

Testi e testimonianze di critica letteraria 8

**Con i buoni sentimenti
si fanno brutti libri?
Etiche, estetiche e problemi
della rappresentazione**

a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri

a cura di
Giuseppe Carrara e Laura Neri

Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?
Etiche, estetiche e problemi
della rappresentazione

Ledizioni

© 2022 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri, *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione.*

Prima edizione: settembre 2022

ISBN cartaceo: 978-88-5526-754-0

ISBN eBook: 978-88-5526-793-9

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Indice

Giuseppe Carrara, Laura Neri, <i>Etiche e estetiche della rappresentazione. Un'introduzione</i>	11
---	----

PARTE 1. CONSIDERAZIONI TEORICHE

Paolo Spinicci, <i>Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Riflessioni sul rapporto tra etica e narrazione</i>	17
Mimmo Cangiano, <i>Etica, intellettuali e mercato al tempo delle Culture Wars</i>	33
Sandro Landi, <i>Comparing old and new censorships. A historical approach to "cancel culture"</i>	53

PARTE 2. AUTONOMIA DELL'ESTETICO?

Francesco Marola, <i>L'autonomia dell'estetico come «rivoluzione» nella teoria della letteratura di Friedrich Schlegel</i>	67
Emiliano Cavaliere, <i>La svolta espressivista nei personaggi di Le Rouge et le Noir</i>	79
Serena Fusco, <i>Estetiche della non-innocenza in Henry James</i>	95
Simone Rebora, <i>Empatia negativa ed eroe ibrido: il contributo dei metodi empirici</i>	109
Angela Albanese, <i>Il corpo-non-corpo, il corpo malato. La poetica inospitale di Giovanni Testori</i>	123
Claudia Cao, <i>Letteratura e catarsi: l'eredità modernista e l'estetica dello shock nella produzione di Ian McEwan</i>	135

Maria Giovanna Stati, <i>Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo</i>	147
Federico Fastelli, <i>Etica del plagio. Il bene e il male dall'avanguardia alla scrittura non-creativa</i>	161
Massimiliano Cappello, <i>La sorcière, c'est moi. Sull'autonomia del poetico in Giudici</i>	171
Emma Pavan, «Qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire». <i>Il paesaggio tra arte e natura in Andrea Zanzotto</i>	183
Mike Belingheri, <i>La Cosa di Jack e la casa di Lars: per un'etica della forma</i>	195

PARTE 3.
LETTERATURA E ISTITUZIONI

Enrica Zanin, <i>La poetica dei censori</i>	209
David Matteini, <i>Il problema della vérité nella teoria del romanzo del tardo Settecento francese: Diderot, Laclos, Sade</i>	223
Chiara Silvestri, <i>Il ruolo 'organico' dell'etica alle origini del genere del romanzo: Manon Lescaut dell'abbé Prévost, Evelina di Frances Burney e L'orfana infelice di Orsola Cozzi</i>	237
Simone Carati, «A Kind of Evil Genius». <i>Stevenson, il Master e l'empatia negativa</i>	251
Giulia Mela, «La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme»: viltà e disonore nella narrativa bellica francese di fine Ottocento	265
Silvia Baroni, <i>Immagini immorali? Lo scontro tra etica ed estetica nelle edizioni illustrate di Madame Bovary</i>	279
Nora Moll, <i>Tra moralismo ed empatia: alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner</i>	293
Marco Gatto, <i>Resistenze della critica dialettica. Sui recenti contributi di Fredric Jameson</i>	307

Aldo Baratta, <i>Per una teoria del 'discorso del villain'. Forma e retorica dei cattivi sentimenti</i>	317
Simone Marsi, <i>Il giudizio morale nelle storie letterarie per la scuola e un nuovo paradigma storiografico</i>	331
Fabrizio Scrivano, <i>Il testimone aggressivo. Realtà e finzione del discorso autentico in Paolo Volponi e Goffredo Parise</i>	343
Giulia Bassi, <i>Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil</i>	353

PARTE 4.
ETICA E TESTIMONIANZA

Chiara Lombardi, <i>'Disimpegnati' e 'moralisti'. Etica, estetica e responsabilità nelle finzioni contemporanee della Storia</i>	367
Luigi Pinton, <i>Il narratore testimone nella narrativa contemporanea</i>	381
Mariarosa Loddo, <i>Memoria, trauma, esperienza: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale</i>	391
Andrea Suverato, <i>«Lolita» non deve morire. Conflitto e identità nella letteratura contemporanea</i>	403
Valentina Sturli, <i>Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea</i>	411
Andrea Pitozzi, <i>La scomposizione del male. Sulla narrativa breve di Jonathan Littell</i>	425
Giulia Bigongiari, <i>«Male normale» in letteratura: un percorso</i>	439
Maria Shakhray, <i>«Il compito di organizzare il caos ereditato»: il dialogo con le voci del passato di Nathalie Skowronek in Max, en apparence</i>	453
Gerardo Iandoli, <i>Oltre la logica del merito: la narrazione della sorpresa in Mosca più balena e Per grazia ricevuta di Valeria Parrella</i>	467

PARTE 5.
I BUONI SENTIMENTI

Serena Guarracino, <i>Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico</i>	483
Corinne Pontillo, <i>Lecture e sguardi sulla rappresentazione di sentimenti 'paraletterari' tra i cineromanzi e il divismo degli anni Trenta</i>	495
Claudio Panella, <i>Di buoni sentimenti e buoni padroni nella narrativa e nel cinema paternalisti italiani</i>	505
Daniela Carmosino, <i>L'etica della complessità: The Picture of Dorian Gray di O. Wilde e le sue riscritture cinematografiche</i>	517
Francesca Medaglia, <i>La riorganizzazione etica nella serialità complessa di The Good Place</i>	529
Alessandro Marini, <i>Interiorità e melodramma in Senso, da Boito a Visconti</i>	543
Carlotta Susca, «C'è del cacio in Danimarca». <i>La trasmissione memetica di Shakespeare nel fumetto Disney italiano</i>	551
Magdalena Maria Kubas, <i>Matilde Serao e il retorico abnorme de La Madonna e i Santi</i>	565
Matilde Manara, <i>Salotti, limoni, salassi. Modelli di scrittura e modelli di comportamento nella Recherche proustiana</i>	577
Giacomo Raccis, <i>Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista</i>	589
Fabrizio Maria Spinelli, <i>Lirica come inautenticità: note sull'Uncreative writing</i>	601
Francesca Valdinoci, <i>La vertigine dell'archivio: kitsch e feticismo nel Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk</i>	613
Simona Bartolotta, <i>Genere letterario e valore estetico: Christopher Priest per un'etica della fantascienza</i>	625
Francesca Valentini, <i>Neobarocco transoceanico: l'influenza del Neobarocco cubano sul linguaggio dissidente</i>	637

*Etiche e estetiche della rappresentazione.
Un'introduzione*

Giuseppe Carrara, Laura Neri

«Lo scrittore non insegna nulla, non rispecchia nessuna ideologia, si guarda soprattutto dall'essere un moralista: molto prima che Gide lo scrivesse, Flaubert, Gautier, i Goncourt, Renard e Maupassant hanno detto a loro modo che “con i buoni sentimenti si fa della cattiva letteratura”. Per gli uni la letteratura è la soggettività spinta all'assoluto, un fuoco di gioia, dove si torcono i neri sarmenti delle loro sofferenze e dei loro vizi: giacendo sul fondo del mondo come in una segreta, lo superano e lo dissolvono con la loro insoddisfazione, rivelatrice di “altri luoghi”». Sono parole di Jean-Paul Sartre, contenute in quel noto saggio intitolato *Che cos'è la letteratura*, uscito su «Temps Modernes» nel 1947. E se si leggono le righe immediatamente precedenti già inizia a delinearsi un'apparente contraddizione in seno a quella lunga tradizione letteraria che ha messo al centro il culto dell'inutile, l'estetica dell'autonomia e della pura contemplazione: «tutte le scuole», scrive Sartre, «sono d'accordo su questo punto: che l'arte è la forma più elevata del puro consumo».¹ Utilizzando un termine tratto direttamente dal discorso economico, Sartre inserisce, anche suo malgrado, questa letteratura direttamente *dentro* al mercato (le cui stanze, come amava ricordare Edoardo Sanguineti, non a caso, sono comunicanti con quelle del museo). Ecco allora che, con ogni evidenza, il problema investe direttamente il complesso rapporto fra etica e estetica, dibattito che a ben vedere ha accompagnato il discorso letterario dalle sue primissime formulazioni retoriche in seno alla filosofia greca fino ai più recenti – anzi, odierni – dibattiti sul ruolo della rappresentazione che con troppe semplificazioni arrivano sulle pagine della stampa. È davvero un lunghissimo percorso: la polemica contro i poeti che si trova nella *Repubblica* di Platone, e da lì l'eterno dibattito sulla *mimesis* che da Platone e Aristotele arriva fino alla scuola di Chicago e agli studi di Martha Nussbaum, la celebrazione dell'arte per l'arte (e

¹ J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 94.

delle sue contraddizioni, ben esemplificate, per esempio dalla *Prefazione* che Oscar Wilde antepone a un romanzo che, a dispetto delle dichiarazioni dell'autore, non respinge per nulla la morale fuori dal recinto dell'arte), il ruolo della letteratura edificante, la nascita di un mercato in senso capitalistico del libro e degli oggetti d'arte, la censura, esplicita e implicita, che non riguarda solamente il divieto di pubblicare, ma determina le scelte espressive, la selezione degli argomenti, finanche (e talvolta implicitamente come dimostra, per esempio, la traduzione di *Al faro* che Giulia Celenza pubblica nel 1933) le soluzioni traduttive; le ingerenze delle istituzioni nei processi di produzione creativa, il dibattito novecentesco sull'impegno, sull'eteronomia o autonomia dell'arte all'interno dei problemi sollevati dalle avanguardie vecchie e nuove; o ancora le teorizzazioni femministe prima e queer poi, gli studi postcoloniali e decoloniali, le più recenti proposte di inclusione e, al contrario, di epurazione dei classici. Sono questi solamente alcuni dei momenti salienti della complessa storia che investe il rapporto fra etica e estetica all'interno di quella specifica forma di rappresentazione simbolica che è l'espressione artistica.

La celebre battuta di Gide che apre questo volume si propone, allora, di indagare queste complesse questioni, ma riformulando l'aforisma in una domanda: "Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?". È proprio così? È ancora così? Ma è, in fin dei conti, davvero *sempre* stato così? Che sia proprio attraverso la figura di Gide e, come ricorda Sartre, certi suoi predecessori inconsapevoli, che si apre questa indagine non è un fatto casuale, perché è proprio con la definizione di una concezione di autonomia della sfera estetica, databile grossomodo alla fine del Settecento e sviluppatasi in maniera non uniforme nel corso del lungo Ottocento fino al Modernismo, che si viene a creare un evidente iato, e la collaborazione, il parallelismo, la concordanza fra etica e estetica – o quanto meno fra estetica e etica dominante – iniziano a entrare in crisi. La domanda da cui vogliamo partire, allora, va necessariamente storicizzata, per meglio comprenderne tutte le implicazioni e le evoluzioni, i consensi e le critiche. E ne vanno esplicitati anche i corollari: chiedersi se con i buoni sentimenti si facciano brutti libri vuol dire interrogarsi non solo sul valore estetico delle opere, ma anche sulla liceità o sulla pericolosità delle rappresentazioni; significa domandarsi se la *cosa* di cui si parla conta e qual è il significato etico del *come* è condotta la rappresentazione, è organizzata la forma; significa anche riflettere su alcune complesse problematiche che sempre più spesso sono al centro dei dibattiti contemporanei: la relazione fra autorialità e opera, fra scrittura e mercato, il canone, la visibilità (nome con cui sono stati ridefiniti alcuni dibattiti sulla rappresentabilità), il ruolo pedagogico della letteratura, la funzione delle istituzioni, della censura fino ai dibattiti sulla *cancel culture*, sul politicamente corretto, sulla cultura *woke*, sull'appropriazione culturale, su un certo moralismo di ritorno, sul ruolo ideologicamente orientato del culturalismo, le relazioni fra la voce letteraria di una soggettività subalterna e i criteri di attribuzione del valore estetico.

I contributi raccolti in questo volume, attraverso prospettive volutamente molto diverse fra loro, vogliono cercare di problematizzare queste complesse questioni, all'interno di un orizzonte storico che comprende la modernità Occidentale, cercando di ragionare principalmente attorno a alcune macroquestioni che fanno da filo rosso all'indagine: il problema dell'autonomia dell'estetico, il rapporto fra letteratura e istituzioni, il ruolo dei buoni sentimenti nelle rappresentazioni artistiche e letterarie.

La prima parte di questo libro propone, dunque, alcuni inquadramenti teorici di base, incrociando prospettive filosofiche, storiche e di teoria e metodologia letteraria, per riflettere sulla funzione etica delle narrazioni finzionali, sui presupposti politico-ideologici di alcuni paradigmi metodologico-concettuali sui problemi dell'(est-)etico, e sull'evoluzione storica delle forme di censura.

La seconda parte, di nuovo sotto forma di una interrogazione, raccoglie i contributi che affrontano più nello specifico il problema dell'autonomia dell'estetico (è autonoma l'arte, può essere autonoma l'arte o è il giudizio estetico a esserlo?), in un arco temporale che si muove fra le teorizzazioni protoromantiche di Schlegel e il cinema di Lars Von Trier, attraversando i problemi posti dall'estetismo tardo Ottocentesco, le implicazioni teoriche dell'idea di autonomia, le strategie di rappresentazione dettate da questa concezione, il ruolo della catarsi, dell'empatia negativa, fino alla complessa relazione fra autonomia e eteronomia dell'arte che si è esplicitata nelle pratiche di avanguardia sino alla rifrazioni postmoderne e contemporanee.

Nella terza e quarta parte del volume sono ospitate, invece, considerazioni sul rapporto fra letteratura e istituzioni. Che una relazione ci sia è, ormai, un fatto indubitabile, e riguarda tanto il problema stesso della definizione della letteratura, il suo funzionamento all'interno di un contesto che è inevitabilmente sociale e, per tanto, regolato da forme istituzionali (testuali, ma anche civili, sociali, finanche politiche e statali). I capitoli qui compresi, allora, muovendosi fra la lunga durata del discorso letterario e la mappatura del contemporaneo, si concentrano sui concetti di impegno e di testimonianza, sulle poetiche e le pratiche di censura, sul ruolo dell'etica nei romanzi e nella teoria del romanzo settecentesco, sulle persistenze e resistenze della critica dialettica, sulle immagini (quelle mentali, ma anche quelle contenute nei romanzi illustrati) immorali, sul rapporto fra empatia e moralismo, sulle rappresentazioni del male nella letteratura contemporanea, sulle funzioni delle narrazioni testimoniali e dei personaggi "cattivi".

Infine, l'indagine si conclude affrontando direttamente i buoni sentimenti: per capire se possano produrre solo brutti libri, bisogna innanzitutto inquadrali, metterli a fuoco, caprine forme e funzioni (letterari e sociali). Ci si chiede, così, qual è la relazione fra melodramma e femminismo, che posizione occupa e quali sono le caratteristiche etico-estetiche della cosiddetta paraletteratura, quali modelli di scrittura e di comportamento sono proposti da opere affatto diverse fra loro, dal cinema pa-

ternalistico alla *Recherche* proustiana. Si riflette sui concetti di kitsch, melodramma, camp, diffusione e produzione capitalistica della letteratura, sulla dicotomia *low* e *highbrow* e sulle sfere di applicazione dei “buoni sentimenti”.

Parte 1

Considerazioni teoriche

*Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?
Riflessioni sul rapporto tra etica e narrazione*

Paolo Spinicci

I.

“Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?” – quando leggiamo questa domanda ci sembra di sapere come rispondere prima ancora di averla sino in fondo compresa. Vorremmo tutti, io credo, levare quel punto interrogativo e metterne uno esclamativo per non rinunciare ad un’arguzia che ha il fascino sottile del paradosso, ma anche per prendere commiato da una concezione della letteratura un po’ grigia e priva di lusinghe. Vorremmo, eppure non è facile capire davvero che cosa si celi dietro questa domanda che è più brillante che chiara.

Certo, vi è un senso in cui una risposta affermativa sembra scontata: i buoni sentimenti non possono essere l’*unico* ingrediente di un racconto, e non c’è favola che non ci costringa a indugiare almeno un poco sul ventre vuoto di un lupo. In ogni storia c’è un angolo di inferno – Gottschall scriveva pressappoco così,¹ e in un certo senso aveva ragione. Se con i buoni sentimenti si fanno brutti libri è perché ogni buon racconto implica una tensione tra il bene e il male, tra una felicità che si vuole raggiungere e un inferno che si deve attraversare, ed è la descrizione di questo viaggio che di norma costituisce il sale della narrazione. Insomma, i buoni sentimenti non bastano: è necessario metterli alla prova e farli vacillare perché i racconti vivono della possibilità che l’inferno abbia ragione del nostro tentativo di tenercene lontani e proprio per questo indugiano su ciò che è doloroso, malvagio, crudele.²

¹ J. Gottschall, *L’istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 63-85.

² Già Aristotele nella *Poetica* (1448 b) osservava che nelle rappresentazioni «osserviamo con piacere le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri» (Aristotele, *Poetica*, a cura

Queste considerazioni, tuttavia, non rispondono ancora alla domanda che ci siamo posti. Se si avanza il sospetto che i buoni sentimenti diano vita a libri scadenti è perché si vuole sostenere che un racconto non debba essere animato da preoccupazioni *morali*, ma il fatto che il male sia un ingrediente importante delle storie non ha ancora una valenza etica. Certo, l'orco della favola è feroce e malvagio, mentre Pollicino – per quel che ne sappiamo – non lo è, ma al di là di questa elementare connotazione etica è difficile non osservare che la malvagità dell'orco e la bontà di Pollicino hanno soprattutto una funzione narrativa: scandiscono il succedersi di arsi e di tesi che spinge la storia verso il suo epilogo. Nelle storie, le azioni malvagie sono come le dissonanze nella musica tonale: ci sono perché è necessario risolverle prima o poi, ma proprio come le dissonanze non sono eticamente spregevoli, così la fame del lupo e la ferocia dell'orco non ci chiedono ancora un giudizio etico.

Le cose mutano se invece di discorrere dell'inferno *nelle* storie rivolgiamo la nostra attenzione alla *prospettiva* che le anima – all'insieme delle prese di posizione e delle scelte narrative che l'autore compie per guidare e indirizzare il nostro atteggiamento di lettura del testo, il modo in cui concretamente lo immaginiamo. I racconti sono fatti nella norma così: disseminano nel testo suggerimenti impliciti ed espliciti che indirizzano il lettore in una direzione determinata³ e lo costringono ad aderire alla prospettiva e al punto di vista dell'autore implicito⁴ – una prospettiva spesso caratterizzata da preoccupazioni di carattere etico.

Certo, nel suo aderire alla prospettiva del racconto il lettore si dispone rispetto al testo nell'atteggiamento che gli viene proposto e che non è necessariamente quello che di solito caratterizza i suoi giudizi, e questo significa che deve riuscire ad accordare le sue emozioni e le sue valutazioni con gli indizi e con le richieste che il testo avanza. Simpatizziamo con Renzo e temiamo per Lucia, siamo disgustati dalla protervia di Don Rodrigo e ci auguriamo che i suoi disegni non vadano in porto, ma non possiamo rallegrarci di trovarlo moribondo nel Lazzaretto – non possiamo farlo perché la prospettiva dei *Promessi sposi* non induce il lettore a provare questa emozione perché intende veicolare una prospettiva morale la cui altezza traspare nell'incapacità di Don Abbondio di appropriarsene. Ecco allora, di nuovo, la nostra iniziale domanda: i *Promessi sposi* sono indubbiamente un bel romanzo, ma lo sono *nonostante* i buoni sentimenti che vogliono insegnarci?

di P. Donini, Einaudi Torino 2008, p. 19).

³ Per una esposizione chiara del concetto di “prospettiva di un racconto si veda A. W. Eaton, *Robust Immoralism*, «The Journal of aesthetics and art criticism», 2012, vol. 70 (3), p. 282.

⁴ W. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, California University Press, 1988.

Si potrebbe insomma ragionare così: dire che i buoni sentimenti producono – nella norma – cattivi libri vuol dire proporre una massima che ci ricorda che vi è una differenza radicale tra criteri estetici e criteri etici e che di conseguenza un’opera letteraria deve essere considerata bella se sa catturare la nostra attenzione e le nostre emozioni in virtù della sua interna struttura, non perché propone contenuti etici che possano esserci utili per vivere. E ciò è quanto dire: così intesa, la massima secondo cui l’autore deve tacitare la sua prospettiva morale sembra riproporre le ragioni del *formalismo* – sia pure di un formalismo arricchito⁵ che non intende espungere dalla narrazione nessuna delle emozioni che animano la nostra esistenza.

2.

Le considerazioni che abbiamo proposto sembrano condurci ad una *disgiunzione*: da una parte vi sono le ragioni del formalismo che ci invita a sostenere che un racconto o un romanzo sono esteticamente belli perché, in virtù della loro forma, sanno garantirci un’esperienza estetica piena ed emotivamente articolata, dall’altra le ragioni di chi ritiene che le opere narrative abbiano spesso, se non sempre, un contenuto etico e che debbano proprio per questo essere valutate anche secondo i canoni della morale.⁶ Il formalista scommette sull’autonomia dell’arte e ritiene che la parola “bello” – questo termine così vago e così difficile da precisare – possa in fondo circoscriverne i compiti e la natura. Il moralista, invece, ritiene che la capacità di ridestare emozioni e sensazioni sia di per sé ancora troppo poco, e filosofi come la Nussbaum, Gaut o Carroll hanno apertamente sostenuto che il valore estetico di un’opera dipende *anche* dalla sua validità etica e che un’opera immorale è *ceteris paribus* esteticamente meno valida di una conforme ai precetti dell’etica⁷. Insomma, da una parte vi è chi

⁵ P. Kivy, *Filosofia della musica*, Einaudi Torino 2002, pp. 107-133.

⁶ N. Carroll, *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research*, «Ethics», 110, 2000, pp 350-351.

⁷ Jacobson parla a questo proposito di «moralismo di matrice humeana» e lo definisce così: «I will understand Humean moralism as the family of views on which whenever an artwork’s moral defects are relevant to its aesthetic evaluation, they figure as blemishes – as aesthetic flaws» (D. Jacobson, *In Praise of Immoral Art*, «Philosophical Topics», 25, 1996, p. 151). N. Carroll (*Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 293-305) ha sostenuto l’opportunità di distinguere tra moralismo moderato e moralismo radicale, schierandosi a favore del primo. Su questa distinzione (che a mio avviso non è poi così centrale nel dibattito attuale) si veda anche la bella presentazione del problema dei rapporti tra morale e letteratura in A. W. Eaton, *Literature and Morality* in N. Carroll, J. Gibson (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*, Routledge, New York 2016, pp. 433-450.

dice che i buoni sentimenti non hanno nulla a che spartire con l'arte la cui essenza è tutta racchiusa nella sua bellezza formale, dall'altra chi rammenta invece che l'arte è parte della vita umana e deve essere valutata per questo anche alla luce dei precetti della morale.

Carroll ragiona così, ma io credo che si sbagli e che la disgiunzione che ci propone sia tutt'altro che fondata.⁸ Lo si comprende se si osserva che di fatto nessuna di queste vie è percorribile. Non lo è la via del formalismo che, in tutte le sue diverse manifestazioni, riconduce la bellezza di un'opera ad un insieme di valori formali che, in linea di principio, non possono essere arricchiti dalla profondità dei contenuti che il testo veicola.⁹ Oscar Wilde scriveva che non esistono opere morali o immorali, ma solo libri scritti bene e libri scritti male – una bella frase, certo, ma non è semplicemente vero che l'unico criterio per valutare un'opera letteraria sia la sua validità formale e stilistica o la sua capacità di suscitare emozioni. Non so se l'*Edipo re* di Sofocle sia scritto bene o male, ma sono certo che sia bellissimo e che lo sia non perché ridesta emozioni vivide (anche i film splatter lo fanno), ma per quello che dice, per la profondità della sua concezione della vita e della morale. Le grandi storie sono belle anche quando, bambini, le sentiamo raccontare a memoria dalla voce dei nostri genitori: sono belle non perché sono raccontate bene, ma perché sono capaci di toccarci in profondità, per quello che dicono.

È tuttavia sul secondo ramo della disgiunzione che vorrei soffermarmi un poco. La sua plausibilità sembra poggiare sulla constatazione dei limiti di un'impostazione formalistica. Carroll sembra ragionare proprio così quando osserva, a ragione, che solo di rado ci si accontenta di giudicare bella un'opera letteraria per questioni puramente formali. Spesso, se non sempre, la si loda per quello che dice, per il suo contenuto etico e culturale.¹⁰ Di qui tuttavia non segue, io credo, che la validità estetica di un'opera passi anche per un *giudizio* morale perché di fatto con questo termine si possono intendere due cose molto diverse. Le tragedie di Sofocle ci *danno da pensare*: trovarle belle significa anche e soprattutto *comprendere* il contenuto

⁸ Anche su questo punto si veda Jacobson, *In Praise of Immoral Art* cit. che sostiene la stessa tesi, sia pure con ragioni diverse.

⁹ Si è spesso ricondotta la posizione del formalismo alla tesi kantiana (ancora una volta sono le pagine di Carroll che andrebbero rammentate), ma si tratta a mio parere di un errore che non soltanto non tiene conto delle pagine kantiane sul sublime, ma che soprattutto dimentica interamente la riflessione che Kant propone sulle idee dell'immaginazione (I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni, Einaudi, Torino 1999, pp. 148-155, § 49) e, più in particolare, sulla bellezza come simbolo della moralità (ivi, pp. 185-189, § 59).

¹⁰ Carroll, *Beyond Aesthetics* cit., pp. 293-294; si veda anche W. Booth, *Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake?*, «Philosophy and Literature», 22, 2 (1998), pp. 366-393.

delle questioni morali che esse sollevano, ma questo ancora non vuol dire che la loro validità estetica dipenda dal nostro concordare con la prospettiva etica che Sofocle ci propone e quindi dalla nostra valutazione morale di quella tragedia. Dalla constatazione dell'insufficienza di un'analisi formalistica delle opere letterarie deriva la rilevanza del contenuto etico e culturale di cui esse sono latrici, non la tesi secondo la quale troviamo belle *ceteris paribus* le opere di cui *condividiamo* la prospettiva etica. Comprendere non significa condividere, ed è per questo che possiamo capire da un lato le ragioni per le quali Dante ritiene che Ulisse sia colpevole ma, dall'altro, non abbiamo affatto bisogno di condividere le sue convinzioni etiche e religiose per trovare bello per il suo contenuto il XXVI canto dell'*Inferno*.

Si potrebbe obiettare che quando leggiamo un racconto non ci limitiamo a *comprendere* come spettatori disinteressati un mondo diverso dal nostro, ma partecipiamo vivamente ad esso, e per partecipare alle vicende narrate dobbiamo in qualche modo condividere la prospettiva della narrazione. Senza una condivisione effettiva non potremmo gioire per ciò che la prospettiva del racconto considera un bene e non potremmo dispiacerci per ciò che in un racconto è male.¹¹ Ma se le cose stanno così, non dovremmo sostenere che non potremmo godere esteticamente di un'opera che vada contro i nostri convincimenti etici e politici perché non sapremmo come *partecipare* alle vicende che narra?

È stato Hume a sostenere per primo questa tesi:¹² se il compito del lettore consiste nell'accordare le sue emozioni alle richieste che il racconto passo dopo passo avanza, sembra ovvio riconoscere che egli debba accettare la prospettiva dell'autore e i suoi convincimenti. Su questo punto Hume traccia anzi una distinzione importante. Per il lettore di un racconto – osserva Hume – è facile tacitare quello che del mondo conosce e accettare di buon grado che i migliori tra gli achei possano nascondersi nel ventre cavo di un cavallo di legno: il critico che scuotesse la testa e facesse valere i suoi ragionevoli dubbi in proposito si farebbe guidare da uno scrupolo irragionevole perché per immaginare che le cose siano andate così non è necessario che possano realmente essere andate così. Diversamente stanno le cose quando ci disponiamo sul terreno della morale: in questo caso, osserva Hume, il lettore può accordarsi alle richieste che il testo gli propone solo se non contrastano apertamente con i suoi convincimenti. Ne segue che un racconto immorale racchiude un errore dal punto di vista estetico: chiede al lettore quello che il lettore non può fare – gli chiede di rallegrarsi per il trionfo del malvagio sul giusto o di soffrire per la morte dell'orco, ma né l'uno né l'altro compito possono essere assolti. Certo, l'esempio che Hume ci propone può lasciarci perplessi: a suo avviso, per i rozzi eroi omerici non si possono

¹¹ K. Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Harvard 1991, pp. 19-20.

¹² D. Hume, *La regola del gusto*, a cura di G. Preti, Laterza, Roma-Bari 1981, pp. 48-49.

provare i sentimenti e le emozioni che l'*Iliade* e l'*Odissea* pretendono da noi, ma se chiudiamo un occhio su un esempio così infelice il problema ha una sua sensatezza. Non è forse ovvio che per provare compassione o disprezzo per un personaggio io debba condividere le ragioni che l'autore suggerisce per giustificare queste emozioni?

Hume dice così, ma io non credo che abbia ragione, ma per rendersene conto è necessario innanzitutto far luce su tre diverse interpretazioni del suo argomento.

La prima è la più impegnativa: si può interpretare la tesi di Hume come se ci chiedesse di sostenere che un racconto immorale è esteticamente infelice perché il giudizio etico di disapprovazione si tradurrebbe immediatamente nell'impossibilità di provare ciò che la narrazione ci chiede di sentire e vivere. Se un malvagio non *merita* compassione non *posso* rattristarmi della punizione che lo affligge: non si possono versare lacrime sull'orco perché non le merita.

La seconda interpretazione radica l'impossibilità di cui discorriamo in una *decisione* che nel tempo può consolidarsi in un'abitudine. Le emozioni, nel tempo, si *educano* e la constatazione dell'immoralità di un racconto può tradursi di primo acchito nella *decisione* di non dividerne la prospettiva etica, e questa decisione può divenire un abito che non vogliamo né possiamo a piacere dismettere. Abbiamo tutti riso di barzellette sessiste e omofobe, ma forse oggi non ci riusciamo più perché siamo diventati più consapevoli del male che certi comportamenti possono causare e quello che un tempo ci sembrava divertente suona ora fastidioso, se non colpevole: il riso si spegne così prima ancora di nascere.

La terza interpretazione si limita a constatare un *fatto*: talvolta accade che un racconto che ci chiede di prendere le parti di un individuo meschino e malvagio non sappia convincerci e che, nonostante i nostri sforzi, non sia davvero possibile sintonizzarsi sulla narrazione che, ad un certo punto, ci *stanca*. Un film che riproponesse oggi in qualche modo la storia di un capolavoro come *Ombre rosse* forse non ci piacerebbe e lo guarderemmo con fastidio. Talvolta facciamo fatica a seguire il dettato di narrazioni che appartengono ad un mondo diverso dal nostro o che ci chiedono di provare emozioni che contrastano con quelle che in circostanze analoghe siamo soliti provare. L'argomento di Hume varrebbe insomma anche in questo caso: un racconto fortemente immorale sarebbe infatti un racconto che facciamo fatica ad immaginare e che guarderemmo con uno sguardo diverso da quello che sarebbe richiesto per riuscire a partecipare al mondo di cui narra.

Si tratta di tre interpretazioni diverse su cui dobbiamo riflettere un poco perché ci consentono di mettere a fuoco i problemi di cui abbiamo discusso sin qui e di comprendere in che senso, ed entro che limiti, con i buoni sentimenti si fanno cattivi libri.

3.

La prima interpretazione è stata sostenuta da molti filosofi ed è forse quella più vicina al dettato del passo humeano. Si tratta, tuttavia, di una tesi che è da un lato empiricamente falsa e che, dall'altro, poggia su un argomento la cui validità è per lo meno discutibile. Vediamo innanzitutto l'argomento che è stato proposto da Berys Gaut e che va sotto il nome di «the merited-response argument»: ¹³ si sostiene innanzitutto che un racconto immorale è un racconto che ci invita a provare emozioni e sentimenti che abbiamo ragione di non voler provare perché non sono appropriati per la scena narrata. Si osserva poi, in secondo luogo, che un'opera è esteticamente mal riuscita se non suscita nello spettatore le emozioni appropriate. Di qui la conclusione: un'opera immorale è un'opera che, conformemente al principio di Hume, non sa suscitare nello spettatore le emozioni appropriate. Il suo limite dal punto di vista estetico è qui: dovrebbe suscitare in noi emozioni e sentimenti che non può ridestare.

Jacobson ha mostrato che si tratta di un argomento mal costruito ¹⁴ perché poggia su un equivoco di fondo. Basta scioglierlo perché l'argomento mostri il suo punto debole: posso dire che il riso è la reazione appropriata ad una battuta di spirito per dire che, *nonostante tutto*, è divertente, ma il fatto che sia divertente non significa ancora sostenere che sia *giusto* riderne e che sia *in questo senso* la risposta *appropriata* alla situazione in cui ci si trova. Delle due l'una: o si dice che una battuta di spirito è divertente (che *merita* il riso) solo se è moralmente giusto riderne ¹⁵ – e allora l'argomento è chiaramente circolare perché di fatto sostiene che una barzelletta immorale, che ci faccia ridere o no, non merita di essere detta divertente – oppure si riconosce che asserire che una certa situazione è divertente (o commuovente, dolorosa, ecc.)

¹³ Gaut lo spiega così: «A work's manifestation of an attitude is a matter of the work's prescribing certain responses toward the events described. If these responses are unmerited, because unethical, we have reason not to respond in the way prescribed. Our having reason not to respond in the way prescribed is a failure of the work. What responses the work prescribes is of aesthetic relevance. So the fact that we have reason not to respond in the way prescribed is an *aesthetic* failure of the work, that is to say, is an aesthetic defect. So a work's manifestation of ethically bad attitudes is an aesthetic defect in it. Mutatis mutandis, a parallel argument shows that a work's manifestation of ethically commendable attitudes is an aesthetic merit in it, since we have reason to adopt a prescribed response that is ethically commendable. So ethicism is true». (B. Gaut, *The Ethical Criticism of Art*, in J. Levinson (ed.) *Aesthetics and Ethics: Essay at the Intersection*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 182–203.

¹⁴ D. Jacobson, *In Praise of Immoral Art* cit., pp. 169-174.

¹⁵ Qualche volta, in effetti, diciamo di una battuta immorale che “non è divertente”, ma è forse opportuno rammentare che questo capita quando qualcuno sta ridendo o quando ci si vuole ricordare di non ridere.

non significa che sia moralmente giusto riderne (o commuoversene, lamentarsene, ecc.) e che, vice versa, non è possibile sostenere che un racconto che ci invita a provare un'emozione che va contro i nostri assunti morali non è in grado di farci provare quello che si prefigge. Dire di qualcosa che è divertente o commuovente significa soltanto sostenere che è tale da suscitare in noi, in circostanze normali, il riso o il pianto, non che è tale da suscitare in noi lo stato d'animo che è moralmente giusto provare. In nessuno dei due casi l'argomento conferma la tesi di Hume.

