vero per la relazione sociale che avviene sia nell'"ambiente associato" (Montani 2014: 36) quotidiano che in quello performativo. Di

fronte questa nuova realtà, prerogativa delle istituzioni che si occupano della formazione dovrebbe essere preparare lo spettatore alla consapevolezza di dover essere un *prosumer*, agente e spettatore contemporaneamente nella relazione sociale che si instaura attraverso lo strumento digitale. La maggior parte degli individui pedissequamente proietta la propria attenzione in un dispositivo digitale da 4 pollici circa ma sembra non capire, o sfruttare, le potenzialità che possono emergere utilizzando quella tecnologia creativamente per accrescere la propria conoscenza. Sembra dilagare una sorta di analfabetismo digitale che conduce il soggetto ad ignorare le capacità di controllo che una macchina può avere sulle sue azioni e dunque sul proprio modo di pensare. In ambito coreografico, questa evoluzione è stata percepita da diversi artisti che di fronte a ciò hanno avviato progetti volti a dare ampio accesso proprio alla conoscenza del corpo acquisita attraverso le loro pratiche coreutiche. Alcuni esempi sono: l'archivio digitale Siobhan Davies Replay (2010: <https://www.siobhandaviesreplay.com/>); il CD-Rom *Material for the Spine* sulla contact-improvisation di Steve Paxton (2008); *Capturing Intention* e l'installazione interattiva *Double Skin/Double Mind* sulle pratiche di Emio Greco e Pieter C. Scholten (2009-2011); *A Choreographer's Score* sui metodi creativi di Anna Teresa De Keersmaecker (2012). Sono iniziative nate per avvicinare nuovamente le persone alla danza, al contatto sociale sollecitando una rinnovata attenzione verso il corpo, per indurle a partecipare agli eventi performativi in modo da ripristinare attraverso questi l'ascolto, il contatto sociale e il senso di appartenenza ad una comunità. Il progetto multidisciplinare *Motion Bank* di William Forsythe (2010-2014: <http://motionbank.org/>), in particolare, ha agito come canale nel quale far confluire tutte queste esperienze per spronare lo sviluppo di una *nuova letteratura della danza* (Groves 2007: 91-94) che permettesse lo scambio interdisciplinare e la formazione dello spettatore. Costituendo

una piattaforma *opensource*, Forsythe ha voluto lanciare un messaggio anzitutto ai danzatori e ai coreografi, primi interlocutori e artefici di un possibile cambiamento nella relazione con il pubblico in ambito performativo. A discapito di ciò, pochi sembrano ancora essere gli artisti consapevoli di queste ricerche, e davvero un numero esiguo coloro che dichiarano, per esempio, di accedere a canali come YouTube o Vimeo per “in-formarsi” su progetti sviluppati in altre parti del mondo.

In questo panorama, è interessante notare come il Festival *Più Che Danza!*, coinvolgendo l'app DanceMe, abbia sollecitato un'attenzione diversa sulle reti sociali virtuali, invitando i coreografi/spettatori/utenti a sperimentare in palcoscenico i risultati delle condivisioni (sulle loro ricerche coreografiche) effettuate attraverso la piattaforma. Siamo ancora lontani dall'osservare prodotti artistici che si sviluppano sulla reale condivisione dei processi creativi e della conoscenza tra gli utenti, perché ciò che ho potuto constatare – durante la mia partecipazione al Festival nel dialogo con gli artisti/utenti e i produttori dell'app – è che la piattaforma digitale (in questa edizione) è servita più come vetrina per la selezione degli artisti che per il reale impatto che le loro azioni hanno ottenuto in rete. Ma ciò non toglie che l'app abbia un grande potenziale: se sfruttata come strumento pedagogico, potrebbe spronare “richieste di apertura” (più che d'amicizia) sui contenuti, sia da parte dei danzatori/coreografi che degli spettatori, invogliando, in questo modo, lo sviluppo di strategie creative e divulgative capaci di rendere accessibile la lettura della danza e dei pensieri coreografici alla base delle singole pratiche performative. In questa prospettiva, il problema della formazione e delle competenze necessarie per preparare i giovani allo scambio sociale nell'ambiente virtuale risulta essere cruciale, e si pone con una certa urgenza proprio perché il divario tra teoria e pratica, inevitabilmente, sta portando a fraintendere il ruolo che il mezzo digitale può svolgere in capo

artistico. Se il digitale rappresenta per gli artisti esordienti solo un mezzo attraverso il quale apparire e diventare “conosciuti”, prima di aver dimostrato le loro abilità sulla scena, è a causa di una mancanza di prospettiva e innovazione all’interno dei programmi d’insegnamento della disciplina degli istituti pubblici e privati. Iniziative importanti in ambito accademico sono state promosse in Italia¹⁵, ma pochi sono stati gli addetti ai lavori che vi hanno partecipato come uditori. È necessario offrire un nuovo modello formativo ai danzatori e ai coreografi, un programma che punti a renderli consapevoli delle possibilità che possono emergere intrattenendosi in un dialogo creativo con le tecnologie digitali. Solo così potremo evitare che la tendenza ad apparire porti l’arte della danza a svanire.

NOTE

¹ Dopo essersi diplomata a Strasburgo sotto la guida della pedagoga Rosalia Chladek, e aver lavorato con Dominique Dupuy, Franca Ferrari fonda a Milano nel 1981 il C.I.M.D. (Centro Internazionale di Movimento e Danza), spazio per la sperimentazione del corpo in movimento attraverso la danza.

² Si tratta della crisi di governo che nell’agosto 2019 ha visto le dimissioni del Presidente del Consiglio Giuseppe Conte.

³ Si pensi alle rivelazioni che nel 2013 Edward Snowden, ex tecnico informatico della CIA, fece pubblicare sul quotidiano «The Guardian» in merito a programmi che l’Intelligence utilizza per lo “spionaggio”. Come il PRISM, un programma clandestino di sorveglianza elettronica che consente alla NSA di accedere alla posta elettronica, ricerche web, e altro traffico Internet in tempo reale.

⁴ Per ambiente coreografico intendo un ambiente dove il corpo, i suoi meccanismi percettivi e recettivi, sono soggetti a regole grammaticali precise che disciplinano l’azione governata dall’eccezione (la volontà soggettiva, il libero arbitrio).

⁵ Il progetto ha ruotato su tre macro-aree di ricerca: 1) *Unspoken Knowledges*, sull’espansione della produttività e del valore del settore attraverso la ricerca strategica nella pratica coreografica; 2) *Conceiving Connection*, aumentare la redditività del settore attraverso l’analisi della risposta del pubblico

alla danza contemporanea; 3) *Intention and Serendipity*, indagine sull'improvvisazione, il simbolismo e la memoria nei processi creativi della danza contemporanea australiana.

⁶ Tre istituti italiani sono stati coinvolti nel progetto *WhoLoDance*: Lynkeus; Politecnico di Milano; Università degli Studi di Genova. Con loro: Athena RC; Peachnote; Kdanse; Motek Entertainment, Coventry University; Lyceum of Greek Woman, Istituto Stocos.

⁷ Nel dicembre 2016 si è tenuto al Politecnico di Milano un incontro di presentazione del progetto a cui vennero invitati alcuni consulenti italiani esperti di Studi sulla Performance.

⁸ Mi riferisco al noto *mito della caverna* di Platone raccontato nel libro settimo de *La Repubblica* (514 b-520 a).

⁹ Scrive Marta Isaacsson: "L'assenza è un'esperienza liminale in cui le presenze si trovano deterritorializzate. Tuttavia, essa è anche il luogo in cui queste possono prendere forma, possono manifestarsi. Mentre la presenza ci porta ad una esperienza definita e limitata, l'assenza si configura come un'esperienza del possibile, dove i tempi e gli spazi si intersecano, dove le realtà si sovrappongono. È un'area intensiva di forze in relazione. Spazio di molteplici connessioni, piano di avvenimenti infiniti. Luogo di un gioco dinamico in cui agiscono la memoria e l'immaginazione, là dove risiedono le presenze assenti (2011: 35).

¹⁰ Il termine tedesco *ganzfeld* in psicologia indica una tecnica di deprivazione sensoriale che descrive il fenomeno della perdita totale di percezione della profondità.

¹¹ Queste informazioni sono state fornite da Paul Kaiser in uno scambio d'email con l'autrice avvenuto nel 2019.

¹² Questa citazione si riferisce all'intervento di Vito Di Bernardi, *Riflessioni su Nudità di Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni*, al convegno internazionale di studi *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di Elena Cervellati e Giulia Taddeo, tenutosi dal 28 al 30 marzo 2019 presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna nel contesto degli incontri di La Soffitta.

¹³ Il concetto di *anarchive*, introdotto nella pubblicazione dei filosofi canadesi Erin Manning e Brian Massumi, *Thought in the Act* (2014), è stato presentato dagli stessi in maniera approfondita durante il seminario, *Finance at the limit. Toward the Revaluation of Value*, parte del workshop *Immediations* da loro tenuto a Napoli dall'11 al 13 maggio 2017. L'evento è stato organizzato dall'unità di ricerca Technocultures dell'Università di Napoli "L'Orientale".

¹⁴ Si ricorda che l'installazione coreografica di William Forsythe *The Fact of Matter* ha avuto luogo presso il Museum für Kunst Frankfurt am Main, dal 17 ottobre 2015 al 13 marzo 2016.

¹⁵ Si pensi al convegno internazionale *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, ideato da Vito Di Bernardi, organizzato da Sapienza Università di Roma e AIRDanza – Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza, che si è tenuto a Roma nel dicembre 2015. Oppure alla giornata di studi internazionale *Dancing Data. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, a cura di Vito Di Bernardi, Aleksandra Jovicevic e Letizia Gioia Monda, tenuta alla Sapienza Università di Roma nel marzo 2017 a cui hanno partecipato esperti dell'ambito.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Derrida, Jacques (1968), "Il teatro e la cultura", Prefazione a Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, eds. Gian Renzo Morteo; Guido Neri, Torino, Einaudi, 2000: VII-XXXVI.
- Bleeker, Maaïke (2017), "What if this were an archive? Abstraction, enactment and human implicatedness", *Transmission in motion. The Technologizing of Dance*, ed. Maaïke Bleeker, Abingdon, Routledge: 199-214.
- De Keersmaeker, Anne Teresa; Cvejić, Bojana (2012), *A Choreographer's Score: Fase, Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brussels, Rosas & Mercatorfonds.
- Di Bernardi, Vito (2018), "Corpi e visioni nell'era digitale", *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, eds. Vito Di Bernardi; Letizia Gioia Monda, Bologna, Massimilano Piretti: 5-16.
- Fernandes, Carla, ed. (2016), *Multimodality and Performance*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Forsythe, William (2008), "Oggetti coreografici", in Letizia Gioia Monda, *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Roma, Dino Audino, 2016: 10-12.
- Forsythe, William (2019), *Choreographic Objects*, in <https://www.williamforsythe.com/essay.html>
- Gaensheimer, Susanne; Kramer, Mario (2016), *William Forsythe: The Fact of Matter*, Frankfurt am Main, Kerber.

- Grove, Robin; Stevens, Catherine; McKechnie, Shirley (2005), *Thinking in Four Dimensions. Creativity and Cognition in Contemporary Dance*, Melbourne, Melbourne University Press.
- Groves, Rebecca (2007), "Motion Bank: Investing in Dance Knowledge", *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, eds. Sabine Gehm; Patricia Husemann; Kate Wilcke, New Brunswick and London, Transaction Publishers: 91-94.
- Hansen, Mark B. N. (2006), *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media*, Abingdon, Routledge.
- Hay, Deborah (2010), *No Time to fly. A solo dance score written by Deborah Hay*, Austin, Texas.
- Husserl, Edmund (1931), *Meditazioni cartesiane*, ed. Enrica Natalini, Armando, Roma, 2004.
- Humphrey, Nicholas (2006), *Seeing red: a study in consciousness*, New York, Harvard University Press.
- Kaiser, Paul (2017), "Not fade away: thoughts on preserving Cunningham's Loops", *Trasmission in motion. The Technologizing of Dance*, ed. Maaike Bleeker, Abingdon, Routledge: 16-31.
- Kandel, Eric K.; Schwartz, James H.; Jessell, Thomas M. (1999), *Fondamenti delle neuroscienze e del comportamento*, Milano, Ambrosiana.
- Isaacsson, Marta (2011), "L'assenza per infinite presenze", *On Presenze*, ed. Enrico Pitozzi, *Culture Teatrali*, 21: 31-40.
- Libeskind, Daniel (1989), "citazione", *William Forsythe Festival di Reggio Emilia*, ed. Marinella Guatterini, Reggio Emilia, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, vol. 4: 44.
- Manning, Erin; Massumi, Brian (2014), *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2014.
- Monda, Letizia Gioia (2015), "Lo Score: un algoritmo per investigare la Body Knowledge", *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 6: 133-46.

- (2016), *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Roma, Dino Audino.
- (2018), "Il processo di digitalizzazione del pensiero coreografico. Analisi e lettura di 'Using the Sky – An Exploration of Deborah Hay's solo No Time to Fly' (Motion Bank Digital Dance Score)", *Immaginare la danza. Corpi e visini nell'era digitale*, eds. Vito Di Bernardi; Letizia Gioia Monda, Bologna, Massimiliano Piretti: 143-57.
- Montani, Pietro (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2018), "Spazio e gesto, espressione e danza dal punto di vista di una tecno-estetica", *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, eds. Vito Di Bernardi; Letizia Gioia Monda, Bologna, Massimiliano Piretti: 109-15.
- Morteo, Gian Renzo; Neri, Guido, eds. (2000), *Antonin Artaud. Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi.
- Nancy, Jean-Luc (2010), *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio.
- Paxton, Steve (2008), *Material for the Spine: A Movement Study*, Brussels, Contredanse.
- Pitozzi, Enrico (2011), "Figurazioni: Uno studio sulle gradazioni di presenza", *On Presence*, ed. Enrico Pitozzi, *Culture Teatrali*, 21: 107-27.
- Portanova, Stamatia (2013), *Moving without a Body. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, Massachusetts, MIT press.
- Pritchett, James (1996), *The Music of John Cage*, New York, Cambridge University Press.
- Rotman, Brian (2008), *Becoming Beside Ourselves. The Alphabet, Ghosts, and Distributed Human Being*, Durham and London, Duke University Press.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2009), "Emotion and movement. A beginning empiricalphenomenological analysis of their relationships", *The corporeal turn. An interdisciplinary reader*, ed. Maxine Sheet-Johnstone, Exeter (UK)-Charlottesville (USA), Imprint Academic: 195-218.

Whatley, Sarah (2018), "Transposition or transformation? Corporeality and the dancing body in the digital sphere", *Immaginare la danza. Corpi e visini nell'era digitale*, eds. Vito Di Bernardi; Letizia Gioia Monda, Bologna, Massimiliano Piretti: 97-108.

ANNA ISABELLA SQUARZINA

*Su Marcel Proust, In memoria delle chiese assassinate.
Introduzione di Simone Dubrovic, traduzione di Chetro De Carolis*

La nuova accuratissima traduzione di Chetro De Carolis, con introduzione di Simone Dubrovic, offre l'occasione per soffermarsi su una sezione dei *Pastiches et Mélanges* ben conosciuta ma da vario tempo non più disponibile in edizione singola in italiano. Il titolo, *In memoria delle chiese assassinate*, ne è stato invocato dalla stampa al momento del terribile incendio che ha colpito la cattedrale di Notre-Dame. Essendo il prezioso volume uscito alcuni mesi dopo questo tragico evento, è in un diverso contesto che si trova ora ad inserirsi, vista anche la velocità con cui vengono archiviati i fatti d'attualità nella società dell'informazione.

Le novità editoriali proustiane, in lingua originale o in traduzione, si susseguono solitamente ad un ritmo costante, testimoniando dell'interesse sempre sostenuto e regolare che l'autore ormai centrale della letteratura francese suscita nella madre patria e all'estero. In questo periodo sono stati in parti-

colare pubblicati dei racconti inediti presso le Éditions de Fallois, pubblicati e curati da Luc Fraisse e riuniti sotto il titolo *Le Mystérieux correspondant* (Proust 2019). Alcune pubblicazioni hanno più di altre la capacità di orientare in generale la lettura che in un dato momento si sta facendo di un certo autore, all'interno di quella sorta di nebulosa che comprende specialisti, appassionati e semplici lettori. È naturale che dei materiali quasi completamente inediti¹ suscitino un interesse peculiare – ugualmente, si intende, nel bene e nel male, come è il caso proprio dei materiali consegnati ai lettori dopo la morte di Bernard De Fallois, oggetto di dibattiti anche acrimoniosi. Il *Mystérieux correspondant* stimola, lo si nota tra le altre cose nelle recensioni, il riattivarsi (non si tratta infatti certamente di uno sciame di riflessioni nuovo) della periodica interrogazione sul valore degli scritti 'giovanili' proustiani. Tale valore viene com'è naturale commisurato a quello del capolavoro: lo scritto giovanile in questione è, seppure in quanto anticipazione, almeno lontanamente all'altezza della *Recherche*? Il pungolo si fa forse ancora più affilato quando ad essere toccati sono temi delicati e ancora pruriginosi quali l'omosessualità, più o meno velata, o più o meno mascherata sotto le vesti *fin de siècle* del saffismo.

Il volumetto *In memoria delle chiese assassinate* è in grado di reggere l'urto di questo genere di considerazioni, nonché di suscitare altre potenzialmente più fruttuose, che mettono sempre in campo il rapporto tra momenti creativi diversi, ma anche in altro senso e anzi nell'altra direzione, ossia a ritroso. Comprende testi che, come in generale quelli riuniti in *Pastiches et mélanges*, sono stati scritti in età (più o meno) giovanile e poi da Proust stesso ritenuti meritevoli di ripubblicazione. Se non hanno risvolti scabrosi hanno invece la particolarità di intrattenere uno stretto legame con il testo definitivo del romanzo. Nella prima nota al testo Proust si giustifica di non aver potuto ripubblicare altre pagine sulle cattedrali perché direttamente conflui-

te nella *Recherche*: “erano finite in *Alla ricerca del tempo perduto* e non potevo ripetermi. Se ho fatto un’eccezione per questa, è in quanto, in *Dalla parte di Swann*, essa è citata solo parzialmente, tra virgolette del resto, come esempio di ciò che scrissi nella mia infanzia” (Proust 2019a: 15-16). Il rapporto strettissimo con il romanzo conferisce loro un valore intrinseco, contribuendo ad emendarli dal cosiddetto sospetto degli ‘scritti giovanili’. Proust è portato a rileggere questi scritti mettendoli egli stesso, proprio come facciamo noi oggi, alla luce dell’opera. Simone Dubrovic, nella limpida introduzione, descrive bene il senso del rimaneggiamento a cui in particolare sono sottoposti i testi di cui parliamo: gli scritti uscirono originariamente tra il 1900 e il 1907, ma Proust “dà loro un ordine differente, che non segue quello originario. [...] C’è, in questa nuova disposizione, il tentativo di riconsiderare, estraendone un’essenza quasi narrativa, delle differenti fasi di un percorso, alla luce del romanzo principale” (Proust 2019a: 5). Proust non sottopone tuttavia i testi solo ad un’opera di ‘narrativizzazione’, Dubrovic se ne rende bene conto, ma ne cura – e questo rende di particolare interesse l’iniziativa editoriale odierna di realizzare una pubblicazione singola, anche aldilà del tema unificante delle chiese e delle cattedrali – anche la ‘attualizzazione’.