Non è tuttavia soltanto l'argomento ad essere debole: è la tesi stessa ad essere empiricamente falsa. Ridiamo di barzellette sessiste, speriamo che Ringo in *Ombre rosse* uccida gli indiani anche se sappiamo che ciò che ci auguriamo appartiene alla celebrazione di un genocidio, e quanto a Tersite, con buona pace di Concetto Marchesi¹⁶, non riusciamo a non deriderlo, anche se questo accade per ragioni che *nella norma* non condividiamo affatto. Insomma, non soltanto non abbiamo argomenti che ci consentano di affermare che proviamo solo le emozioni che è *giusto* provare, ma si deve constatare che per provare le emozioni ed i sentimenti che un racconto ci chiede di vivere non è necessario condividere *realmente* la prospettiva etica che lo caratterizza. Ci sono racconti che ci spingono a solidarizzare con personaggi per cui proveremmo disprezzo, se solo li incontrassimo per la strada.

Vi è tuttavia un altro argomento per dimostrare che i nostri convincimenti morali non decidono del nostro destino di lettori, ed è l'argomento che fa leva sulla diversità delle nostre letture. Leggiamo racconti e romanzi che hanno prospettive morali molto diverse, guardiamo quadri che rappresentano la stessa scena alla luce di pensieri e di decisioni diametralmente opposte, eppure non per questo siamo costretti a trovare gli uni belli e gli altri brutti o a partecipare emotivamente solo ai primi e non ai secondi. Come reagiremmo se qualcuno ci dicesse che non può trovare bella la *Divina Commedia* perché trova bello *Aspettando Godot*? E come risponderemmo a chi ci vietasse di dire che è bello l'affresco del Botticelli che raffigura Giuditta e Oloferne solo perché abbiamo già detto che il quadro del Caravaggio che raffigura la stessa scena è un capolavoro? Risponderemmo, io credo, dicendo che, come lettori e spettatori, non siamo costretti ad un voto di obbedienza e che la letteratura (e l'arte in generale) sono almeno in questo diversi dalla filosofia – possiamo trovare valide e belle narrazioni che sono animate da convinzioni differenti, mentre una simile libertà non ci è concessa sul terreno filosofico, perché – per quanto possa apparirci in varie forme – la verità non tollera il plurale.

¹⁶ C. Marchesi, *Il libro di Tersite*, Sellerio, Palermo 1993.

4.

Eppure si dirà che talvolta possiamo *costringerci* a non ridere di una battuta offensiva o a non partecipare ad un racconto che ci sembra esprimere posizioni etiche non condivisibili. Talvolta le cose vanno proprio così: non sono riuscito a vedere *Berretti verdi* di John Wayne e Ray Kellogg lasciandomi guidare dalle regole che in quell'opera dettano il coinvolgimento emotivo, e non l'ho fatto perché non ho voluto mettere a tacere nemmeno per un momento le mie convinzioni etiche e politiche. Non ho voluto accettare il gioco immaginativo che il film mi proponeva, e anche se sono convinto di non aver perso poi molto, sarebbe un errore sostenere che in questo caso si possa applicare la regola di Hume e dire che l'opera è *per questo* esteticamente scadente. Possiamo sentirci offesi dalla lettura di alcune *belle* novelle del *Pentameron* perché ci ripropongono i più vietati stereotipi razzisti, ma se non accettiamo di leggere una storia a partire dalle regole che ci detta non abbiamo una ragione per criticarla dal punto di vista estetico: *non* si può dire che un gioco è brutto o che non è divertente se ci si rifiuta di giocarlo come si deve o se non ci accettano le sue regole.

Forse, di fronte a queste considerazioni si potrebbe reagire scrollando le spalle: se le novelle del Basile sono belle, e nella norma lo sono, perché mai preoccuparsi del gioco immaginativo che ci propongono? Che cosa ci importa, in fondo, se non sono corrette moralmente, visto che nessuno ci costringe a cambiare le nostre idee se per un ritaglio di tempo ci vestiamo di idee che non ci appartengono? Forse oggi siamo diventati troppo sensibili agli argomenti un po' censori di chi si preoccupa di espungere dal novero delle letture i racconti che non tranquillizzano le nostre coscienze, ripetendo consolatoriamente il decalogo dei nostri convincimenti morali. Questo, tuttavia, non toglie che vi siano talvolta buone ragioni per avere paura che le idee e i pensieri che condividiamo nella lettura di un racconto o di un romanzo si insinuino nei nostri comportamenti reali, guidandoli inconsapevolmente. Forse, a forza di chiudere gli occhi su quello che sappiamo essere giusto, possiamo gradualmente abituarci a non provare orrore o disagio nel percorrere, sia pure soltanto immaginativamente, vie che riteniamo sbagliate e la piccola dose di veleno che è racchiusa in certi racconti può alla fine mitridatizzarci rispetto ai mali reali.¹⁷ Proprio come possiamo abituarci a non ridere di battute sessiste, così possiamo abituarci a farlo e possiamo finire col credere che le parole di chi è brutto e sgraziato come Tersite non meritino di essere ascoltate attentamente.

Noi possiamo abituarci – il nodo da sciogliere è qui. Può accadere che un certo genere di racconti finisca con l'imprimersi nella mente della persona che legge, ma se questo accade è perché insensibilmente l'atteggiamento complessivo che un rac-

¹⁷ K. Walton, *Morals in Fiction and Fictional Morality*, in *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes, Vol. 68, 1994, p. 33.

conto ci chiede di assumere è passato da un lettore ad un altro: dal *lettore implicito* che lo assume volontariamente e *pro tempore* al *lettore reale* su cui lentamente si sedimentano le disposizioni emotive cui un certo genere di lettura ci abitua.

È da qui che l'argomento di Hume trae la sua apparente plausibilità ed è su questo punto che dobbiamo indugiare un poco. Walton ha ragione: leggere un racconto non significa *assumere* che da qualche parte del mondo accada una vicenda che non obbedisce necessariamente alle regole del nostro mondo, ma non significa nemmeno pensare di osservare dall'esterno un mondo possibile, senza dividerne lo stile e la forma di vita. Leggere un racconto significa accettarne le regole e disporsi attivamente nell'orizzonte di attese e nel sistema di criteri di valutazione che lo sorreggono, qualunque esso sia. Questo tuttavia non significa che la prospettiva del racconto debba essere fatta propria dal lettore reale o che egli debba commisurarla ai propri convincimenti etici e culturali. Il racconto non chiede al lettore reale di piegarsi alle sue regole, ma detta al lettore implicito le condizioni cui deve far fronte se vuole poter assumere *pro tempore* la prospettiva che il testo richiede. Nell'*Orlando furioso* la Luna è il controcanto immaginativo della Terra, la sua ideale eco platonica in cui ogni cosa è insieme altra e perfetta. Il lettore reale che si addentra nei versi di Ariosto non deve necessariamente credere che le cose stiano così – non lo credeva nemmeno Ariosto, io penso – ma impara egualmente a comprendere un insieme di regole di cui capisce il senso: sono queste regole che gli permettono di vestire i panni del lettore implicito e di assumere la *giusta* prospettiva di lettura. È solo perché si dispone in un alveo di pensieri che altrimenti non gli appartengono che il lettore implicito può trovare naturale che sulla Luna si ritrovi custodito e protetto in una sua stabile e consolante presenza ciò che nell'esistenza quotidiana degli uomini svanisce, si dissipa e infine si perde.

Dal punto di vista etico le cose sono più complesse, ma non per questo radicalmente diverse. Ogni racconto ci insegna ad assumere rispetto al mondo narrato la prospettiva etica che consente di comprenderlo, proprio come ogni quadro prospettico costruisce per lo spettatore il punto di vista da cui poterlo osservare sia pure soltanto idealmente.¹⁸ Per poter comprendere l'*Iliade*, non c'è bisogno di condividere *realmente* l'etica eroica che pervade ogni sua pagina: è sufficiente rendersi disponibili ad immaginare quanto Omero ci chiede e disporsi rispetto al mondo narrato nella prospettiva che il poema passo dopo passo *costruisce* per noi¹⁹. È sufficiente, in altri

¹⁸ Il punto dell'occhio è interamente determinato dalle regole costruttive dell'immagine e non coincide necessariamente con la posizione reale dello spettatore. Per una discussione più ampia di questo tema si veda P. Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. Filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

¹⁹ In un suo saggio Wayne Booth (*Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake?* cit., p. 378) fa un rapido accenno alla prospettiva del lettore implicito proprio in relazione

termini, che il lettore si *costruisca* come lettore implicito seguendo le indicazioni che il testo gli porge.

Certo, per poter assumere il ruolo che il testo gli assegna, lo spettatore implicito deve attenersi alle regole della grammatica della finzionalità che non deve essere confusa con la grammatica del possibile²⁰. Un racconto *non* è un'ipotesi controfattuale che consenta al lettore di mettere alla prova il sistema delle sue convinzioni reali e delle sue disposizioni emotive di fronte ad eventi che potrebbero accadere, anche se di fatto non sono accaduti. I racconti non sono esperimenti mentali: non lo sono perché non si limitano ad allentare qua e là i bulloni dell'ingranaggio del reale per consentirci di vagliare un'ipotesi alla luce dei nostri presupposti, ma costruiscono un mondo e, insieme ad esso, decidono quali siano le regole che lo rendono comprensibile e coerente e che sole debbono essere chiamate in causa per giudicarlo. La storia di Tersite non mette alla prova la nostra moralità e noi non siamo chiamati a giudicarla con lo sguardo rischiarato di chi ha imparato a riconoscere il diritto degli umili: quella storia va letta e compresa come l'*Iliade* chiede di intenderla e valutarla. La storia di Tersite appartiene al mondo dell'*Iliade* e va giudicata *dentro* i confini di quel mondo narrativo.

Forse si dirà che questo è ovvio perché l'*Iliade* è stata scritta molto tempo fa: sarebbe un errore giudicare un'opera del passato con il metro del presente. Tuttavia, se diciamo che non siamo chiamati a giudicare la storia di Tersite sulla base di ciò che oggi riteniamo sia giusto non è per ripetere in altra forma una constatazione di ordine storicistico. La ragione è un'altra: è che la storia di Tersite – *come ogni altra storia* – detta le regole che definiscono la posizione del lettore implicito, un lettore che non è chiamato a misurare un mondo possibile con il metro invariante dei criteri di giudizio che lo guidano nella vita reale, ma deve invece dichiararsi disponibile ad un gioco complesso in cui un mondo altro si dispiega, insieme alle regole che debbono giudicarlo e che sole consentono di comprenderlo.²¹

all'argomento di Hume: si tratta tuttavia di un'osservazione che viene subito messa da canto – e stranamente Booth si fa semplicemente sostenitore di una concezione eticamente atteggiata della critica.

²⁰ L'origine prima di questa distinzione è nelle pagine husserliane, ma la si ritrova riproposta con grande intelligenza e finezza di analisi in un libro molto bello e, a mio avviso, troppo poco studiato – il libro di Ruth Ronen su letteratura e mondi possibili (R. Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1994).

²¹ Vorrei in altri termini sostenere che la ragione per cui è facile esimersi dal giudicare sulla base della nostra morale un testo che appartiene ad un lontano passato non dipende da una qualche consapevolezza storicistica e filologica, ma dal fatto che la lontananza temporale ci consente più facilmente di aderire alla grammatica della narrazione – un fatto che, a ben guardare, è tutto racchiuso nell'invito a collocare il mondo delle favole in un lontano

Ho detto che nel caso della dimensione etica il quadro è in parte più complesso, e si tratta di una constatazione su cui, come sappiamo, lo stesso Hume si sofferma: è più facile assumere il ruolo del lettore implicito per ciò che concerne la dimensione cognitiva di quanto non accada per la dimensione morale. Che così stiano le cose è sotto gli occhi di tutti, ma non è così facile comprenderne la ragione. Quando leggiamo un racconto dobbiamo innanzitutto accettare le regole che ci sorreggono nell'immaginarlo e questo significa che dobbiamo accettare un mondo diverso dal nostro, in cui talvolta gli animali parlano o la magia può alterare il corso degli eventi. L'autore deve essere capace di guidarci passo dopo passo in questo compito che si fa impegnativo solo quando le regole cui dobbiamo acclimatarci implicano qualcosa di più di una mera alterazione fattuale, come accade per esempio quando la narrazione ci costringe a pensare ad un tempo che procede a ritroso o quando ad essere alterate sono le leggi fondamentali della metafisica ingenua che sorregge la nostra immagine del mondo. In questi casi autore e lettore possono essere costretti ad un qualche sforzo, ma nella norma anche racconti nascostamente contraddittori possono essere immaginati di buon grado dal lettore, se l'autore sa nascondere almeno in parte gli aspetti sconcertanti della contraddittorietà.

Dal punto di vista etico, invece, la situazione è più complessa perché assumere una prospettiva etica differente non significa soltanto immaginare di essere guidati da un diverso decalogo di leggi che potrebbero a loro volta mal conciliarsi tra loro: vuol dire anche, e innanzitutto, imparare a legare a situazioni determinate emozioni diverse dal solito – perché è sulle emozioni e sui sentimenti che si costruiscono le nostre prese di posizione morale. Ora, non siamo liberi di sentire e di provare le emozioni che desideriamo, ed è per questo che tutte le volte in cui la prospettiva del racconto diverge dalle nostre consuete convinzioni morali il compito dell'autore si fa davvero difficile: deve saper costruire le scene in modo da far sì che il lettore provi emozioni diverse dal solito e possa, proprio per questo, accettare quell'insieme di regole e di atteggiamenti che gli consentono di guardare al mondo narrato da un punto di vista nuovo. Nella realizzazione di questo compito, l'autore può essere più o meno felice, e questo ci conduce ad un'ultima interpretazione dell'argomento humaneo.

5.

Vi è appunto una terza possibile interpretazione. Può darsi che un racconto non sappia dettare in modo coerente le regole che determinano la posizione che il lettore

passato, in un "c'era una volta" che non ci chiama certo ad uno scrupolo storicistico, ma ci porge nell'incoltabilità della distanza temporale una metafora facilmente percorribile della grammatica della finzionalità.

implicito deve assumere e che, proprio per questo, non sia possibile leggere il racconto così come ci chiede di intenderlo. In questo caso *non* si tratta più di una libera scelta, e quindi della decisione di mantenere rispetto alla narrazione una posizione criticamente distaccata e comunque diversa da quella che il testo ci chiede; tutt'altro: ora semplicemente leggiamo e ad un tratto ci imbattiamo in pagine che ci impediscono di guardare le cose dalla giusta prospettiva – da quella cui il racconto ci chiama. Vorremmo seguire con simpatia le vicende di Delphine, la protagonista di un film di Rohmer (*Il raggio verde*, 1986), ma non ci riusciamo perché qualcosa ci infastidisce e non riusciamo a sperare e a temere in accordo con quello che la narrazione ci chiede. Le regole del gioco in cui dovremmo immergerci ci sembrano diventate all'improvviso troppo strette e proviamo di fatto una qualche *resistenza a sentire* e ad immaginare come ci si chiede di fare.

Talvolta ad impedirci di assumere la giusta prospettiva rispetto ad una narrazione sono questioni che chiamano in causa il giudizio morale, e tuttavia prima di dare ragione a Hume è forse opportuno riflettere un poco. In primo luogo, è importante ricordare quel che già sappiamo: vi sono innumerevoli racconti che ci chiedono di prendere le parti di un malvivente o di un malvagio, o che ci invitano a non dar peso alle gesta orribili compiute dal nostro eroe preferito. In un film di Almodóvar (*Parla con lei*, 2002) un giovane infermiere dalla personalità disturbata abusa di una giovane donna in coma, eppure lo spettatore continua a guardare il film senza segnare Benigno – così non a caso si chiama il ragazzo – con un marchio di infamia. O ancora: appena entrati nella grotta del ciclope, i compagni di Odisseo sono presi da grande timore, e pregano il loro re di scappare, non prima tuttavia di avere rubato qualcosa, proprio come avevano fatto nella terra dei Ciconi, dove – fatta razzia di beni e violentate le donne – avrebbero tutti dovuto correre felicemente alle navi. Leggiamo, e continuiamo a leggere senza fatica, e ci indigniamo per il mostro – Polifemo, intendo – che non rispetta le sacre leggi dell'ospitalità. Gli esempi sono molti, e non c'è colpa che, di per sé stessa, ci impedisca di assumere la posizione del lettore implicito.

Eppure talvolta non riusciamo a farlo, e se non riusciamo non è perché viene infranto un giudizio morale astrattamente formulato, ma perché non siamo liberi di *sentire* quello che vogliamo. Le emozioni si radicano nelle situazioni che viviamo *così come le viviamo*, e le emozioni determinano il modo in cui ci rapportiamo alla storia e ai suoi personaggi. Ne segue che un racconto può certo costringerci a vestire i panni di un lettore implicito che contraddice per molte ragioni ciò che crediamo e pensiamo come lettori reali, ma può farlo solo se costruisce le situazioni narrative in modo tale da suscitare in noi le giuste emozioni – quelle emozioni che ci consentono di orientarci rispetto alla storia secondo la prospettiva che l'autore ci indica. Almodóvar sa come deve raccontare lo stupro che Benigno compie su Alicia per non suscitare altra emozione che una dolorosa compassione che ricade tanto sulla vittima

ma, quanto sul suo carnefice, e Omero sa come farci dimenticare quello su cui pure ha attirato la nostra attenzione. Il *Canis latrans* è un predatore feroce; il *Geococcyx Californianus* è un volatile innocuo: questo sapere non basta per non farci sperare che, prima o poi, Wile E. Coyote riesca finalmente a mettere le zampe sul Beep Beep – non è possibile non sperarlo perché Chuck Jones non ci propone mai scene che ci facciano vedere la sofferenza terribile di un animale sbranato vivo e perché di contro ci mostra costantemente le sciagure del povero coyote che sconta sulla sua pelle la falsità del detto secondo il quale la fortuna aiuta gli audaci. I racconti sono finzioni, e le finzioni possono tacere per sempre quello che nella realtà accompagna ogni accadimento: nei cartoni animati, i denti del coyote non straziano le carni della vittima e la fame tuttavia non uccide lo sfortunato predatore. Non lo faranno e non l'hanno mai fatto, perché ciò che un racconto tace non c'è. Ma se così stanno le cose, non è vero che un racconto immorale è *ceteris paribus* un racconto che ha un difetto estetico rilevante; tutt'altro: si può sostenere invece che se un racconto è mal costruito esteticamente, allora non ci permette di assumere il ruolo del lettore implicito e ci restituisce nostro malgrado alle nostre consuete opinioni morali.

Non è un caso che sia così: come lettori non siamo chiamati a giudicare sul fondamento della nostra morale la prospettiva etica di un racconto. Certo, possiamo farlo, ma questo significa mutare radicalmente l'atteggiamento di lettura: non ascoltiamo più il racconto come un ordine garbato che ci invita ad immaginare una storia, ma come un documento che attesta le inclinazioni etiche, culturali o politiche di chi quel testo ha scritto. È un atteggiamento legittimo e può talvolta essere opportuno compierlo: certi racconti di Kipling sono inquietanti se li leggiamo così, ma ciò non toglie che questa prospettiva di giudizio si collochi prima o dopo la lettura del racconto, prima o dopo la sua comprensione immaginativa. Se invece non abbandoniamo il ruolo che ci è assegnato dalla comprensione del carattere finzionale del racconto, il nostro compito assume fin da principio una diversa fisionomia: non dobbiamo giudicare la prospettiva etica dell'autore, ma dobbiamo assumere il punto di vista che è richiesto al lettore implicito, e questo è possibile solo se la narrazione è coerente con le sue stesse richieste e se i mattoni di cui si avvale per costruire l'edificio della sua storia sono tali da suscitare nel lettore le emozioni e le sensazioni che determinano il punto di vista che a lui si chiede di assumere.

In un quadro, il punto dell'occhio è indicato, con maggiore o minore esattezza, dal modo in cui sono raffigurati prospetticamente gli oggetti raffigurati. Guardandoli, lo spettatore si comprende immaginativamente nel luogo che gli è assegnato dal dipinto – un luogo che *non* può essere ricavato dal posto che realmente il suo corpo occupa. Guardiamo, e ci sembra di osservare la scena dall'alto o dal basso, da vicino o da lontano e questo qualunque sia la posizione reale che occupiamo. Può tuttavia accadere che un errore nella costruzione prospettica renda difficile o impossibile il compito dello spettatore o che un dipinto giochi volontariamente con il punto di vi-

sta dello spettatore, come accade nel caso delle anamorfosi. Può accadere anche nei racconti: un narratore inaffidabile può costringerci a capire che non dobbiamo essere il lettore implicito che il racconto apparentemente ci chiede di essere.²² Ma può anche accadere che un racconto non sappia costruire coerentemente il suo mondo e ci sbalzi fuori per questo dalla prospettiva di lettura che pure pretende di assegnarci.

Un compito difficile, dunque, di cui ci si può chiedere la ragione. In fondo, se un racconto non si allontana dal nostro concreto e reale modo di sentire e di valutare gli accadimenti, è più facile per il narratore non commettere errori significativi e per il lettore assumere la posizione cui è chiamato dal racconto. Perché allora costringersi ad una narrazione di “cattivi sentimenti”? Per una duplice ragione, io credo. Da un lato nel suo farci esplorare mondi che giustificano un diverso atteggiamento morale i racconti ci consentono di rendere un po’ meno provinciale la nostra definizione di quello che è umano e ci appartiene.

Non so se leggere ci insegni davvero le ragioni degli altri, ma ci consente almeno questo: ci permette di scoprire di tanto in tanto che possiamo guardare e sentire il mondo sia con gli occhi dell’orco, sia con quelli di Pollicino, anche se è più facile questo che quello. La letteratura dei cattivi sentimenti avrebbe così una funzione etica:²³ ci insegnerebbe a ritrovare nel male qualcosa di umano e nell’errore un insieme di ragioni che lo rendono apparentemente plausibile. D’altro lato, tuttavia, al di là di ogni funzione etica, è bello – io credo – scoprire che è possibile cambiare posizione: è *bello* perché ci consente di liberarci di quei fastidiosi crampi mentali di cui Wittgenstein parlava nei suoi *Quaderni*.²⁴ Forse non è molto, ma non è nemmeno troppo poco.

6.

Possiamo trarre ora qualche rapida conclusione. I buoni sentimenti sono, da soli, insufficienti per costruire una narrazione avvincente o almeno così è nella norma, ma questo non significa che la prospettiva di lettura di un racconto non possa avere un contenuto moralmente condivisibile o che i racconti non possano essere considerati belli e interessanti anche in ragione dei problemi etici che discutono. Rifiutare

²² È in questa prospettiva che andrebbero a mio parere discussi i temi che Eaton ha reso così vivi nel suo *Robust immoralism* (cit.). Su questo stesso tema si veda ancora una volta Jacobson (*In Praise of Immoral Art* cit.) e M. Kieran (*Art, Morality and Ethics: On the (Im) Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value*, «Philosophy Compass», 1-2, (2006), pp.129-143).

²³ Jacobson, *In Praise of Immoral Art* cit.

²⁴ L. Wittgenstein, *Libro Blu*, in *Libro blu e Libro marrone*, Einaudi, Torino 1983, p. 34.

la prospettiva del formalismo non significa tuttavia accettare la validità della critica moralistica, nelle sue diverse forme. La pretesa che un racconto immorale sia anche esteticamente sbagliato poggia, io credo, su un fraintendimento della grammatica dei prodotti finzionali: i racconti non ci parlano di mondi possibili e non sono ipotesi controfattuali chiamate a mettere alla prova le nostre credenze *effettive* e le nostre *reali* convinzioni morali. Sono invece simili a giochi e per questo racchiudono in sé le regole che ci consentono di comprenderli e di valutarli. Se ci si pone in questa prospettiva, l'argomento di Hume ci appare, in ultima istanza, come una conseguenza di questo errore: Hume ritiene che il codice di comportamento etico che ci guida nella nostra vita quotidiana ci costringa a trovare esteticamente infelici le opere che sono sorrette da una prospettiva morale che non condividiamo. Si tratta di una tesi empiricamente falsa che è stata difesa con argomenti che mi sembrano infondati, ma soprattutto è il frutto di un fraintendimento: Hume dimentica che i racconti, proprio come i giochi, ci coinvolgono come personaggi che appartengono alla finzione e che debbono per questo accettarne le regole. I racconti, morali e immorali che siano, si rivolgono ad un lettore implicito che è costruito e posto dalla narrazione stessa. Nel caso della dimensione etica, il dettato della narrazione deve tuttavia assolvere ad un compito più complesso: deve saper giustificare l'assunzione di un differente punto di vista costruendo la realtà narrativa in forma tale da suscitare nel lettore quelle emozioni e quegli atteggiamenti che fanno da fondamento ad ogni prospettiva etica. Si tratta di un compito complesso che tuttavia è reso possibile dalla natura della narrazione, dalla sua capacità di ricreare ad arte le situazioni che normalmente scandiscono la nostra vita, mettendone in luce solo alcuni tratti e tacendone altri. La grammatica della finzione ci consente così di costruire un mondo che chiede di essere valutato e compreso secondo prospettive diverse dalla nostra.

Etica, intellettuali e mercato al tempo delle Culture Wars

Mimmo Cangiano

1.

In *La fine della strada* di John Barth, considerato uno dei romanzi fondanti della letteratura postmoderna, il protagonista, un accademico, si confronta a inizio testo con due studenti sulla questione riguardante la pre-esistenza del linguaggio alla grammatica. Il primo allievo esprime una posizione pragmatista: se il linguaggio pre-esiste alla grammatica, studiarla è inutile: ciò che dico ha valore di per sé oltre l'imposizione normativizzante. Ma il professore lo coglie in fallo: il linguaggio persiste sì alla grammatica, ma non il nostro individuale linguaggio, che naviga nelle prescrizioni, nelle norme (norme ovviamente non neutre ma regolative). Il secondo allievo gli chiede: ma se ci atteniamo a queste norme, allora come possiamo cambiare il mondo? Così risponde l'accademico:

il vero radicale in ogni società è colui che vede l'arbitrarietà di regole e convenzioni sociali, ma ha la società in così gran disdegno che accoglie tutto il suo non-senso con un sorriso. Il più grande ribelle è l'uomo che non cambierebbe la società per nulla al mondo.¹

Qui il postmodernismo appare nelle sue classiche vesti novecentesche, quelle dell'ironico-liberale che, pur consapevole, decide di lasciare la realtà all'*everything flows*, limitando il proprio capitale simbolico alla sfera della consapevolezza. Tuttavia negli ultimi trent'anni i portati speculativi del postmodernismo hanno preso ben altra direzione, legandosi da vicino alla domanda del secondo studente. Temo però che quella preservazione della società che appare nella risposta del professore

¹ J. Barth, *La fine della strada* [1958], Minimum Fax, Roma 2020, p. 37.

sia tutt'ora molta viva, e il modo in cui si è dissimulata dentro le ansie del secondo studente è proprio il tema del mio articolo.

Dottorando negli Stati Uniti, mi imbattei un giorno nella pagina web di un docente di una famosa università. Il professore, fino a pochi anni prima un regolare francesista, appariva nella home page guardando in camera. Le mani protese verso l'obiettivo reggevano un cervello umano (spero in polivinile). Fu il mio primo incontro con le *Neurohumanities*, con quella disciplina che l'ironia di Fredric Jameson avrebbe poi definito «nuovo materialismo... pre-dialettico». Tutto intorno volavano invece le sirene di un decostruzionismo mischiato ai *Cultural Studies*. Qui non sopravviveva nessuna speranza di oggettività: tutto si risolveva nel giudizio di cassazione espresso dal sintagma «costrutto sociale», tribunale supremo che deponeva le armi solo davanti alla libertà individuale di riconoscersi parte di uno di quei gruppi che formano le *identity politics*. Se un amico alla guida correva un po' troppo, partiva il classico: «ma vai tranquillo che tanto la morte è un costrutto sociale!».

Era facile rigettare la presunta neutralità della nuova prospettiva para-scientifica: sapevo cos'era la «ragione strumentale» e Deleuze, fra gli altri, mi aveva spiegato come il capitalismo stabilisse le sue leggi pragmatisticamente proprio facendo leva sull'ideologia di una presunta neutralità della conoscenza. Più complesso era il rapporto col secondo campo. Quello che oggi chiamiamo «costruttivismo radicale» era in fondo casa mia. Credevo nella storia come continua trasformazione, e la storia non conosce essenze e sa che ogni punto fermo, ogni essenzialismo, è espressione di un dominio. E però c'era qualcosa di strano: quell'epistemologia che prendevamo di peso dalla *French Theory*, una «pappa», direbbe Jesi,² che riusciva per miracolo a tenere insieme le micro-fisiche del potere di Foucault, i simulacri di Baudrillard e le tracce di Derrida, e li shakerava per tirarne fuori il *boogeyman* dell'universalismo (maschile, eurocentrico, ecc.), non si auto-storicizzava: aveva la strana tendenza a darsi non come epistemologia di una fase storica, ma come, in fondo tradendo se stessa, 'natura'. Nei nostri campus, ben distanti dalle reali dinamiche socio-politiche, l'autonomia della *theory* seguiva un doppio e complementare binario: da un lato risultava poco interessata a entrare nel gioco delle mediazioni che il *politico* richiede, dall'altro si serrava in un'autonomia della sfera intellettuale che, da una parte, la teneva al riparo dal riconoscere i suoi nessi con la struttura, dall'altra favoriva lo svilupparsi di una critica di tipo eminentemente, come dice Marco Gatto, culturalista,³ la quale, anche quando il capitalismo entrava nel discorso, portava a leggerlo anzitutto come 'forza culturale', cioè come campo ideologico finalizzato, sempre,

² Cfr. F. Jesi, *Cultura di destra* [1979], Nottetempo, Milano 2011.

³ Cfr. M. Gatto, *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del novecento*, Quodlibet, Macerata 2016.

a sostenere un monologismo dei valori (maschili, eurocentrici, specisti, ecc.). Mi chiedevo dunque ma perché esiste (ed effettivamente esiste) una *white fragility*, una *male fragility*, una *straight fragility* e non, se tutto ciò sta concorrendo allo smantellamento del capitalismo, una *bourgeois fragility*?

La questione dei micro-poteri, passo al presente, ha allargato all'infinito i conflitti simbolici, dal momento che la balcanizzazione di questi si alimenta, da un lato, alla sovrastima concessa all'elemento sovrastrutturale (psicologicamente sovrastimato a causa della corrente incapacità di una contro-prassi), dall'altro a quella svolta politica (a destra come a sinistra) tesa, nel suo ritirarsi da un discorso economico alternativo («there is no alternative»), a pagare in simboli (le promesse di Trump ai contadini bianchi di farla finita con la *bullshit* del discorso dei liberal, ecc.), così contribuendo a occultare il gioco incredibilmente materialista della struttura economica. Ma appunto solo immaginando il capitale come univocamente votato a quel monologismo di cui si diceva prima – e dunque dimenticando che è proprio il capitale ad aver distrutto le rocche del monologico e universalizzante platonismo occidentale – si può pensare che tali lotte (il politicamente corretto ne è l'esempio principale) abbiano direttamente un effetto strutturale. A me pare che il capitale abbia come sempre l'unico interesse di riprodurre se stesso, e che a tal fine sappia muoversi verso il monologismo o verso l'anti-monologismo a seconda della contingenza: un corso aziendale sulla *diversity* non si nega a nessuno, un cartellone pro-BLM è pronto nel cassetto dei dirigenti di Amazon, a una donna incinta è sempre meglio fare un contratto da precaria, e in un ristorante agli immigrati si può dare qualche soldo in meno perché si sa che lavorano male. Ma, dal nostro punto di vista, mi verrebbe da chiedermi quanto il nostro focalizzare sul capitale principalmente come fattore di trasformazione culturale non sia spia del problema stesso?

La svolta culturalista produce anche effetti su altri piani: se l'avversario diventano tutti i micro-fascismi (materiali e simbolici) della vita quotidiana («il potere è ovunque, si produce in ogni istante, in ogni punto»),⁴ è chiaro che il passaggio dal politico (mediazione sul piano del rapporto fra prassi e teoria) al morale-educativo è inevitabile. Il morale-educativo smette di considerarsi come un momento interno alla dialettica politico-economica e sempre più si vede come strategia auto-sufficiente. Ma esattamente come per il caso dell'epistemologia sopra descritto, qui anche l'etica smette di essere la concrezione di un posizionamento materiale nella società per diventare ancora 'natura', e natura che in questo caso può farsi (il politicamente corretto) direttamente normativa. È verissimo che si presenta come tale in quanto oppositiva (e subalterna) al presunto discorso monologico dei 'poteri', ma, proprio in quanto si pensa inevitabilmente *altro* rispetto all'azione della prassi capitalista,

⁴ M. Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 5.

finisce per essere piuttosto disarmata quando il capitalismo si riveste invece delle sue stesse movenze etiche: alterità, diversità, inclusività, ecc.

Inoltre, sempre la sovrastima della funzione sovrastrutturale conduce, davvero inevitabilmente, a trasporre il rapporto etico-educativo anche su di sé, invertendo così definitivamente i termini marxiani (cambiare la nostra coscienza per cambiare il mondo), e legandosi inavvertitamente a quel *Do it by yourself* che è uno degli assunti base di quel neoliberalismo che promuove l'idea di un'agentività isolata e concentrata appunto sulla gestione del sé. Tale auto-educazione corrisponde anche, da un lato, a un meccanismo, come dice Raffaele Alberto Ventura,⁵ teso a una riorganizzazione interna delle élites (se non sei in grado di essere politicamente corretto, anche se sei parte di un settore sociale con bassa scolarizzazione, devi essere escluso), dall'altro a quel meccanismo di *self-socialreproduction* che fa della cura del sé un imperativo a cui auto-educarsi (un imperativo necessario alla nostra corrente società, atomizzata e con *welfare* al minimo). In tal senso i *new victorians*, come li ha definiti «Jacobin-Usa»,⁶ sono coloro che sanno come giocare nel nuovo capitalismo, sanno ad esempio quali parole è corretto usare, e possono utilizzare il loro background educativo (spesso collegato a un beneficio di nascita) per presentare un privilegio di classe come una virtù personale. Ma è evidente che tale capacità non è per forza legata a un discorso contestativo.

2.