Yves Sandre (Proust 1971), che citiamo nella traduzione curata per il Saggiatore da Mariolina Bertini e Marco Piazza, aveva già ben illustrato il moto ascendente conferito dalla nuova disposizione: “la narrazione circostanziata di un’escursione e un saggio più generale fanno da cornice a due scritti dedicati a Ruskin”. Proust ha trattato il tema della difesa delle antiche cattedrali “in maniera tanto più originale in quanto non ha rispettato l’ordine cronologico nel quale questi diversi ‘articoli’ erano stati pubblicati. Che *La morte delle cattedrali* venga per ultima pare un fatto rivelatore. [...] [T]utto pare svolgersi come se lo scrittore si accostasse in un primo tempo alle cattedrali, le

descrivesse attraverso Ruskin e la propria esperienza, e finalmente celebrasse la loro missione. Proust conferisce a questo modo di procedere l'andamento di una scoperta progressiva, che si conclude in una sorte di resurrezione, se non di fatto, almeno spirituale" (Proust 2015: 836).

Ci si può allora concentrare su un altro aspetto, la postura che Proust assume nel riproporre questi testi al pubblico. Vengono riuniti e ripubblicati nel 1919, quindi in un periodo particolarmente significativo della storia dell'opera, perché nel momento immediatamente successivo alla guerra da una parte, e nell'anno della consacrazione del Goncourt *À l'ombre des jeunes filles en fleur* dall'altra. Concentriamoci sulla guerra. Proust rilegge nel 1919 il proprio inno alle cattedrali in chiave profetica, perché lo ripensa alla luce dell'assillo che fino a quel momento, insieme alla composizione del romanzo, e anzi trovandosi indissolubilmente legato ad essa, lo ha occupato completamente: la guerra. Luc Fraisse in *Proust et la stratégie militaire* ha documentato quanto Proust fosse ossessionato dalla guerra, e seguisse nei giornali fin nei minimi dettagli le azioni militari quotidianamente. Proust si giustifica di pubblicare "uno studio assai mediocre; se qui ne do un breve estratto è solo per mostrare quanto, a qualche anno di distanza, cambino senso le parole, e come, sul sinuoso cammino del tempo, non possiamo scorgere meglio del futuro di una persona il futuro di una nazione" (Proust 2019: 91).

Se nel romanzo la guerra mette in scena sovente una tetra ricomposizione della società, nelle retrovie, in nome del ritorno dell'identico (cambiano i salotti, cambiano le regine dei salotti, ma solo in apparenza, perché tutto in realtà rimane uguale) nella nota che accompagna la ripubblicazione dell'articolo spiccano gli accenni patriottici, di lode ad una "Camera anticlericale che ormai fa tutt'uno con i nostri vescovi patrioti". Lo sguardo sulle chiese non è più quello del 1904, quando Proust chiama la

messa “risurrezione integrale” (Antoine Compagnon ha spiegato in uno dei suoi seminari al Collège de France che quest’espressione viene da Michelet) e paventa la “loi de séparation”, ma quello di chi contempla le macerie della Storia.

L’immagine della cattedrale è un’immagine centrale nell’opera proustiana, è ben noto. La cattedrale è simbolo di struttura imponente, di pluralità di significati stratificati, in cui la bellezza dei più apparenti non cela bensì esalta quelli più nascosti, di resistenza al tempo e di infiniti altri temi chiavi dell’universo dell’autore della *Recherche*. Di recente Eleonora Sparvoli ha evidenziato come la cattedrale rinvii al “costruttore melanconico”, figura dell’autore legata all’idea di incompiuto. Antoine Compagnon ha visto in questo amore per l’architettura gotica il simbolo del “tradizionalismo di Proust”². La cattedrale è anche connessione di piani temporali e trame testuali, che si diramano vertiginosamente collegando il prima e il dopo dell’opera, nel confronto con il Tempo.

NOTE

¹ Salvo per il racconto *Souvenir d’un capitaine*.

² Collège de France <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2007-03-13-16h30.htm> consultato il 26/11/2019.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Fraisse, Luc (2018), *Proust et la stratégie militaire*, Paris, Hermann.
- Proust, Marcel (2019a), *In memoria delle chiese assassinate*, Roma, Elliott.
- (2019b), *Le Mystérieux correspondant*, Paris, Éditions de Fallois.
- (2015), *Saggi*, a cura di Mariolina Bertini e Marco Piazza, Milano, Il Saggiatore.

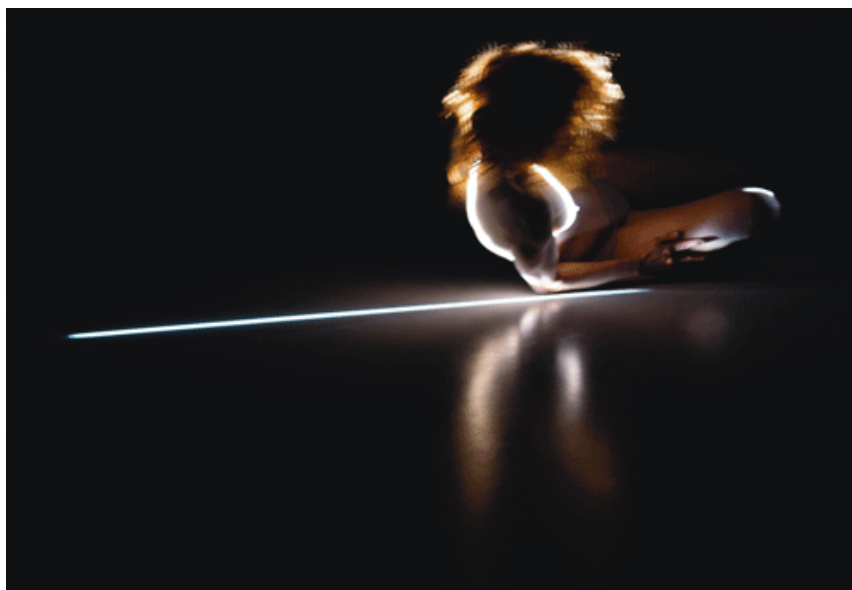
- (1971), *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et Mélanges et suivi de Essais et articles*, ed. Pierre Clarac-Yves Sandre, *Bibliothèque de la Pléiade*, Paris, Gallimard.
- Sparvoli, Eleonora (2016), *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche*, Roma, Carocci.

NIKA TOMASEVIC

*Corpolute di Fabrizio Crisafulli e Alessandra Cristiani:
un teatro di fenomeni*

Corpolute, performance ideata da Fabrizio Crisafulli e da Alessandra Cristiani, è stata presentata nel giugno 2019 a La Stanza, uno spazio per l'arte contemporanea a Narni¹. Risultato di un processo che si è sviluppato nel corso di due tappe preliminari – la prima, titolata *Danzaluce*, nell'ottobre 2018, allo Studio Pisani, una galleria d'arte romana; la seconda, nel dicembre successivo, sempre a Roma, al MACRO di via Nizza – *Corpolute* è la prima opera ideata congiuntamente dai due artisti: una collaborazione di estremo interesse, trattandosi di due personalità artistiche molto forti.

Alessandra Cristiani, danzatrice e performer, ha incentrato la sua ricerca sull'indagine della natura sottile del corpo, nutrendosi inizialmente dei principi del teatro di strada e del "terzo teatro", per orientarsi, in seguito, verso il Butō Bianco, sotto la guida di Masaki Iwana. Nel corso degli ultimi venti anni ha perfezionato un suo personale itinerario di ricerca, creando intense performance che significativamente definisce "opere



d'essere" (Cristiani 2019). Collabora inoltre costantemente con la compagnia di danza *Habillé d'eau* di Silvia Rampelli².

Fabrizio Crisafulli, regista teatrale e artista visivo, è noto in particolare per il suo lavoro con la luce, che considera elemento strutturale e trainante della scrittura scenica, e per il suo progetto "teatro dei luoghi": un tipo di ricerca che attribuisce al "luogo", inteso come l'insieme delle relazioni che si instaurano nel sito dove lo spettacolo viene costruito e presentato, una funzione generativa simile a quella svolta dal testo in altro tipo di teatro. Il ruolo di matrice della creazione non viene quindi attribuito a un'opera scritta preesistente, ma alla realtà del luogo nel suo complesso, fatta di persone (chi vive nel luogo e il gruppo di lavoro), di spazi, di oggetti, di luce e delle relazioni tra tutti questi elementi (cfr. Crisafulli 2017).

A partire dal 2000, Cristiani aveva partecipato come performer a diversi lavori di Crisafulli³. Ora *Corpolute* rivela diversi

livelli di comunione delle modalità creative dei due autori, in particolare sui piani della genesi del lavoro, della concezione del luogo e della tensione scenica.

La prima performance, quella presentata allo Studio Pisani di Roma, è nata a partire da una relazione strettissima, un serrato scambio “uno a uno”, tra il corpo e la luce, che utilizzava una tecnica particolare ideata molti anni fa da Crisafulli nel corso dei suoi laboratori sulla luce. La tecnica consiste nel far attraversare longitudinalmente tutto lo spazio scenico da una linea di luce sottilissima che non è visibile se non quando intercettata da un corpo o da un oggetto (cfr. Crisafulli 2009: 204)⁴. Dal rapporto che si veniva a creare tra quell’invisibile parete di luce e il corpo nudo e danzante di Cristiani nasceva un vero e proprio articolato dialogo che rendeva in un certo senso la luce un “corpo” performante e il corpo una “luce” danzante. Per via di questo suo incisivo “atto” preliminare, capace di produrre conseguenze costanti sulla performance, il regista sembrava quasi essere fisicamente in scena, in un rapporto diretto e continuo con il corpo e il movimento di Alessandra Cristiani.