L'epistemologia di cui prima parlavo ruota attorno a una serie di concetti che tutti ormai abbiamo imparato a riconoscere: marginalità, nomadismo, ibridazione, flessibilità, ecc.: «Si tratta di provocare e sostenere i processi del 'divenire' – concetto centrale per il nomadismo filosofico».⁷ Tralasciando per ora il fatto che, come scrive Mark Fisher, «“flessibilità” e “nomadismo” sono gli imperativi gestionali che caratterizzano tutta la società del controllo postfordista»⁸ (quella dinamica di una soggettività sempre in trasformazione e sempre precaria, quella massima elasticità e contingenza connesse all'*outsourcing*, alla mobilità internazionale del capitale, ecc.), tralasciando per ora, voglio dire, che l'elogio del decentrarsi è una delle direttive del capitalismo contemporaneo, quello che mi sorprende è che tale epistemologia, quando tentava di passare alla prassi, riuscisse a tradursi solo in irrigidimenti etici

⁵ Cfr. R. A. Ventura, *Teoria della classe disagiata*, Minimum Fax, Roma 2017.

⁶ Cfr. J. Tebbe, *Twenty-First Century Victorians*, «Jacobin-Usa», 31/10/2016: <https://www.jacobinmag.com/2016/10/victorian-values-fitness-organic-wealth-parenthood>

⁷ R. Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade* [2006], Sossella, Roma 2008, p. 38.

⁸ M. Fisher, *Realismo capitalista* [2009], Nero, Roma 2018, p. 70.

o identitari (il *politically correct*, le *identity politics*, ecc.) che mi parevano tradire l'impianto epistemologico che presiedeva alla sua fondazione. Vedevo che la decostruzione dei concetti di oggettività e universalità preparata dalla *French Theory* dava luogo, sul piano della prassi, a ciò che Raymond Williams già aveva definito «particolarismo militante». E del resto in tale posizionamento la stessa visione di classe dei *cultural studies* inglesi virava verso quella balcanizzazione di cui ho parlato, e lo faceva appoggiandosi però a quel paradigma vittimario che si fondava appieno sull'identitarismo (offriva *agency* a partire dall'essenza di vittima, e giustamente Daniele Giglioli ha sottolineato il nesso fra mitologia della vittima e fine delle meta-narrazioni).⁹ Conoscevo naturalmente la teoria di Gayatri Spivak sull'essenzialismo strategico (errore epistemologico necessario all'azione politica), ma mi pareva e mi pare che tale concetto ospiti in sé ancora un'attitudine pragmatista (un vero e proprio proposito da ragione strumentale) che è specificamente un portato di quell'universalismo illuminista (molto più dell'astratto concetto di 'ragione occidentale') contro cui la *Theory* si batte. Da qui mi vennero in mente due cose: in primo luogo che l'universalismo del logos occidentale magari non è semplicemente l'assoluto, l'identità, l'essenza (è anche quello), ma la ragione che, negati nichilisticamente i fini, può dedicarsi ai soli mezzi (e dietro Lyotard appare così Richard Rorty); dall'altro che forse l'irrigidimento che certa cultura *Woke* dimostra quando abbandona lo spazio della teoria e scende sul piano della prassi (dove gli avversari vengono immediatamente ridotti a movenze psicologiche irrazionali: cripto-qualcosa, fobico-qualcosa, ecc.) aveva a che fare proprio con la mancata storicizzazione della propria epistemologia, qualcosa a che fare con la mancata lettura del nesso dialettico che collega quell'epistemologia alla struttura economica, e alla storia, in cui si vive.

L'altro elemento che mi preoccupava era il modo in cui i capidopera della futura *Woke Culture* (cioè quei volumi, di Butler, Spivak, Roediger e i loro vari epigoni, che rappresentano proprio il punto di passaggio fra la *French Theory* e la *Woke*) si stavano socializzando. Dove Butler mi parlava di una complessa dialettica fra performatività (mai semplicemente individuale) e contesto storico-sociale passato e presente (a loro volta in dialettica dal momento che l'*agency* si costituisce al partire dal negare le condizioni storico-socio-ideologiche della nostra definizione),¹⁰ alcuni dei miei colleghi parlavano di fluidità come modo di essere della vita, naturalmente contrapposto ai discorsi monologici emananti da capitalismo, patriarcato ed eurocentrismo. Dove i protagonisti dei *Subaltern Studies* tentavano di definire storicamente la mancata egemonia culturale del capitalismo occidentale in determinati paesi (al fine di difendere poi l'idea di uno sviluppo culturale *altro* di questi), a livello

⁹ Cfr. D. Giglioli, *Critica della vittima*, Nottetempo, Milano 2014.

¹⁰ Cfr. J. Butler, *Questioni di genere* [1990], Laterza, Roma-Bari 2017.

della socializzazione arrivava solo lo spettro dell'eurocentrismo. Spivak arrivava a scrivere cose come:

il postcolonialista postmoderno [...] spesso dissimula l'implicita collaborazione del postcoloniale a servizio del neocolonialismo. [...] I *partner* di questa impresa sono ovviamente gli studi culturali, il multiculturalismo *liberal*, il capitalismo transnazionale postfordista [...]. La ricodificazione di un cambiamento nella determinazione del capitale come cambiamento culturale è un sintomo preoccupante rintracciabile negli *Studies* [...]. Qualsiasi cosa viene resa "culturale".¹¹

Ma dove la derridiana Spivak (che da derridiana conosce il *twist* di essenzialismo e ragione strumentale) scriveva ciò, l'accademia (e tanto più l'impianto liberal dell'intrattenimento e della stampa statunitense) vi vedeva solo la bontà eterna dell'*Altro*, vittima che, perché tale, cominciava ad assumere valenza positiva al di là del ruolo storico (gioco vittimario ben appreso da quella destra che ora si dichiara vittima, ad esempio, del *politically correct*). «È una vergogna – mi disse un ben intenzionato studente – che non ci siano più donne ai vertici della Camorra!».

3.

Credo sia fondamentale per comprendere la questione presentare almeno brevemente le linee guida del dibattito statunitense per come si è svolto negli ultimissimi anni (così provando a chiarire che lo scenario non è occupato semplicemente da uno scontro fra destra e cultura *woke*, ma si presenta molto più sfumato), e come, a sinistra, non si tratti, come spesso viene spesso presentato, di uno scontro fra persone interessate ai diritti sociali e persone interessate ai diritti civili (e personalmente credo che la divisione dei due campi sia fallace e pernicioso), ma dello sviluppare o meno la comprensione di come i due campi siano entrambi connessi all'azione materiale (e non solo a quella ideologica) del capitalismo.

A destra il posizionamento teorico resta grosso modo quello di 20 anni fa: il processo di *wokeizzazione* di frange dell'accademia statunitense continua a essere letto nella prospettiva, fra destra e centro-destra, dei «*tenured radicals*» di Roger Kimball.¹² Nella loro ottica (William S. Lind prima, Jordan Peterson oggi) il marxismo, sconfitto nella storia, riemerge nello spazio accademico (era anche l'accusa di Harold Bloom) in veste culturale e para-maoistica (*cultural Marxism*) tesa all'assalto

¹¹ G. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale* [1999], Meltemi, Roma 2004, pp. 371-409.

¹² Cfr. R. Kimball, *Tenured Radicals. How Politics has Corrupted our Higher Education*, Chicago, Ivan R. Dee 2008.

del *Western Way of Life*. Il sintagma *cultural Marxism* va a identificare forzatamente un'area di sovrapposizione fra certo gramscismo, *critical theory* decostruzionista, *cultural studies* e *politically correct*. Qui, come si vede bene proprio dal lavoro di Peterson, le aree marxista e postmodernista vengono per lo più sovrapposte nell'idea che si sia semplicemente sostituito a un'analisi dell'oppressione classista una, più generalizzata, dell'oppressione delle minoranze.

Spostandoci progressivamente verso il centro dello spettro politico incontriamo due interessanti reazioni liberali: la prima, che può guardare tanto a sinistra che a destra (da Martha Nussbaum a Peter Boghossian e alla rivista «Areo») è quella preoccupata soprattutto dal declino della nozione di oggettività: «Il risultato di questa cultura è un relativismo epistemologico e morale che, per ragioni politiche, promuove modi di conoscenza che sono antitetici alla scienza e un'etica che è antitetica all'universalismo liberale».¹³ Qui l'oggettivismo, soprattutto quando rapportato al campo degli studi umanistici, si rivela piuttosto ingenuo, ma mantiene comunque una certa forza nel campo dell'egemonia reale, soprattutto quando rapportato a settori come la legge o l'informazione (ad esempio la polemica sulle *fake news*). L'altra reazione liberale (o talvolta anche liberal-socialista) è quella che si è appuntata sulla critica del *politically correct*. Si tratta di una serie di volumi e articoli (Robert Hughes, Lipovetsky, Lilla, Michéa, e credo del resto che la stessa lettera dei 150 intellettuali di qualche mese fa rientri in questo quadro)¹⁴ tesi a sottolineare l'attitudine disciplinante e conformista della cultura *Woke* («la loro ideologia diventa una religione, chi non la segue come una marionetta è un eretico, un traditore»),¹⁵ quella appunto espressa, principalmente, nei termini del *politically correct*. Ci sono alcuni aspetti interessanti che emergono da questi posizionamenti: il rilevamento dell'attitudine culturalista che segue alla sconfitta politica della sinistra novecentesca; il riconoscimento di una prospettiva politica incentrata sulle sensazioni dell'Io e dunque inevitabilmente portata verso un posizionamento di carattere etico, e dunque ancora incentrata, paradossalmente, su un essenzialismo identitario (che spesso si 'salva' semplicemente facendo coincidere l'essenzialismo dell'identità minoritaria con lo spazio della 'differenza'); lo strano coniugarsi dell'esaltazione della sfera rizomatica

¹³ P. Boghossian, J. A. Lindsay, H. Pluckrose, *On Grievance Studies*, «Areo», 10/2/2018: <https://areomagazine.com/2018/10/02/academic-grievance-studies-and-the-corruption-of-scholarship/>

¹⁴ Cfr. R. Hughes, *La cultura del piagnisteo* [1993], Adelphi, Milano 1994; cfr. G. Lipovetsky, *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo* [1983], Luni, Milano 2019; cf. Mark Lilla, *L'identità non è di sinistra. Oltre l'antipolitica* [2017], Marsilio, Venezia 2018.

¹⁵ M. Atwood, *Am I a Bad Feminist?*, «The Globe and Mail», 13/1/2018: <https://www.theglobeandmail.com/opinion/am-i-a-bad-feminist/article37591823/>

del desiderio con quella normativa del *politically correct* (da Michéa connessa anche allo strapotere accademico dato alla pedagogia, cioè a uno strumento di controllo che si fa disciplinante a partire non da una posizione autoritaria, ma da una anti-normativa).¹⁶ Ma al di là del fatto che tali posizionamenti tendono spesso al lamento moralistico, l'impressione è che qui la soluzione sia sempre la marcia indietro e che a riemergere sia proprio un certo culturalismo di tipo uguale ma di segno opposto a quello di alcune frange *Woke*, vale a dire di una visione che pur riuscendo in parte a delineare la connessione fra postmodernismi vari e postfordismo, si limita poi a rimbrottare sui sintomi culturali e comportamentali.

I marxisti (Perry Anderson, Terry Eagleton, Barbara Fowley, ecc.) identificano i fondamenti epistemologici della corrente cultura *Woke* già dalla metà degli anni '90. L'attenzione verso il contingente, l'instabile, il rifiuto delle nozioni di verità e oggettività, sostiene Eagleton in *Le illusioni del postmodernismo* e in *After Theory*,¹⁷ emergono da una nuova formazione capitalista che si concentra sul decentralizzato mondo del consumo, della tecnologia, dell'industria culturale. La cultura postmodernista apre certo nuove, fondamentali, questioni politiche ma, espressione sintomatica del neofordismo, non riesce più a concepire l'abbattimento del capitalismo perché ne condivide certe direttive ideologiche (qui anti-monologico è ovviamente proprio il capitalismo). Tale cultura può certo farsi sovversiva, ma mai trasformativa. Non riconoscendosi in quanto sintomo storico di una sconfitta tende a sovra-determinare l'elemento culturale (non sovra-determinarlo la condurrebbe a riconoscersi in dialettica con la sfera strutturale) e, in questo campo (culturalismo), può anche dispiegare il massimo radicalismo, ma senza che ciò implichi necessariamente una trasformazione delle relazioni economiche (può insomma anche chiedere la fine dell'*umano* mentre vota per il PD).

Quello che si apre, sostiene ancora Eagleton, è lo spazio di un pluralismo che esalta il principio del movimento, della contraddizione, dell'anti-universalismo come dato ontologico invece che storico, e che quindi tende a considerare ontologico, paradossalmente, anche il sistema sociale nel quale si è, culturalmente, originato. Jameson d'altro canto insisteva non solo nel rispedire al mittente la visione di un marxismo che avrebbe voluto, in un altro discorso omogeneizzante, fagocitare qualsiasi differenza, insistendo sul fatto che l'idea di 'totalità' è semplicemente una lettura storico-relazionale del combinarsi storico-dialettico delle percezioni e dei fatti materiali, ma pure sottolineava che la problematica del 'potere' riusciva sì a far emergere nuovi campi di conflitto, ma li staccava inevitabilmente (ecco l'etica culturalista) dall'a-

¹⁶ Cfr. J. C. Michea, *L'Enseignement de l'ignorance et ses conditions modernes*, Climats, Castelnau Le Pez, 2006.

¹⁷ Cfr. T. Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo* [1996], Editori Riuniti, Roma 1998; cf. Terry Eagleton, *After Theory*, Basic Books, New York 2003.

nalisi che leggeva i diversi gruppi umani (contando in questi naturalmente anche la particolarità dei gruppi femminili, razziali e delle minoranze sessuali) sempre sullo sfondo posizionale che li legava ai modi di produzione.¹⁸

Già nel 1989 David Harvey aveva posto le basi per la comprensione del sistema di produzione e di consumo, flessibile e rizomatico, del neofordismo.¹⁹ Nello stesso anno una professoressa di economia di Harvard, Rosabeth Moss Kanter, nota che le elefantiche *corporation* americane si «sono messe a ballare».²⁰ Alla fine degli anni '90, Richard Sennett delinea come il nuovo capitalismo richieda movimento, flessibilità, cambiamento continuo. La forza-lavoro deve diventare 'contingente', le vecchie organizzazioni piramidali vengono sostituite da reti in grado di riformulare continuamente gerarchie e mansioni lavorative.²¹ Le aziende moderne si liberano dalla determinazione localistica (si fanno 'nomadi'). Ai lavoratori si richiede ora performatività: una sorta di recitazione anti-identitaria che si incentra sulla necessità di 'fare squadra'. Tutta questa materiale messa in movimento, in flusso, è stata poi accompagnata – passaggio da un capitalismo della produzione a uno dove maggiore rilevanza assume nel processo di valorizzazione l'aspetto del consumo – da uno slittamento fra una dialettica comportamentale che aveva introiettato le nozioni padronali di rinuncia, risparmio, mortificazione, ecc., a una, non meno super-egotica, incentrata su godimento e espressione del *Sé*. Questa viene poi, fino a oggi, largamente articolata sullo sfondo del '68 e del '77, una rivoluzione inevitabilmente tesa a ripoliticizzare alcuni domini del privato e del politico, operando però nel quadro di una depoliticizzazione dell'economico. Come ha recentemente sostenuto Elisa Cuter le lotte stesse sono progressivamente rifluite verso una privatizzazione delle proprie tematiche,²² uno slittamento nell'orizzonte del personale (accortezza linguistica finalizzata all'inclusione; modalità della rappresentazione, anche artistica; lavoro su di sé, ecc.), che più che con la trasformazione del personale in politico mi paiono avere qualcosa a che fare con la credenza (è quella che lo Schmitt di *Sul Leviatano* delineava nei confronti dello Stato) che il pubblico si strutturi a partire dal privato (e dall'individualistico), una credenza che però si sviluppa proprio a causa dell'avvertita immodificabilità del pubblico.²³

¹⁸ Cfr. Fredric Jameson, *On Cultural Studies*, «Social Text», 34, 1993, pp. 17-52.

¹⁹ Cfr. David Harvey, *La crisi della modernità* [1989], Il Saggiatore, Firenze 2015.

²⁰ Cfr. R. Moss Kanter, *When Giants Learn to Dance*, Simon & Schuster, New York 1989.

²¹ Cfr. R. Sennett, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale* [1998], Feltrinelli, Milano 2007.

²² Cfr. E. Cuter, *Ripartire dal desiderio*, Minimum Fax, Roma 2020.

²³ Cfr. C. Schmitt, *Sul Leviatano* [1938], Il Mulino, Bologna 2011.

Sullo sfondo di tali analisi dedicate, da un lato, a una disamina del poststrutturalismo, dall'altro, del postfordismo, nel 2003 François Cusset storicizza con lucidità le trasformazioni e l'utilizzo della *French Theory* nel suo passaggio negli Stati Uniti. Cusset comprende subito che fra espressioni culturali all'apparenza differenti (*cultural studies*, costruttivismo, multiculturalismo, decostruzione, postumanismo, *politically correct*) c'è un'area di famiglia, e situa il tutto nell'ambito della ricezione americana appunto del poststrutturalismo francese e degli studi culturali inglesi.²⁴ Non si limita però, come si era fatto negli anni '90, a inquadrare il tutto nell'ambito dei temi classici del postmodernismo (incredulità nelle meta-narrazioni, declino del concetto di oggettività, ecc.), ma, pur partendo dal tema della narrativizzazione pre-prospettica di ogni discorso come prima si era sviluppato negli studi letterari che guardavano alla decostruzione, da un lato registra il passaggio del discorso prospettivista e anti-universalista (anti-essenzialista) nel campo degli studi postcoloniali e in quelli di genere (il Derrida che in *Violenza e metafisica* parlava della «essenziale virilità del linguaggio metafisico», l'Homi Bhabha che nel 1990 utilizza un derridianissimo «Dissemi-Nation» per un primo accenno di *Global South*),²⁵ dall'altro – ed era un punto assai meno scontato – nota, nell'uscita dagli studi più direttamente letterari, un progressivo farsi strumentale del discorso del poststrutturalismo. Tale strumentalizzazione si esprime in molteplici direzioni: anzitutto verso la creazione di quella 'pappa' omogenea, a uso pragmatista, di cui si diceva all'inizio, e poi verso un utilizzo para-pedagogico che enfatizzasse la spendibilità della *French Theory* nel campo delle *humanities* (fare della filosofia continentale qualcosa di 'utile' come l'analitica), ad esempio (e siamo ancora qui) nel fare del nesso foucaultiano sapere/potere l'asse centrale di un'educazione liberal-democratica. Perfino una pratica come la decostruzione – cioè una pratica il cui essere anti-strumentale è la ragione stessa del suo esistere – poteva essere fatta passare, è sempre quell'attitudine pragmatista di cui si diceva all'inizio, per qualcosa di *utile*, così permettendo quella paradossale alleanza fra poststrutturalismo e politiche identitarie di cui si sta parlando. La 'decostruzione', usiamo tutt'ora la parola esattamente in questo modo, un concetto che – pensavano i marxisti anni '90 – conteneva il rischio di un allontanamento dal politico, passa a essere utilizzata come base di un discorso di conflitto, diventando emblema (è anche il significato di *Woke*) di un'attitudine alla demistificazione. Il sospetto verso le meta-narrazioni e verso le idee universalistiche, presto identificate come proprie del discorso maschile, occidentale-imperialista, e poi (in Haraway, in Braidotti, ecc.) 'umano' *tout court*, permetteva il passaggio della prospettiva anti-essenzialista anche nel campo più direttamente politico degli *Studies*. Inoltre il presupposto secondo cui l'universalismo monologico è di per sé la manifestazione culturale

²⁴ Cfr. F. Cusset, *French Theory* [2003], Il Saggiatore, Milano 2012.

²⁵ Cf. Homi Bhabha, *Nation and Narration* [1990], Meltemi, Roma 1997.

del capitalismo come ideologia (benché gli stessi Deleuze e Guattari avessero avvertito per tempo che il capitalismo flirta molto di più con il pluralismo, il nomadismo, l'ibridazione che non il comunismo) permette una focalizzazione sulle espressioni culturali che progressivamente allontanano gli *Studies* dalla capacità di leggere le medesime espressioni culturali (era uno dei propositi della 'totalità' marxista) nelle loro relazioni con tattiche di mercato, lavoro, industria dell'intrattenimento, su cui si erano originati.

4.

Non si tratta semplicemente, come quelli che pensano che i diritti civili siano oggi diventati più importanti di quelli sociali, di aver tagliato il filo che legava economia e manifestazioni culturali (questo è vero solo nei casi più ingenui), ma si tratta sempre – e qui è il lascito della *French Theory* così interpretata – di aver chiuso l'azione del capitale in una singola modalità di manifestazione ideologica: quella monologico-universalista. Mi pare infatti evidente che la disidentificazione della stessa *Theory* dal presunto ruolo ideologico (monologico-universalistico) del capitale permetta continuamente di considerare come *altro* (culturalismo), fenomeni che restano del tutto interni al capitale stesso, così favorendo per paradosso la sensazione del «there is no alternative» e trasformando progressivamente la sinistra nel “dipartimento risorse umane del capitale”.

Tale lascito postmodernista opera attivamente all'interno di tutti i principali indirizzi degli *Studies*, da quelli di genere a quelli postcoloniali ai *white studies*, spesso conducendo a uno strano amalgama di portati marxisti e di portati liberali. Al centro resta l'esaltazione dell'elemento *altro* in quanto marginale, cioè in quanto oppositivo – ciò nei casi meno mistici (nei casi più mistici il soggetto subalterno ricorda il mito del buon selvaggio) – alle valenze monologiche dell'eurocentrismo e del fallologocentrismo (manifestazioni ideologico-prammatiche della dominazione capitalista). A ciò si fa seguire un'analisi di marca storica tesa a delineare un arco di modernizzazione differente del soggetto marginalizzato. Ad esempio, nel caso dei *subaltern studies*, un arco di modernizzazione differente del soggetto marginale dell'India e poi del *Global South* (qui dominato ma non egemonizzato). Tale soggetto (marginale, ecc.) non è dunque comprensibile ma solo 'violabile' a partire dalle teorizzazioni occidentali e fallologocentriche che (marxismo incluso) sono in diretta correlazione con la logica ideologica capitalista. Nel caso dei *subaltern studies*, per continuare con un esempio concreto, i propositi universalizzanti e monologici sono anzitutto legati all'emergere delle istituzioni liberali che favoriscono l'espandersi universalistico del capitalismo stesso. A restare fuori dal quadro, è ancora un portato di tipo culturalista, sono, da un lato, il fatto che una certa liberalizzazione delle isti-

tuzioni europee non è solo effetto del capitalismo ma anche effetto delle lotte della *working class* occidentale, dall'altro che il capitale non ha necessariamente bisogno di strutture compiutamente liberali per riprodurre se stesso, e che il mantenimento di antiquate relazioni di potere (comunitarie, religiose, ecc.) è poi assolutamente coerente con un progetto di tipo universalistico. Il culturalismo qui emerge dal fatto che la funzione universalizzante del capitalismo è inquadrata nell'universalizzarsi di una missione politico-culturale tesa a conquistare ideologicamente ogni zona *altra*, e non dalle sempre differenti strategie di produzione (e profitto) verso il mercato che si sviluppano nello scontro fra capitalisti per l'abbattimento dei costi di produzione e la ricerca di nuove aree di sfruttamento. All'altro lato dello spettro, le punte più avanzate dei *white studies* (Lisa Lowe, lo stesso Roediger)²⁶ insistono invece su un presupposto opposto e speculare a quello dei *subaltern studies*: il marxismo resta per loro legato a una visione omogeneizzante perché, nel suo credere a una progressiva astrazione del lavoro, e dunque nel suo presunto restare legato a universalismi di tipo illuministico, è incapace di dar conto di un capitalismo che si riproduce proprio nel mettere a profitto la differenza (di nazioni, generi, razze, ecc.), così provocando le divisioni razziali, sessiste, ecc. Ma ciò che entrambi i lati del discorso perdono di vista, come ha notato Vivek Chibber,²⁷ è innanzitutto che in Marx il 'lavoro astratto' non è omogeneo (non esclude il proprio rapportarsi alle differenze di classe e genere): la sua astrazione risiede in quel cambiamento del modo di produzione che considera la merce non più a partire dal suo valore d'uso ma dal suo potenziale di profitto, cioè da un valore di scambio che è ovviamente in relazione alle differenze di razza e genere. L'universalizzazione è semplicemente la produzione a fine di valore di scambio, e il profitto può alternativamente battere le strade della differenza come dell'omogeneità. Rispetto a quanto sostenuto dai *subaltern studies*, dunque, il capitale non ha alcun bisogno di omogeneizzare le differenze per socializzarsi, ha solo bisogno di subordinare queste differenze alla produzione a fini di valore di scambio. È dunque verissimo che possono resistere relazioni di potere politico-sociali estranee alle modalità europee, ma queste restano compatibili col modo di produzione capitalista. Ma se, culturalisticamente, immaginiamo che il capitalismo abbia necessariamente il compito di fare qualcosa di più che modificare la logica dell'attività economica, ecco che recuperiamo per estremo paradosso un'idea universalistica e monologica proprio mentre la stiamo rifiutando, ed è quasi inevitabile, a questo punto, ritrovarsi a sognare come resistenza tutto ciò che è marginale, tutto ciò che è anti-monologico, e forse anche tutto ciò che è sentimento del mondo pre-capitalista (non senza che tale discorso ci porti talvolta verso perniciosissimi miti di tipo *Gemeinschaft* spostati

²⁶ Cfr. L. Lowe, *Immigrant Acts*, Durham, Duke University Press, 1996; cf. D. Roediger, *Class, Race, and Marxism*, Verso, London 2019.

²⁷ Cfr. V. Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, London, Verso 2013.

però fuori-Europa, dove il locale si esprimerebbe direttamente come resistenza contro l'universale che sarebbe la 'grande narrazione').

5.

La logica del capitalismo non è quella dell'universalismo, è quella pragmatista della ragione strumentale, del mezzo assolutizzato, universalizzato ma fintantoché viene applicato a uno scopo: il profitto. L'identificazione del capitalismo col discorso universalistico (poi patriarcale, eurocentrico, specista, ecc.) coglie dunque solo un lato della questione, e la mancata messa in relazione delle manifestazioni culturali con quelle collegate al valore di scambio finisce per caricare di valenze tutte positive *outcomes* culturali che possono tranquillamente essere interni al capitalismo. Ecco che Fisher ha potuto sostenere, lacanianamente, la capacità del capitalismo come desiderio-consumo di staccarsi dalla figura autoritaria del Padre (cioè dal discorso monologico-ordinativo), e Slavoj Žižek ha nuovamente insistito, in molteplici testi, su quel collegamento fra un capitalismo della deterritorializzazione e un anti-essenzialismo che si crede 'naturalmente' altro da quello, come sulla stessa linea Daniel Zamora ha tracciato un parallelo fra le idee dell'ultimo Foucault e un neo-liberalismo inteso come spazio meno disciplinario della vecchia società del *welfare* e più aperto al pluralismo, alla proliferazione dei discorsi minoritari e anti-normativizzanti, nonché intimamente più portato a costruire un dominio a partire non dal monologismo del bio-potere, bensì dalla salvaguardia del potenziale autonomo delle soggettività.²⁸

L'attenzione alla marginalità come luogo dell'anti-essenzialismo, cioè come luogo non a rischio di sviluppare un discorso monologico, è costantemente a rischio di diventare parte integrante di quella visione che assegna al capitale un'univoca modalità di funzionamento ideologico: «Abbiamo smascherato le dottrine dell'oggettività [...]. Il marxismo umanista era inquinato alla sorgente dalla teoria ontologica [...]. Tutte le narrative culturali occidentali relative all'oggettività sono allegorie delle ideologie che ci governano».²⁹ Qui tutto ciò che pertiene alla sfera del nomade, dell'impuro, del contingente, può essere giudicato immediatamente positivo (ma la 'natura', anche quando è composta dalle caratteristiche della contraddizione, del pluralismo, dell'anti-universalismo, sempre immobile è). E se l'azione ideologica del capitalismo viene ridotta a una singola modalità, tutto ciò che non rientra in quella potrà assumere valore progressivo. Se ragioniamo solo sui fattori culturali, le ideologie contingentiste rischiano di porre gli elementi progressivi del neolibe-

²⁸ Cf. D. Zamora, *Critiquer Foucault*, Aden, Bruxelles 2014.

²⁹ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologia e biopolitiche del corpo* [1991], Feltrinelli, Milano 2020, pp. 106-113.

ralismo come realmente alternativi a quelli che si sviluppano su presupposti tradizionalmente reazionari (identitari, etnici, monologici, ecc.), lasciandoci di fatto a scegliere fra due diverse manifestazioni ideologiche dello stesso sistema economico, trasformando la dialettica interna alla sinistra in una guerra fra bande appunto perché una volta e per sempre interna alla borghesia. Se, ad esempio, basiamo tutto su un concetto come quello di ‘inclusione’ o, meglio, se lo pensiamo come qualcosa di risolvibile a partire dal lavoro su di noi, sui nostri pregiudizi, è chiaro che rischiamo di naturalizzare l’orizzonte economico nel quale operiamo, come avviene del resto in tutta quella letteratura, di lavoro su di sé e modifica del comportamento (da Tim Wise a Peggy McIntosh),³⁰ finalizzata a voler ridurre il razzismo operando sul proprio *Self*. Ma se invece concepiamo il capitale a partire dal suo scopo fondamentale, quello di riprodurre se stesso, è chiaro che la sua logica può andare alternativamente in tutte le direzioni, inclusa quella di liberare soggettività, decostruire moralità dogmatiche, trasgredire confini e favorire ibridazioni, il tutto però salvando (come fa anche quando flirta con vecchie dogmatiche credenze, col razzismo, col sessismo, ecc.) la propria capacità di ragionare strumentalmente. La mia impressione è che il volto di Rorty continui ad apparire regolarmente dietro quello di Derrida (e non è forse un caso che il soggetto che si sovra-identifica sia negli ultimi anni diventato il nemico non solo delle propaggini della *French Theory* ma anche delle società democratico-liberali; e nemmeno è un caso che il *politically correct*, come scrive Guido Mazzoni, sia al tempo stesso meccanismo di riconoscimento della separatezza particolare e meccanismo normativo di controllo, esterno e interno).³¹

6.

Se addirittura Laclau ha potuto scrivere che «si è trasformato il fallimento *epistemologico* dei classici discorsi totalizzanti in condizione *ontologica*»,³² ecco che l’attitudine normativizzante, e talvolta addirittura neo-classicista, emerge – e siamo alla questione della rappresentazione – tanto in prodotti artistici quanto in alcuni presupposti normativizzanti (di segno positivo o negativo) collegati al fare arte.

³⁰ Cf. Tim Wise, *Dear White America*, San Francisco, City Light Publishers 2012.

³¹ Cfr. Guido Mazzoni, *Quattro crisi politiche*, 2017: <https://www.leparoleelecose.it/?p=34434>

³² E. Laclau, [intervento senza titolo], in J. Butler, E. Laclau, S. Zizek, *Dialoghi sulla sinistra. Contingenza, egemonia, universalità* [2000], Feltrinelli, Milano 2010, p. 300.



Fig. 1 Luciano Garbati, *Medusa con la testa di Perseo*

Da un lato abbiamo un proposito di rappresentazione incentrato sull'idea che determinati elementi di segno subalterno (il femminile in questo caso) siano sempre connessi alla sfera della *differenza* e della marginalità, e dunque siano in grado di eludere sempre il monologismo stesso (altrimenti è difficile spiegare come una cultura della *differenza* possa produrre una statua di gusto neo-classico). Dall'altro lato, ed è una questione che si vede anche nelle discussioni sul canone, abbiamo lo sviluppo di quella predisposizione regolamentativa (ancora incentrata sui concetti di *differenza* e di subalternità) che – nei casi più ingenui – tende, ancora pragmatisticamente, a suggerire all'arte una direzione etico-politica. Ciò che è interessante in questo senso è il declino, in tale posizionamento, di quella lettura sintomatica dell'arte che era stato il centro della prospettiva marxista occidentale, una prospettiva che non si preoccupava di una complicità della rappresentazione artistica col capitalismo, appunto perché incentrava le sue analisi sul nesso fra struttura e sovrastruttura nel quadro di una prospettiva storica e in mutamento. Ma se abbiamo naturalizzato il capitalismo, e se di conseguenza crediamo che i portati ideologici della *French Theory* non siano in connessione col sistema delle relazioni sociali per come si esprimono in un determinato momento storico, e se, ancora di conseguenza, il nostro culturalismo può negarsi alla relazione con produzione e mercato (dove potremmo invece osservare il capitale riprodursi tanto attraverso ideologie monologiche quanto attraverso

ideologie rizomatiche), e se, in ultimo, negandoci al nesso struttura-sovrastuttura, possiamo addirittura abbandonare la contestualizzazione storica dei prodotti artistici e dei posizionamenti etici (tratto questo pure eminentemente neo-classico), è chiaro che restiamo con quella stessa attitudine culturalista che legge il capitale come collegato unicamente ai discorsi monologici e universalistici, e dunque pensiamo di poterci opporre ad esso indicando all'arte le corrette vie della rappresentazione, come, nel quotidiano, indichiamo le vie per un corretto posizionamento etico, facendo riemergere da questo lato un imperativo, al contempo universalizzante e strumentale, proprio mentre stiamo celebrando pluralità e differenza, così ricomponendo, sul piano sovrastrutturale, le due direttive ideologiche in cui il capitale stesso è in grado di riprodursi.

Nel momento in cui perdiamo di vista la dialettica fra struttura e sovrastruttura (e la perdiamo inevitabilmente di vista quando appunto immaginiamo la struttura esprimersi sempre nella direzione di un'ideologia monologico-essenzialistica), dobbiamo inevitabilmente finire ad assegnare alla sovrastruttura, rappresentazione artistica inclusa, dei compiti oppositivi di tipo prescrittivo, ma ciò accade esattamente perché, avendo perso di vista quel modello ulteriore di analisi che è la dialettica (cioè la capacità di leggere gli elementi ideologici in connessione sintomatica, sempre mobile e in divenire, con gli elementi strutturali), cominciamo a pensare che la normalizzazione prescrittiva degli stilemi dell'arte sia necessaria in quanto, sempre, opposizione al discorso ideologico capitalista. Ciò che finiamo col perdere in questo movimento è però il fatto che, come sempre, non esprimendosi l'ideologia capitalista in una sola direzione, il culturalismo sotteso a un'estetica prescrittiva può non solo farsi sintomo dell'altra direzione in cui il capitalismo, materialmente, si esprime (la messa a profitto della differenza), ma può anche limitarsi a risolvere nella sfera sovrastrutturale conflitti lasciati intoccati in quella materiale.

7.

Si pensi in tal senso alla definizione di 'classismo': se l'oppressione culturale non viene analizzata sul piano delle relazioni economiche, allora la posizionalità di diversi gruppi sociali rispetto alla produzione e al mercato può anch'essa essere ridotta a una differenza culturale, e il classismo può essere risolto apprezzando i poveri, smettendo di stereotiparli o smettendo di negare la loro *agency*. Il problema da risolvere, ancora lavoro sul *Self*, diventa la nostra attitudine verso i poveri, non l'eliminazione della povertà.