È proprio dal dialogo tra la luce e il corpo che emergono molti dei punti di congiunzione tra le modalità creative dei due artisti. Punti che, a partire dalle condizioni che si vengono a creare da un determinato luogo, sono sempre compresenti all’interno della performance e in essa interagiscono senza soluzione di continuità. Un procedimento tipico di Crisafulli è appunto quello di porre al performer, all’inizio di ogni creazione, delle condizioni precise, che chiama “stato di cose”, rispetto alle quali ogni partecipante si relaziona e sviluppa le proprie iniziative, collaborando a cambiare la situazione di partenza e rilanciandola in forma nuova. Come specifica in un suo testo:

Alla base del processo di costruzione di un mio spettacolo non vi è, generalmente, un elaborato compiuto preesistente da trasportare in scena, ma vi sono delle *relazioni*. Le relazioni

che si instaurano tra lo *stato di cose* che propongo all'inizio della preparazione dello spettacolo e le forze coinvolte nel lavoro. Tale *stato di cose* ha spesso una connotazione fisica. E spaziale. E può avvalersi anche di oggetti, non solo di tensioni, parole ed idee. Esso deriva dal mio lavoro preventivo su materiali iniziali ogni volta di diversa natura (Crisafulli 2005: 127-8).

E afferma Alessandra Cristiani:

Entrare in un lavoro di Fabrizio è, fin dall'inizio, come entrare in un "bosco", nel quale devi orientarti e fare affidamento sulle tue risorse, per continuare a viverci dentro. Man mano



che fai conoscenza di quel “luogo” e te ne appropri, puoi starci bene e sviluppare un tuo percorso. Questo passaggio, in *Corpoluce*, per l'estrema chiarezza della situazione iniziale, è avvenuto molto presto⁵.

La drastica pre-condizione costituita dalla parete di luce per la costruzione della prima performance è stata utilizzata sapientemente dalla Cristiani che ne ha messo a frutto le caratteristiche di elemento propulsivo. “Più mi trovo in condizioni vive, più riesco a generare. In questo caso potrei continuare all'infinito” ha affermato la performer.

Quel primo lavoro, che durava solo 30 minuti e che aveva già una grande forza e compiutezza, ha poi funzionato da nucleo generativo dell'evoluzione del lavoro: un nucleo generativo, per così dire, “a ritroso”. Ha cioè indotto gli autori a ricercare elementi “precedenti” e più semplici del rapporto corpo-luce come si era configurato nella performance originaria; a rintracciarne, cioè, rianalizzandola, matrici formali e ragioni profonde, da porre alla base delle nuove parti dello spettacolo. Le quali si sono strutturate mantenendo il rapporto tra il corpo e la luce come linea-guida di una drammaturgia più complessa, attraverso, ad esempio, la predisposizione di linee e superfici di luce nello spazio, che sono diventate ulteriori elementi normativi della performance e, soprattutto, matrici formali ed energetiche delle azioni, loro elementi suscitatori. In tutto il lavoro è molto chiara l'empatia di Alessandra Cristiani rispetto a queste scelte di base. Questo certamente corrisponde al suo particolare interesse per il rapporto con le condizioni trovate e con i luoghi, che le fa auspicare la “[...] capacità del danzatore nel sapersi rinnovare nei diversi appuntamenti o luoghi della danza, creati e cercati all'interno della struttura dell'assolo” (Cristiani 2010: 132). Tale rinnovamento si nutre del lavoro che Cristiani compie su un flusso energetico costantemente generativo, e rigenerativo di se stesso, capace di schiudersi in continuazione.

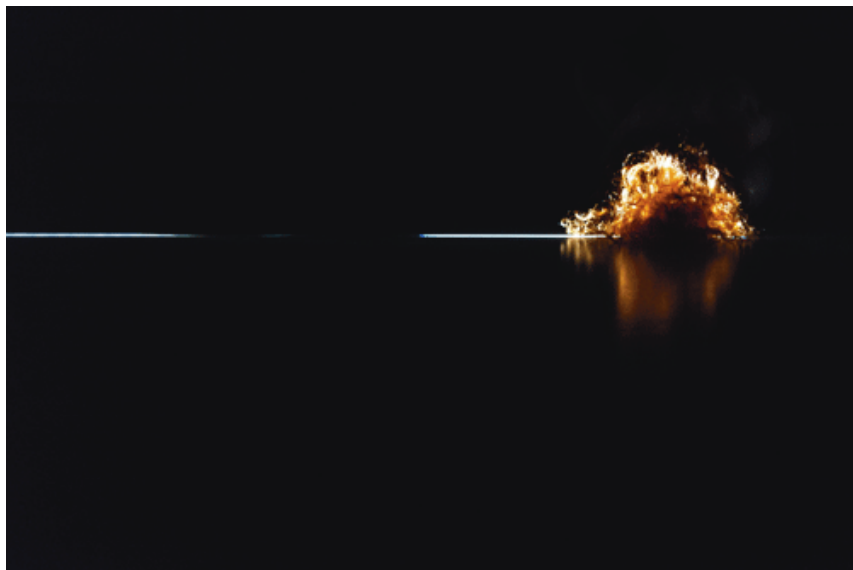


Anche per quanto riguarda il suono, il lavoro si è sviluppato a partire da una condizione di partenza precisa, che ha suscitato rielaborazioni sempre più complesse. Infatti, per la prima performance, presentata allo Studio Pisani, il suono era prodotto da un dispositivo di giade, una sorta di scultura sonora realizzata dai musicisti Ivan Macera e Francesco Diodati. Per la seconda, presentata nel dicembre successivo al MACRO, l'aspetto sonoro è stato modificato a partire da un'improvvisazione musicale realizzata da tre musicisti (Macera, Diodati e il chitarrista Stefano Calderano) sul suono del video di *Danzaluca*. Macera ne ha realizzato una registrazione sonora, introducendo un momento di interazione viva tra musica e performance. Si è proseguito poi col considerare lo stesso corpo della performer nei suoi rapporti con lo spazio e gli oggetti come elemento germinante anche del suono. Crisafulli ha infatti chiesto a Ivan Macera di considerare il "paesaggio sonoro" delle prove come un campo generativo da cui captare i suoni e i rumori che Cristiani produceva, da mettere in relazione con le azioni della performer durante lo spettacolo e da impiegare come materiale per lo sviluppo della creazione musicale. Macera ha campionato, da un lato, i rumori del corpo di Alessandra – il suo flusso

sanguigno, i movimenti delle ossa, i fiati, i respiri – e, dall’altro, i rumori prodotti dalle sue relazioni con il luogo, dal suo sbattere contro le pareti, dal suo rapportarsi agli oggetti.

Un’altra peculiarità di *Corpoluce* è il perenne stato di tensione, che è anche uno stato ontologico comune a entrambi gli artisti. Nel lavoro di Alessandra Cristiani, la tensione riguarda, con l’interiorità, lo stato del corpo e dei muscoli, ed è una condizione estrema e per lei necessaria. Afferma la stessa artista:

Ho costantemente bisogno di trovare delle condizioni per percepire il linguaggio del corpo. Questa condizione è, in realtà, un bisogno. È come l’urgenza di sentirmi sempre con un ago nel corpo per avvertire che sono sveglia, viva e pronta a relazionarmi a un imprevisto. Tant’è vero che a volte, se conosco bene la “strada”, tento di cambiare qualcosa o di prendere un’altra direzione.

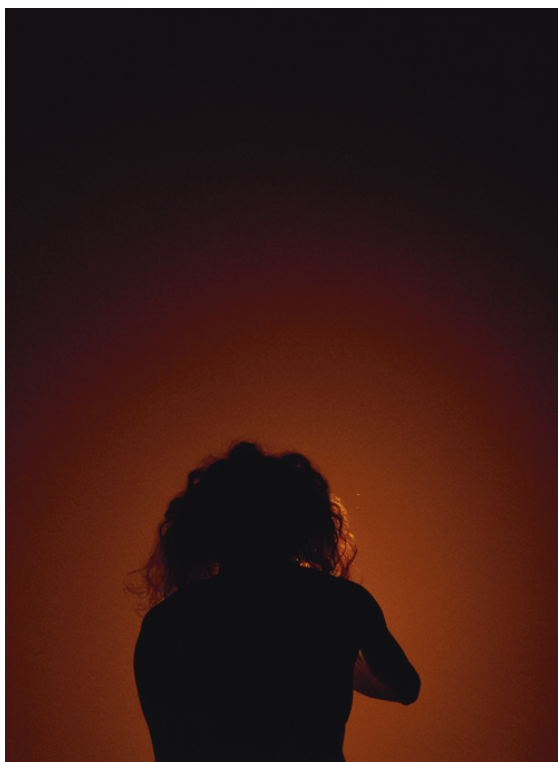


La tensione è una condizione che si sente nella performance da subito. Nella fase iniziale della sua versione definitiva vi è, ad esempio, una linea di luce che taglia l'oscurità e scorre a terra fino ad incontrare la danzatrice, con la quale instaura quasi una corrispondenza intima, qualcosa che la stessa performer sente come "un battesimo"⁶. In un altro momento una linea di luce aderisce in verticale a un angolo tra due pareti bianche, divenendo una sorta di fessura o di lama incandescente. Portatasi all'angolo e tenendo al centro del corpo la linea, la performer si muove come trafitta, in un corpo a corpo dal quale cerca di svincolarsi. "Alessandra ha una grande capacità di sentire il contesto nel quale si trova e di lavorare in rapporto a quanto ha attorno – dice Crisafulli – facendo fruttare tutte le possibilità di questo rapporto. Nella seconda parte dello spettacolo, dove il suo corpo intercetta in infiniti modi la parete invisibile di luce, è come se la situazione si infiammasse continuamente".