Si dice spesso che i problemi della sinistra sono cominciati quando ha perso il soggetto rivoluzionario di riferimento (e c'è ovviamente del vero), riformulandosi su un soggetto 'illuminato' (e acculturato) in grado di muoversi con empatia all'interno

del capitalismo stesso (è ciò che la destra italiana chiama ‘buonismo’). Ma si può forse metterla in un altro modo: i nostri problemi nascono dall’aver perso progressivamente di vista (in linea con quanto avviene dagli anni ’60 sul piano della prassi capitalista in occidente) il nostro ruolo sul piano della produzione. La focalizzazione sui concetti di ‘vittima’ e ‘marginalità’, col loro apparentemente paradossale corollario identitario ma anti-essenzialista, non poteva chiaramente eliminare la classe dal quadro (*gender, race, class*), ma ci ha portati a identificarla – come l’emersione del termine classismo rivela – come un’altra identità culturale di tipo subalterno. In quest’ottica le letture politiche che focalizzano sul concetto di classe sono state criticate come *class reductionism*, vale a dire, dal punto di vista *Woke*, come una sorta di inaccettabile privilegio vittimario assegnato alla *working class*. Ma pensare a partire dalla classe non significa pensare che tutta l’oppressione venga dalla relazione di classe: significa pensare a partire dal modo in cui l’intera società è dipendente dalla posizione di chi, in essa, deve vendere la propria forza-lavoro a qualcun altro.

Se la classe è pensata a partire dall’identità invece che dalla posizionalità rispetto al piano della produzione, se è pensata cioè a partire dal ‘chi sono?’ e non dal ‘che cosa faccio?’, i perniciosi effetti ideologici a cascata che si creano da questo assunto sono proprio quelli con cui ci stiamo confrontando: si attaccano le posizioni di classe perché ignorerebbero genere e razza, senza comprendere che il punto di vista relazionale, rispetto al piano di produzione e anche di consumo, è invece proprio ciò che ci serve per de-liberalizzare i concetti di genere e razza; si creano omogenee ‘pappe’ identitarie che non riescono a dare conto (ad esempio quando un settore significativo della popolazione femminile vota per Trump) di come determinate scelte si originino in una posizione sociale collegata a un’ideologia e non in un presupposto identitario; ci si blocca dubbiosi sul da farsi quando il capitale mette a profitto la ‘differenza’; ci si serra in una prospettiva etica che, non comprendendosi legata a un posizionamento sociale inevitabilmente mobile e dialettico, si assolutizza.

E ciò non vuole dire immaginare la classe come un tutto omogeneo, vuol dire anzi esattamente comprendere come, rispetto al piano del profitto, gruppi subalterni come le donne o le minoranze siano stati normativizzati ai fini dello sfruttamento mirato al profitto: togliendo ad esempio valore alla sfera della riproduzione sociale o, più in generale, mediante un livello differente di remunerazione, che è base del conseguente *pattern* di privilegio-subalternità culturale, connesso, come voleva Wallerstein,³³ alla gerarchizzazione identitaria della forza-lavoro. La classe è appunto il composito sistema di relazioni che si origina (e si modifica) in riferimento a come la struttura si impone sulle azioni delle persone nella società. Una posizionalità che, da un lato, apre a un’intersezionalità non astratta ma praticata – inevitabilmente attraverso

³³ Cfr. E. Wallerstein, *Capitalismo storico e Civiltà capitalistica* [1995], Asterios, Trieste 2012.

mediazioni politiche – a partire dalle relazioni con la sfera della produzione e del mercato, e non dalla guerra di tutti contro tutti che muove dal *check-your-privilege*.

E qui *gender, race and class* effettivamente si incontrano, ma non a partire dal presupposto vittimario, ma dalla loro relazione, inevitabilmente mobile, con la sfera di profitto, produzione, mercato. Perché se ciò che siamo è correlato alla nostra posizione nell'insieme delle relazioni sociali, è chiaro che tutte le forme di oppressione sono fondamentali, ma tutte sono collegate non dal loro essere 'marginali' (culturalismo), ma dal loro essere, in quanto classe, il centro del modo di estrazione di profitto. Se invece consideriamo la classe solo come un'altra identità correlata (subalternamente) a qualche *potere*, ciò che perdiamo di vista sono proprio i tanti modi in cui il mercato riproduce l'oppressione. A questo punto potremo anche parlare di intersezionalità, ma non riusciremo a capire il modo in cui le gerarchie di genere e di razza sono connesse non al classismo (cioè alla condizione di vittima), ma allo sfruttamento (cioè alla condizione in cui la vittima è al centro e non al margine del funzionamento del sistema economico).

Non si tratta dunque neppure di pensare a un 'essenzialismo strategico' della classe come luogo privilegiato della lotta politica (tale visione ci ricollocherebbe ancora in quel pernicioso binomio, che io continuo a considerare il vero fondamento ideologico del corrente capitalismo – assai più che un'astratta idea di Ragione – di anti-fondazionalismo + ragione strumentale), ma si tratta di comprendere come la lotta di classe, lungi dall'essere il principio teso a sussumere in sé, essenzialisticamente, le altre lotte, sia in realtà il principio strutturante all'interno del quale tutti gli antagonismi si articolano, perché è un principio basato non su chi sei, ma su quale è la tua posizione rispetto al piano dello sfruttamento e al lato (*which side are you on?*) per cui scegli poi di parteggiare.

In tale visione non è credo neanche necessario fare riferimento a quelle conformazioni politico-culturali che la teoria di sinistra ha dovuto sviluppare per, come dice Laclau, tenere insieme varie identità attraverso una determinazione necessariamente incompleta (questo è il modo in cui i portati della *French Theory* mal interpretano il concetto gramsciano di egemonia): la *kinship* di Haraway, lo «statuto debole e fantasmatico del "noi"»³⁴ di Butler, ecc. È chiaro che al centro di un discorso politico non ci può essere un concetto astratto di oggettività, ma questo perché le contraddizioni della produzione materiale hanno creato le contraddizioni (soggettivamente avvertite) delle classi sociali in lotta, e ci deve invece essere quella oggettività concreta – con tutte le sue articolazioni interne – che si riconosce a partire dalla propria posizione nei confronti di profitto e sfruttamento come messi in atto dal capitalismo: un qualcosa che, in modi diversi, ci riguarda tutti. E ovviamente dunque non si tratta di ridurre tutto all'economia, ma si tratta di capire in che modo le determinazioni

³⁴ Butler, *Questioni di genere* cit., p. 201.

culturali siano sintomi e agenti all'interno dei fondamentali propositi materiali del capitalismo. La posizione culturalista invece, intendendosi o come epistemologia anti-fondazionista o come etica marginalista (o come entrambe allo stesso tempo), rischia continuamente di congelare i nessi dialettici tanto fra teoria e prassi quanto fra sovrastruttura e struttura, creando aggregazioni che non seguono più la linea dialettica fra posizionamento sociale e ideologia (come tutto sommato facevano i Partiti novecenteschi), ma una mera dialettica culturale fra ideologia e posizionamento etico, giungendo su questa strada a una dematerializzazione della stessa componente ideologica, la quale, staccata dal suo retroterra socio-posizionale, si abbranca appunto all'etica e, su questa via, permette per paradosso il risorgere di universalismi normativi come quelli sottesi ai 'brutti libri'.

L'assenza di alternative (il «there is no alternative») genera mostri; provoca un gigantesco spostamento del campo del dibattito che va a chiudersi in una serie di infiniti distinguo e precisazioni che però restano interni proprio alla mancanza di alternative. Negli ultimi trent'anni molte nuove questioni sono state poste al centro del dibattito e da queste non si tornerà indietro. Si tratta di 'materializzarle', cioè di sottrarle all'orizzonte liberale e culturalista in cui in larga parte tendono a esprimersi. È impossibile fare ciò senza porre la questione di un'alternativa.

Comparing old and new censorships A historical approach to “cancel culture”

Sandro Landi

1. Persistence of censorship

At this moment, in time while I am presenting these notes, an unspecified but significant number of people are victims of censorship. In order to become aware of this, one need only consult *Index of Censorship*, a magazine established half a century ago in London by the poet Stephen Spender, the philosopher Stuart Hampshire, David Astor, later editor of the *Observer*, and the writer and expert on the Soviet Union Edward Crankshaw¹. Founded as a tangible form of solidarity with Soviet dissidents, the *Index of censorship* has become over time a global platform used by persecuted people to tell their stories and by journalists worldwide to denounce regimes that do not respect Article 19 of the *Universal Declaration of Human Rights* (1948).

The magazine's very rich and up-to-date website is one of the most important observatories of the various areas in which the right to freedom of expression is currently under threat. *Index of censorship* identifies four such fields of interest: “academic freedom”, “artistic freedom”, “digital freedom”, “media freedom”. In each of these four broad areas, the dominant type of complaint concerns violations at the hands of states: academics deprived of their position in Turkey, writers or theatre actors under control in China, journalists silenced in Russia, etc. The forum on freedom of expression on the web is particularly useful: «Index campaigns against restrictions on free speech online, including the growing use and abuse of national security legislation to silence government criticism.» An interactive map allows, in particular, one to survey the various restrictions that occurred during the pandemic period because “in times of extraordinary crisis, governments often take the opportunity to roll back on personal

¹ <https://www.indexoncensorship.org/>

freedoms and media freedom [...]. Index has tracked this history, and has many examples published in our archive which covers the years 1972 to today».

For an activist association formed at the height of the Cold War, this censorship, i.e. censorship emanating from public apparatuses, still remains the main target. In fact, there is a long chronology of this censorship, which is heir to that practiced by states and churches in the early modern age. If we adopt the teleological vision inscribed in the great constitutional texts of the late eighteenth century (Article 11 of the *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, 1789, and the First Amendment of the Constitution of the United States of America, 1791), a conspicuous part of the globe still awaits access to the realm of freedom of expression. The other part - the part of the Western world that has produced and adopted these texts as legal and political practice - is instead subject to periodic and disturbing returns to the past. According to Robert Darnton, historian of censorship in eighteenth-century France, the invariable tendency of states (including democratic states) is to interfere in intellectual production; in the digital age, this tendency tends to worsen: «If states exercised this power in the age of print, who will prevent them from abusing it in the age of the Internet?».² As is evident from this quotation, this past that does not move ahead, this censorship that returns with different instruments but with similar aims, lends itself well to an exercise in historical comparatism. I will return to this point.

I would like for a moment to return to *Index of Censorship* and their up-to-date observatory on different forms of censorship and pose a first question: individuals who have experienced the subversive character of literature by demonstrating for the rights of Soviet dissidents may still - unfortunately - feel comfortable in the world in which we live. However, how will these same individuals react when confronted with forms of restriction of freedom of expression that affect democratic societies, emanating not from public powers but from progressive activist groups?

The question implies an anthropological dimension, because the gap that has developed in recent years between old and new forms of censorship is an unprecedented historical fact. Our generation is the first to be able to witness this mutation, and the *Index of Censorship* website does indeed report on it, especially in the areas of academic freedom and artistic freedom. Regarding the former, «*Index* is currently studying the impact of restrictions on free speech on students and academics in universities in the UK and US»? Concerning the latter, «case studies involve works of art that deal with some of the most sensitive, controversial and complex issues in society today - terrorism, incest, slavery, illegal immigration, grooming, radicalization - causing debate and controversy over the authorship and representation of these works. In some cases the works have been removed, in others not - in some the controversy has been brought forward, in others not».

² R. Darnton, *De la censure. Essai d'histoire comparée*, Paris, Gallimard, 2014, p. 20.

I would like to point out that in these notes I will essentially focus on these new forms of limitation of freedom of expression. If I have decided here, at a meeting of comparatists, to propose an exercise in comparison, it is because all historians of censorship, generally ready to establish (sometimes questionable) parallels with the past, are silent in the face of this phenomenon. How to justify this silence? Undoubtedly, historians are not comfortable with issues of urgent topicality. That is why, in this case, it is mostly philosophers and journalists who speak out. However, the main cause of this silence is perhaps of a conceptual nature. Scholars in the habit of thinking of censorship as a repressive activity of public apparatuses are ill-equipped to make sense of censorship that comes from below: a form of censorship, apparently, with no equivalent in the past.

Does it make sense to compare, in this case, present and past? Marc Bloch is one of the historians who has most insisted on the heuristic significance of comparison. In a magnificent essay on the virality of fake news (“fausses nouvelles”) in the trenches of the First World War (1922)³, Bloch argues that the emerging and apparently unprecedented forms of the present constitute an extraordinary laboratory available to the historian to interrogate the past and the categories with which we interpret it. That is what I will attempt to do here: to start from the present to discuss the archaic notion of censorship and its possible manifestations in the present time.

2. *The new censorship*

What is meant by “new censorship”? How can a typology be established? The first difficulty the historian faces is to define with certainty his object. For this reason, I propose to start from a recent document, the report entitled *Higher education: free speech and academic freedom*, presented to the British Parliament in February 2021 by the Secretary of State for Education, Gavin Williamson. To my knowledge this is the only official text that attempts to define this object. The text speaks of a “creeping culture of censorship” that is spreading across British campuses:

The rise of intolerance and ‘cancel culture’ upon our campuses is one that directly affects individuals and their livelihoods. Students have been expelled from their courses, academics fired and others who have been forced to live under the threat of violence. These high profile incidents are but the tip of the iceberg. For every Ngole, Carl or Todd whose story is known, evidence suggests there are many more who have felt they had to keep silent, withheld research or believe they have faced active discrimination in ap-

³ M. Bloch, *Réflexions d’un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Allia, Paris 2007 (1922).

pointment or promotion because of views they have expressed. Though there are noble exceptions, often a blind eye has been turned to the creeping culture of censorship.⁴

Felix Ngole, a student expelled in 2015 from the University of Sheffield for stating that homosexuality is a sin; Noah Carl, a sociologist at the University of Cambridge fired for his controversial ideas on eugenics and immigration; Selina Todd, a historian at the University of Oxford, whose talk at the Oxford International Women's Festival was cancelled under pressure from trans activists. According to the Williamson report, therefore, three emblematic cases of a phenomenon that is becoming generalised. It is sufficient to consult the site *Canceled people*, an impressive database that files, every day, cases of academics, writers, artists "canceled" that is forced to silence because of their opinions.⁵ The Williamson report therefore identifies an emerging form of censorship in the so-called "cancel culture".

"Cancel culture" is a variant of the so-called "call-out culture" ("publicly naming"), a term used since 2014 by the #MeToo movement. According to the Oxford dictionary "Cancel culture" is "the practice of excluding somebody from social or professional life by refusing to communicate with them online or in real life, because they have said or done something that other people do not agree with"⁶. "Cancel culture", in essence, as an active and collective form of boycott or ostracism against individuals and ideas. What are its distinctive features?

1. It is a phenomenon that manifests itself mainly in the network, therefore linked to the specific quality of discourse and exchanges that the network makes possible (anonymity, de-empowerment and liberation of speech)
2. A phenomenon linked to the claim of emancipation of minorities (gender, ethnicity).
3. Although it often takes the form of highly mediated sanctions in the form of reprimands, the "Cancel culture" is essentially preventive: it originates from the need to create "*safe spaces*" on campuses in which minorities can protect themselves from potentially traumatic narratives and images⁷. The widespread practice of trigger warnings on American and British campuses is aimed at preventing these kinds of

⁴ *Higher education: free speech and academic freedom*, February 2021, <https://www.gov.uk/government/publications/higher-education-free-speech-and-academic-freedom>.

⁵ <https://www.canceledpeople.com/>

⁶ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/cancel-culture>

⁷ A. E. Berger, *Topolitique du safe space*, «Transitions», 15, 2019, <https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/hospitalites/republications-traductions-inédits/n-15-a-e-berger-topolitique-du-safe-space>; G. Lukianoff, J. Haidt, *The Coddling of the American Mind: How Good Intentions and Bad Ideas Are Setting Up a Generation for Failure*, London, Penguin Books, 2018.

disturbing effects⁸. The cancel culture is also preventive because it aims at excluding *a priori* from the field of debate conflicting positions, i.e. as a reasoned refusal to argue (unworthiness of the interlocutor's positions or scientific irrelevance).

4. Although always *ad personam*, the cancel culture is essentially directed against a certain narrative. It is, in essence, a "hermeneutic control" imposed on both representations and language. There are various manifestations of this: the removal of paintings deemed impudent; boycotts of conferences, courses, a particular book or author; vandalism of statuary as an expression of a criminalized past.

Hence the extraordinary metamorphosis that the perception of literature has undergone in recent years in democratic societies. In essence: an almost consensual discourse had made of literature, until recently, a space of freedom or repair of individual or collective traumas. In the course of the last decades (it would be necessary to establish a chronology) literature has been the object of a process of gradual disenchantment⁹. From being a space of freedom par excellence, literature has become, in the eyes of some, an accomplice to long-standing historical oppression. Note that "hermeneutic control" implies a deliberate and political use of anachronism: by attributing to the reader an exorbitant role in the creation of meaning, the cancel culture presents itself as a philological alternative to a purely erudite historicism deemed heir to historical injustices. The impacts of this actualizing hermeneutic remain to be assessed. Among those immediately visible, for example, the British Library has created an initial list of 300 authors whose work is linked to slavery or colonialism (*Evidence of connections to slavery, profits from slavery or from colonialism*), including contemporary poet Ted Hughes, on the basis that an ancestor born in 1592, Nicholas Ferrar, had ties to the London Virginia Company.¹⁰

One final aspect deserves attention in this attempt of synthesis. The term "censorship" used to describe this phenomenon is not unanimous among scholars. I cite the case of Didier Fassin, a sociologist at EHESS, who in an online article published in May 2021 ("Cancel culture, l'importation d'une polémique")¹¹, argues:

- a. That the current controversy over the cancel culture is instrumental, imported

⁸ H. Merlin-Kajman, *Enseigner avec civilité ? Trigger warning et problèmes de partage de la littérature*, «Littéralité», 4, 2018, <https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/sommaire-general-de-articles/1535-n-4-h-merlin-kajman-enseigner-avec-civilite-trigger-warning-et-problemes-de-partage-de-la-litterature>.

⁹ M. Hersant, *De la littérature considérée comme dispositif d'oppression*, «Cités», 86, 2021, p. 115-125.

¹⁰ <https://www.bl.uk/collection-guides/major-named-collections-of-printed-books-now-in-the-british-library>.

¹¹ <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/cancel-culture-limportation-dune-polemique/>.

from the United States and that it essentially reproduces that against ‘political correctness’ conducted by right-wing intellectuals in the 1980s.

- b. That cancel culture is an infamous term used by these same intellectuals to disqualify the legitimate claims of active minorities.
- c. «The term censorship is misleading: to prohibit, one must have the power to prohibit» («Le terme de censure est trompeur : pour interdire, il faut avoir le pouvoir d’interdire»).

From a historical and philological point of view, Fassin is right: in fact, only those who hold power can censor. In the *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Emile Benveniste traces the history of the words *ensor* and *ensura*. *ensor* is inextricably linked to *auctoritas*.¹² According to Benveniste, to censor means «to assert with authority as if it were the truth, to say what is in conformity with the nature of things, to enunciate the norm of conduct», «to situate a man, an act, an opinion, with all the consequences that this public judgment entails (praise or blame)». «To censure, one needs the necessary authority; *quid censet?* That was the question ritually put to kings and senators». From Fassin’s point of view, then, the cancel culture is not censorship because *auctoritas* is always on the side of the state or elites who therefore, by definition, have a monopoly on censorship¹³. How can we call censorship a censorship that comes from the bottom of society, not from the majority, but from minorities who are victims of discrimination? It is on this last point that I would like to focus my attention, trying to clarify, through an exercise of comparison, whether the phenomenon defined as cancel culture, is a possible historical manifestation of censorship.

3. *Old and new censorships*

Public/Private

The first point that makes a comparison possible is the public/private opposition. As seen in the definition proposed by Benveniste, censorship, from its origins in archaic Rome, is the expression of a public power. In the course of the modern age (from the middle of the 16th century) and up to the French revolution, this power, in almost all European countries, underwent a split: to publish a book a double au-

¹² E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2, *Pouvoir, droit, religion*, Paris, Les éditions de Minuit, p. 143-151.

¹³ The same idea can be found in a pamphlet by L. Murat, *Qui annule quoi?*, Paris, Le Seuil, 2022: “l’Etat seul annule car lui seul détient le pouvoir de censure et de contrôle, celui qui décide par exemple de suspendre les films ou frapper d’interdiction au moins de 18 ans ».

thorization was needed, from the state authority and from the ecclesiastical one¹⁴. Differently, in the case of the cancel culture, the authority that appropriates the right to exclude a text or an author from the public sphere is, extraneous and, in many cases, explicitly opposed to the institutions of the state.

This is a historically, unprecedented configuration that finds, at first, an explanation in the status of North American universities, traditionally much more independent of the state than European universities. American universities are private spaces, partially free, if not from the law of the country, at least from its contingent governments, a derogation that is the condition for the exercise of “academic freedom” and therefore of critical thought. It is within this context - made possible by the First Amendment declaring the neutrality of the state with respect to beliefs and opinions - that “private censorship”, a true historical oxymoron, could emerge and then spread to the rest of Western societies.

The recurrent accusation levelled at the state, by militant associations, is that of being a “censor state”; however, everywhere in the West, we see a decline of the censorial functions as a prerogative of the state. The state is now incapable of exercising this attribute of sovereignty: for example, in the case of conspiracy theories, very frequent on the net, the state can do nothing but delegate the censorship function to private groups (twitter, facebook). Basically, to quote Benveniste, within the current context, the state no longer seems to be able to “authoritatively assert as if it were the truth, to say what is in conformity with the nature of things”; this task falls to other, emerging actors in the private sphere.

Morals/Emotions

Censorship in modern Europe was a device for selecting public discourse based on a value system. In late eighteenth-century France, for example, the censorship system operated on the basis of three main interdictions: God, the king, and customs¹⁵. Censorship invited authors and publishers to publish with circumspection. Its importance lay not so much in the actual scope of its controlling action, which was highly unlikely, as in the affirmation of the unity of these principles by a sovereign authority.¹⁶ In a chronologically distant but comparable context, East Germany, cen-

¹⁴ S. Landi, *Stampa, censura, opinione pubblica in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 71-98.

¹⁵ D. Roche, *Les républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1988, p. 29-46.

¹⁶ See E. Tortarolo, *The Invention of Free Press. Writers and Censorship in Eighteenth Century Europe*, New York, Springer, 2016, p. 51-95.

sorship, more or less efficient, was nonetheless the expression of a value system that might not be shared but that no one could ignore.¹⁷

The new forms of censorship are based instead on a prioritisation of ‘emotions’. Gavin Williamson sums up: «When I was younger, there was widespread agreement that the UK had done the right thing by offering asylum to Salman Rushdie after he became the subject of a fatwa for publishing *The Satanic Verses*. It was a sign of our free and liberal society. Attempts to ban *Lady Chatterley’s Lover* or *Monty Python’s Life of Brian* were similarly seen as an embarrassment that thankfully passed. While people may have disagreed and protested, there was no such thing as not being offended. That consensus is now being challenged. There are some in our society who prioritize “emotional safety” over free speech, or who equate speech with violence».¹⁸

The priority given to the right to be protected from traumatic aggression of a text or image has in essence become a criterion for the selection of texts or images present in public space. While the principle on which this selection is based is clear, its applicability is clearly impossible to define once and for all because no object can, a priori, be excluded from it.

Minority/Majority

In the early modern Europe, censorship was the expression of a value system preserved by a minority but tacitly shared by a majority of individuals. This minority was made up of intellectuals. The recruitment of censors - as much in Bourbon France as in the Roman Inquisition - took place in the university world and included individuals of clear fame¹⁹. Censors and authors shared the same world, the same values, the same tacit rules. This is why censorship in the early modern Europe was never, as we tend to believe, absolute, but eminently negotiated.

The new forms of selection of public discourse are also the expression of a minority, or rather of differently identified minorities (in terms of gender, ethnicity); all of them have in common the principle of legitimate reparation for a wrong suffered in the present and in the course of history. Works or images are withdrawn from the public sphere in the name of a principle of reparation. Trauma is therefore the constitutive element of the minority, which is in fact configured as a community endowed with particular rights that demand universal recognition. Something very similar to

¹⁷ Darnton, *De la censure*, cit., p. 179-288.

¹⁸ *Higher education: free speech and academic freedom*, cit.

¹⁹ See A. Prosperi, *La Chiesa e la circolazione della cultura nell’Italia della Controriforma. Effetti imprevisti della censura*, in U. Rozzo (a cura di), *La censura libraria nell’Europa del secolo XVI*, Udine, Forum, 147-161 and M. Cavarzere, *La prassi della censura nell’Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

what in the Old Regime was called a “state”²⁰. The right of selection and exclusion from the public space that the minority exercises cannot be negotiated but only legitimately granted. The cancel culture is never negotiated but unilateral and absolute. However, once again, taking up Fassin’s question, can we really speak of censorship when minorities or “counter-public minorities” assert, against the state and against the elites, their right to exist in public space?

4. “It is an evil thing to talk evilly of evil doing”

I would like, in conclusion, to take a further step back and dwell on a text by Machiavelli. In fact, although little considered by critics, Machiavelli develops a reflection on censorship. In the *Discourses on the first ten books of Titus Livy* (I, 49) Machiavelli praises the censors “arbiters of Roman customs”²¹ and, in the *Florentine Histories* (V, 1), he praises Cato for preventing the corruption of Roman youth by forbidding Greek philosophers to speak publicly²². The familiarity that Machiavelli shows with this object is not accidental. In the early sixteenth century, censorship, as a device for regulating the customs of the republic, is one of the subjects of Marcello Adriani’s reflections, Machiavelli’s hierarchical superior²³. Machiavelli is historically situated in the phase, prior to the great religious divisions of the mid-sixteenth century, in which censorship was not yet the expression of strong centralized powers. For this reason, Machiavelli is paradoxically closer to us who live in a context of decline and delegation of the sovereign attributes of the state, among which, precisely, censorship.

Among the manifestations of censorship that Machiavelli observes, there is also the phenomenon of self-censorship. Machiavelli speaks about it in the first chapter of the third book of the *Discourses*.²⁴ The object of his analysis here is Christianity, a religion which, having strayed from its founding principles, was almost on the point of disappearing in the 13th century. However, fortunately, says Machiavelli, two extraordinary personages, St Francis and St Dominic, “by their poverty and by their

²⁰ Merlin-Kajman, *Enseigner avec civilité ?*, cit.

²¹ Machiavelli, *Discourses on the first ten books of Titus Livy*, edited by B. Crick, London, Penguin, 2003, p. 230.

²² Machiavelli, *Florentine Histories*, edited by L. B. Banfield and H.C. Mansfield, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 185.

²³ P. Godman, *From Poliziano to Machiavelli: Florentine Humanism in the High Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 160-161; S. Landi, *Lo sguardo di Machiavelli. Una nuova storia intellettuale*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 211-212.

²⁴ Machiavelli, *Discourses*, cit., p. 385-390. I underline.

exemplification of the life of Christ, revived religion in the minds of men in whom it was already dead". The result of this restoration is, however, apparently paradoxical:

And so powerful were their new orders, that they prevented the depravity of the prelates and religious heads from bringing ruin of religion. They also lived so frugally and had such prestige with the people as confessor and preachers that they convinced them *it is an evil thing to talk evilly of evil doing*, and a good thing to live under the obedience to such prelates, and that, if they did wrong, it must be left to God to chastise them. And, this being so, the latter behave as badly as they can, because they are not afraid of punishment which they don't see and in which they don't believe. It is, then, this renewal which has maintained and continues to maintain this religion.

"Renewal": in essence, St Francis and St Dominic do not invent anything new, but reproduce the process that had allowed early Christianity, from a minority and persecuted religion, to become, in the fourth century, the dominant religion and morality. It was primarily a cultural and anthropological process that had led a new system of values to take root "in the minds of men" to the point of almost cancelling out the previous one.

The formula, enveloping and oxymoronic, "it is an evil thing to talk evilly of evil doing" (*egli è male dir male del male*) deserves attention because it expresses the paradox produced by this upheaval. In essence, what in the world before was considered evil has, in the world since, become good. Therefore, if speaking evilly of evil has become an evil it is because speaking well of evil has become good. Machiavelli's formula not only describes this reversal but also identifies with great clarity the process through which a majority decides, for fear of sanctions, not to "talk evilly of evil", that is, to self-censor and tacitly accept the new system of values. This is a phenomenon observed in other historical contexts as well. For example, Alexis de Tocqueville records something similar at the end of the eighteenth century in France, when the old value system faltered under the pressure of a revolutionary minority. What Tocqueville says about the behaviour of the majority is particularly interesting:

Ceux qui n'iaient le christianisme élevant la voix et ceux qui croyaient encore faisant silence, il arriva ce qui s'est vu si souvent depuis parmi nous, non seulement en fait de religion, mais en toute autre matière. Les hommes qui conservaient l'ancienne foi craignirent d'être les seuls à lui rester fidèles, et, redoutant plus l'isolement que l'erreur, ils se joignirent à la foule sans penser comme elle. Ce qui n'était encore que le sentiment d'une partie de la nation parut ainsi l'opinion de tous, et sembla dès lors irrésistible aux yeux mêmes de ceux qui lui donnaient cette fausse apparence²⁵.

²⁵ A. de Tocqueville, *L'ancien régime et la révolution*, Paris, Gallimard, 1952, p. 156.

In essence, Machiavelli and then Tocqueville identify a sort of “spiral of silence”²⁶, a collective phenomenon of self-censorship that imposes itself with the compelling force of conformism and allows a new moral and political power relationship to be legitimised. Fassin writes that « pour interdire, il faut avoir le pouvoir d’interdire ». Machiavelli and Tocqueville show us that this power is not necessarily on the side of the majority or of the state. The power to speak and to interdict is also (perhaps often) the prerogative of active minorities who impose themselves through the political use of discredit and the support of silent majorities. And this is probably one of the distinctive features, though less visible and studied, of censorship.

²⁶ On this phenomenon, see Elisabeth Noelle-Neumann, *The Spiral of Silence: Public Opinion – Our Social Skin*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

Parte 2

Autonomia dell'estetico?

L'autonomia dell'estetico come «rivoluzione» nella teoria della letteratura di Friedrich Schlegel

Francesco Marola

Per la discussione sull'autonomia dell'estetico quale possibile discriminante tra le poetiche dell'estetismo e del romanticismo, il presente intervento intende analizzare il caso del primo Friedrich Schlegel: fondatore del movimento romantico in Germania e al contempo tra i massimi teorici dell'autonomia dell'estetico in letteratura. Riguardo poi al tema del rapporto tra l'ambito etico e quello estetico, vedremo in che modo la teoria di Schlegel possa criticare la dipendenza da idee morali nell'arte poetica, e al contempo porsi in piena consonanza agli avvenimenti politici rivoluzionari del suo tempo.

1. La «rivoluzione» romantica

Per definire l'epocale cambio di paradigma apportato in letteratura dal movimento romantico, usiamo comunemente l'espressione 'rivoluzione romantica'. Nel caso di Schlegel quest'ultima è più di una mera definizione a posteriori, giacché lui stesso formulò la propria teoria letteraria attraverso il concetto di rivoluzione, con riferimento alla valenza direttamente politica e non solo paradigmatica del termine.

È celebre l'incipit del frammento 216, pubblicato nel II fascicolo della rivista *Athenäum*: «la Rivoluzione francese, la *Dottrina della scienza* di Fichte e il *Meister* di Goethe sono le più grandi tendenze dell'epoca».¹ A proposito della Rivoluzione

¹ «Die Französische Revolution, Fichtes *Wissenschaftslehre*, und Goethes *Meister* sind die größten Tendenzen des Zeitalters». F. Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di H. Eichner, Schöningh, Paderborn 1967, pp. 147-163, trad. it. *Frammenti*, in *Athenaeum 1798-1800: tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di G. Cusatelli, trad., note e apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Bompiani, Milano

francese, va innanzitutto tenuto presente che questi frammenti furono pubblicati senza l'indicazione dei singoli autori proprio per attuare un principio repubblicano, quella collegialità del lavoro intellettuale che Schlegel e Novalis nei loro carteggi coevi definivano *symphilosophieren*.² Questo particolare frammento, tra i più noti di Schlegel, pone sullo stesso piano i rispettivi capolavori di tre 'tendenze': politica, filosofica e letteraria, ovvero il campo dell'etico, del teoretico e dell'estetico. L'equivalenza qualitativa delle tendenze, posta da Schlegel, da una parte legge le ultime due nella chiave epocale della rivoluzione, dall'altra eleva le opere culturali al pari livello storico-sociale dell'atto politico. Per cui l'espressione 'rivoluzione romantica', seppur non formulata letteralmente, appare pienamente consona allo spirito della produzione schlegeliana. Tuttavia, il parallelo tra rivoluzione politica e poetico-letteraria, in particolare, non è esclusivo della fase romantica dell'autore. Appare infatti già nel suo primo grande saggio teorico, concepito ancora sotto l'influenza del classicismo, lo *Über das Studium der Griechischen Poesie* [Sullo studio della poesia greca] pubblicato in rivista nel 1795, con seconda redazione in volume del 1797.³

2. La perdita autonomia dell'estetico. Antichi e moderni

Il saggio si inseriva nella *querelle des anciens et des modernes* di declinazione tedesca, dove l'influsso grecofilo di Winckelmann era stato preponderante a partire dai *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* [Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura] del 1756, tanto da attrarre ancora il giovane Schlegel quaranta anni dopo. Tuttavia, a differenza di quanto faccia pensare il titolo, lo *Studio della poesia greca* non indica un interesse meramente passatista, ma un compito necessario all'autocomprensione del moderno. Il testo si apre infatti sulla definizione della letteratura moderna, e nel complesso tratta maggiormente quest'ultima rispetto all'antica. Letteratura, in

2009, pp. 155-226 (cfr. anche la traduzione in *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1997, pp. 5-24).

² Per un ritratto del clima intellettuale nella cerchia romantica di Jena con adeguato riferimento alla sua valenza politica, cfr. il recente P. Neumann, *Jena 1800. La repubblica degli spiriti liberi*, trad. di R. Lista, Einaudi, Torino 2020. Per un'introduzione critica, cfr. E. Behler, *Romanticismo*, trad. di I. Perini Bianchi, La Nuova Italia, Scandicci 1997.