E la performance, effettivamente, è incendiaria. L'esecuzione di Alessandra Cristiani è di una potenza straordinaria. I gesti sono magnetici e pieni di forza. I suoi movimenti, che siano contenuti o veloci, oppure, come a volte, quasi furenti, sono comunque sempre consapevoli della luce. Le condizioni poste in essere da Crisafulli portano la danzatrice verso possibilità altamente performative, consentendole di toccare una gamma eterogenea di sfumature emotive, anch'esse in tensione tra loro: da una solarità rovesciata a un'oscurità luminosa, in bilico costante tra eros e thanatos, verso una dimensione oscura, e tuttavia catartica, che la Cristiani definisce un "sorriso rovesciato". Il rapporto tra le diverse sfumature energetiche del corpo e le componenti luminose fa vivere appunto il lavoro in un costante stato di tensione che sembra creare un contatto "con i risvolti più profondi ed oscuri dell'esistenza, con i suoi enigmi, con ciò che di più segreto essa contiene" (Lux 2003: 115). È proprio questo a definire in senso erotico *Corpolute*, performance conti-

nuamente sospesa tra un'ombra "calda" e una luce mai rivolta a dare un senso univoco alle cose, tra l'apparizione e la scomparsa, nella quale il corpo nudo di Alessandra Cristiani non è mai esibito. Le visioni generate da queste sospensioni tra il buio e la luce, e dalle oscillazioni tra la carnalità e la morte, potrebbero ricordare immaginari pittorici affini per presenza di tensioni opposte. Viene da pensare alla *Salomè con la testa del Battista* di Caravaggio o a *Betsabea con la lettera di David* di Rembrandt⁷.

L'esplorazione del rapporto tra il corpo e la luce ha dunque portato alla realizzazione di un'opera molto articolata, incessantemente generatrice di visioni e densa di rimandi poetici⁸,



che fa anche percepire in filigrana molti riferimenti ad esperienze storiche. L'idea, ad esempio, del "paesaggio sonoro" delle prove può essere relazionata alle teorizzazioni di Raymond Murray Schafer sul *soundscape* (1977; ed. 1985), e, ancora, il campionamento dei suoni realizzato da Macera può ricordare gli esperimenti di John Cage sulla resa udibile delle azioni del corpo⁹: rimandi che non sono di certo semplici rielaborazioni di poetiche precedenti, ma vengono assunti nella sostanza del lavoro in maniera critica e filtrati dal percorso dei singoli artisti. Sono come un "flusso di forze" che alimenta l'energia dello spettacolo (cfr. Tarquini 2010: 148).

Corpuluce alimenta una continua circolazione di senso tra spettacolo e pubblico, anche attraverso quella che, con Ales-



FIGG. 1-6 – Alessandra Cristiani in *Corpuluce* di Fabrizio Crisafulli e Alessandra Cristiani, Narni, 1° giugno 2019. Foto di Chiara Era.

sandra Cristiani, si potrebbe definire una “drammaturgia percettiva dello spettatore”. L’“apertura dell’opera” è del resto un tratto comune ai lavori di Crisafulli che deriva, da un lato, dalla sua concezione dello spettacolo come un movimento di pensiero che il pubblico coglie “in flagrante”, nel suo farsi immediato (cfr. Smorlesi 2018: 55); dall’altro, dalla complessità della costruzione che crea per lo spettatore molteplici livelli di percezione e lettura¹⁰.

L’intersezione, all’interno del processo creativo di *Corpoluce*, delle poetiche personali degli autori, ha quindi portato dapprima ad un piccolo nucleo generativo strettamente definito dal rapporto tra il corpo e la luce e, in seguito, a partire da quel nucleo, a un’opera molto più complessa dal punto di vista poetico e da quello drammaturgico, nella quale sono intervenuti in maniera più definita ed importante anche elementi come il suono e il luogo. *Corpoluce* non è un lavoro di significati, ma di accadimenti concreti. Di fenomeni. Un lavoro che, per la sua capacità di generare infinite forme e visioni si apre a una molteplicità di interpretazioni, legate, a loro volta, anche alla differente reattività dei singoli spettatori alla dimensione interiore, densa e piena di risvolti, della performance. Un lavoro, proprio per questo, suscettibile di varie letture e di notevolissima ampiezza.

NOTE

¹ *Corpoluce*. Ideazione: Fabrizio Crisafulli, Alessandra Cristiani. Regia e luce: Fabrizio Crisafulli. Danza: Alessandra Cristiani. Suono: Ivan Macera (progetto sonoro ideato in collaborazione con Stefano Calderano e Francesco Diodati). Assistente alla regia: Chiara Era. Compagnia Il Pudore Bene in Vista e Compagnia Lios. Narni (TR), festival “Sentieri Selvaggi”, La Stanza, 1° giugno 2019.

² Allo spettacolo *Euforia* di Silvia Rampelli, nel quale Alessandra Cristiani svolge, come di consueto nei lavori di Habillé d’eau, un ruolo di grande rilievo, è stato assegnato il Premio Ubu 2018 come miglior spettacolo di danza

dell'anno. Nella stessa edizione del Premio la Cristiani era tra i finalisti come "miglior attrice o performer", per *Euforia*, appunto, e per *Clorofilla*.

³ In particolare, ai seguenti spettacoli, dei quali indico data e luogo della prima presentazione: *Numina* (Cerveteri, 2000), *Jeannette* (Fidenza, 2002), *Seers* (Klagenfurt, 2002), *Anfibio* (Tricase Porto, 2003), *Senti* (Roma, 2003), *Erosione* (Klagenfurt, 2007), *Porte di luce* (Roma, 2008), e al video dell'installazione *Azione marittima* (Napoli, 2007). I due artisti hanno collaborato inoltre, con propri lavori, allo spettacolo a più mani *Alieni nati*, all'ex-ospedale psichiatrico S. Maria della Pietà (Roma, 2018).

⁴ La tecnica era alla base di un laboratorio che Crisafulli tenne "all'International Theatre Symposium di Dublino nel 2001 (e in seguito ripetuto alla Simon Fraser University di Vancouver e all'EUNETART Symposium di Alcalá de Henares). Esso era incentrato su due paradossi: 1) meno luce = maggior capacità di visione; 2) meno fonti di luce = maggior possibilità di creare con la luce. Col primo, intendevo portare l'attenzione sul tipo di "ascolto" del buio e della luce che è necessario per progettare; cercando di far comprendere come progettare la luce voglia dire contemporaneamente progettare, con la medesima attenzione, il buio. Col secondo paradosso intendevo dimostrare come la qualità del progetto-luce e la sua complessità non siano necessariamente legate alla quantità delle fonti" (Crisafulli 2009: 204).

⁵ Da un dialogo che ho avuto con Fabrizio Crisafulli, Alessandra Cristiani, Ivan Macera e Chiara Era, a Roma, l'8 luglio 2019. Quando non diversamente indicato, le citazioni degli artisti sono tutte tratte da questo dialogo.

⁶ Alessandra Cristiani: "In quel momento si instaura una sorta di rapporto carnale tra me e la luce, con il tempo che le dà Chiara Era. È come passare il testimone dalla luce a me, da un corpo all'altro. Una vicinanza pelle a pelle, più forte che in altri lavori con Fabrizio. Vedere la linea venire verso di me è emozionante, mi sento toccata. L'indicazione di Fabrizio per quella scena è stata di tendere a far entrare il corpo dentro la linea di luce. È una sorta di battesimo". Chiara Era (che opera alle luci): "Sfiorare Alessandra con la luce crea molta tensione anche in me. Non solo per quello che lei fa. Per me è come sfiorarla fisicamente".

⁷ Per via della sua forte definizione, che a volte la rende talmente influente da essere quasi violenta, Simonetta Lux ha accostato la luce di Crisafulli ai diversi stadi dell'incisione in Piranesi (cfr. Lux 2003: 72). Bjørn Laursen, invece, fa riferimento a Rembrandt quando scrive di *Impulse*, installazione creata nel 2016 da Crisafulli nei pressi di Copenaghen: "Le dimensioni dell'intervento permettevano di apprezzarne anche da molto lontano le variazioni temporali, le pulsazioni, i ritmi [...], e a distanza ravvicinata era possibile percepire un'infinità di sfumature nel confronto tra le pareti illuminate e quelle scure, nei loro movimenti e nelle loro successioni. Sono questi caratteri

che, insieme alla consapevolezza culturale e alla sofisticata cura del dettaglio che Crisafulli mette nel suo lavoro, che, pur nelle forme astratte, dinamiche e tecnologicamente avanzate di quest'opera, mi hanno fatto pensare a Rembrandt e alla grande pittura del passato" (Laursen 2017).

⁸ Crisafulli stesso definisce il suo un "teatro di poesia" (Crisafulli 2015: 67).

⁹ Come nel 1962, quando per il lavoro *0' 00" (4' 33" No. 2)* John Cage "began using amplification to render audible a range of small and inaudible sounds belonging to states and actions of the body, to other types of action, and to the signals of transmissions and radiation. Most importantly, he amplified amplification, extending audibility (thus musicality) to increasingly smaller sounds and to all sounds all the time" (Kahn 1997: 585).

¹⁰ L'apertura influisce anche sulla percezione che lo spettatore ha dello stesso spettacolo in giorni diversi. Crisafulli, in un'intervista che mi ha rilasciato alcuni anni fa, mi raccontava di uno spettatore che era andato a vedere più volte un suo spettacolo e ogni sera vi vedeva cose diverse che attribuiva a versioni differenti del lavoro, nonostante questo fosse invece sempre lo stesso (Tomasevic 2013: 88).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Crisafulli, Fabrizio (2017), "Place, Light, Body in Theatre", *Theatre Arts Journal*, 4: 5-12 [22/07/2019] <https://pdfs.semanticscholar.org/6e2b/577c8c820877fc9ad2228f65b1288b813cf9.pdf>; trad. it. "Il luogo, la luce, il corpo del teatro di Fabrizio Crisafulli", inserto di *Teatri delle diversità*, 73-76, 2017: I-XXVIII.
- (2015), *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, Prefazione di Raimondo Guarino, Dublin, Ardigiland.
- (2007), *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Corazzano (PI), Titivillus, 2009.
- (2005), "La scena-corpo", *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, ed. Paolo Ruffini, Riano (RM), Editoria & Spettacolo: 127-8.
- Cristiani, Alessandra (2019), "Biography", *alessandracristiani.com* [22/07/2019] <http://www.alessandracristiani.com/biography/>

- (2010), “Masaki Iwana e la tradizione del *Butō Bianco*. Metodologia della danza”, *Trasform'azioni, rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, ed. Samantha Marenzi, Riano (RM), Editoria & Spettacolo: 91-143.
- Kahn, Douglas (1997), “John Cage: Silence and Silencing”, *The Musical Quarterly*, 81/4: 556-98.
- Laursen, Bjørn (2017), “La sostanza della luce. *Impulse* di Fabrizio Crisafulli a Roskilde, Danimarca”, *unclosed.eu*, 6/22 [31/07/19] <http://www.unclosed.eu/rubriche/sestante/esplorazioni/174-la-sostanza-della-luce.html>.
- Lux, Simonetta (2003), “Oltre il linguaggio. Intervista a Fabrizio Crisafulli”, *Lingua Stellare. Il teatro di Fabrizio Crisafulli 1991-2002*, ed. Simonetta Lux, Roma, Lithos: 52-79.
- Schafer, Murray Raymond (1977), *Il paesaggio sonoro*, trad. it. a cura di Nemesio Ala, Milano, Ricordi, 1985.
- Smorlesi, Alessandro (2018), *In flagrante. Il teatro di Fabrizio Crisafulli incontra Yasunari Kawabata, 1995-2013*, Prefazione di Renzo Guardenti, Siracusa, Lettera Ventidue.
- Tarquini, Silvia (2010), “La luce come pensiero: intervista a Fabrizio Crisafulli”, *La luce come pensiero. I laboratori di Fabrizio Crisafulli al Teatro Studio di Scandicci, 2004-2010*, ed. Silvia Tarquini, Riano (RM), Editoria & Spettacolo: 109-52.
- Tomasevic, Nika (2013), “Incendiary for an Istant / Incendiario per un attimo”, *Place, Body, Light. The Theatre of Fabrizio Crisafulli, 1991-2011*, ed. Nika Tomasevic, Dublin, Artdigiland: 25-91.

ELIO UGENTI

*La performatività nella pratica mediale contemporanea.
Riflettendo sulla mediazione radicale di Grusin
e la psicopolitica di Byung-Chul Han*

Nella prima parte di questo articolo ci soffermeremo sul concetto di “mediazione radicale”, così come emerge nel saggio *Radical mediation* di Richard Grusin (2015), ricompreso all’interno dell’omonimo volume – a cura di Angela Maiello (2017) – che ha il pregio di proporre al lettore italiano le tappe principali della produzione teorica dello studioso americano dopo la pubblicazione a quattro mani con Jay David Bolter dell’ormai classico *Remediation*, testo pubblicato nel 1999 e considerato ancora oggi come uno dei capisaldi dei Media Studies contemporanei.

Nel libro curato da Maiello, il saggio sulla mediazione radicale è posto a margine di un percorso che passa necessariamente attraverso il concetto di *premediazione*, elaborato per la prima volta da Grusin nel 2004 per divenire poi centrale nel suo libro *Pre-Mediation: Affect and Mediality After 9/11* del 2010. Il riferimento a questi due concetti (la premediazione e la mediazione

radicale) favorirà in questo articolo la presentazione e l'analisi di un caso di studio legato all'attentato che colpì Monaco di Baviera nel 2016, in riferimento al quale saranno descritte e problematizzate alcune dinamiche legate ai processi di mediazione a esso correlate.

Nella seconda parte dell'articolo, gli assunti elaborati nella prima parte saranno posti in relazione di continuità con alcune rilevanti questioni discusse da Byung-Chul Han nel suo libro *Psicopolitica* (2016), un testo suddiviso in tredici capitoli che individuano altrettanti concetti chiave del pensiero del filosofo coreano. Ci soffermeremo, in particolare, sui capitoli dedicati ai concetti di "biopolitica", "ludicizzazione" e al superamento della nozione di "soggetto".

Muoviamo, dunque, dalla riflessione di Richard Grusin, il quale, riferendosi al concetto di "mediazione radicale" nella prefazione al suo libro, afferma:

Questo concetto più ampio di mediazione non esclude i media dell'informazione e dell'intrattenimento, come la stampa, Internet, i social network, i film, la televisione, la musica o i videogame. La mediazione include *i dispositivi e le tecnologie attraverso cui le persone e le Istituzioni interagiscono tra di loro e con i media*, come anche le infrastrutture tecniche, economiche e di sicurezza al cui interno i dispositivi e i formati mediali emergono e interagiscono (2017: 11, corsivo mio).

Un passaggio, questo, fondamentale perché attribuisce al concetto di *mediazione* alcune qualità che lo collocano al crocevia tra gli *ambienti* e le *pratiche*, senza che sia pienamente e unicamente riconducibile agli uni o alle altre. La radicalità di questo concetto sembrerebbe risiedere proprio in questo aspetto. La mediazione radicale non potrebbe, d'altronde, appartenere a una sola di queste due categorie proprio perché è l'atto stesso della mediazione che, secondo Grusin, consente loro di esistere

in quanto tali. Sono le mediazioni che “compongono in modo attivo, continuo e imperfetto l’ambiente (*Umwelt*) in cui le persone, i dispositivi e i formati interagiscono” (2017: 11).

Tenendo a mente questi primissimi elementi di riflessione ricavabili dal testo di Grusin, soffermiamo ora l’attenzione, come anticipato, sui fatti di Monaco del 22 luglio 2016. Come molti ricorderanno, Ali David Sonoboly, un diciottenne tedesco di origini iraniane, aprì improvvisamente il fuoco contro alcuni passanti che transitavano sul marciapiede antistante un McDonald’s, uccidendo nove persone e ferendone molte altre, per poi barricarsi all’interno del vicino Centro Commerciale Olympia per oltre un’ora. In un primo momento il responsabile riuscì a fuggire, ma fu poi raggiunto dalle forze di polizia tedesche al termine di una serrata caccia all’uomo. Vedendosi braccato, Sonoboly si suicidò prima di poter essere arrestato.

Quel che risulta interessante, ai fini della nostra riflessione, è quanto avvenne durante la fuga di Sonoboly. In quell’occasione, la polizia tedesca si servì sistematicamente dei social network (e in particolare di Twitter) per fornire ai cittadini alcune indicazioni importanti per la salvaguardia della loro incolumità fisica.

Ricostruiamo, brevemente, la successione di alcuni di questi tweet. La sparatoria ha inizio alle 17.50; alle 19.00 un tweet della polizia invita i cittadini a tenersi lontani dall’area circostante il Centro Commerciale Olympia; alle 19.05 un nuovo tweet rende noto che l’attentatore è in fuga; alle 19.22, ancora tramite Twitter, i cittadini sono invitati a evitare le piazze e i luoghi particolarmente affollati; alle 19.49, ed è questo il tweet che assume per noi rilevanza maggiore, la polizia scrive: “Non pubblicate foto e video. Aiutano l’attentatore”.

I primi tweet condivisi dalla polizia tedesca sembrano essere ricompresi esattamente nell’ambito di quelli che Richard Grusin definisce come *atti di premediazione*. L’insieme dei tweet pubblicati in quell’occasione offre, a posteriori, una dettagliata

narrazione dei fatti, ma in quel preciso momento la loro funzione risultava prossima a quella di un manuale d'istruzioni di cui servirsi in tempo reale per evitare di entrare in contatto con Sonoboly. La polizia si serve dunque di Twitter per *prevenire* potenziali pericoli.

Le pratiche di premediazione, come sostenuto da Grusin, non sono soltanto delle pratiche formali, ma sono anche – e soprattutto – delle pratiche *riformative*. Servono, cioè, a mettere in atto dei comportamenti che consentano di *rimediare* il futuro.

Scrive Grusin:

La logica della premediazione sostiene che il futuro è esso stesso già mediato e che – con le giuste tecnologie – il futuro può essere rimediato prima che esso accada (2004, ed. 2017: 96).

Va precisato che, a nostro parere, il ricorso al concetto di “rimediazione” serve qui a Grusin per cercare di stabilire una continuità forte tra questo e la logica della premediazione, e dunque tra i suoi precedenti studi e quelli che stava conducendo all'inizio dello scorso decennio. Tale tentativo, però, rischia di rendere troppo a-specifico il significato della logica della rimediazione rispetto a come era stata delineata nel libro scritto a quattro mani con Bolter. La premediazione, da parte sua, emerge qui come un concetto legato più a una strategia comunicativa che non come una logica soggiacente a una ben definita pratica mediale. Gli esempi riportati da Grusin nei saggi sulla premediazione raccolti nel libro *Radical mediation* pongono, infatti, al centro dell'attenzione “l'isteria che ha travolto i media americani in occasione dei presunti attacchi all'antrace nei giorni immediatamente successivi all'11 settembre” (2004, ed. 2017: 96) o anche nei giorni degli omicidi seriali commessi nel 2002 a Washington da alcuni cecchini. Si tratta cioè di rinvenire questa logica in una serie di strategie amplificatorie messe

in atto dai mezzi di comunicazione di massa dopo gli attentati dell'11 settembre 2001, con il preciso scopo di alzare il livello di guardia indipendentemente dalla reale portata di un evento. In tal senso, Grusin parla di "rimediazione" del futuro. L'attenzione sembra essere posta meno sull'esperienza mediale in senso stretto e più sulle strategie di diffusione di alcune notizie *attraverso* i media.

Per questo motivo, sul piano dei processi di mediazione, a interessarci maggiormente nel caso dell'attentato di Monaco di Baviera è l'ultimo tweet della polizia, il quale ci costringe a mettere da parte il concetto di premediazione per fare ricorso a quello di *mediazione radicale*.

Mentre la ricerca del killer era ancora in corso, infatti, molte persone avevano iniziato a condividere tramite i social network numerose foto e video che rischiavano di rivelare dettagli importanti sulle operazioni di polizia, sulla localizzazione dei posti di blocco e, dunque, sulla strategia messa in atto dalle forze dell'ordine per catturare Sonoboly.