³ F. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie*, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. I. *Studien des klassischen Altertums*, a cura di E. Behler, Schöningh, Paderborn 1979, pp. 217-367; trad. it. *Sullo studio della poesia greca*, a cura di A. Lavagetto, Guida, Napoli 1988 (cfr. anche la traduzione *Sullo studio della poesia greca. I greci e i romani. Saggi storici e critici sull'antichità classica*, a cura di C. Lacchin, Mimesis, Milano 2008).

quanto per *Poesie* Schlegel intende «ogni discorso che ponga il bello a suo fine principale o secondario»,⁴ dunque tanto i generi in versi quanto quelli in prosa, come il romanzo. Inoltre, col suo saggio Schlegel intendeva definire non solo l'opposizione di condizioni antropologiche o psicologiche, come Schiller nel contemporaneo *Über naive und sentimentalische Dichtung* [Sulla poesia ingenua e sentimentale, 1795-1796], bensì le categorie estetiche «oggettive», ossia proprie delle opere, attraverso cui interpretare l'antitesi di letteratura antica e moderna. Con ciò si proponeva di fondare una «teoria storica della letteratura», un «sistema storico»⁵ che superasse la contrapposizione metodologica tra l'impostazione sistematico-deduttiva delle estetiche filosofiche, e quella empirico-induttiva delle poetiche normative e delle storie letterarie coeve.

Il saggio si apre sull'analisi del moderno, cioè delle letterature europee posteriori all'età classica, in cui Schlegel vede un'essenza profondamente antiestetica, che definisce con la categoria di «interessante»: a significare l'esatto opposto del bello, dato che quest'ultimo è concepito come un «piacere privo di fine»,⁶ o interesse, secondo la definizione tratta dalla *Kritik der Urteilskraft* [Critica del giudizio, 1790] di Kant.⁷ Secondo una concezione tipica dell'estetica classicista, la rappresentazione del bello costituisce il carattere peculiare dell'arte e dunque della poesia autentica. Nella letteratura moderna Schlegel riscontra invece una disarmonica ricerca di ciò che desta interesse intellettuale, dovuta alla dominanza della riflessione. La riflessione ha sviato la poesia dal fine puramente estetico che le dovrebbe essere proprio, a causa di errati concetti normativi: gli ideali di moralità e verità, il precetto dell'imitazione, la moda del momento, e così via. Per questo, sostiene Schlegel, la letteratura contemporanea ricerca l'«effetto»⁸ particolare, che può dare solo appagamento momentaneo e dunque suscita insoddisfazione; oppure, negli esempi più alti, confonde i confini di poesia e filosofia nella ricerca poetica dell'universale, che invece può essere solo il concetto. Schlegel individua quindi il massimo esempio della letteratura moderna in Shakespeare, nella «tragedia filosofica»,⁹ così la definisce, di Amleto, in cui viene rappresentata la massima sproporzione tra energia intellettuale e capacità attiva e sensibile, contraddizione fondamentale del moderno. Per la dominanza concettuale, inoltre, la letteratura moderna esemplificata da Shakespeare ha l'esigenza

⁴ Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 57.

⁵ Ivi, p. 68.

⁶ Ivi, p. 90.

⁷ Cfr. I. Kant, *Critica del giudizio*, testo originale a fronte, trad. di A. Gargiulo riv. da V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 70-89.

⁸ Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 65.

⁹ Ivi, p. 86.

di rappresentare il brutto ancor più che il bello, ovvero la «immensa ricchezza del reale nel suo massimo disordine».¹⁰ Una concezione diversa, ad esempio, da quella di Goethe, per cui Shakespeare rappresentava anche il brutto poiché il suo genio esprimeva inconsciamente la totalità della natura.¹¹

L'antica poesia greca, opposto speculare di quella moderna nella lettura di Schlegel, ha invece raggiunto l'epoca aurea con la «tragedia estetica»¹² di Sofocle, caratterizzata dall'equilibrio formale e dalla conciliazione dei contrasti. La poesia greca rappresenta il bello poiché essa è un «libero gioco» che non rimanda a concetti esterni, ma esprime una «*intuizione estetica elementare*».¹³ La composizione poetica, tuttavia, non è concepita da Schlegel come un prodotto spontaneo della natura (la posizione, ad esempio, di Schiller), bensì come arte, volta alla ricerca dell'armonia data dal rapporto tra le parti che costituiscono l'intero dell'opera. Questo rapporto è definito «connessione interna»,¹⁴ o in altri luoghi «connessione poetica», con parziale richiamo al concetto di 'struttura' dato nella *Poetica* di Aristotele in relazione alla trama delle tragedie,¹⁵ ma anche con un'eco degli scritti di Karl Philipp Moritz sulla statuaria greca.¹⁶ Pertanto, la poesia greca rappresenta, nella materia e nella forma, una bellezza pura che è resa oggettiva, sostiene Schlegel, dall'autonomia estetica di rapporti interni, concependo quindi la poesia come «un gioco libero pri-

¹⁰ Ivi, p. 67.

¹¹ Cfr. J. W. Goethe, *Zum Shäkespears Tag*, in Id., *Berliner Ausgabe*, vol. 17. *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Berlin 1960, pp. 185-189; trad. it. *Goethe per l'onomastico di Shakespeare*, in Id., *Scritti sull'arte e la letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 27-30. È significativo inoltre che venga relegata a cenni incidentali la categoria estetica del sublime, vista l'argomentazione sulla dominanza morale nella rappresentazione della dismisura, vicina a quella del sublime dinamico kantiano. Oltre alla vicinanza all'estetica classicista del bello, questo silenzio significa evidentemente l'innammissibilità, per il giovane Schlegel, di categorie propriamente estetiche che abbiano fondamento al di fuori dall'ambito sensibile, cioè nella riflessione e nell'appagamento morale, come nel concetto formulato da Kant.

¹² Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 85.

¹³ Ivi, p. 131.

¹⁴ Ivi, p. 123.

¹⁵ Cfr. Aristotele, *Poetica*, testo originale a fronte, trad. e intr. di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 17-19. Il richiamo ad Aristotele è sottolineato da Behler, *Romanticismo*, cit., pp. 93-101.

¹⁶ Cfr. K. Ph. Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, in Id., *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, a cura di H. J. Schrimpf, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962, pp. 63-92; trad. it. *Sull'imitazione formatrice del bello*, in Id., *Scritti di estetica*, a cura di P. D'Angelo, Aesthetica, Palermo 1990, pp. 65-93.

vo di fine determinato»¹⁷ che ancora una volta richiama Kant, ma superando la sua estetica dell'effetto in una «teoria oggettiva» in quanto analitica dei rapporti formali dell'opera.¹⁸

3. «Rivoluzione estetica»

Venendo al rapporto con l'ambito etico, è per noi interessante rilevare come l'antica autonomia dell'estetico venga letta in diretta corrispondenza alle caratteristiche del repubblicanesimo ateniese. La poesia greca possiede «un'essenza popolare e pubblica» che è parallela alla progressiva affermazione delle «forme di governo repubblicane»¹⁹, espressione della medesima libertà che è propria del libero gioco dell'arte. Inoltre, nella letteratura greca si manifesta l'altro principio repubblicano dell'uguaglianza. L'ordine della perfetta composizione poetica, scrive Schlegel, non annulla «l'uguaglianza delle componenti di fronte alla legge», perché «la totalità è il principio e il fine di ogni bellezza»,²⁰ riferendosi all'armonia delle relazioni interne, data proprio da questo principio di uguaglianza.

Anche nella definizione della letteratura moderna interviene il lessico politico. Suo elemento unificante è «il disordine», la mancanza di una legge oggettiva; Schlegel ne deduce pertanto che il suo regime è l'«anarchia».²¹ La massima manifestazione di questa «artificiosa anarchia», è la poetica inglese e stürmeriana, che «idolatrava il genio in mistiche sentenze oracolari», dando luogo a uno «scetticismo estetico»²² privo di

¹⁷ Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 82.

¹⁸ A proposito di autonomia dell'estetico e del rapporto con la filosofia dell'arte coeva, o di poco posteriore, si noti ancora il passaggio seguente: «Largamente diffuso è quel pregiudizio che addirittura nega all'arte bella ogni consistenza ed ogni esistenza autonoma, e non ne riconosce la specificità. Temo che se certe persone pensassero ad alta voce si sentirebbero molte voci affermare: “La poesia non è altro che la lingua, figurata ed infantile, dell'umanità ancora giovane, la forma preliminare della scienza, l'involucro della conoscenza, un'aggiunta superflua a ciò che è buono e utile”. [...] / In questo modo si confonde l'essenza vera dell'arte bella con una sua componente isolata e con una sua condizione temporale in una fase iniziale della cultura» (ivi, pp. 99-100). Questo brano manifesta la massima distanza dalla nota tesi hegeliana sulla cosiddetta 'morte dell'arte' per l'eclissi della sua funzione conoscitiva. Cfr. G. W. F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H. G. Hotho*, trad. e intr. di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 301-2 (e l'introduzione di D'Angelo, ivi pp. xxx-xxxvi).

¹⁹ Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, cit., p. 115.

²⁰ Ivi, p. 118.

²¹ Ivi, p. 69.

²² Ivi, p. 68.

norma. Ma proprio in questa anarchia Schlegel vede la possibilità di una svolta epocale nella letteratura, che definisce – ripetutamente – «rivoluzione estetica».²³

L'argomentazione, tutta volta contro la dominanza concettuale in letteratura, pone paradossalmente la teoria come via d'uscita alla crisi anarchica del moderno. Il punto è che in passato si sono avute teorie erranee. L'accresciuta coscienza storica assieme alla nuova capacità analitica della filosofia, dunque l'unione di storicismo e criticismo, permettono finalmente di formulare – sostiene Schlegel – una compiuta teoria storica della letteratura, che indichi nell'autonomia estetica del bello l'ideale a cui riportare l'arte poetica. A tal fine riformula il precetto classicista dell'imitazione, da rivolgere ora allo spirito e non alla lettera della poesia greca, cioè non a modelli canonici, ma alla sua essenza. La contraddizione tra antico e moderno è dunque risolta nel futuro, secondo una struttura storico-filosofica di tipo triadico e dialettico. Schlegel definisce questo rovesciamento dialettico «felice catastrofe» e, con lessico politico, «benefica rivoluzione»,²⁴ una «rivoluzione estetica» metaforicamente governata dalla «potenza legislatrice»²⁵ della teoria.

È Goethe ad apparire a Schlegel quale «sintomo» di una svolta verso la nuova epoca della letteratura, perché in alcune opere «gioca con soggetti poetici modestissimi», come se volesse «produrre opere di poesia pura assolutamente prive di contenuto». L'importante concetto di poesia pura – sviluppato in seguito assieme a Novalis, e giunto poi, attraverso Edgar Allan Poe, fino al simbolismo – indica l'autonomia della fantasia poetica dalla referenzialità al mondo esterno, e al contempo una dominante formale anch'essa puramente estetica.

Nel suo primo grande saggio, Schlegel concepisce dunque l'ideale di un'autonomia estetica della letteratura che è retta dagli stessi principi di libertà e uguaglianza propri della democrazia antica, rinnovati nei suoi giorni dalla Rivoluzione francese. Rivoluzione poetica e politica presentano la stessa struttura, con lessico idealistico lo stesso spirito, pur restando autonomo il loro rispettivo *telos*. Questo parallelo è comune agli ideali repubblicani di larga parte del classicismo tardo-settecentesco. La teoria di Schlegel ha però a mio avviso una valenza politica ulteriore: nel momento in cui l'auspicato ritorno della letteratura all'autonomia dell'estetico implica la restituzione degli interessi intellettuali e morali, prima alienati nell'arte, all'altrettanto autonomo ambito etico-pratico. L'autonomia dell'estetico, nella teoria di Schlegel, apporta dunque non una diminuzione, ma un incremento d'azione intellettuale nella società politica. In quegli anni, in effetti, Schlegel espresse anche esplicitamente il proprio attivismo (intellettuale) politico nel *Versuch über den Begriff*

²³ Ivi, p. 103 e *passim*.

²⁴ Ivi, p. 71.

²⁵ Ivi, p. 104.

des Republikanismus [Saggio sul concetto di repubblicanesimo] del 1796,²⁶ dove, in rispettosa polemica con lo scritto *Zum ewigen Frieden* [Sulla pace perpetua, 1795] di Kant, sostenne tesi decisamente giacobine come la legittimità dell'«insurrezione» e della «dittatura provvisoria» al fine del «repubblicanesimo universale».²⁷ Tanto più eclatanti se si tiene a mente la nota *Deutsche Misère* dell'epoca, poi criticata da Heine e Marx.

4. «La poesia è un discorso repubblicano»

Il periodo grecofilo di Schlegel fu chiuso dal saggio giovanile, e dal parallelo studio di Fichte. Quest'ultimo fu decisivo per l'avvio dell'altra sua più rilevante rivoluzione teorica, con cui trasvalutò in positivo quelle stesse caratteristiche (riflessione, artificio, frammento, caos) che nel primo saggio aveva giudicato negativamente, nel nuovo concetto di 'romantico'. Carattere essenziale della migliore letteratura moderna è ora individuato nell'ironia, cioè nel gioco sulla contraddizione tra finito e infinito e nell'autocoscienza critica manifesta; genere principe non è più la tragedia ma il romanzo. Anche la forma sistematica del saggio è abbandonata per una scrittura in frammenti o dialogica.²⁸

All'interno di questa nuova concezione – della letteratura capace di accogliere in sé la «riflessione artistica» e divenire con essa «poesia della poesia» (frammento n. 238 dell'«Athenaeum»),²⁹ con una tendenza all'universale che si realizza nella progressiva unificazione degli opposti, tra cui filosofia e poesia (frammento n. 116 dell'«Athenaeum») – Schlegel continua a mantenere l'idea di un'autonomia estetica della letteratura, così come di una sua essenza repubblicana.

²⁶ F. Schlegel, *Versuch über den Begriff des Republikanismus*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., vol. 7, pp. 11-25.

²⁷ Ivi, pp. 23-25, trad. mie. Come è noto, le idee politiche giovanili muteranno radicalmente nella maturità, dopo il trasferimento a Parigi e la conversione al cattolicesimo. Per un quadro complessivo, cfr. M. Schöning, *Geschichte und Politik*, in J. Endres (a cura di), *Friedrich Schlegel-Handbuch*, Metzler, Stuttgart 2017, pp. 238-263.

²⁸ Sulla teoria della letteratura romantica del nostro, in particolare in relazione al concetto di ironia, cfr. E. Behler, *Ironie und literarische Moderne*, Schöning, Paderborn et al. 1997, pp. 92-114; S. Semplici, *Il soggetto dell'ironia*, CEDAM, Padova 2002, pp. 103-50; J. Zovko, *Ironie, Witz*, in J. Endres (a cura di), *Friedrich Schlegel-Handbuch*, cit., pp. 309-12.

²⁹ F. Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, cit., p. 204; trad. it. in *Athenaeum 1798-1800*, cit., p. 185.

³⁰ Ivi, pp. 183-183, trad. it. pp. 167-168.

Entrambe sono testimoniate nella forma più diretta dal frammento n. 65 del «Lyceum», rivista su cui pubblicò nel 1797: «la poesia è un discorso repubblicano; un discorso che ha la sua propria legge e il suo proprio scopo, nel quale tutte le parti sono liberi cittadini e hanno diritto di voto».³¹ Questo frammento condensa al massimo l'identità tra autonomia dell'estetico-letterario, auto-teleologico, e il principio repubblicano della libertà e uguaglianza nella relazione tra le parti che compongono l'intero, confermando nella fase romantica le tesi del primo saggio giovanile.

5. «Arabesco della fantasia». *L'estetico simbolico-allegorico*

Negli immediati sviluppi della sua teoria, Schlegel giunge a una concezione maggiormente simbolico-allegorica della letteratura, continuando sempre a pensarla in termini di autonomia estetica. Nella *Rede über die Mythologie* [*Discorso sulla mitologia*], parte del più ampio *Gespräch über die Poesie* [*Dialogo sulla poesia*] apparso nel 1800 sull'«Athenäum»,³² i massimi capolavori moderni di Cervantes e Shakespeare – posti a fondamento del nuovo canone romantico – possono apparire a Schlegel come esempi di una «mitologia indiretta», in quanto rappresentano l'«arabesco della fantasia»:

Davvero, questa confusione artisticamente ordinata, questa simmetria di contraddizioni, questo meraviglioso alternarsi di entusiasmo e ironia che vive sin nella più piccola particella del tutto, mi paiono già essi stessi una mitologia indiretta. L'organizzazione è la stessa, e certo l'arabesco è la forma più antica e primigenia della fantasia umana.³³

³¹ «Die Poesie ist eine republikanische Rede; eine Rede, die ihr eignes Gesetz und ihr eigner Zweck ist, wo alle Teile freie Bürger sind, und mitstimmen dürfen». Id., *Kritische Fragmente*, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, cit., pp. 147-163, ivi p. 155; trad. it. in Id., *Frammenti critici e poetici*, cit., pp. 5-24, ivi p. 14.

³² F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, cit., pp. 284-351, ivi p. 318; trad. it. di Donatella Mazza, *Dialogo sulla poesia*, in *Athenaeum 1798-1800*, cit., pp. 651-694 (cfr. anche la trad. in Id., *Dialogo sulla poesia*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 1991).

³³ «Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein. Die Organisation ist dieselbe und gewiß ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie» (ivi, p. 318, trad. it. p. 675).

Anche adesso il valore dell'opera è individuato in senso morfologico, nella relazione tra gli elementi costitutivi, relazione ritenuta ora conforme al caos della fantasia romantica: la simmetria di contraddizioni, l'alternarsi di entusiasmo e ironia, definiti attraverso lo stilema dell'arabesco. L'arabesco è il «simbolo della fantasia umana», cioè la rappresentazione indiretta di una dimensione estetica altrimenti indicibile: «ogni bellezza è allegoria. Il sommo, proprio perché inesprimibile, può essere detto solo allegoricamente». Allegorico non ha dunque il significato retorico classico di discorso figurato, bensì di rappresentazione intuitiva e analogica di ciò che è concettualmente inafferrabile e indicibile. La fantasia, più di quanto aveva già sostenuto Kant per l'immaginazione, è una dimensione interiore estetica – Novalis dirà: è un *sensio* – che appare rappresentata in modo indiretto, simbolico-allegorico, nella poesia e nel romanzo romantico.³⁴

6. Confronto con simbolismo ed estetismo: Baudelaire

La concezione simbolico-allegorica di Schlegel è profondamente distante da quella del simbolo-verità, inteso come rappresentazione diretta di un significato superiore, e in quanto tale opposto all'allegoria indiretta, concezione inaugurata poco dopo, nella cultura tedesca, dalle lezioni sulla *Filosofia dell'arte* (1802-3) di Schelling, poi dominante nel tardo romanticismo.³⁵ Il maggiore esperto di Schlegel nel Novecento, Ernst Behler, ha sottolineato per converso una vicinanza alla posteriore concezione simbolista europea e francese, facendo particolare riferimento a Baudelaire.³⁶ È interessante dunque tornare al confronto tra il romanticismo di Schlegel e la letteratura del secondo Ottocento in relazione all'autonomia dell'estetico, a cui accennavo in principio.

Già il concetto schlegeliano di poesia pura, precedentemente incontrato, arriva a Baudelaire attraverso la mediazione di Edgar Allan Poe (a sua volta lettore dell'altro Schlegel, August Wilhelm).³⁷ Per un breve confronto, che in questa sede può

³⁴ Su questi aspetti cfr. F. Marola, *Approssimazione all'impossibile. La 'neue Mythologie' di Friedrich Schlegel nella dialettica dell'ironia*, «Studi germanici», 17, 2020, pp. 83-102.

³⁵ Cfr. F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, nuova ed. riveduta a cura di A. Klein, Morcelliana, Brescia 2022

³⁶ Cfr. E. Behler, *Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie*, in Id., *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, vol. 2, Schöningh, Paderborn 1993, pp. 249-263; trad. it. *Simbolo e allegoria nel primo romanticismo tedesco*, in *Forme del simbolo*, a cura di S. Zecchi, «Estetica», 1992, pp. 13-39.

³⁷ Sulla ricezione di August Wilhelm Schlegel, cfr. K. J. Hayes (a cura di), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

essere solo accennato, prendiamo il caso del sonetto-manifesto *Correspondances* [*Corrispondenze*], da *Les Fleurs du Mal* [*I fiori del male*, 1861],³⁸ analizzando le due quartine:

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.
 Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.³⁹

Sebbene nelle corrispondenze sia presente una carica sensoriale sinestetica estranea all'orizzonte più astrattamente intellettuale di Schlegel – in ciò la vicinanza del poeta, dichiarata in altra sede, è a un altro romantico tedesco: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann⁴⁰ –, il testo esprime in effetti una poetica del simbolico di tipo analogico e allegorico, traduzione dell'ineffabile esperienza sensoriale della natura, con l'immagine delle «foreste di simboli» da cui giungono le «parole confuse» e le «occhiate familiari».

È invece il rapporto tra etico ed estetico a distanziare Schlegel dall'altro lato della figura di Baudelaire, cioè dal suo estetismo: al di là di come si voglia leggere la sua contrapposizione della sfera dell'arte a quella della società, in opposizione alla mercificazione oppure come aristocratico disprezzo.⁴¹ Anche il poeta delle *Fleurs* può essere infatti ben descritto dalla definizione di «estetismo» formulata da Massimo Fusillo in *Estetica della letteratura*, per cui in quella tendenza letteraria «l'estetico acquista una egemonia totale, e vuole fagocitare tutti gli altri campi della vita sociale e individuale».⁴² Volendo riprendere le metafore e i parallelismi del primo saggio

³⁸ C. Baudelaire, *I fiori del male*, testo originale a fronte, trad. di G. Raboni, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori 1996, pp. 16-273.

³⁹ Ivi, pp. 32-33.

⁴⁰ Cfr. ad esempio il saggio del 1851, *Du vin et du haschisch* [*Del vino e dell'hascisc*]: «Hoffmann aveva allestito un singolare barometro psicologico destinato a raffigurargli le differenti temperature e i fenomeni atmosferici della sua anima [...]. Mi sembra che tra questo barometro psichico e la spiegazione delle qualità musicali dei vini ci sia una fraternità evidente» (trad. di G. Montesano, in Id., *Opere*, cit., pp. 523-548, ivi p. 525).

⁴¹ Sull'estetismo di Baudelaire, cfr. G. Montesano, *Il ribelle in guanti rosa*, Mondadori, Milano 2007.

⁴² M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, Il mulino, Bologna 2009, p. 46.

schlegeliano, si potrebbe similmente dire che nei suoi caratteri generali l'estetismo sviluppa l'estetico in forma di assolutismo monarchico. Nel primo Schlegel, al contrario, le tre tendenze del frammento n. 216 dell'«Athenaeum» – estetica, etica e teoretica – mantengono un egualitario diritto di voto, nella rispettiva e corrispondente libertà, o autonomia. Con il concetto di universale-progressivo, Schlegel interpreta in seguito l'esigenza *del romanzo* che le tre tendenze si unifichino sempre più nella relazione reciproca, ma questa esigenza non potrà mai venire a compimento, è una tensione che resta aperta, infinita.

Per concludere, possiamo dunque rilevare che Schlegel concepiva l'autonomia estetica della letteratura nei termini, in definitiva ancora kantiani, di un autonomo dominio delle diverse facoltà umane, quindi della sensibilità e della fantasia rispetto alla ragione e all'intelletto. Al contrario, l'estetismo è caratterizzato per l'appunto dalla *estetizzazione* di ogni aspetto dell'esperienza e del pensiero, un totalitarismo che è antitetico al principio dell'autonomia.⁴³ Quest'ultima appare invece ancora ben definita nella teoria letteraria primo-romantica schlegeliana. Dove queste ultime due qualificazioni sono decisive, in quanto altre tendenze del romanticismo europeo – ma anche, ho potuto qui solo accennarlo, esiti posteriori del romanticismo tedesco – esprimono quell'identificazione di bellezza e verità individuata dalle linee di ricerca proposte alla nostra discussione.

⁴³ Sulla distanza tra il principio dell'autonomia dell'estetico e le poetiche dell'estetismo, concordo pienamente con l'intervento di Paolo D'Angelo tenuto nella seconda sessione plenaria del convegno Compalit 2021, successiva alla mia relazione.

La svolta espressivista nei personaggi di Le Rouge et le Noir

Emiliano Cavaliere

L'obiettivo che questo mio articolo si pone è quello di mostrare come nel romanzo *Le Rouge et le Noir* di Stendhal i caratteri di alcuni personaggi possano essere letti come prototipi o come esempi di una posizione etica ed estetica al contempo: quella che caratterizza la svolta «espressivista» in ambito morale, contraddistinta dall'autonomia della dimensione estetica nel processo di affermazione e autodeterminazione identitaria del soggetto. L'avvento di questo paradigma rappresenta una tappa cruciale nella storia della soggettività moderna: il fatto di trovarne traccia in un romanzo realista costituisce dunque di per sé un fatto d'interesse, a maggior ragione se, come vedremo le modalità con cui i personaggi mettono in atto l'espressione della propria singolarità varia secondo i caratteri, le età, il ruolo sociale: il romanzo si fa allora strumento di indagine per la scienze umane e sociali, in quanto capace di captare i cambiamenti delle forme e dei costumi sociali *in fieri*, cogliendo a volte dei particolari che sfuggono alla riflessione prettamente teorica.

La mia intenzione è quella di argomentare quest'ipotesi a partire dallo studio di alcuni temi, che sembrano incrociarsi e richiamarsi costantemente all'interno della rappresentazione romanzesca dei personaggi: mi riferisco a noia, ironia e *politesse*. In un primo momento, cercherò di delineare come questi elementi siano trattati genericamente nel romanzo, mostrando come si richiamino a vicenda e in che modo possano dirci qualcosa della nascente concezione espressiva del soggetto moderno; in seguito, prendendo in considerazione i singoli personaggi, vedremo dapprima la configurazione peculiare che questi tre temi assumono presso la figura del marchese de La Mole, poi un loro sviluppo ulteriore in Mathilde de La Mole e in Julien Sorel. Quest'esame permetterà di mettere in rilievo diversi modi di vivere e pensare la concezione espressiva di sé.

La noia nel *Rouge* assume una caratterizzazione in apparenza molto netta, marcata socialmente e storicamente,¹ e trascina molto spesso con sé un'analoga e consequenziale definizione dei comportamenti ironici e delle buone maniere, quasi si trattasse di un'equazione matematica. Anche in una prospettiva tematica, oltre che puramente argomentativa,² il tema della noia trova spazio quasi sempre in simultanea a quello dell'espressione obliqua e sarcastica, così come a quello delle perfette maniere degli aristocratici.

Le coordinate che definiscono la noia nel romanzo sono molto precise, al punto da far pensare a tratti a una descrizione proto-sociologica dei costumi della società francese del 1830, attenta alle trasformazioni storiche, sensibile alle sfumature che l'appartenenza sociale forzatamente implica. In primo luogo, il fenomeno è inquadrato in una cornice temporale chiara: la noia, così com'è descritta nel romanzo, fa la sua entrata in scena in un momento preciso, ovvero dopo la caduta di Napoleone, venendo così a coincidere con il periodo della Restaurazione.³ Un revisionismo moralista e ipocrita spegne allora « toute apparence de galanterie », addormenta l'« esprit » e trasforma lo stile da adottare per avere successo: in provincia come a Parigi, il bigottismo imperante impone un perbenismo subdolo di frasi fatte e giri di parole che rendono monotono il gioco delle interazioni sociali.⁴

¹ Cfr. E. Cavaliere, *Malaise romantique, symptôme transhistorique, stimulus moderne : l'originalité du thème de l'ennui dans Le Rouge et le Noir*, « Revue Stendhal », 4 « Stendhal et le lieu commun », 2023 (in corso di pubblicazione).

² Parliamo infatti di temi che appaiono nei passaggi più critici e apertamente pamphletistici del testo, in cui risalta in modo incontestabile il giudizio ideologico e assiologico del narratore-autore nei confronti della Restaurazione. È soprattutto basandosi su questi momenti di attacco, sovente condotti a mezzo dell'ironia, che Yves Ansel ha elaborato l'idea di uno Stendhal molto più calato nei problemi del suo tempo e molto più *engagé* di quanto l'immagine dello scrittore realista ironico e distaccato lasciasse pensare. Cfr. Y. Ansel, « *Quoiqu'il soit ultra et moi liberal...* ». *Le Rouge et le Noir, roman partisan, miroir déformant*, in X. Bourdenet, P. Glaudes, F. Vanoosthuyse (eds), *Relire Le Rouge et le Noir*, Garnier, Paris 2013, pp. 15-32 et Id. *Pour un autre Stendhal*, Garnier, Paris 2013.

³ « Depuis la chute de Napoléon, toute apparence de galanterie est sévèrement bannie des mœurs de la province. On a peur d'être destitué. Les fripons cherchent un appui dans la congrégation ; et l'hypocrisie a fait les plus beaux progrès même dans les classes libérales. L'ennui redouble. Il ne reste d'autre plaisir que la lecture et l'agriculture ». Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Flammarion, Paris 2013, p. 89.

⁴ « Julien atteint à un tel degré de perfection dans ce genre d'éloquence, qui a remplacé la rapidité d'action de l'Empire, qu'il finit par s'ennuyer lui-même par le son de ses paroles », ivi, p. 193 ; « Tel est encore, même dans ce siècle ennuyé, l'empire de la nécessité de s'amuser que même les jours de dîners, à peine le marquis avait-il quitté le salon, que tout le monde s'enfuyait. Pourvu qu'on ne plaisantât ni de Dieu, ni des prêtres, ni du roi, ni des gens en

In secondo luogo, malgrado la sua onnipresenza nei modi in auge presso tutte le classi sociali, la noia si caratterizza in particolare come un male che affligge gli aristocratici: rientriamo qui all'interno di un *topos* letterario romantico, quello che descrive la noia come « *mal du siècle* » che colpisce la nobile gioventù della prima metà del secolo, melanconica, privata di qualsiasi ideale e svuotata di senso dopo la Rivoluzione e l'Impero napoleonico.⁵ Nel romanzo, Mathilde de La Mole è senz'altro il personaggio che meglio incarna questo sentimento di vuotezza e insoddisfazione giovanile, per quanto, come vedremo, essa non si limiti affatto a questa semplice rappresentazione quasi caricaturale:

Elle se faisait une image parfaitement ennuyeuse de la vie qu'elle allait reprendre à Paris. Et cependant à Hyères elle regrettait Paris.

Et pourtant j'ai dix-neuf ans! pensait-elle: c'est l'âge du bonheur, disent tous ces nigauds à tranches dorées. Elle regardait huit ou dix volumes de poésies nouvelles, accumulés, pendant le voyage de Provence, sur la console du salon. Elle avait le malheur d'avoir plus d'esprit que MM. de Croisenois, de Caylus, de Luz et ses autres amis. Elle se figurait tout ce qu'ils allaient lui dire sur le beau ciel de la Provence, la poésie, le midi, etc., etc.

Ces yeux si beaux, où respirait l'ennui le plus profond, et, pis encore, le désespoir de trouver le plaisir, s'arrêtèrent sur Julien. Du moins, il n'était pas exactement comme un autre.⁶

Mathilde è a tal punto vittima di questo male che, di fatto, qualsiasi fuoriuscita dall'ordinario desta il suo interesse e diventa ragione di svago: da questo punto di vista, anche l'inizio della sua storia d'amore con Julien Sorel non è privo di ironia, segnato com'è dall'aleatorietà banale del caso. « Du moins, il n'était pas exactement comme un autre »: tanto basta per sollecitare il suo interesse sopito. Le cause

place, ni des artistes protégés par la cour, ni de tout ce qui est établi ; pourvu qu'on ne fût du bien ni de Béranger, ni des journaux de l'opposition, ni de Voltaire, ni de Rousseau, ni de tout ce qui se permet un peu de franc-parler ; pourvu surtout qu'on ne parlât jamais politique, on pouvait librement raisonner de tout. Il n'y a pas de cent mille écus de rente ni de cordon bleu qui puissent lutter contre une telle charte de salon. La moindre idée vive semblait une grossièreté. Malgré le bon ton, la politesse parfaite, l'envie d'être agréable, l'ennui se lisait sur tous les fronts. Les jeunes gens qui venaient rendre des devoirs, ayant peur de parler de quelque chose qui fût soupçonner une pensée, ou de trahir quelque lecture prohibée, se taisaient après quelques mots bien élégants sur Rossini et le temps qu'il faisait», ivi, pp. 320-321.

⁵ Cfr. G. Sagnes, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848 - 1884)*, Armand Colin, Paris 1969. I modelli di questo sentire annoiato, tipicamente romantici e postrivoluzionari, trovano il loro archetipo principalmente in Chateaubriand.

⁶ Ivi, p. 354.

di questa triste deriva giovanile vengono identificate dal narratore, che si mostra in questo profondamente influenzato dall'orientamento illuministico delle dottrine di Rousseau o degli *idéologues* (Destutt de Tracy soprattutto)⁷, nell'educazione protetta, ovattata e adulatrice che la casta nobiliare riserva ai propri rampolli:

Fille d'un homme d'esprit qui pouvait devenir ministre et rendre ses bois au clergé, mademoiselle de La Mole avait été, au couvent du Sacré-Coeur, l'objet des flatteries les plus excessives. Ce malheur jamais ne se compense. On lui avait persuadé qu'à cause de tous ses avantages de naissance, de fortune, etc., elle devait être plus heureuse qu'une autre. C'est la source de l'ennui des princes et de toutes leurs folies.⁸

Riferendosi alla nostra più stretta attualità, lo psicanalista Gustavo Pietropoli Charmet taccia questo tipo di diagnosi di banalità e insufficienza, insistendo piuttosto sul legame tra noia, ammirazione ricercata e disprezzo elargito.⁹ Le osservazioni di Charmet hanno senz'altro rilevanza anche per il nostro caso: la noia di Mathilde, così come quella di tutto il suo gran mondo, trova in effetti un fondamento nella preconcetta e narcisistica certezza della propria superiorità, e in questo presupposto autoreferenziale reperisce da una parte le ragioni della necessità di apparire ed affascinare, dall'altra i motivi per ostentare disinteresse e dispregio verso gli altri. Nondimeno, il romanzo stendhaliano, nel suo progredire, pare contraddire la radicalità delle osservazioni di Charmet, e ricentrare l'attenzione proprio sulla mancanza di stimoli adeguati e sulla soddisfazione a priori assicurata di tutti i desideri. Mathilde, pure tanto altera e fiera, non è così alienata da noia e disprezzo sistematico da non rendersi conto alla prima occasione dell'eccezione caratteriale di Julien.¹⁰

L'inattività, dunque, la mancanza del pungolo del bisogno da soddisfare, sarebbe alla base della noia di Mathilde: ha già tutto, e tutto nella sua vita risponde ad un co-

⁷ Le cause del male sono identificate non nella natura dell'uomo ma nella sua educazione, secolarizzando dunque le dottrine teologiche che animano la tradizione moralista, altra fonte importante per la definizione della noia: non è più la condizione umana, caratterizzata dall'espiazione del peccato originale, ad essere all'origine della noia, ma il contesto sociale, culturale e materiale che attornia l'individuo. Intervenedo sull'educazione è dunque possibile porre rimedio al problema – principio che è per esempio alla base delle ambizioni pedagogiche dell'*Emilio*.

⁸ Ivi, p. 393.

⁹ G. P. Charmet, *L'insostenibile bisogno di ammirazione*, Laterza, Bari 2018.