L'impulso alla produzione di queste immagini è da ricercarsi, evidentemente, nella volontà dei passanti di *partecipare all'evento*, di portare la propria testimonianza o – ancor più, e ancor meglio – di condividere la propria esperienza in atto. Di condividere, cioè, non tanto l'evento in corso, bensì il proprio *stare davanti all'evento*. Questo è ciò che potremmo definire come la funzione esperienziale di queste immagini: attestano la presenza dell'individuo all'interno di una certa situazione, non documentano – davvero – quella stessa situazione. Il loro valore iconico e il loro valore (realmente) documentale sono decisamente bassi – seppur inevitabilmente presenti – rispetto a quest'altro tipo di valore che chiamiamo *esperienziale*.

Potremmo dire che l'esistenza e la circolazione di queste immagini (che sono spesso accompagnate da brevi commenti testuali) produce effetti a due livelli: sia sul piano della *narrazione*

dell'evento, che sul piano dei processi di *mediazione* che ne sono alla base.

Sul piano della narrazione, l'esistenza di queste forme di condivisione amplifica un processo di trasformazione del racconto dell'evento (di questo, come di migliaia di altri eventi) che, da lineare, diviene inevitabilmente *radiale*. Ciascuno di noi può costruire un proprio personale percorso tra i frammenti di racconto (brevi o lunghi, testuali o audiovisivi) disseminati nella rete, senza soluzione di continuità tra fonti istituzionali, fonti giornalistiche e materiali che circolano a partire dall'iniziativa personale dei singoli utenti. Non c'è un limite preconstituito per questo percorso. Non c'è nessuna struttura chiusa, né una logica uniformante, se non quella dettata dall'azione dell'utente che da sé costruisce una coerenza nel proprio percorso, che sarà comunque diversa da quella di altri utenti che compiranno percorsi differenti pur utilizzando parzialmente gli stessi contenuti. La domanda necessaria è: che tipo di forma narrativa genera da una tale situazione?

Nel recuperare il concetto di *epos* per descrivere la "condizione postmediale", Ruggero Eugeni si riferisce anche a questi aspetti. Eugeni sembra interrogarsi sulla persistenza di una qualche forma di esperienza narrativa nei media contemporanei, partendo – per l'appunto – dal recupero del "senso comunitario" dell'*epos* e della sua portata sociale e collettiva (2015: 36-37). Prende in prestito da Walter Benjamin l'idea di una "coralità condivisa" – che contraddistingue la forma epica dalla forma romanzesca – la quale è necessaria per far fronte a un fenomeno di "polverizzazione" che caratterizza la condizione postmediale:

Se i dispositivi medialti sono ora dispersi nel sociale, indistinguibili l'uno dall'altro e altrettanto indistinguibili da tutti gli altri dispositivi sociali, occorre allora una meta-pratica di costruzione o di ricostruzione di mondi unitari e coeren-

ti che permetta di assegnare un senso unitario alla miriade di micro-pratiche mediali e non mediali della vita di tutti i giorni (Eugeni 2015: 40).

Al di là della necessità di un recupero di coerenza e organicità giustamente reclamato da Eugeni, per poter rendere davvero *costruttiva* – citando Thomas Elsaesser (2008) – quella *instabilità* che caratterizza il sistema comunicativo del web, la nostra attenzione non può che soffermarsi in questa sede sulla presenza di quelle micro-pratiche cui Eugeni fa riferimento in conclusione del passaggio appena citato, le quali si fondano su un'implicazione totale del sé nei processi di mediazione, che non riguarda soltanto un'azione ricettiva-spettacolare, ma la configurazione di una vera e propria autonarrazione che si intreccia con la narrazione dell'evento e che incide inevitabilmente sulla costruzione di un'identità condivisa all'interno di uno spazio sociale.

Tale costruzione, a nostro parere, non implica la sola presenza di un processo narrativo (autonarrazione), ma più "radicalmente" la presenza di un fondamentale processo di *mediazione del sé* che può talvolta muovere dalla mediazione dell'evento: dall'esibizione della propria implicazione nell'evento.

Torniamo, allora, ai fatti di Monaco e all'interazione via Twitter precedentemente illustrata tra la polizia tedesca e i cittadini. In gioco ci sono tutti gli elementi che secondo Grusin contribuiscono alla costituzione di un ambiente all'interno del quale l'interazione prende forma: le persone (i passanti che condividono le loro immagini; i poliziotti oggetto di quelle immagini; i poliziotti che forniscono informazioni), i dispositivi (Twitter, in quanto spazio capace di accogliere questa interazione, ma anche gli smartphone usati come *devices* per la produzione delle immagini e per la loro condivisione), i formati (le foto e i video prodotti e condivisi dagli utenti, ma anche i testi elaborati dagli utenti stessi e dalla polizia tedesca).

Ciò che si impone come una questione di assoluta rilevanza è la “disposizione” di questi elementi in gioco. Possiamo pensare di avere le persone da una parte, le istituzioni dall’altra e l’evento al centro (quale oggetto dell’interazione degli altri due elementi in gioco). Uno schema, questo, che pone inevitabilmente dei problemi perché l’interazione in atto non può contare sull’esistenza di un evento “stabile”, ma ruota intorno a un evento che può subire delle trasformazioni (anche notevoli) proprio a causa di quelle micro-pratiche che sono parte integrante dell’interazione stessa.

Forse questo schema va ripensato seguendo una logica differente: le persone e le istituzioni come elementi in gioco per un processo di mediazione che definisce l’evento e *situa*, potremmo dire, quelle stesse parti in gioco rispetto all’evento (ne definisce e ne ridefinisce costantemente il ruolo)¹. Quasi un Principio di indeterminazione di Heisenberg applicato ai processi di mediazione.

Per giungere ad abbracciare questo punto di vista, e tentare cioè un ripensamento dell’evento (e delle parti in gioco) in relazione all’atto di mediazione, è necessario comprendere la logica “anti-rappresentativa” che è parte integrante dell’idea di mediazione radicale espressa da Grusin e che caratterizza anche le immagini condivise in rete dai passanti di Monaco e alle quali la polizia fa riferimento nell’ultimo dei tweet riportati.

Il rappresentazionalismo è, secondo Grusin, che recupera a sua volta una definizione di Karen Barad, “la convinzione secondo cui vi è una distinzione ontologica tra le rappresentazioni e ciò che le rappresentazioni si propongono di rappresentare” (citata in Grusin 2008: 228). La rappresentazione così intesa si porrebbe come termine medio tra noi e l’evento, consentendo il nostro accesso a esso, ma rimarcando – al contempo – una *distanza* che è non solo generata, ma persino garantita dal processo di rappresentazione stesso. È quanto avviene nel momento

in cui, per esempio, un telegiornale si serve delle immagini filmate dai reporter o recuperate in qualche archivio per rendere più efficace il racconto di una determinata vicenda di cronaca. La stabilità dell'oggetto (l'evento oggetto di quel racconto) è garantita da un processo comunicativo che si fonda proprio su questa idea di *distanza*.

Si può dire che le immagini prodotte dai passanti di Monaco abbiano questo stesso statuto? Probabilmente no, e il tweet della polizia tedesca sembrerebbe confermarlo: le foto e i video *aiutano* l'attentatore! Detto in altri termini: le foto e i video *agiscono* sull'evento; quelle immagini *alterano*, *trasformano* l'evento in corso.

Le foto e i video in questione diventano, dunque, parte attiva e integrante dell'evento che stanno testimoniando. Si tratta, infatti, di porre sotto analisi non una volontà rappresentazionale, bensì una *performatività*, così come la intendono Sarah Kember e Joanna Zylińska nel loro libro *Life after New Media*:

We understand performativity to refer to statements, beliefs, images, and stories that contribute, discursively and materially, to bringing about the events that they describe. [...] Performativity works as a *critique of causation*, of the linear cause-and-effect determinism (2012: 102).

È presente dunque nel concetto di performatività un ripensamento, radicale per l'appunto, dell'atto comunicativo che – in casi come questo – non è più soltanto tale e non si regge più su quel principio di causalità che era ancora presente nel concetto di premediazione. Tutto questo è concepibile solo se la mediazione è ripensata in termini trasformativi (altra parola chiave nel pensiero di Kember e Zylińska) e se l'azione del soggetto non è vista solo come produttiva o fruitiva, ma come indissolubilmente implicata nell'atto di mediazione dell'evento stesso.

La performatività, così intesa, diviene allora il presupposto per ogni forma di mediazione radicale. Scrive, infatti, Grusin:

La mediazione non dovrebbe essere intesa come ciò che si viene a collocare tra soggetti, oggetti, attanti o entità già formati, ma come un processo, un'azione o un evento che genera o determina le condizioni per l'emergere di soggetti e oggetti, per l'individuazione di entità all'interno del mondo (2015, ed. 2017: 230).

Non è un caso se Grusin nel suo saggio sceglie di rinviare esplicitamente al testo di Kember e Zylinska, con l'intenzione di portare l'attenzione sull'idea di *mediazione come processo vitale* (questione centrale nella riflessione delle due studiose), quando afferma che a differenza della rimediazione, che prendeva in considerazione soprattutto gli aspetti visivi della mediazione, "la mediazione radicale prende in considerazione l'intero apparato sensibile umano. Per la mediazione radicale, tutti i corpi (che siano essi umani o non umani) sono fundamentalmente dei media e la vita stessa è una forma di mediazione" (Grusin 2015, ed. 2017: 236).

Diviene dunque lecito intrecciare, come stiamo facendo, entro il quadro teorico della mediazione radicale configurato da Grusin l'idea di una mediazione del sé che si affianca (o, meglio, si confonde) con la mediazione dell'evento. Tanto più se consideriamo che alla base di atti di condivisione di immagini di grande risonanza mediatica, come quelle della strage di Monaco di Baviera, si ritrova, a nostro parere, una logica non dissimile da quella che è alla base delle quotidiane condivisioni di fotografie e video sui social network. Si tratta, in entrambi i casi, di porre al centro dell'attenzione – come detto – la propria esperienza in atto, la quale rafforza notevolmente la costruzione di un "sé-mediale" che è messo in gioco nell'interazione con gli altri utenti che "si muovono" in un ambiente comune. È in

gioco quella che la studiosa olandese Josè Van Djick ha definito come *capacity of disclosure* (2013: 29-36): un processo strettamente vincolato al “successo” riscosso online dal singolo utente e quantificabile in termini di socializzazione (numero di amicizie, like, commenti, condivisioni). Un processo che non entra in gioco soltanto quando si condivide una propria fotografia o un post all’interno del quale si racconta un momento della propria giornata, ma anche quando si condivide un’immagine o un video di pubblico interesse (una sequenza di un film o il videoclip di una canzone che si amano particolarmente), i quali si configurano come tasselli di una narrazione che supporta questo processo di mediazione del sé, o di costruzione di un’identità mediale.