¹⁰ «Celui-là n'est pas né à genoux», pensa origliando per caso uno scambio privato tra Julien e il suo mentore, padre Pirard (Stendhal, *Le Rouge et le Noir* cit., p. 323). A questo punto del romanzo, siamo ancora ben lontani dal momento in cui Mathilde incomincerà a concepire un sentimento per il protagonista: questo tipo di segnali vi preparano narrativamente il terreno.

pione rifinito nei minimi dettagli.¹¹ All'occasione, i nobili sapranno farsi ammazzare dai rivoluzionari senza batter ciglio, pur di non essere di cattivo gusto: nulla li farà deragliare dalla loro compostezza monotona e monolitica.¹²

Veniamo in contatto, a questo punto, con il secondo elemento della triade che inseguiamo: l'attenzione per le buone maniere, la perfetta *politesse* che accompagna dunque l'immobilità annoiata dell'alta società parigina. Il problema non è infatti solo giovanile: tutti hanno bisogno di distrarsi, divertirsi, e non sanno più farlo, poiché i saloni sono ormai ridotti a una palude di luoghi comuni e ripetizioni formulari, in cui vige il timore di fare un passo falso, di far brutta figura, di dire qualcosa di sconveniente. L'immobilismo uniforme della noia trova un perfetto parallelo nella gabbia di conformismo che l'etichetta costruisce intorno ai personaggi; per uscirne, o meglio per *disannoiarsi*, non resta che il sarcasmo, la violenza verbale condensata e ridotta nella forma puntuale, elegante e saettante del motto di spirito. Questi tre tratti distintivi dell'aristocrazia, noia, *politesse* e ironia, sono interdipendenti, nella *mimesis* realista stendhaliana: a volerle prestare fede come documento storico - non di un'epoca, naturalmente, ma di quel che si poteva pensare in quell'epoca -, la classe aristocratica si distingue sociologicamente per la compresenza di questi attributi, che insieme formano una specie di *habitus* nobiliare. Nel romanzo si trovano prove di queste conclusioni, sia in forma di verità generale a proposito della classe aristocratica che in forma di descrizione della vita quotidiana all'Hôtel de La Mole. Cito due esempi particolarmente paradigmatici, poiché chiamano in causa tutti gli elementi in questione nello spazio di poche righe, legandoli indissolubilmente e con sicurezza quasi matematica:

[...] Les salons de l'aristocratie sont agréables à citer quand on en sort, mais voilà tout; la politesse toute seule n'est quelque chose par elle-même que les premiers jours. Julien l'éprouvait [...]. La politesse, se disait-il, n'est que l'absence de la colère que donneraient les mauvaises manières. Mathilde s'ennuyait souvent, peut-être se fût-

¹¹ «Voilà Croisenois qui prétend m'épouser ; il est doux, poli, il a des manières parfaites comme M. de Rouvray. Sans l'ennui qu'ils donnent, ces messieurs seraient fort aimables. Lui aussi me suivra au bal avec cet air borné et content. Un an après le mariage, ma voiture, mes chevaux, mes robes, mon château à vingt lieues de Paris, tout cela sera aussi bien que possible, tout à fait ce qu'il faut pour faire périr d'envie une parvenue, une comtesse de Roiville par exemple ; et après ?...», *ivi*, p. 359.

¹² «Eh bien ! la révolution aurait recommencé. Quels rôles joueraient alors Croisenois et mon frère ? Il est écrit d'avance: la résignation sublime. Ce seraient des moutons héroïques, se laissant égorger sans mot dire. Leur seule peur en mourant serait encore d'être de mauvais goût», *ivi*, p. 390.

elle ennuyée partout. Alors aiguïser une épigramme était pour elle une distraction et un vrai plaisir.¹³

Il y avait trop de fierté et trop d'ennui au fond du caractère des maîtres de la maison; ils étaient trop accoutumés à outrager pour se désennuyer, pour qu'ils pussent espérer de vrais amis. Mais [...] on les trouvait toujours d'une politesse parfaite.¹⁴

La meccanica espressa in queste righe è in effetti perfettamente consequenziale e rodata: la *politesse* produce la noia, la noia spinge alla distrazione spiritosa. Quest'ultima, come sottolineato dal lessico che vi è collegato (riconducibile all'acuminato, all'affilato: «aiguïser», «pique»), comporta una certa violenza sublimata: si punta a ferire l'amor proprio degli altri, al punto che di fatto l'ironia diventa oltraggio e impedisce addirittura delle relazioni di amicizia sincera. Il nobile annoiato, spiritoso e compito del 1830 è dunque per definizione solo, sostenuto solo dalla propria fierezza altezzosa. Il marchese de La Mole, appena Julien entra in servizio presso di lui, dà un esempio chiaro di questa dinamica poco attenta alla sensibilità altrui sciorinando davanti a tutti le sue incertezze ortografiche:

Julien trouva que le marquis avait l'air de s'ennuyer.

Vers le second service, il dit à son fils:

– Norbert, je te demande tes bontés pour M. Julien Sorel que je viens de prendre à mon état-major, et dont je prétends faire un homme, si *cella* se peut.

– C'est mon secrétaire, dit le marquis à son voisin, et il écrit *cela* avec deux *ll*.

Tout le monde regarda Julien, qui fit une inclination de tête un peu trop marquée à Norbert; mais en général on fut content de son regard.

Il fallait que le marquis eût parlé du genre d'éducation que Julien avait reçue, car un des convives l'attaqua sur Horace: c'est précisément en parlant d'Horace que j'ai réussi auprès de l'évêque de Besançon, se dit Julien, apparemment qu'ils ne connaissent que cet auteur. À partir de cet instant, il fut maître de lui.

[...] On parla de l'état de la société sous Auguste et sous George IV [...] Cette discussion sembla tirer le marquis de l'état de torpeur où l'ennui le plongeait au commencement du dîner.¹⁵

In questo caso, solo l'abilità di Julien nel disquisire di Orazio salva il giovane dall'insulto al suo orgoglio, contribuendo anche a distrarre il marchese. Quella dell'offesa ironica, tuttavia, non è l'unica dimensione espressiva e interattiva a disposizione di M. de La Mole: l'ironia può essere a volte un tratto diffuso di crea-

¹³ Ivi, p. 383.

¹⁴ Ivi, p. 320.

¹⁵ Ivi, pp. 312-314.

zione verbale che definisce il carattere singolare del personaggio, dando luogo ad una ulteriore sfaccettatura nella rappresentazione del nobile, che non nega quanto detto finora dell'*habitus*, ma piuttosto arricchisce quest'ultima di una descrizione dell'individuo nel suo privato, al di là delle norme sociali. Così, Julien resta stupito, nel momento in cui per la prima volta ha a che fare con dei gentiluomini al di fuori del contesto lavorativo o del milieu socialmente plasmato dalle convenienze, che questi signori possano avere un'esistenza ulteriore rispetto a noia, buone maniere e distrazione altezzosa:

L'ennui n'est donc point inhérent, se disait-il, à une conversation entre gens de haute naissance! Ceux-ci plaisantent de la procession de la Fête-Dieu, ils osent raconter et avec détails pittoresques des anecdotes fort scabreuses. [...] Julien se sentait une vive inclination pour eux. Que je serais heureux de les voir souvent!¹⁶

Già attorno al 1830, definirsi sulla scorta della propria appartenenza sociale non basta più: comincia a farsi strada un'esigenza diversa, che mira alla distinzione individuale. Prima della Rivoluzione, il problema non si poneva: il contesto sociale dava senso all'esistenza del singolo, conferendogli un ruolo, che si credesse che un tale ordine fosse di origine divina o meno. A partire dalla fine del XVIII secolo, questo non basta decisamente più: filosoficamente¹⁷ e politicamente,¹⁸ i valori stabili sono stati messi in dubbio, subiscono revisioni e, soprattutto, passano al vaglio dell'individuo, il cui giudizio autonomo ha ormai non solo diritto di parola, ma anche di prelazione nella determinazione della propria realtà.

Per proporre questa lettura, dovremo tener presenti le teorie di Charles Taylor sulla svolta espressivista cui si assiste in ambito morale in epoca romantica.¹⁹ A partire da Rousseau, la soggettività moderna trova giustificazione di sé al proprio interno, non più sulla base di un criterio esterno: il soggetto deve tirar fuori, *esprimere* il proprio essere al di là di filtri o impedimenti esterni. L'estetica, trovando un suo spazio

¹⁶ Ivi, p. 342.

¹⁷ Il pensiero illuminista ha ovviamente segnato la via in questo senso (si pensi soprattutto a Kant e alla sua rivoluzione copernicana), ma i risultati più radicali si vedono soprattutto nell'ambito della filosofia romantica tedesca che, prendendo le mosse dal pensiero di Fichte, farà dell'opposizione soggetto-alterità il fulcro delle proprie teorie.

¹⁸ Il caos generato dalla Rivoluzione non trova rimarginazione nemmeno dopo il ritorno alla normalità che la Restaurazione avrebbe dovuto rappresentare: l'epoca infatti è segnata da tratti contraddittori e fa dell'ambiguità e del compromesso la propria cifra stilistica (cfr. B. de Sauvigny, *La Restauration*, Flammarion, Paris 1955).

¹⁹ C. Taylor, *Le radici dell'io: la costruzione dell'identità moderna*, Feltrinelli, Milano 1993.

di autonomia, invade e contagia l'ambito dell'etica con i propri principi: la forma, il *come* si fa o si dice qualcosa, assume allora nuovo lustro, anche al di là di ciò che concretamente si dice o si fa.

Prendiamo in esame questo breve discorso del marchese de La Mole, non tanto per i suoi contenuti quanto per la forma linguistica che assume e che mostra un'immagine di lui del tutto diversa da quanto ci si potrebbe aspettare dal quadro generale messo in luce finora.

Puisque vous ne vous ennuyez pas trop dans les visites que vous avez la bonté de faire à un pauvre vieillard malade, lui dit le marquis, il faudrait lui parler de tous les petits incidents de votre vie, mais franchement et sans songer à autre chose qu'à raconter clairement et d'une façon amusante. Car il faut s'amuser, continua le marquis ; il n'y a que cela de réel dans la vie. Un homme ne peut pas me sauver la vie à la guerre tous les jours, ou me faire tous les jours cadeau d'un million ; mais si j'avais Rivarol, ici, auprès de ma chaise longue, tous les jours il m'ôterait une heure de souffrances et d'ennui. Je l'ai beaucoup connu à Hambourg pendant l'émigration.²⁰

Il messaggio del marchese è chiaro e semplice, anche un po' brutale una volta ridotto alla sua essenza, in quanto sembra trattare l'interlocutore come un servitore da istruire su ciò che ci si attende da lui: visto che la mia compagnia non vi è sgradita, vi prego di divertirmi. Tuttavia, la formulazione di questo contenuto è tutt'altro che chiara e piana, malgrado le apparenze. Linguisticamente, infatti, la lingua francese prevede una distinzione tra le congiunzioni causali «*puisque*» («*poiché*») e «*car*» («*perché*»)²¹: se «*car*» fornisce una giustificazione a una proposizione *p* a mezzo di una nuova proposizione *q* (secondo la relazione *p car q*), in cui l'enunciato si mostra dunque orientato verso il segmento *p* da illustrare, «*puisque*» ha invece molto meno la funzione di motivare un'affermazione, mentre mostra piuttosto quella di obbligare l'interlocutore ad ammettere una certa proposizione *p* sulla base di *q* (*puisque q, alors p*). È chiaro dunque che in quest'ultimo caso *q*, che fonda quasi sillogisticamente il seguito, dovrà essere costituito da un fatto conosciuto e ammesso più o meno da tutti.

Ora, nel breve discorso del marchese, entrambe queste due descrizioni linguistiche sono aggirate, non rispettate in modo giocoso: il risultato è quello di un'espressione bizzarra, un po' misteriosa, che cerca di stupire attraverso lo stile senza mai esporsi completamente in formulazioni dirette. Per cominciare, il «*puisque*» che apre l'enunciato lega l'interlocutore (che è Julien Sorel) utilizzando un argomento *p* del tutto dubbio – nulla può certificare con certezza che Julien provi piacere nel corso

²⁰ Stendhal, *Le Rouge et le Noir* cit., p. 345.

²¹ Groupe λ-1 (M.-C. Barbault, O. Ducrot, J. Dufour, J. Espagnon, C. Israel, D. Manesse), *Car, parce que, puisque*, «*Revue Romane*», 2 – x, 1975.

delle visite serali che fa al marchese, la cosa è solo arguita dal marchese); inoltre, la relazione di causalità non è affatto immediatamente percettibile – per quale motivo non annoiarsi dovrebbe rappresentare un argomento per la conclusione «divertitemi»? In seguito, il «car» che dovrebbe infine sciogliere i dubbi appunto su quest'ultima necessità (il segmento *p* è infatti comune ad entrambe le frasi: «il faudrait lui parler de tous les petits incidents de votre vie, mais franchement et sans songer à autre chose qu'à raconter clairement et d'une façon amusante»), introduce una nuova stranezza, in quanto il nuovo argomento («il faut s'amuser, il n'y a que cela de réel dans la vie») è sconosciuto all'interlocutore e costituisce in più un'affermazione abbastanza inattesa e paradossale in generale. Di fatti, il seguito del discorso del marchese offre una lunga illustrazione concreta di quel che intendeva dire attraverso l'esempio di Rivarol; eppure, questo esempio non spiega la connessione logica o argomentativa che egli avanza nella prima parte, ne mostra soltanto un'applicazione a fini pratici (dire a Julien ciò che ci si aspetta da lui).

Ciò non significa che il marchese sia un pessimo oratore, al contrario: le sue scelte espressive sono volute, o quanto meno ricercate. Il marchese si mostra, nelle parole, sfuggente, oscillante, capace di stupire; il suo discorso sembra costruirsi a colpi di andate e ritorno causali, in movimento centripeto attorno a un segmento centrale che rimane alla fine senza vera giustificazione, pura affermazione dell'individualità del personaggio. Le ragioni addotte per motivarlo, invece di chiarirlo, costituiscono una sorta di cortina attorno ad esso, annebbiandone il senso, così come le possibili critiche o i dubbi dell'interlocutore. Poiché il suo intento non è però quello di ingannare Julien, ma al contrario quello di istruirlo, dobbiamo concludere che il tenore del suo discorso non appartiene certo al registro dell'ipocrisia, ma a quello di un'ironia ben diversa da quella presa in esame finora. Il suo modo di esprimersi è intrinsecamente ironico, esprime un'attitudine ilare che non ferisce banalmente l'altro, ma dice piuttosto all'altro qualcosa di sé, giocando verbalmente con l'interlocutore. Non c'è vero fine nell'ilarità qui espressa, se non quello di dare una certa immagine di sé: che quest'immagine del marchese sia esplicitamente voluta – che sia dunque retorica – o che sia implicita nella maniera di parlare – dunque un fatto insito nell'enunciazione linguistica –, poco importa. Resta che un certo *ethos* emerge dalle sue parole, un'immagine di sé s'imprime nella forma dell'espressione verbale, costruendo l'impressione di un'attitudine ironica e obliqua (laddove dovrebbe essere esplicativo, il discorso si va complicando e si fa nebuloso; ciò che viene apparentemente presentato come un fatto assodato su cui appoggiarsi si rivela a ben vedere un'affermazione discutibile), eppure al contempo ferma e decisa, certo non vaga o stinta, poiché il messaggio non è per questo meno chiaro.

Da questo punto di vista, possiamo dire che il marchese si dimostra perfettamente padrone di sé e del suo parlare, eloquente in massimo grado: egli dà così facendo, tra l'altro, un saggio di quel parlar franco e spiritoso che sta domandando a Julien

di assumere. In breve, il marchese de La Mole riesce in questo caso a esprimere la sua personalità sorniona, ben diversa dall'immagine altera, annoiata e verbalmente feroce che dà a vedere in pubblico: la sua nobiltà si esprime attraverso la sua lingua privata in modo molto più chiaro e convincente che nelle apparenze sociali.

Questa necessità espressiva del soggetto si palesa egualmente e con maggior forza nei personaggi di Julien e di Mathilde, parallelamente dunque ad un salto generazionale: se il marchese ha conosciuto il mondo prerivoluzionario, i due sono invece quasi coetanei, figli del tempo di Napoleone. Così, ciò che per il marchese resta un gioco privato, per questi ultimi diventa questione primaria, seria e radicale realizzazione delle fasciose parole del marchese («Car il faut s'amuser, il n'y a que cela de réel dans la vie»). Per accorgersi della differenza che corre tra padre e figlia, basterà confrontare due episodi: in entrambi i casi si parla di Julien, ma opposti sono i ragionamenti.

On s'attache bien à un bel épagueul, se disait le marquis, pourquoi ai-je tant de honte de m'attacher à ce petit abbé? il est original. Je le traite comme un fils; eh bien! où est l'inconvénient? Cette fantaisie, si elle dure, me coûtera un diamant de cinq cents louis dans mon testament.²²

Du moment qu'elle eut décidé qu'elle aimait Julien, elle ne s'ennuya plus. Tous les jours elle se félicitait du parti qu'elle avait pris de se donner une grande passion. Cet amusement a bien des dangers, pensait-elle. Tant mieux! mille fois tant mieux!²³

Entrambi parlano di Julien come fosse un passatempo – un «amusement» pericoloso, l'oggetto di un attaccamento «inconvénient»; il marchese lo paragona addirittura indirettamente ad un bel cane, cosa che produce un effetto ironico che filtra tutto il discorso benevolo dell'uomo nobile. Tuttavia, la distrazione che Julien rappresenta, il gioco che allontana la noia dai due è trattato in modo inverso. Il marchese resta, a parole, sempre attento a separare la sfera del gioco privato da quella del reale e del pubblico;²⁴ egli si dispera quando il gioco passa il segno senza che se ne accorga e intacca la sua realtà fattuale – quando cioè il giovane segretario, reso distinto nei modi dalla frequentazione prolungata del marchese e dell'aristocrazia, sedurrà sua figlia mandando in frantumi i progetti matrimoniali di avanzamento sociale nutriti

²² Stendhal, *Le Rouge et le Noir* cit., p. 346.

²³ Ivi, p. 393.

²⁴ «Remarquez, ajouta le marquis, d'un air fort sérieux, et coupant court aux actions de grâces, que je ne veux point vous sortir de votre état. C'est toujours une faute et un malheur pour le protecteur comme pour le protégé. Quand mes procès vous ennueront, ou que vous ne me conviendrez plus, je demanderai pour vous une bonne cure, comme celle de notre ami l'abbé Pirard, et rien de plus», ivi, p. 350.

dal marchese, nonché la reputazione della famiglia de La Mole. Mathilde, al contrario, da una parte sceglie il proprio *divertissement* con molta più freddezza e calcolo del padre – che rimane invece sinceramente colpito dalla presenza di spirito e dal carattere di Julien; Mathilde, invece *pianifica* la grande passione –, e dall'altra aderisce al gioco molto più profondamente, senza esitazioni, senza paura soprattutto che possa farsi serio e quindi crear problemi alla sua esistenza pubblica o concreta (anzi, più la smuoverà più il gioco sarà valso la pena).

La maniera di Mathilde ha forse i tratti dell'esagerazione adolescenziale, che mette l'affermazione dell'io di fronte a tutto: una certa versione del romanticismo e dell'espressione della singolarità soggettiva ha senz'altro preso il sentiero della banalizzazione e della semplificazione del confronto dialettico tra l'io e l'alterità. Non credo però che questo sia il caso. In effetti, l'adesione di Mathilde al gioco e al *divertissement* non è sempre totale e di primo grado: il gioco assume in lei la forma dell'imitazione e della parodia dei propri antenati, della ricerca di modelli nella grande aristocrazia francese del XVI secolo, ma queste operazioni non sono puramente fini a sé stesse. Gli esempi del passato sono rimessi in scena e ricreati per dare nuovo senso al presente: così, Mathilde non si limita a fare la regina Margherita, ma adatta questo modello di vita passionale, fiera e ardita, di per sé anacronistico, alla sua attualità.

Quel malheur pour moi qu'il n'y ait pas une cour véritable comme celle de Catherine de Médicis ou de Louis XIII! Je me sens au niveau de tout ce qu'il y a de plus hardi et de plus grand. Que ne ferais-je pas d'un roi homme de cœur, comme Louis XIII, soupirant à mes pieds! Je le mènerais en Vendée, comme dit si souvent le baron de Tolly, et de là il reconquerrait son royaume; alors plus de charte... et Julien me seconderait. Que lui manque-t-il? un nom et de la fortune. Il se ferait un nom il acquerrait de la fortune.²⁵

Il Louis XIII «soupirant à [ses] pieds» che Mathilde vorrebbe portare con sé in Vandea per riconquistare il proprio regno perduto non è identificato in una figura nobile e cortese, come il marchese de Croisenois che le fa la corte de tempo, ma nell'impulsivo Julien Sorel, figlio di un carpentiere. Mathilde è dunque in grado di andare al di là della piatta ripetizione formale dei miti della propria casta: la loro ripresa è da parte sua riflessiva, di ordine morale, e le permette di superare i limiti e i preconcetti sociali in cui l'aristocrazia è immersa, unica tra i personaggi nobili del romanzo (fatta eccezione forse per madame de Rênal, che pure è un'aristocratica, ma di provincia). In questo modo Mathilde, al di là delle impressioni immediate e del trattamento ironico che spesso il narratore stendhaliano le riserva, dimostra una

²⁵ Ivi, pp. 386-387.

concezione espressiva e romantica della propria singolarità individuale: il suo personaggio rielabora e aggiorna i propri ideali, prendendone gli elementi più utili alla sua visione di sé e del mondo, costruendo dunque la propria vita secondo i suoi desideri e la sua volontà, senza vere influenze esteriori (né da parte della società in cui vive, né da parte dei modelli che venera, che piega a suo piacimento).

Non c'è in questo caso una vera e propria attitudine ironica che emerga dalle parole di Mathilde: al contrario, sembra prendersi terribilmente sul serio e credere in tutto ciò che dice, così come alla forma di ciò che dice, che pare perfettamente lineare e speculare rispetto al pensiero che vi si esprime (quanto meno nei passaggi considerati²⁶). Laddove il marchese pareva esprimere attraverso lo stile verbale – per gioco, in privato – la sua personalità ironica, leggera e sorniona, Mathilde sembra presentare un'immagine di sé monolitica, sicura e radicale – le frasi esclamative sono un suo tratto tipico, così come le interrogazioni retoriche che scandiscono i suoi monologhi interiori.

Eppure, malgrado queste differenze stilistiche e caratteriali, anche nel caso di Mathilde si può constatare la presenza di un'ironia intrinseca che anima la sua concezione di sé. Si tratta dell'ironia che procede dal suo relativismo radicale, prossimo al nichilismo: sulla scorta dell'esempio dei nobili del passato, nulla conta per lei se non la sua persona, la sua volontà e i suoi desideri. La sua individualità si fa misura e centro di tutte le cose, cancellando ogni altra sorgente di valore stabile esterno al suo essere, sia essa di natura teologica, morale o sociale – è, questo, infine il motivo per cui è in grado di passare sopra a tutte le convenzioni sociali per realizzare ciò che vuole. Il paradigma che prende forma nel personaggio di Mathilde è quello sdoganato dall'ideale romantico di *ironia*, teorizzato e praticato nel circolo di Iena e professato nella sua versione più radicale da F. Schlegel. Secondo la vulgata del primo romanticismo tedesco, quest'ironia saggia, cosciente della relatività di tutte le prospettive e di tutti i valori, è il fondamento del vero artista, capace a partire da questa consapevolezza di imporre il suo punto di vista, dando autonomamente significato alla propria realtà. Il personaggio di Mathilde, senza alcuna intenzione autoriale,²⁷ incarna il passaggio di queste teorie dal piano puramente estetico (simbolizzato in ambito letterario dai modelli del *Jacques le Fataliste* di Diderot o dal *Tristram*

²⁶ Si sa d'altronde che Mathilde de La Mole è uno dei personaggi più inseriti nell'urbanità parigina, crudelmente ironico, e per questo temuto e considerato nel suo *milieu*.

²⁷ Gli apprezzamenti di Stendhal rispetto alla filosofia romantica tedesca sono molto limitati o nulli, di solito critici, e il concetto schlegeliano di ironia non è certo tra le questioni filosofiche che abbiano più suscitato l'interesse dello scrittore. Cfr. per esempio M. de Gandt, *Ironies romantiques: Schlegel - Stendhal*, thèse soutenue à l'Université Paris VIII, 2004, o più diffusamente V. Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal : Genèse et évolution de ses idées*, Slatkine Reprint, Genève 2000.

Shandy di Sterne) alla dimensione etica della concezione del soggetto: l'individuo si vuole oramai artefice del proprio destino in senso radicale, replicando la relazione tra artista e opera. Il romanzo di Stendhal coglie insomma attraverso il procedimento della *mimesis* una trasformazione della soggettività in pieno sviluppo nel 1830, di cui l'eredità è rimasta viva fino ai nostri giorni.²⁸

Il radicalismo romantico incarnato da Mathilde de La Mole non è tuttavia l'unica variante dell'espressivismo individuale presente nel romanzo: la maniera di vivere la propria soggettività che si incontra nel personaggio di Julien Sorel sembra in effetti costituire un punto di mediazione tra il gioco privato del marchese de La Mole et l'individualismo estremizzato di sua figlia. La via tracciata dal giovane protagonista non è, come ci si potrebbe attendere da una lettura classica del romanzo,²⁹ segnata dall'adesione totale alle ragioni dell'io: Julien non innalza sempre e a tutti i costi la propria volontà individuale al di sopra di qualsiasi altra interferenza, come fa Mathilde – per quanto si riempia costantemente la bocca di parole come «devoir», «honneur», «bassesse», che nutrono la sua ossessione di essere degno di sé stesso.

La differente estrazione sociale fornisce una spiegazione parziale: è chiaro che la ragazza, nobile ereditiera del Faubourg Saint-Germain, può permettersi di plasmare la sua realtà a piacimento, mentre Julien, semplice segretario all'hôtel de La Mole, deve forzatamente scendere a patti con un reale che supera i progetti dei suoi desideri. Questa spiegazione è però insufficiente: il mondo ostile alla volontà di Julien modifica certamente le sue possibilità, ma è vero anche che, all'inverso, le possibilità d'espressione individuale di Julien si modificano per interagire con gli altri in modo attivo. L'ironia come formazione di compromesso³⁰ diventa in questo senso fondamentale: l'eroe riesce a mezzo di essa ad esprimere il proprio pensiero

²⁸ Il principio di autodeterminazione dell'individuo, o più banalmente l'invito ad essere sé stessi al di là del giudizio altrui, rimangono in effetti delle premesse fondamentali, per quanto discusse, della nostra epoca, sul piano morale (si tratta infine delle rivendicazioni della rivoluzione culturale del '68), così come su quello estetico (l'originalità artistica resta un discrimine importante nel giudizio estetico) e politico (il riconoscimento dei diritti delle minoranze parte da queste premesse).

²⁹ La *doxa* considera Julien nel migliore dei casi un eroe positivo per il romanticismo e l'autenticità passionale del carattere che nasconde, nel peggiore dei casi un «petit monstre odieux», per citare Sainte-Beuve, quando si considera il lato ipocrita della sua personalità. In entrambi i casi, l'attenzione tende a concentrarsi sull'adesione totale di Julien ai due modi di essere: è l'eroe della rivolta romantica fino in fondo, privo di scrupoli e pieno di sé al punto da raggiungere punte di abiettezza difficilmente accettabili al di fuori di un sistema di valori come quello dell'espressivismo romantico di cui Mathilde dà prova.

³⁰ Cfr. F. Orlando, *Saggio introduttivo al Motto di spirito di Freud*, «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», 8, 29, 2018, pp. 26-35.

anche quando non potrebbe farlo apertamente, e sempre rispettando formalmente le convenienze e le norme sociali. È, infine, l'oggetto primario della sua *Bildung*, quel che gli permette di dar forma coerente ed efficace alla propria personalità senza per questo abbandonarsi a chimere adolescenziali – una tendenza bovarista, questa, da cui Mathilde è tutt'altro che immune, la cui stupidità naïve è spesso sottolineata sadicamente dal narratore.³¹

Questa relazione al reale giocosa e seria al contempo, figlia del compromesso, segnata da una profonda riflessività, lascia tuttavia anche delle tracce nel carattere del protagonista. Contrariamente al marchese de La Mole, stavolta, per cui la frontiera tra gioco e realtà, privato e pubblico permaneva ben chiara e non superabile, Julien non può evitare di soppesare le conseguenze morali del confondersi dei due poli. Così, quando convincerà il marchese ad assegnare una posizione importante a Verrières ad un perfetto idiota giusto per farsi due risate, venendo a sapere a posteriori che l'altro candidato era probabilmente l'unica persona degna di stima in città, Julien si interroga sulle proprie azioni:

Julien fut étonné de ce qu'il avait fait. Ce n'est rien, se dit-il, il faudra en venir à bien d'autres injustices, si je veux parvenir, et encore savoir les cacher sous de belles paroles sentimentales: pauvre M. Gros! C'est lui qui méritait la croix, c'est moi qui l'ai, et je dois agir dans le sens du gouvernement qui me la donne.³²

Per giustificarsi, Julien riconduce le cause del suo agire allo spirito di partito; per accettare il peso del male, deve dividerne il peso con altri. A ben vedere, tuttavia, la sua azione non è frutto in questo caso di un compromesso obbligato con la *Realpolitik*: Julien mente a sé stesso, in quanto suggerisce il nome in questione semplicemente perché lo trova divertente, mentre avrebbe potuto facilmente far valere le ragioni di M. Gros.

Insomma, gioco e realtà si confondono, anche nella stessa cognizione di Julien, e le conseguenze morali della riflessività lasciano il segno in lui: il fatto di concepire la realtà e la politica come un gioco cui prender parte da protagonisti, il fatto di considerare il proprio *amusement* come principio guida delle proprie azioni costituisce una variante dell'espressivismo romantico che non tralascia però in questo caso la

³¹ Quando ad esempio Julien, ferito nell'orgoglio e ripudiato una prima volta da Mathilde, si abbandona quasi alla cieca pulsione che lo spinge a lanciarsi contro di lei con una vecchia spada, « mademoiselle de La Mole le regardait étonnée. J'ai donc été sur le point d'être tuée par mon amant ! se disait-elle.

Cette idée la transportait dans les plus beaux temps du siècle de Charles IX et de Henri III », Stendhal, *Le Rouge et le Noir* cit., p. 427.

³² Ivi, p. 352.

consapevolezza dell'amoralità che risulta da questo atteggiamento frivolo e individualista. La versione dell'espressione di sé incarnata da Julien, in qualche modo, non rinuncia dunque ad una forma di coscienza morale, fosse anche solo comprensione riflessiva: contrariamente a quello offerto dal personaggio di Mathilde, il modello soggettivo che possiamo trovare in Julien – pure romantico ed individualista, prodotto di un relativismo esasperato –, non rifiuta a priori il cruccio dell'alterità ed anzi le fa addirittura spazio nella propria interiorità.

Estetiche della non-innocenza in Henry James

Serena Fusco

I.

In un saggio del 2010, Michèle Mendelssohn sostiene che Henry James ‘flirta’ con l’estetismo del suo tempo. Da un lato – nella messa in scena di personaggi come Mark Ambient nel racconto *The Author of Beltraffio*, o Gilbert Osmond e Gabriel Nash, rispettivamente nei romanzi *The Portrait of a Lady* e *The Tragic Muse* – James mette in luce gli eccessi e i paradossi dell’ ‘arte per l’arte’. Dall’altro, è proprio questo confronto con le tendenze estetizzanti che animano il dibattito culturale anglofono tra gli anni Ottanta e Novanta dell’Ottocento che gli permette di mostrare «the pitfalls of intransigent principles of right and wrong».¹ Il confronto con l’estetismo è parte della ricerca autoriale di James e del suo accreditarsi come autore serio di narrativa. Il rimescolamento delle istanze sociali, culturali e filosofiche del tempo, il senso di essere parte di un periodo di transizione, la volontà di rivendicare il ruolo dell’arte in una società in rapido mutamento, le tentazioni del rapporto con le scienze, lo sviluppo di una società di massa, collocano uno scrittore ‘serio’ ed esteticamente impegnato come James in un complesso terreno di confronto – da un lato la tirannia del ‘fatto per il fatto’, dall’altro la banalizzazione del ‘gusto per il gusto’: «It was difficult enough for beauty lovers to live within a utilitarian society driven by hard facts. They also had to distance themselves from the banalities of taste mongering mouthed by what they viewed as a naive public. Then there was the specter of philosophical

¹ M. Mendelssohn, *Aestheticism and Decadence*, in D. McWhirter (ed.), *Henry James in Context*, Cambridge UP, Cambridge 2010, pp. 93-104, p. 99. Mendelssohn è anche autrice di *Henry James, Oscar Wilde, and Aesthetic Culture*, Edinburgh UP, Edinburgh 2007.

determinism, the *bête noire* of the late nineteenth century».² A partire da questo contesto ma spingendosi ben oltre, James porta avanti, nel corso di decenni – almeno dagli anni Ottanta dell'Ottocento alla ripubblicazione, tra il 1907 e il 1909, delle sue opere nella 'collettiva' *New York Edition*, corredata dalle celebri prefazioni – una difesa e una promozione della narrativa come arte, e un'appassionata rivendicazione di sovranità della sfera letteraria come libero campo d'azione del professionista. Allo stesso tempo, è profondamente consapevole dei mutamenti sociali, politici ed economici del suo tempo, e dei dilemmi civici ed etici ad essi collegati. Negli ultimi decenni gli studi jamesiani hanno recuperato questo secondo aspetto e hanno re-inserito James 'nel suo contesto', evidenziandone il carattere di artista attento allo spasimo alla realtà in tutte le sue sfumature, e di romanziere in costante e critico rapporto con tale realtà. Questa visione, che si è progressivamente affermata nel panorama critico degli ultimi trenta-quarant'anni, contrasta naturalmente con la precedente tendenza a considerare James un autore innanzitutto interessato a sondare i poteri della scrittura come arte, al di là dei suoi addentellati nel mondo.

Parallelamente a questa tendenza 'contestuale', una serie di studi ha affrontato, (anche) rispetto a James, il problema della *forma* letteraria come tentativo di controllo – o marxisticamente, di risoluzione dialettica – di contraddizioni sociali e/o legate ai modi di produzione economica.³ Senza voler necessariamente riproporre, qui, l'idea di una risoluzione – o sintesi dialettica – attraverso la forma, da questo filone mi pare utile partire per sondare/proporre l'idea secondo cui: 1) la rivendicazione di una dimensione prettamente estetica per la narrativa da un lato, e 2) l'attenzione a una dimensione che potremmo, in senso ampio, definire etico-socio-politica dall'altro, non sono, a proposito di James, scindibili.⁴ In altre parole, l'imbrigliamento nel mondo (e nei suoi conflitti di potere) è, per James, mediato e realizzato proprio attra-

² M. Banta, *One True Theory & the Quest for an American Aesthetic*, Yale UP, New Haven 2007, p. xxv.