Ed è a questo punto che entrano in gioco le considerazioni di Byung-Chul Han nel suo libro *Psicopolitica*, le quali ci consentono di reinquadrare alcuni aspetti legati a quella che potremmo definire come l’azione disciplinare dei social media e a definirne meglio alcuni aspetti peculiari che appaiono strettamente legati alla volontà di costruzione di un’identità mediale che abbiamo cercato di definire fin qui.

Come detto, nel suo libro Han articola la propria riflessione procedendo per concetti chiave che danno il titolo ai tredici brevi capitoli che ne definiscono la struttura. Uno di questi è dedicato al concetto di *biopolitica*, fondamentale per mettere a fuoco alcuni aspetti del “potere disciplinare”, della sua logica di base che – storicamente – si sostituisce a quella del “potere sovrano”. Muovendo dalle note riflessioni di Michel Foucault, Han scrive:

Il potere sovrano è il potere della spada, che minaccia di morte. Si prende “il diritto di impadronirsi della vita per sopprimerla”. Il potere disciplinare, invece, non è un potere di morte, ma un potere di vita, la cui funzione non è più di uccidere, ma di perpetuare incessantemente la vita (29).

Pur riprendendo Foucault e ribadendo questo fondamentale passaggio dalla soppressione allo sfruttamento del corpo, Han rintraccia nel potere disciplinare il permanere di quella che definisce una “negatività dell’addestramento” direttamente correlata a un’idea di *riscossione*. Il potere disciplinare, scrive Han, è un “potere normativo che sottopone il soggetto a un insieme di regole, obblighi e divieti, che elimina aberrazioni e anomalie” (30).

Il soggetto, come è noto, viene a costituirsi proprio a partire dall’azione disciplinare del dispositivo. Un modello, questo, che ben spiega le dinamiche produttive legate a un sistema capitalistico, ma che si adegua decisamente meno bene – secondo Han – al sistema neoliberale, per la comprensione del quale è necessario compiere un passaggio dalla biopolitica alla psicopolitica, fondata su quello che l’autore definisce come un monopolio integrale della tecnologia del sé:

[La tecnica del potere del regime neoliberale] non si impadronisce direttamente dell’individuo: piuttosto, si preoccupa che l’individuo agisca in autonomia su se stesso, così da riprodurre in sé il rapporto di dominio e, di conseguenza, di interpretarlo come libertà (38).

È a partire da questa “libertà” che, secondo Byung-Chul Han, il soggetto giunge a percepirsi come un *progetto*, termine che enfatizza il processo di costruzione depotenziando (e quasi annullando) l’attività assoggettante del dispositivo. Un passaggio dalla strategia alla tattica, potremmo dire con Michel De Certeau (2010).

Ma quali sono le implicazioni di questo processo? E perché, nelle considerazioni di Byung-Chul Han, il passaggio dal soggetto al progetto è considerato soltanto un’illusione?

Il motivo si ritrova nelle caratteristiche di quel sistema politico-economico che il filosofo definisce “neoliberale”, all’interno del quale – su larga scala – crollano le logiche relazionali che

ricongiungono un individuo sfruttatore a un individuo sfruttato, riconfigurando per il soggetto uno spazio d'azione entro cui può sentirsi libero di agire, senza costrizioni, ed entro il quale a essere davvero sfruttata (e monetizzata) è la sua stessa libertà². La libertà di narrarsi conduce il più delle volte all'esplicitazione dei propri gusti, dei propri interessi, dei propri movimenti nello spazio e di numerose altre informazioni.

Quelle micro-pratiche precedentemente richiamate attraverso la riflessione di Eugeni, e la dimensione ludica che finisce per ricomprenderle (generando un piacere e una gratificazione che derivano dall'innalzamento del livello di *socializzazione* sul quale i social media, in quanto tali, si fondano), sono alla base del funzionamento del sistema descritto da Han³:

Viene sfruttato tutto ciò che rientra nelle pratiche e nelle forme espressive della libertà, come l'emozione, il gioco e la comunicazione. Sfruttare qualcuno contro la sua volontà non è efficace: nel caso dello sfruttamento da parte di altri il rendimento è assai basso. Soltanto lo sfruttamento della libertà raggiunge il massimo rendimento (11).

Nel caso specifico della rete e dei social network, Han parla della configurazione di un panottico digitale che si alimenta grazie all'autoesposizione e all'autodenudamento volontari. Concetti, questi, per nulla distanti dalla *capacity of disclosure* menzionata da Van Djick.

Si determina, secondo Han, una "dittatura della trasparenza" che conduce a una de-interiorizzazione del soggetto, messa in atto – potremmo dire – nell'ambito di una mediazione radicale del sé finalizzata alla rimodulazione di alcuni aspetti dell'io privato in funzione di un racconto pubblico che deve risultare appetibile e *condivisibile*. Meccanismi, questi, che sembrano caratterizzare pienamente quello che Peppino Ortoleva (2012) ha definito *homo ludicus*⁴, il quale fonda la propria azione

sull'accorciamento (se non su un vero e proprio annullamento) di quella distanza tra spazio della vita ordinaria e spazio di gioco che ancora persisteva nel caso dell'*homo ludens* descritto da Johan Huizinga (2002).

In un simile contesto mediale ci pare dunque di poter affermare che il modello di Han risulti efficace non certo per una demonizzazione dei social network e delle pratiche che in essi prendono forma, ma per l'innescò di una riflessione volta all'analisi e alla comprensione di alcuni processi di ridefinizione del rapporto tra l'ecosistema mediale contemporaneo (caratterizzato dalla logica della mediazione radicale così come l'abbiamo qui definita ricorrendo al saggio di Richard Grusin) e i sistemi politico-economici che con esso entrano in relazione.

L'aspetto ludico che soggiace a questi processi appare fondamentale per l'innescò di quella *performatività* che abbiamo richiamato attraverso le riflessioni di Kember e Zylynska, la quale si fonda sulla disponibilità dell'utente a investire una parte della propria identità nei processi di mediazione che contribuisce ad attuare.

Considerata in questi termini, dunque, la performatività messa in gioco dagli utenti nell'ecosistema mediale contemporaneo include tutte quelle pratiche che favoriscono un certo tipo di "socializzazione ludicizzata", sulla quale si fonda il funzionamento dei social media, e a partire dalla quale sembra ridefinirsi in parte il rapporto tra le pratiche di mediazione (radicale) che ne sono alla base e le implicazioni che ne derivano sul piano ideologico, politico ed economico.

NOTE

¹ Su questo, e in particolare sull'idea di una "radicale" indecidibilità nel posizionamento "[del]l'uomo digitale [inteso come] un soggetto che è, al tempo stesso, oggetto di ciò che compie sul web" si veda Denicolai (2008: 55).

² Sebbene non sia possibile approfondirli in questa sede, numerosi sono i punti di contatto tra la riflessione di Byung-Chul Han in *Psicopolitica* e l'idea di "sorveglianza liquida" teorizzata da Zygmund Bauman. Cfr. Bauman, Lyon (2015).

³ Centrale, nella sua riflessione, è evidentemente la questione dei *big data* cui faremo solo implicitamente riferimento in questa sede. Cfr. Han (2016: 66-90).

⁴ Si veda anche Maiello 2018.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Bauman, Zygmund; Lyon, David (2013), *Liquid Surveillance. A Conversation*, Polity Press, Cambridge (UK), trad. it. *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

Bolter, Jay D.; Grusin, Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA), trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano, 2003.

De Certeau, Michel (1990), *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Galimard, Paris; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.

Denicolai, Lorenzo (2018), *Mediantropi. Introduzione alla quotidianità dell'uomo tecnologico*, Franco Angeli, Milano.

Elsaesser, Thomas (2008), "Constructive Instability, or: The Life of Things as the Cinema Afterlife", *Video Vortex Reader. Responses to Youtube*, eds. G. Lovink, S. Niederer, Institute of Network Cultures, Amsterdam.

Eugeni, Ruggero (2015), *La condizione postmediale*, La scuola, Brescia.

Grusin, Richard (2004), *Premediation*, in «Criticism», vol. 46, n. 1, trad. it. *Premediation*, in Id., *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di Angela Maiello, Pellegrini, Cosenza, 2017: 91-136.

— (2010), *Pre-Mediation: Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave Macmillan, New York.

- (2015), “Radical mediation”, *Critical Inquiry*, vol. 42, n. 1, ora in Id., *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di Angela Maiello, Pellegrini, Cosenza, 2017: 221-268.
- (2017), *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di Angela Maiello, Pellegrini, Cosenza.
- Han, Byung-Chul (2014), *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2014; trad. it. *Psicopolitica*, Nottetempo, Roma 2016.
- Huizinga, Johan (1938) *Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Akademische Verlagsanstalt Pantheon, Basel, trad. it. *Homo ludens*, Einaudi, Torino 2002.
- Kember, Sarah; Zylinska, Joanna (2012), *Life after New Media. Mediation as a Vital Process*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- Maiello, Angela (2018), “L’ambiente ludico. Media digitali e tecnologie interattive”, *Ambienti mediali*, eds. Pietro Montani, Dario Cecchi, Martino Feyles, Meltemi, Milano.
- Ortoleva, Peppino (2012), *Dal sesso al gioco. Un’ossessione per il XXI Secolo*, Espress Edizioni, Torino.
- Van Dijck, José (2013), *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*, Oxford University Press, Oxford, New York.