³ Questo filone può essere fatto risalire al lavoro di Fredric Jameson in *Marxism and Form* (1971) e *The Political Unconscious: Narrative As A Socially Symbolic Act* (1981). Si considerino almeno due studi innovativi e (soprattutto nel caso del primo) molto influenti: la lettura foucaultiana di Mark Seltzer in *Henry James and the Art of Power*, Cornell UP, Ithaca 1984; e *The Theoretical Dimensions of Henry James* di John Carlos Rowe, U of Wisconsin P, Madison 1984.

⁴ In una recensione a *Henry James and the Art of Power* di Seltzer, Martha Banta elenca, tra i meriti del volume, il suo discostarsi radicalmente dalla concezione, ai tempi dell'uscita del libro ancora prevalente, di «the critics who sever James's literary achievements from the world because of their insistence that art *is* aesthetics *is* form *is* without connection to things as they are». M. Banta, *Henry James and the Art of Power (review)*, «The Henry James Review», 9, 2, 1988, pp. 142-144, p. 143. Corsivo nell'originale.

verso la narrativa – o meglio, attraverso la narrativa come arte tra le arti, tra cui essa rivendica un posto alla pari, allo stesso tempo preservando e rivendicando le proprie specificità. La consapevolezza del ‘mondo’ *passa* dal rapporto con arte e letteratura; in particolare, individuando la narrativa come ‘crogiolo estetico’ per eccellenza, vale a dire come arte di rielaborazione (mai del tutto conclusa) delle mille sfaccettature dell’esperienza. A loro volta, arte e letteratura acquistano senso in quanto espressioni ed esperienze di una ‘civiltà’ nel senso più ampio e complesso del termine – una civiltà, evidentemente, non scevra da conflitti. In questa chiave la *fiction*, l’arte, e la *fiction come arte* sono canali per leggere il mondo, entrarvi, ed, eticamente, agirvi.

Questo percorso parte almeno da *The Art of Fiction*, il noto ‘manifesto’ jamesiano del 1884 (risposta a un intervento di Walter Besant intitolato allo stesso modo), dipanandosi almeno fino alla celebre prefazione alla New York Edition di *The Golden Bowl*. In *The Art of Fiction*, l’essenza della narrativa, sia come arte che come propaggine composita della vita, sta nella libertà esercitata dal romanziere di muoversi nel terreno variegato della vita stessa. A questa libertà non è opportuno porre limiti formali o contenutistici, né nella scelta dei materiali né nello stile: «The essence of moral energy is to survey the whole field».⁵ In *The Art of Fiction*, James prende una posizione di realismo radicale: «the province of art is all life, all feeling, all observation, all vision»⁶, compreso ciò che è doloroso, compreso ciò che è brutto. La narrativa, che ha la prerogativa di nascere dalla plurivocalità e dalla pluriformità dall’esperienza, può perciò (ri)creare, in libertà, «l’illusione della vita».⁷ Si tratta però di un realismo ‘impressionistico’: la famosa – e citatissima – ingiunzione di James all’aspirante romanziere – «Try to be one of the people on whom nothing is lost!»⁸ – vive in tensione con ciò che è affermato, nel saggio, immediatamente prima: vale a dire, il valore delle *impressioni* momentanee, isolate, perfino sfuggenti, sulle quali costruire un mondo, anzi, una ‘realtà’ intera. «My report of people’s experience – my report as a ‘story-teller’ – is essentially my appreciation of it» – scrive James in un’altra prefazione della New York Edition, quella a *The Princess Casamassima*. La conoscenza esperienziale è, già in *The Art of Fiction*, descritta come parziale; attraverso la scrittura romanzesca è possibile arrivare a un altro piccolo pezzo di conoscenza, ampliando, tentando di completare, un’immagine che sfugge nella sua interezza.

⁵ H. James, *The Art of Fiction* [1884], in W. Besant, *The Art of Fiction*, Cupples, Upham and Company, Boston 1885, pp. 52-85, p. 82.

⁶ Ivi, p. 75.

⁷ Ivi, p. 66.

⁸ *Ibidem*.

Questo esercizio di libero arbitrio da parte dell'autore comporta delle responsabilità, come James affermerà, dopo oltre due decenni, nella Prefazione alla New York Edition di *The Golden Bowl*:

Our relation to them [i.e. our really 'done' things] is essentially traceable, and in that fact abides, we feel, the incomparable luxury of the artist. It rests altogether with himself not to break with his values, not to 'give away' his importances. Not to *be* disconnected, for the tradition of behaviour, he has but to feel that he is not; by his lightest touch the whole chain of relation and responsibility is reconstituted. Thus if he is always doing he can scarce, by his own measure, ever have done. All of which means for him conduct with a vengeance, since it is conduct minutely and publicly attested. Our noted behaviour at large may show for ragged, because it perpetually escapes our control; we have again and again to consent to its appearing in undress – that is in no state to brook criticism. But on all the ground to which the pretension of performance by a series of exquisite laws may apply there reigns one sovereign truth – which decrees that, as art is nothing if not exemplary, care nothing if not active, finish nothing if not consistent, the proved error is the base apologetic deed, the helpless regret is the barren commentary, and 'connexions' are employable for finer purposes than mere gaping contrition.⁹

Emerge anche qui, accanto a un'assunzione di controllo e di responsabilità, una debolezza, una finitezza, la consapevolezza che qualcosa sfugge al controllo, ma che può essere in parte recuperato, a distanza, a patto di superare la «mera contrizione» rispetto ai propri errori creativi e utilizzare in maniera rinnovata la relazione tra l'oggi e ciò che si è già fatto.

Si può naturalmente, e in maniera non infondata, argomentare che si tratti di una tensione etica che si esaurisce tutta all'interno del campo letterario, in modo autoreferenziale. Collin Meissner sostiene invece che James costruisce consapevolmente i propri lavori come qualcosa dalla cui lettura si esce migliorati, perché si impara, attraverso i personaggi, a riconoscere i limiti d'azione della propria libertà per poi poterli cambiare – e questo è un valore civico di matrice liberale, una mediazione tra pubblico e privato: «James is ultimately a writer whose works become a vade-mecum on understanding and becoming in tune with the self and the social reality in which the self is defined and understood».¹⁰ Greg Zacharias scrive che la narrativa di James è, in larga misura, un «commentary on living», e che ha insita una 'moralità' da intendersi come 'etica' in senso ampio; cioè, riguardante «the choices made

⁹ H. James, *Preface*, in *The Golden Bowl* [1904], Penguin, London 2009, pp. 3-22, p. 22. Corsivo nell'originale.

¹⁰ C. Meissner, *Henry James and the Language of Experience*, Cambridge UP, Cambridge 1999, p. 54.

by characters and human beings and [...] the consequences of those choices».¹¹ Per Zacharias, la questione etica in James sta nella messa in scena di personaggi che manipolano altri personaggi in virtù dell'elevato grado di conoscenza-potere (la faticosa messa in ordine dell'esperienza dei sensi) che essi posseggono. Punto interessante e filosoficamente complesso, questa manipolazione, secondo Zacharias, può essere egoistica, predatoria, oppure a fin di bene, nel caso di personaggi mentori di altri personaggi. E, naturalmente, dietro le figure più potenti, meno visibili, e più manipolatrici dell'opera jamesiana diversi critici hanno voluto vedere procuratori finzionali dell'autore stesso: dal 'tranquillo' collezionista Adam Verver in *The Golden Bowl*, allo zio assente di Miles e Flora in *The Turn of the Screw*, all'invisibile rivoluzionario Hoffendahl in *The Princess Casamassima*.¹²

La scrittura di James vive dunque di una ricerca (che si vuole libera) di ciò che costituisce valore artistico, e la consapevolezza di una dimensione etica, civica, politica (innanzitutto nel senso di consesso delle relazioni umane) in cui tale valore si colloca, che *tale valore media*, e che è *mediata da tale valore*. Ancora con Martha Banta, che mette il luce il valore cruciale della coscienza nel doppio senso di *conscience* e *consciousness*: «By the later decades of the century, the Soul began to fall by the wayside, replaced by Mind, or by Brain, aided by the sometimes awkward merger of physiology, psychology, and philosophy by men as diverse as William James, Emile Zola, Jack London, and Theodore Dreiser. At this point, another 'Other' came to the fore in the writings of Henry James. A complex concept of Consciousness defined the innate powers of comprehension by whose means one continued to examine modern versions of truth, goodness, and beauty».¹³ Dalle parole di Banta si evince un rimescolamento tra una dimensione del testo socialmente più 'profana' e una dimensione etica in senso filosofico, perfino metafisico. La seconda dimensione viene evocata, guardata con ironia e allo stesso tempo tenuta come orizzonte sullo sfondo, come ha dimostrato Donatella Izzo, fin da un testo 'giovanile' come *Daisy Miller*, in cui la zia di Frederick Winterbourne, Mrs. Costello, giudica il comportamento di Daisy in base a criteri sociali e non etico-filosofici, la cui non-sondabilità è chiaramente parte dell'orizzonte della novella, evocato e rimosso al tempo stesso: «They are hopelessly vulgar [...] Whether or not being hopelessly vulgar is being 'bad' is a

¹¹ G. Zacharias, *Henry James and the Morality of Fiction*, Peter Lang, New York 1993, p. xi.

¹² Si veda ad esempio Rowe, *Social Values: The Marxist Critique of Modernism and The Princess Casamassima*, in *The Theoretical Dimensions of Henry James*, cit., pp. 147-188, p. 174.

¹³ Banta, *One True Theory*, cit., p. xxiv.

question for the metaphysicians». ¹⁴ Si può ancora una volta collocare James in una problematica posizione ‘di passaggio’, sia in senso storico (verso la modernità) che culturale (tra Europa e America), anche in base al suo rapporto con l’idea di Male. Nei termini di Robert Weisbuch: «We know that James needs to doubt the wicked even as he insists on its plausibility, that he must establish some allusive networks that relate spiritual absolutes to social living while not allowing them to encourage a reductive escape from thinking of people in their complexities and not as mere representations of a single idea». ¹⁵ Si tratta di un ‘recupero’ della questione morale in un contesto mutato, secolare, in cui sono venute meno le certezze pregresse e il disorientamento rischia di produrre disastri nella veste di facili risposte: «the challenge of excruciatingly careful and self-aware perception [...] is James’s answer in this undoctinaire time for ridding our new freedom of the horror it holds for those who [...] cannot substitute this rigor of the heart’s intelligence for imposed dogma». ¹⁶ Allo stesso tempo, si tratta di una rinnovata questione morale che emerge in rapporto alla definizione del ruolo del romanziere e al tentativo di legittimare il romanzo all’interno di una pregressa tradizione letteraria: «when in his own work he wanted to connect allusively to [...] established literary traditions [lyric, epic, and dramatic poetry], the problem of Evil became his chief conduit». ¹⁷

In James, lo slittamento tra *conscience* e *consciousness*, già notato da Banta – e cruciale per la complessa articolazione di etica ed estetica – si estrinseca, com’è noto, nella creazione zone di contatto tra coscienza autoriale e coscienza del personaggio, e nella professata fatica jamesiana indirizzata a non limitare, se ciò è possibile, la sfera di libertà del personaggio. Come vedremo tra breve, si tratta, secondo Mark Seltzer, di un’intenzione disattesa e contraddetta dalla forma stessa – il romanzo realista – che James utilizza e/o ricrea. Allo stesso tempo, si tratta di un confronto sincero, se prendiamo in considerazione l’orizzonte di realismo socio-esperienziale – nel senso di confronto con la vita e con il mondo – che soggiace alla pratica artistica jamesiana nelle sue intenzioni migliori e nella faticosa (per nulla candida, anzi molto sofferta) ammissione di non-innocenza che la accompagna.

¹⁴ H. James, *Daisy Miller: A Study* [1878], in P. Lauter (ed.), *The Heath Anthology of American Literature, Second Edition, Vol. 2*, D.C. Heath and Company, Lexington 1994, pp. 561-600, p. 579. Si veda D. Izzo, “*Daisy Miller*” e il discorso dell’ideologia, «RSA Journal», 1, 1990, pp. 45-68.

¹⁵ R. Weisbuch, *Henry James and the Idea of Evil*, in J. Freedman (ed.), *The Cambridge Companion to Henry James*, Cambridge UP, Cambridge 1998, pp. 102-119, p. 105.

¹⁶ Ivi, p. 119.

¹⁷ Ivi., p. 102.

2.

Posti dunque, in James, sia una cruciale tensione che un cruciale continuum tra le due dimensioni – estetica e etico-socio-politica – passerò a notare alcune delle forme che tale tensione/continuum assume in *The Princess Casamassima* (1886). In questo romanzo, in coesistenza con una struttura di polarizzazioni – polarizzazione di classe (noi/loro), polarizzazione individuo/società (il protagonista, e non solo, ha con la società un «conto da saldare»), e, non ultima, polarizzazione arte/rivoluzione – una serie di innervamenti sottili rimescolano tali componenti apparentemente separate. Questo effetto di rimescolamento si ottiene anche attraverso un bilanciamento precario e fluido di altri apparenti dicotomie: percepire / non percepire, vedere / non vedere, fare esperienza / non farla.

Hyacinth Robinson, protagonista del romanzo, vive in modo crescente e progressivamente insanabile una serie di contraddizioni: da un lato l'ammirazione per le conquiste artistiche della civiltà, dall'altro la consapevolezza della barbarie socioeconomica che ad esse sottende. Hyacinth è figlio illegittimo di una prostituta francese e (probabilmente) di un nobile inglese; la madre, condannata all'ergastolo per l'omicidio del nobile amante, muore in prigione. Allevato da una modista caritatevole e di mezzi assai limitati, escluso, per via della propria estrazione sociale, dal mondo dell'arte e della bellezza che esercita però su di lui un'attrazione irresistibile, rilegatore di libri in una piccola bottega – la cosa per lui più vicina alle belle arti, e anche l'unica che può permettersi di praticare – Hyacinth empatizza con i propri sfortunati 'fratelli e sorelle' di classe – a partire da coloro che, come lui, abitano i quartieri proletari di Londra – ed entra in contatto con un eterogeneo gruppo anarchico-socialista, offrendosi poi – al cospetto di un misterioso, 'mitico' rivoluzionario di nome Hoffendahl – volontario per portare a termine l'assassinio di un duca, in un gesto di terrorismo che scuota le classi privilegiate.

Hyacinth è innanzitutto costruito come un personaggio che percepisce, esperisce, e muta. Ipersensibile fin dall'infanzia, recettivo alle 'impressioni' e alle atmosfere, la sua sensibilità oscilla tra una dimensione estetica, di amore per l'arte, ed una etica, sociale, politica, in cui sente su di sé le sofferenze delle vittime di quello stesso meccanismo socioculturale che permette (a pochi) la creazione e la fruizione artistica. Hyacinth, inoltre – secondo la strategia jamesiana della *central consciousness* che, secondo alcuni, si afferma proprio a partire da questo romanzo – è esattamente il 'canale ipersensibile' attraverso cui lettrici e lettori del romanzo – ma anche l'autore – possono accedere all'esperienza in maniera vicaria:

This in fact I have ever found rather terribly the point — that the figures in any picture, the agents in any drama, are interesting only in proportion as they feel their respective situations; since the consciousness, on their part, of the complication exhibited forms

for us their link of connection with it. But there are degrees of feeling — the muffled, the faint, the just sufficient, the barely intelligent, as we may say; and the acute, the intense, the complete, in a word — the power to be finely aware and richly responsible. It is those moved in this latter fashion who ‘get most’ out of all that happens to them and who in so doing enable us, as readers of their record, as participators by a fond attention, also to get most.¹⁸

Per Hyacinth, però, l’esperienza, inizialmente intesa nel suo essere a trecento-sessanta gradi, comprendente sia una percezione estetica che un afflato etico, si biforca progressivamente. Attraverso la frequentazione dell’aristocratica Principessa con simpatie socialiste il cui nome dà il titolo al romanzo¹⁹ e in seguito a un breve viaggio di formazione che lo porta a Parigi e a Venezia, Hyacinth si convince che le conquiste della civiltà («The monuments and treasures of art, the great palaces and properties, the conquests of learning and taste, the general fabric of civilisation as we know it, based, if you will, upon all the despotisms, the cruelties, the exclusions, the monopolies and the rapacities of the past, but thanks to which, all the same, the world is less impracticable and life more tolerable»²⁰) non avrebbero un futuro in un’ipotetica nuova società. Le due forme di sensibilità sopracitate entreranno dunque progressivamente in contraddizione insanabile, contraddizione che si concretizza, in un crescendo melodrammatico, nel gesto finale del suicidio.

Secondo Meissner, i personaggi di James fanno, a partire da un bilancio preventivo, i ‘conti’ con la società. «Let him know, because it will be useful to him later, the state of the account between society and himself; he can then conduct himself accordingly»,²¹ esclama il signor Vetch a proposito dell’opportunità che Hyacinth, ancora bambino, visiti in prigione la madre morente. «*La société lui doit bien cela*»,²² esclama il socialista francese Eustache Poupin a proposito della possibilità, per Hyacinth, di diventare per lo meno un rilegatore di libri, autorizzato a esercitare una qualche forma di ‘arte’, per quanto non autenticamente libera. In *The Princess Casamassima*, la ‘società’ è, da un lato, presentata ‘naturalisticamente’, in maniera massimalista, con pennellate di determinismo – sociale e perfino biologico, se si

¹⁸ H. James, *Preface*, in *The Princess Casamassima*, Vol. I, Charles Scribner’s Sons, New York 1908, pp. v-xxiii, pp. vii-viii.

¹⁹ Si tratta di Christina Light, già personaggio di *Roderick Hudson* (1875): americana adesso sposata a un aristocratico napoletano, da lui separata, residente nel Regno Unito e impaziente di conoscere, attraverso Hyacinth, i lati miseri, oscuri e nascosti di Londra.

²⁰ H. James, *The Princess Casamassima* [1886], in *Novels 1886-1890*, a cura di D.M. Fogel, The Library of America, New York 1989, pp. 1-553, pp. 353-354.

²¹ Ivi, p. 25.

²² Ivi, p. 71.

pensa a come il romanzo investe nella ‘doppia origine’ di Hyacinth, sia in senso di classe che di ‘doppia razza’, anglosassone e francese. Si può forse affermare che il romanzo evoca, corteggia e supera un determinismo (biologico, ambientale) da romanzo naturalista anche grazie al margine di libertà, e allo stesso tempo di indeterminatezza, che caratterizza il filtro impressionistico dell’esperienza. Si tratta, però, allo stesso tempo, di un’esperienza socialmente situata: «*Experience, as I see it, is our apprehension and our measure of what happens to us as social creatures*».²³ Vesna Kuiken ha letto convincentemente il romanzo come basato *non* su una contrapposizione individuo-società ma, piuttosto, su un fondamentale rimescolamento di queste due istanze: «the impossibility to differentiate between the self and society is, indeed, the novel’s major theme».²⁴ Kuiken nota anche il dilemma ricorrente dei critici, in parte sviscerato dallo stesso James nella sua prefazione, ovvero: *The Princess Casamassima* è un romanzo sulla sofferenza delle masse (a Londra, in Gran Bretagna, nel mondo), sulla possibilità della rivoluzione, o sulla vita di Hyacinth, il «piccolo rilegatore», l’eroe con le sue (come le definisce James nella prefazione) «rivoluzioni interiori»? Prevale il focus sull’individuale o sul sociale, sull’interiore o sull’esteriore?

In *The Princess Casamassima*, il ruolo cruciale dell’esperienza nelle sue diverse sfaccettature, e il valore di mediazione tra dimensione privata e dimensione pubblica che, secondo Meissner, viene assegnato alla rielaborazione dell’esperienza nell’ambito della coscienza, escludono il recupero di uno stato di innocenza originario, prelapsario. Non vedere, non sentire i lati oscuri della civiltà è impossibile. Allo stesso tempo, non tutto è visibile, è ciò è, paradossalmente, un incitamento al controllo. Nella sua ormai classica lettura foucaultiana di *The Princess Casamassima*, Mark Seltzer analizza il fondamentale intreccio tra ciò che è visibile – gli strati legittimi della società, il mondo alla luce del sole – è ciò che è invisibile – il complotto anarchico che prima o poi la farà crollare. Questo intreccio funziona e produce significato non perché si arrivi a un senso nascosto, a una spiegazione o a uno scioglimento definitivi, ma perché si continua paranoicamente a cercare l’invisibile, secondo il presupposto che più si porta alla luce, meno in realtà si vede, meno si sa: «You’ll know nothing about me then, for it will be all under your nose».²⁵ In senso ampio, per Seltzer la scrittura di James è da leggersi in rapporto al panoptismo crescente del mondo moderno, in cui «beneath every surface a secret truth is suspected, [and]

²³ James, *Preface*, in *The Princess Casamassima*, cit., p. x. Corsivo mio.

²⁴ V. Kuiken, *1884: The Princess Casamassima, Anarchy, and Henry James’s Materialist Poetics*, «The Henry James Review», 38, 2, 2017, pp. 113-133, p. 127.

²⁵ James, *The Princess Casamassima*, cit., p. 485.

to allow the truth to appear is consummately to disguise it».²⁶ Per Seltzer, una delle tecnologie per eccellenza di svelamento di ‘verità’ nella società contemporanea è il romanzo.

Il rimescolamento tra dimensione interiore e orizzonte sociale è quindi (anche) da ricollegarsi all’allargamento – ma anche biforcazione paranoica – della coscienza che Hyacinth sperimenta e tenta di controllare, con fatica crescente, nel corso del romanzo. L’aumento di conoscenza e la relativa, paradossale difficoltà di discernimento sono esemplificati anche dalla famosa descrizione del movimento anarchico che Hyacinth offre alla principessa:

‘Then is it real? Is it solid?’ [the Princess] pursued.

‘It is more strange than I can say. Nothing of it appears above the surface; but there is an immense underworld, peopled with a thousand forms of revolutionary passion and devotion. The manner in which it is organised is what astonished me; I knew that, or thought I knew it, in a general way, but the reality was a revelation. And on top of it all, society lives! People go and come, and buy and sell, and drink and dance, and make money and make love, and seem to know nothing and suspect nothing and think of nothing; and iniquities flourish, and the misery of half the world is prated about as a ‘necessary evil’, and generations rot away and starve, in the midst of it, and day follows day, and everything is for the best in the best of possible worlds. All that is one-half of it; the other half is that everything is doomed! In silence, in darkness, but under the feet of each one of us, the revolution lives and works. It is a wonderful, immeasurable trap, on the lid of which society performs its antics. When once the machinery is complete, there will be a great rehearsal. That rehearsal is what they want me for. The invisible, impalpable wires are everywhere, passing through everything, attaching themselves to objects in which one would never think of looking for them. What could be more strange and incredible, for instance, than that they should exist just here?’

‘You make me believe it’, said the Princess, thoughtfully.

‘It matters little whether one believes it or not!’²⁷

Nella prefazione al romanzo per la New York Edition del 1908, James fa della costruzione paranoica su impressioni – che ad un tempo comprendono e rimuovono ciò che viene ignorato perché apparentemente inconciliabile con gli splendori dell’arte e della società – il cuore e la giustificazione del proprio sforzo creativo:

I had to bethink myself in advance of a defence of my ‘artistic position’. Shouldn’t I find it in the happy contention that the value I wished most to render and the effect I wished most to produce were precisely those of our not knowing, of *society’s not*

²⁶ Seltzer, *Henry James and the Art of Power*, cit., p. 41.

²⁷ James, *The Princess Casamassima*, cit., p. 288. Corsivo mio.

*knowing, but only guessing and suspecting and trying to ignore, what 'goes on' irreconcilably, subversively, beneath the vast smug surface?*²⁸

L'arte è l'espressione di una società visibile che a sua volta nasconde/rivela, è innervata in tutte le sue parti di, un lato oscuro, una società-specchio invisibile. Il lato oscuro è ciò che *si vede e non si vede*. Non si riesce a vederlo chiaramente, ma se ne avverte la presenza sotterranea e allora si comincia a vederlo dappertutto, paranoicamente.

3.

In James, il rimescolamento tra la dimensione impalpabile delle impressioni e la materia sociale non è pensabile se non nel suo essere consapevolmente mediato dalla narrativa di finzione e soprattutto dalla forma romanzo – a sua volta innervata di una dimensione etica che tenta faticosamente di conciliare libertà e responsabilità. Si tratta di un orizzonte, come vedremo tra un attimo, che sembra evocare l'opportunità di una chiave di lettura nella direzione di un materialismo storico – un tentativo, per citare Fredric Jameson, che sia parte di «the collective struggle to wrest a realm of Freedom from a realm of Necessity».²⁹

James è una figura da leggere sulla 'lunga durata'. Nella sua vicenda di romanziere-artista si riflettono e rielaborano non solo le vicende del suo tempo, ma anche una serie di ritorni e anticipazioni del pregresso e del futuro, che ne fanno una figura di transizione in senso storicamente complesso e non semplicisticamente storicistico. Vorrei ora sinteticamente esplicitare la questione della Storia, tornando a una lettura di *The Princess Casamassima* che nel 1982 Martha Banta offriva a partire da – o meglio, in contrappunto a – il marxismo di Jameson.³⁰ Jamesonianamente, Hyacinth Robinson cerca un'unitarietà di percezione e coscienza nel modo sbagliato, che alla fine lo porta al suicidio; ovvero la cerca in un impossibile tentativo di riconciliare le contraddizioni della modernità che avanza – una posizione che Jameson, in *Marxism and Historicism*, chiama «storicismo esistenzialista»: «Hyacinth's desire to know leads to his awakened ability to see and to feel; it leads as well to the joy of aesthetic unity and the torment of ideological split. When Hyacinth comes to feel so much that he no longer possesses the certainty of what identity he possesses as a man-in-

²⁸ James, *Preface*, in *The Princess Casamassima*, cit., p. xxii. Corsivo mio.

²⁹ F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act* [1981], Routledge, London 1983, p. 3.

³⁰ Una lettura che parte da Jameson – e che allo stesso tempo lo supera dialetticamente – è offerta anche da Rowe in *Social Values*, cit.

history, he commits suicide, thereby taking himself out of history – that flow through time wherein the consciousness is prompted by its urgency to know and its opportunity to see». ³¹ Per Banta, diversamente da Hyacinth, James ‘si salva’ perché rimane radicalmente nella storia, e nella vita, grazie al suo ruolo di «creatore di testi»: «such texts acted to express *what he was able to see in the face of all he could never know or (just as potentially terrifying) all he could*». ³² Il coraggio di James sembra risiedere nell’andare avanti ad esplorare, e ad esprimere, una porzione di realtà che rivela e nasconde, al tempo stesso, qualcosa di grande, mutevole e oscuro.

Il dosaggio del potere, come Seltzer ha dimostrato, è in James questione fondamentale. E il potere, in James – e non solo – chiama in causa il vedere, il sapere, e l’agire. Seltzer ritiene che James nasconda il proprio potere di autore – fondamentalmente coestensivo alla forma ‘romanzo realista’ – mettendo in scena delle situazioni di costrizione e soggezione e prendendo da esse le distanze. Kuiken, invece, vede James come più autenticamente in confusione di fronte a un mondo di corporeità incalzanti e impressioni volatili. Se negli ultimi decenni una serie di studi si sono concentrati sia sulla volontà di controllo e potere di James autore nei confronti del proprio universo narrativo, sia sulle crepe di tale controllo e sulle intermittenti ammissioni di debolezza, vale la pena di ricordare che la componente autoriflessiva della sua *fiction* è anche ciò che gli permette di riflettere (su) il mondo e la vita del suo tempo: non passivamente, ma elaborando, scegliendo, controllando, allentando il controllo, in un perpetuo imbarazzo che tenta di andare oltre (per citare ancora la prefazione a *The Golden Bowl*) «la mera contrizione». ³³

In conclusione, la ‘questione etica’ in e per James, inevitabilmente proiettata in un orizzonte sociopolitico tra il visibile e l’invisibile, sviscerata nei suoi testi creativi, discussa con sottigliezza nelle prefazioni, si dipana in un continuum tra arte e vita, in cui le due mostrano tensioni, non-identità, contraddizioni, ma risultano inscindibili. Il continuum arte-vita, con tutte le sue sfaccettature, pone James alle soglie della

³¹ M. Banta, *Beyond Post-Modernism: The Sense of History in The Princess Casamassima*, «The Henry James Review», 3, 2, 1982, pp. 96-107, p. 106.

³² *Ibidem*. Corsivo mio.

³³ Si pensi a ciò che ha scritto Donata Meneghelli a proposito della radicale rielaborazione, da parte di James, del modello balzachiano dell’opera-cattedrale, che in James diventa opera-casa dotata di finestre dal mondo e sul mondo. A proposito dell’ambizioso progetto ‘finale’, Meneghelli nota che «C’è, alla base di tutto il progetto della New York Edition, un paradosso. I testi che James modificherà così radicalmente [...] sono testi presenti già da lungo tempo sul mercato [...] insomma, gli stessi testi sui quali egli ha potuto edificare la propria reputazione letteraria [...]. Questo paradosso minerà alle radici l’autorità della New York Edition». D. Meneghelli, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 54.

modernità come problema etico, estetico, e storico, senza sottoscrivere, alla fine, al senso radicalmente conservatore della civiltà che crolla. In James, la narrativa di finzione (*fiction*), intesa come arte, ha un peso civico, in quanto assorbe e rielabora immaginativamente le relazioni umane in una scala di sfumature e pennellate digradanti dal piccolo al grande, dal privato al pubblico, con una precisione e una continuità da autore nutrito dal terreno letterario dell'Ottocento ma che si lascia scuotere e sommuovere, senza chiusure, dai crescenti cambiamenti sociopolitici del suo tempo, compreso l'arrivo di una modernità complessa, che lo spiazza, e sulla quale deve rinunciare ad esercitare un pieno controllo.

Empatia negativa ed eroe ibrido: il contributo dei metodi empirici

Simone Rebora

1. Premessa metodologica: operationalizzare la risposta del lettore

Gli ultimi decenni negli studi letterari sono stati segnati da un crescente interesse per fenomeni tanto stimolanti quanto problematici come l'empatia negativa e l'immoralità del personaggio. Gli studi dedicati a questi soggetti sembrano rispondere a un'esigenza comune, che scaturisce dalle più recenti evoluzioni nel panorama internazionale (e intermediale) delle produzioni narrative e che si riflette nelle somiglianze tra le proposte teoriche. Nella definizione di Stefano Ercolino, l'empatia negativa è descritta come «*a potentially regressive aesthetic experience, consisting in a cathartic identification with negative characters, which can be either open to agency—indifferently leading either to pro- or antisocial behavior—or limited to the inner life of the empathizing subject*».¹ In parallelo, Salgaro e Van Tourhout introducono il concetto di 'eroe ibrido', inteso come figura che è «*neither a hero nor a villain. He or she is a species that consists of both classic archetypes and thus has heroic features like being strong, determined, brave, courageous but also villainous features like egoism, vanity, ruthlessness*».²

¹ S. Ercolino, *Negative Empathy: History, Theory, Criticism*, «Orbis Litterarum», 73 (3), 2018, p. 252.

² M. Salgaro and B. Van Tourhout, *Why Does Frank Underwood Look at Us? Contemporary Heroes Suggest the Need of a Turn in the Conceptualization of Fictional Empathy*, «Journal of Literary Theory», 12 (2), 2018, p. 348.

La connessione tra le due proposte teoriche si evidenzia in primo luogo nella scelta dei casi di studio, laddove Massimo Fusillo³ sviluppa la sua indagine sull'empatia negativa focalizzandosi su personaggi come il Macbeth shakespeariano, Maximilian Aue del romanzo *Le benevole* e Walter White della serie tv *Breaking Bad*, caratteristici esempi di quella commistione di qualità positive e negative che è tipica dell'eroe ibrido. Altro fondamentale nodo di giunzione è nel ruolo assegnato alla figura del lettore, inevitabilmente centrale per il fenomeno dell'empatia negativa (che secondo Fusillo è «strettamente connessa alle dinamiche della ricezione, nonché a specifiche reazioni emotive ed estetiche, come la paura, la catarsi, il senso di liberazione»),⁴ ma altrettanto rilevante nella teoria dell'eroe ibrido, la quale cerca di spiegarne il successo focalizzandosi sugli «interplays of positive, negative and mixed emotions»⁵ sperimentati dai lettori.

A questo proposito, una precisazione risulta necessaria, perché per lettore non si intende qui l'iseriano lettore implicito né tanto meno il lettore modello di Umberto Eco, quanto piuttosto quel lettore empirico introdotto dallo stesso Eco come primo stadio di un processo che richiede necessariamente un più alto livello di astrazione.⁶ In tempi recenti si è infatti assistito a una graduale 'riabilitazione' di tale figura, nell'ambito soprattutto dei cosiddetti 'reader response studies', che cercano di focalizzarsi il più possibile sui lettori comuni, con le loro svariate (e spesso contraddittorie) reazioni estetiche ed emotive.⁷ Lo studio di Salgaro e Van Tourhout si colloca appieno in questo filone di ricerca, ma la stessa riserva di Ercolino nei confronti dei possibili effetti (pro- o antisociali) dell'empatia negativa sottolinea quanto necessariamente ci si debba spingere al di là dei sicuri confini dei modelli astratti per discutere tali fenomeni. L'attributo 'empirico' viene quindi in soccorso del ricercatore che ambisce a simili analisi, perché definisce un emergente ambito di ricerca (lo studio empirico della letteratura, appunto) che cerca di controbilanciare l'imprevedibilità del suo oggetto di studio tramite l'applicazione di metodi scientifico-sperimentali.⁸ Servendosi di strumenti che vanno dalla somministrazione di questionari fino all'e-

³ M. Fusillo, *Guardare il male a distanza. Empatia negativa, paura, catarsi*, «Psiche», 1, 2019, pp. 285–98.

⁴ Ivi, p. 285.

⁵ Salgaro and Van Tourhout, *Why Does Frank Underwood Look at Us?* cit., p. 364.

⁶ U. Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

⁷ Cfr. D. S. Miall, *Reader-Response Theory*, in D. H. Richter (ed.), *A Companion to Literary Theory*, John Wiley & Sons, Chichester 2018, pp. 114–25.

⁸ Cfr. D. Kuiken and A. M. Jacobs (eds.), *Handbook of Empirical Literary Studies*, De Gruyter, Berlin/Boston 2021.

lettroencefalogramma e all'eye tracking, combinando l'analisi del testo con scienze neurocognitive, statistica e psicologia, i metodi empirici offrono alcuni tra gli approcci più congeniali per lo studio di soggetti come l'empatia negativa e l'eroe ibrido. Una conferma al proposito (anche se più focalizzata sul versante 'positivo' dell'empatia) è offerta dall'influente lavoro di Kidd e Castano,⁹ che ha dimostrato tramite molteplici esperimenti come la lettura di testi letterari raffini la 'theory of mind' dei lettori (cioè la capacità di identificare gli stati mentali di altri esseri umani).

Il presente contributo si colloca in questo ambito di ricerca, discutendo i risultati di tre esperimenti condotti all'interno del corso 'Comparative Literature: History and Theory' tenuto presso l'Università di Verona negli anni accademici 2020-21 e 2021-22.¹⁰ Assodato il fatto che i partecipanti a tali esperimenti non si possano considerare come rappresentativi di lettori comuni (data la limitazione demografica del campione, che rappresenta piuttosto gli studenti universitari italiani in un ristretto ambito disciplinare e temporale), il loro contributo resta comunque utile per chiarire alcuni aspetti determinanti nelle teorie qui prese in esame.

In termini puramente metodologici, la pratica sperimentale degli studi empirici può anche essere considerata come un esempio di 'operazionalizzazione'. Seguendo la definizione di Franco Moretti,¹¹ operazionalizzare una teoria letteraria significa convertirla in dati misurabili, offrendo così la possibilità di applicare i metodi dell'analisi scientifica, ma aprendo anche una vasta gamma di rischi e problematiche. Così come nella prassi della critica letteraria un passaggio dal generale al particolare è necessario nel momento in cui si applica una teoria all'analisi di un testo, lo stesso passaggio avviene quando si converte una teoria in un esperimento. Una differenza fondamentale consta però nel fatto che l'esperimento, per essere realizzato, necessita di un'ulteriore riduzione, che corrisponde al passaggio dall'ambito del qualitativo a quello del quantitativo. Riduzione che in molti casi può risultare drammatica, perché costringe a ignorare aspetti determinanti di un fenomeno, per concentrare la propria attenzione solo su quelli effettivamente (e ragionevolmente) misurabili. Come evidenziato da Willard McCarty,¹² comunque, il passaggio dal qualitativo al quantitativo è un processo ciclico, che permette sempre di affinare teoria ed esperimento sulla base delle esigenze dell'una e dei risultati dell'altro. Un dialogo costruttivo, insom-

⁹ D. C. Kidd and E. Castano, *Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind*, «Science», 342 (6156), 2013, pp. 377–80.

¹⁰ Tutti i dati grezzi relativi ai tre esperimenti sono consultabili al link: <<https://github.com/SimoneRebora/Compalit2021>> (05/2022).

¹¹ F. Moretti, 'Operationalizing': Or, the Function of Measurement in Modern Literary Theory, «Pamphlets of the Stanford Literary Lab», 6, 2013, pp. 1–15.

¹² Cfr. W. McCarty, *Humanities Computing*, Palgrave Macmillan, Basingstoke/New York 2005, pp. 23-27.

ma, che sfrutta la supposta distanza tra le ‘due culture’ per stimolare uno sviluppo continuo della ricerca.

2. *Primo esperimento. Empatia negativa in Le Benevole*

Il primo esperimento si focalizza su uno dei testi chiave per le teorie qui prese in esame: il romanzo *Le benevole* di Jonathan Littell.¹³ Ampiamente discusso da Ercolino nel suo studio sull’empatia negativa, il romanzo è anche analizzato da Eva Mona Altmann come caso emblematico di ‘narrazione dei carnefici’, che rovescia la tradizionale prospettiva nelle narrazioni dell’olocausto (scegliendo il punto di vista di un ufficiale delle SS) per stabilire un rapporto tanto conflittuale quanto viscerale con il lettore, perennemente in bilico tra reazioni di simpatia e antipatia, di identificazione e distacco.¹⁴ Uno dei brani analizzati più nel dettaglio da Altmann è quello che riporta l’episodio del massacro di Babi Yar, durante il quale il protagonista partecipa attivamente all’uccisione indiscriminata degli ebrei catturati nella città di Kiev. Il brano si distingue per il nitore ed eleganza della prosa, che scava a fondo nei pensieri e sensazioni del protagonista, evidenziandone i lati più fragili e umani proprio durante il compimento delle azioni più aberranti.

Ai partecipanti all’esperimento è stato chiesto di leggere questo brano e di rispondere a un questionario messo a punto da Lijiang Shen, finalizzato a misurare lo stato di empatia esperito durante la lettura di un testo.¹⁵ Il questionario si suddivide in tre parti, che misurano rispettivamente empatia affettiva, cognitiva e associativa. L’empatia affettiva si riferisce alla condivisione delle esperienze emotive degli altri, siano esse positive (come gioia e fiducia) o negative (come rabbia e paura); l’empatia cognitiva comporta il riconoscimento e la comprensione del punto di vista di un’altra persona su un piano più propriamente razionale; l’empatia associativa, infine, è definita da Shen come una forma di identificazione attraverso la quale i lettori sperimentano la narrazione dall’interno, come se gli eventi stessero accadendo a loro stessi. Nell’interpretazione di Shen, l’esperienza empatica si compone di un’attivazione parallela di queste tre dimensioni. In termini di operazionalizzazione, tali dimensioni sono quindi convertite in tre serie di quattro frasi (come «I can feel the protagonist’s emotions» per l’empatia affettiva). Dopo aver risposto a una serie

¹³ J. Littell, *Les bienveillantes*, Gallimard, Paris 2006. Per l’esperimento è stata utilizzata la traduzione in lingua inglese: J. Littell, *The Kindly Ones*, Vintage, London 2010.

¹⁴ Cfr. E. M. Altmann, *Das Unsagbare Verschweigen: Holocaust-Literatur Aus Täterperspektive: Eine Interdisziplinäre Textanalyse*, Transcript, Bielefeld 2021, pp. 329–79.

¹⁵ L. Shen, *On a Scale of State Empathy During Message Processing*, «Western Journal of Communication», 74 (5), 2010, pp. 504–24.

di domande di controllo atte a verificare l'avvenuta lettura del testo, ai partecipanti è chiesto di dichiarare se si riconoscono o meno in ognuna di queste frasi, su una scala che solitamente va da un minimo di -3 (totale disconoscimento) a un massimo di +3 (pieno riconoscimento).

I risultati dell'esperimento sono mostrati in Figura 1. La sezione più alta (a) evidenzia come, su un totale di 23 partecipanti, i valori medi risultino leggermente positivi per l'empatia affettiva e cognitiva, e leggermente negativi per l'empatia associativa. Il risultato dipende inevitabilmente dalle domande stesse ed evidenzia già alcuni aspetti critici del questionario. I valori medi più alti sono infatti ottenuti da una frase collocata nella dimensione dell'empatia associativa («When reading the text, I was fully absorbed»), ma che sembra più propriamente rappresentare un fenomeno molto più esteso come l'immersione narrativa, già teorizzato (e operazionalizzato) in altri studi.¹⁶ Al netto delle imperfezioni dello strumento, comunque, una tendenza sembra evidente, laddove una chiara difficoltà nell'identificazione con il protagonista non impedisce una condivisione emotiva e cognitiva dei suoi stati mentali. L'esperimento offre insomma una possibile conferma sperimentale delle complesse dinamiche in atto nell'empatia negativa, la quale risulta comunque presente (almeno in forma marginale, con valori di poco superiori allo zero) per un brano così difficile e destabilizzante come quello scelto per l'esperimento.

¹⁶ M. M. Kuijpers, F. Hakemulder, E. S. Tan, and M. M. Doicaru. *Exploring Absorbing Reading Experiences. Developing and Validating a Self-Report Scale to Measure Story World Absorption*, «Scientific Study of Literature», 4 (1), 2014, pp. 89–122.

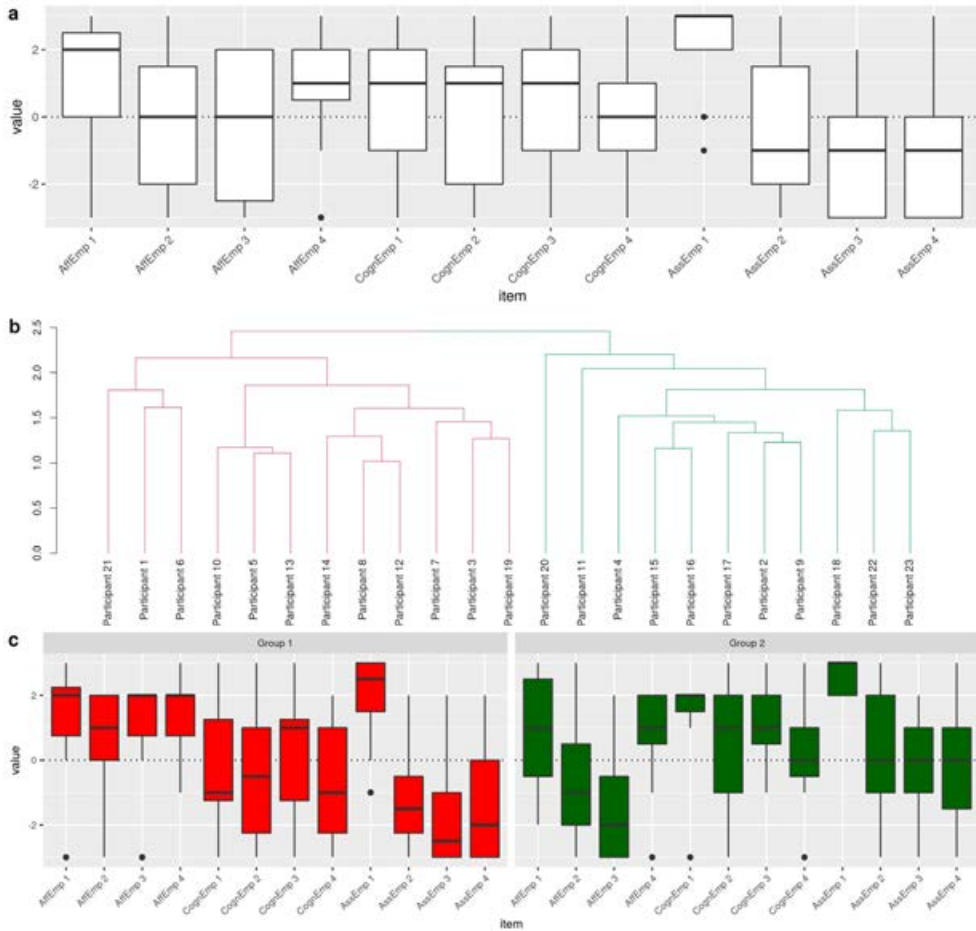


Figura 1. Risultati del primo esperimento

La parte centrale della Figura 1 (b) evidenzia un aspetto ancora più complesso nei risultati dell'esperimento. Se, infatti, un certo margine di disaccordo è sempre presente tra le valutazioni dei partecipanti (che mai assegnano gli stessi valori alle 12 frasi), è anche possibile individuare molteplici somiglianze e sulla base di queste costruire dei raggruppamenti. La visualizzazione ad albero (nota come dendrogramma) permette così di riunire le risposte dei 23 partecipanti in due gruppi distinti. Come mostrato nella parte finale della Figura 1 (c), il primo gruppo si distingue per valori più alti di empatia affettiva che corrispondono a valori più bassi di empatia cognitiva, mentre il secondo gruppo evidenzia una dinamica opposta, con valori empatici generalmente più alti su tutto il questionario. Sembra quindi che un approccio

empatico di tipo più spiccatamente razionale stimoli una più forte connessione con il protagonista, mentre un approccio emotivo causa un maggiore distanziamento.

Anche se, come già notato, i risultati di simili esperimenti non possono dirsi in alcun modo conclusivi, essi aprono comunque la strada per indagini più approfondite, suggerendo possibili connessioni (come quella tra l'empatia negativa e cognitiva) fino a oggi non ancora sufficientemente studiate.

3. Secondo esperimento. L'eroe ibrido in Cecità

Il secondo esperimento è una replicazione dello studio pubblicato nel 2021 da Salgaro, Wagner e Menninghaus.¹⁷ Nella sua versione originale (svoltasi presso il Max Planck Institute for Empirical Aesthetics di Francoforte sul Meno), l'esperimento divideva i lettori in tre gruppi separati, ai quali era chiesto di leggere tre versioni diversamente manipolate delle prime pagine del romanzo *Cecità* di José Saramago.¹⁸ Queste pagine erano state scelte per il loro possibile alto impatto empatico sui lettori, date le gravi difficoltà sperimentate dal protagonista, che perde la vista improvvisamente e senza alcun evidente motivo. Le manipolazioni sul testo caratterizzavano il protagonista secondo tre diverse condizioni morali, definite dagli autori come 'buona', 'cattiva' e 'malvagia'. Nella prima condizione, egli era un medico rientrato da un periodo di volontariato in Africa; nella seconda era un'ex spia egiziana, macchiata anche di torture sui detenuti; nella terza era un ex nazista, attivo nei campi di concentramento durante la seconda guerra mondiale. La seconda e terza condizione si potevano considerare come realizzazioni del modello dell'eroe ibrido, laddove una caratterizzazione negativa (riferita soprattutto all'identità e al passato del personaggio) si accompagnava a una condizione compassionevole (la perdita della vista) e ad azioni moralmente accettabili (nessun crimine veniva commesso). Ai partecipanti era quindi chiesto di compilare una serie di questionari, atti a misurare aspetti come l'apprezzamento estetico e l'immersione narrativa. Confrontando le tre condizioni, il protagonista 'cattivo' otteneva valori significativamente più alti rispetto al 'buono' e al 'malvagio', offrendo quindi una parziale conferma alla teoria dell'eroe ibrido. Opinione degli autori era che la caratterizzazione 'malvagia' non era riuscita a stimolare i livelli attesi di apprezzamento a causa di un 'blocco psicologico' dei lettori nei confronti di un personaggio descritto come un ex nazista (si ricordi infatti che l'esperimento era stato svolto in Germania, con partecipanti prevalentemente di nazionalità tedesca).

¹⁷ M. Salgaro, V. Wagner, and W. Menninghaus, *A Good, a Bad, and an Evil Character: Who Renders a Novel Most Enjoyable?*, «Poetics», 87, 2021, pp. 1-12.

¹⁸ J. Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, Caminho, Lisboa 1995. Traduzione inglese: J. Saramago, *Blindness*, Harvill Press, London 1997.

La replicazione qui discussa prende spunto da questa ipotesi per verificare quanto un simile fenomeno si possa verificare anche con lettori di nazionalità diversa. La struttura dell'esperimento è stata leggermente modificata attuando alcune semplificazioni ma anche aggiungendo un elemento dapprima non presente. In primo luogo, dato il numero ridotto di partecipanti (27 in tutto), le condizioni sono state ridotte a due, 'buono' e 'malvagio', lasciando quindi da parte il protagonista caratterizzato come spia egiziana. Un'ulteriore riduzione è stata applicata ai questionari, selezionando unicamente la 'Transportation Scale' di Green e Brock,¹⁹ che misura il livello di immersione narrativa tramite 15 frasi (a cui assegnare il consueto valore compreso tra -3 e +3) che corrispondono a quattro dimensioni: attenzione, coinvolgimento emotivo, immaginazione e suspense. Elemento di novità è stato costituito dall'inserimento di una singola domanda atta a misurare il giudizio morale sul protagonista («In my eyes, Marco [the protagonist] is a good person»). Da un lato, la domanda serve a comprendere se i partecipanti hanno effettivamente colto la manipolazione del testo; dall'altro, essa ha anche lo scopo di aiutare a capire quanto l'ambigua caratterizzazione dell'eroe ibrido crei difficoltà nell'espressione di un giudizio morale univoco.

I risultati dell'esperimento hanno confermato come anche per lettori non tedeschi il protagonista 'malvagio' non stimoli livelli di apprezzamento più alti rispetto al protagonista 'buono'. Infatti, come evidenziato dalla parte sinistra della Figura 2 (a), i valori medi sulla Transportation Scale non mostrano differenze significative. Alcune riflessioni sono però stimulate dalla parte centrale di Figura 2 (b), che rappresenta i risultati della domanda sul giudizio morale. Come prevedibile, nella condizione 'buona' il livello di intesa tra i partecipanti è molto alto, con quasi tutti i valori corrispondenti a +2. Molto più complesso è il quadro mostrato dalla condizione 'malvagia', dove il disaccordo è molto alto e, anche se la maggior parte dei voti risulta comunque negativa, alcuni partecipanti riconoscono una certa positività nel protagonista. Tramite un'indagine *ex post*, è stato possibile appurare come le valutazioni positive non fossero state causate da un mancato riconoscimento della manipolazione del testo. Motivazione più diffusa per un giudizio positivo era infatti la disponibilità a perdonare l'oscuro passato del protagonista, vedendo anzi nella cecità un'opportunità di redenzione. Particolarmente illuminante è stata al proposito l'interpretazione di una delle manipolazioni al testo, che consisteva semplicemente nell'aggiunta della frase: «It was in this dream, that Marco saw the faces of the people whom he had killed». Quando interrogata al proposito, una partecipante ha notato come questo sogno potesse essere interpretato come espressione di un senso di colpa represso nel protagonista: lettura senz'altro condivisibile, ma che non cor-

¹⁹ M. C. Green and T. C. Brock, *The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives*, «Journal of Personality and Social Psychology», 79 (5), 2000, pp. 701–21.

risponde alle intenzioni degli autori della manipolazione, i quali volevano semplicemente connotare il protagonista come un omicida.

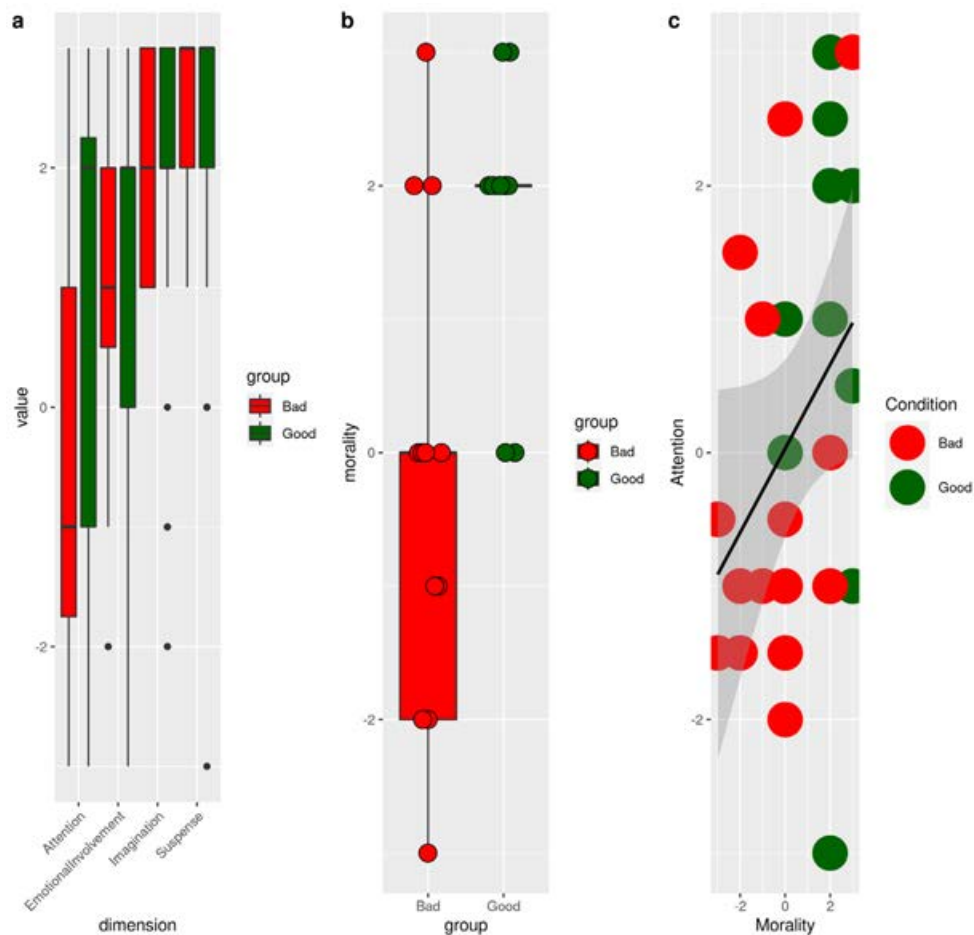


Figura 2. Risultati del secondo esperimento

La parte destra della Figura 1 (c), mostra anche come, se la caratterizzazione del protagonista non sembra influenzare il livello di immersione dei lettori, esiste comunque una chiara correlazione tra una sua sottocomponente e il giudizio morale: più positiva è la moralità percepita del protagonista, infatti, più alto è il livello di attenzione dei lettori (laddove l'attenzione è intesa come una concentrazione nella lettura che avviene quasi senza sforzo, perdendo coscienza del passare del tempo e del contesto circostante). In particolare, si può notare come il livello più alto di atten-

zione sia raggiunto da un partecipante che aveva riconosciuto una positività morale nel protagonista caratterizzato come un ex nazista.

Nel confermare quanto l'eroe ibrido sia un fenomeno che si concretizza non solo nella caratterizzazione di un personaggio ma anche (e forse ancora di più) nella ricezione dei lettori, questo esperimento ha anche mostrato quanto i risultati negativi non siano da considerarsi come semplici fallimenti dei metodi empirici. Infatti, anche il mancato verificarsi di un fenomeno ipotizzato può aiutare a comprenderne meglio la natura più profonda, che inevitabilmente sfugge a qualsiasi rigida operazionalizzazione.

4. Terzo esperimento. *Empatia negativa in Fleabag*

Il terzo esperimento estende l'ambito del presente studio in un contesto intermediale e sceglie un approccio di tipo più puramente qualitativo. In primo luogo, la narrazione presa in esame è l'episodio pilota della serie tv *Fleabag*, scritta e interpretata da Phoebe Waller-Bridge e prodotta in due stagioni tra il 2016 e il 2019. La serie tv, premiata con due Golden Globe nel 2019, è stata definita da Faye Woods (riprendendo una definizione di Rebecca Wanzo) come paradigmatico esempio di «precarious-girl comedy»,²⁰ un genere che rovescia gli stereotipi della commedia 'al femminile' mettendo al centro la degradazione e abiezione delle protagoniste, che continuamente infrangono i confini dell'intimità tra sé e lo spettatore. Come sottolineato da Woods, «[a]t times this intimacy and its binding of us to these women's comic abjection pulls us too close encouraging a comic or emotional discomfort».²¹ L'empatia negativa ha quindi il potenziale di raggiungere livelli molto alti già solo nel primo episodio di *Fleabag*, che presenta la protagonista in molteplici situazioni imbarazzanti, sottolineandone in particolare la discutibile tempra morale.

Diversamente dai due esperimenti precedenti, nessun questionario è stato utilizzato per analizzare le reazioni degli spettatori, quanto piuttosto un formulario che invita a una interazione diretta con la protagonista. Aspetto stilistico distintivo di *Fleabag*, infatti, è la costante rottura del 'quarto muro' della finzione tramite il ripetuto rivolgersi allo spettatore: una tecnica che si può in parte ricondurre alla tradizione teatrale dell' 'a parte' (si ricordi in particolare che *Fleabag* era originariamente nato come monologo teatrale), ma che si è peculiarmente diffusa nelle serie tv degli

²⁰ R. Wanzo, *Precarious-Girl Comedy: Issa Rae, Lena Dunham, and Abjection Aesthetics*, «Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies», 31 (2), 2016, pp. 27–59.

²¹ F. Woods, *Too Close for Comfort: Direct Address and the Affective Pull of the Confessional Comic Woman in Chewing Gum and Fleabag*, «Communication, Culture and Critique», 12 (2), 2019, p. 198.

ultimi decenni. Secondo Martin Shuster, «despite Fleabag (Phoebe Waller-Bridge)'s direct addresses and continual remarks to the camera, the show never feels theatrical: we are never sitting merely before a screen, witnessing Fleabag, by means of her address, "destroy [...] the story world"». ²² Al contrario, la tecnica stimola un più forte coinvolgimento emotivo (ed empatico) dello spettatore. Lavorando su questo aspetto, l'esperimento è stato quindi strutturato individuando i 16 momenti in cui, durante l'episodio pilota, la protagonista si rivolge allo spettatore (in alcuni casi senza nemmeno parlare, ma semplicemente ammiccando alla telecamera). Per ciascuno di questi momenti, ai 32 partecipanti è stato chiesto (a) di auto-valutare il proprio livello di empatia (in una scala da 1 a 5) e (b) di scrivere un commento libero inteso come 'risposta' alla richiesta di attenzione (se non proprio alla interrogazione diretta) della protagonista.

L'analisi dei dati numerici non ha fornito risultati particolarmente interessanti, data la forte differenza delle valutazioni, con alcuni momenti di maggiore intesa tra i partecipanti (in particolare nelle scene con la sorella, che si distinguono per un più alto livello di comicità ed evidenziano una maggiore fragilità della protagonista) ma anche un sostanziale e diffuso disaccordo. Molto più interessante è risultata quindi l'analisi dei commenti scritti dai partecipanti. Il lavoro di analisi è stato impostato in chiave di categorizzazione, ricercando gli elementi comuni nelle serie dei commenti per raggrupparle in categorie dominanti. Al termine dell'analisi, è stato quindi possibile individuare tre categorie principali, corrispondenti a tre diversi atteggiamenti dei partecipanti nei confronti del personaggio. La prima e meno diffusa categoria corrisponde a un contatto mancato, con commenti che sottolineano la falsità e immoralità della protagonista, mantenendo dall'inizio alla fine dell'episodio un atteggiamento ostile nei suoi confronti. La seconda e più diffusa categoria, piuttosto che basarsi su un giudizio d'insieme, segue gli alti e bassi delle vicende e giudica l'atteggiamento della protagonista di volta in volta (negativo quando ruba del denaro a un corteggiatore; positivo quando si confronta con l'insinuante matrigna). Questo tipo di approccio, condiviso dalla maggior parte dei partecipanti, sembra quindi preferire il sicuro riferimento a sistemi di valori esterni al più destabilizzante confronto con la natura del personaggio. Un più forte legame empatico si verifica così nella terza categoria di commenti, che evidenziano tutti una simile dinamica: partendo da livelli di empatia bassi accompagnati anche da forti critiche nei confronti della protagonista, si osserva un graduale e costante rafforzarsi del legame empatico. Questa dinamica comune porta a riflettere ulteriormente sulla definizione di empatia negativa proposta da Stefano Ercolino, il quale sottolinea come essa sia resa possibile dalla lunga esposizione a un personaggio negativo (come nelle oltre 900 pagine

²² M. Shuster, *Fleabag, Modernism, and New Television*, «Canadian Review of American Studies», 51 (3), 2021, p. 330.

di *Le benevole*).²³ Il caso di *Fleabag* conferma ma allo stesso tempo problematizza questo assunto, dato che l'esposizione dello spettatore alla protagonista è limitata nell'esperimento ai 25 minuti dell'episodio pilota. Il fatto comunque che solo una relativa minoranza dei partecipanti possa essere ricondotta a questa condizione, conferma l'idea che l'empatia negativa sia un processo che necessita di un certo lasso di tempo per maturare, lasso che inevitabilmente varia a seconda delle caratteristiche e predisposizioni del singolo sperimentatore.

Nella terza categoria, alcuni commenti meritano infine un'analisi più approfondita. Una partecipante scrive: «Now I really felt pity for her and consequent empathy. She lost a friend of hers, and she still tries to make fun of this. I never empathized with her so much». È insomma un sentimento di pietà (radice della simpatia) a stimolare la reazione empatica di fronte al riconoscimento delle sofferenze della protagonista. Una dinamica che conferma la forte connessione tra i fenomeni dell'empatia e della simpatia (i quali però non andrebbero mai confusi, essendo la simpatia connotata proprio da quel giudizio morale che manca nell'empatia). Un'altra partecipante scrive: «Sadly, I empathize with her and I know the feeling of keeping on doing something you don't really want to do and you're aware of it, but you don't stop God knows why». Qui l'empatia negativa rivela anche il suo potenziale introspettivo, permettendo allo spettatore di rispecchiarsi nella protagonista e di riconoscere in essa i propri limiti e debolezze. Una funzione catartica, insomma, già evidenziata da Fusillo nella sua disamina critico-teorica²⁴ e qui confermata dalle reazioni più immediate di spettatrici e spettatori.

5. Nota conclusiva: un dialogo inesausto

I tre esperimenti qui presi in esame hanno permesso di esplorare i fenomeni dell'empatia negativa e dell'eroe ibrido da punti di vista in larga parte inediti, che hanno in alcuni casi confermato ipotesi già consolidate e hanno in altri suggerito nuovi possibili percorsi per la ricerca.

L'esperimento su *Fleabag* ha offerto una conferma sperimentale alle tesi di Fusillo ed Ercolino, ma ha anche permesso di sottolineare quella distinzione tra lettore (o spettatore) empirico e lettore modello già proposta da Eco. Se infatti la maggior parte dei partecipanti all'esperimento non ha offerto prove di un concretizzarsi dell'empatia negativa, solo una minoranza di casi (che potremmo appunto definire 'casi modello') ne ha effettivamente confermato lo sviluppo. Minoranza che è poi divenuta (leggera) maggioranza nell'esperimento su *Le benevole*, il quale ha anche permesso

²³ Cfr. Ercolino, *Negative Empathy* cit., p. 253.

²⁴ Cfr. Fusillo, *Guardare il male a distanza* cit., p. 287.

di scavare più a fondo nelle dinamiche dell'empatia negativa, aprendo auspicabilmente la strada a nuove indagini sul rapporto tra componente cognitiva e affettiva della condizione empatica. E se la natura problematica, inevitabilmente contraddittoria dei lettori empirici rende difficile l'individuazione di risposte univoche alle domande di fondo, l'esperimento su *Cecità* ha comunque confermato quanto, nello studiare fenomeni come l'eroe ibrido, un'analisi dettagliata delle dinamiche di ricezione dei lettori sia pressoché inevitabile, laddove il fenomeno stesso si concretizza molto più nella sua ricezione che nelle intenzioni degli autori (o manipolatori) del testo che lo genera.

Spingendosi al di là delle singole questioni di ricerca e tornando alla tradizionale distinzione tra le 'due culture', il presente contributo vorrebbe soprattutto aver mostrato quanto un'integrazione tra metodi qualitativi e quantitativi possa offrire prospettive tra le più stimolanti per la ricerca, senza dare la preferenza agli uni o agli altri, ma lasciandoli piuttosto sviluppare in un dialogo inesausto, tramite il quale entrambi avranno la possibilità di conoscere (e conoscersi) più a fondo.

*Il corpo-non-corpo, il corpo malato.
La poetica inospitale di Giovanni Testori*

Angela Albanese

Che sia letteratura poco preme [...]. Che sia parola, quella *parola*, la *parola* che non è più letteratura, che non è più teatro o poesia, ma disfa in sé, esaltandoli e bruciandoli, teatro, letteratura e poesia, questo sì preme.¹

«Giovanni Testori era una materia strana, che non si può suddividere».² Così lo descrive l'amico Luca Doninelli nell'introduzione ad un volume del 1993 che raccoglie le sue ultime conversazioni con l'autore. Testori è stato un pensatore scomodo e destabilizzante, scandaloso e ingombrante, perciò ignorato da certa critica accademica, dai «confezionatori di panorami e consuntivi letterari»,³ che per lo più si sono limitati al Testori degli anni Cinquanta, al narratore 'realista' delle periferie milanesi descritte nel *Ponte della Ghisolfia*, *La Gilda del Mac Mahon*, *Il Fabbricone*, relegando il resto «nel catalogo degli eccessi, nel ghetto delle eresie bizzarre».⁴ Un autore minore, come sbrigativamente si dice. Un autore, piuttosto, per il quale è valsa la dolorosa constatazione di una «raccapricciante inadeguatezza d'ascolto che la sua

¹ G. Testori, *Al di là della letteratura*, in *Opere. 1977-1993*, vol. 3, a cura di F. Panzeri, frammenti critici di G. Raboni, Bompiani, Milano 2013, p. 290.

² L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 18-19. Si tratta di un testo-testamento, che l'autore era riuscito a leggere e talvolta a correggere durante la sua degenza in ospedale. La prima edizione di questo dialogo è stata pubblicata da Guanda editore nel 1993, subito dopo la morte di Testori.

³ G. Raboni, *Oreste e San Paolo nel mondo di Testori*, in Testori, *Opere. 1977-1993* cit., p. xxxiii.

⁴ *Ibidem*.

opera ha incontrato, da un certo punto in poi, nella maggior parte della critica e più in generale [...] nel cosiddetto establishment letterario»;⁵ lo ha scritto nel 1991, e di nuovo ribadito nel 2003 nel decennale della morte dello scrittore, Giovanni Raboni sulle pagine del «Corriere della Sera» in un intervento dal titolo significativo *Testori, la voce di un cristiano condannato al silenzio*.

Poeta, drammaturgo, regista teatrale, pittore, critico d'arte, scrittore, saggista, persino attore, Testori ha attraversato con la medesima radicalità e irrequietezza pratiche figurative e generi letterari differenti, interrogandosi ossessivamente intorno ad alcuni nuclei tematici costanti della propria coscienza di uomo, ancor prima che di artista: dal mistero della nascita e della morte al rapporto con il male e il potere nelle loro composite declinazioni storiche, sociali, metafisiche, dalla sofferenza del corpo – un corpo malato, degradato, straziato, indecente – alla finitezza della carne, specie quella degli ultimi, delle periferie umane e urbane, sempre in bilico fra apocalisse terrena e speranza di cristiana redenzione. E strumento di questa continua interrogazione poetica ed etica, esistenziale e religiosa, che pone al centro il corpo, reietto e religiosamente redento, è stata la lingua dello 'scrivano', una scrittura sempre reinventata, fisiologicamente ricreata in funzione dell'urgenza della materia da trattare; un linguaggio, scrive Testori, sentito appunto come «necessità fisiologica, [...] strettamente legato al nucleo drammaturgico, poetico, narrativo che ho tra le mani».⁶ E quella parola è stata, di opera in opera, preghiera e oscena bestemmia, «compostezza ascetica» e spiazzante sperimentazione espressionistica, «monolinguismo casto» e violento «furore plurilinguistico», deformazione della sintassi e del lessico.⁷

⁵ G. Raboni, *Testori, la voce di un cristiano condannato al silenzio*, «Corriere della Sera», 12 marzo 2003 (cfr. anche «Corriere della Sera», 16 luglio 1991).

⁶ G. Testori, *La sacralità del teatro. Conversazione con Agnese Grieco*, in Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 92.

⁷ G. Raboni, *Testori, il tormento e l'estasi*, in Testori, *Opere. 1977-1993* cit., p. XLII. Si fornisce qui, senza alcuna pretesa di esaustività ed escludendo gli studi sull'esperienza figurativa di Testori, una minima bibliografia utile a ricostruirne, insieme al profilo umano, il percorso di drammaturgo, regista teatrale e scrittore: G. Cappello, *Giovanni Testori*, La Nuova Italia, Firenze 1983; A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Mursia, Milano 1983; Ead., *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Mursia, Milano 1995; C. Bo, *Testori: L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di G. Santini, Longanesi, Milano 1995; A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2001; L. Doninelli, *Conversazioni con Testori* cit.; Id., *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, La nave di Teseo, Milano 2018; F. Panzeri, *Vita di Testori*, Longanesi, Milano 2003; G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma 1997; Id., *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Bulzoni, Roma 2001; L. Pernice, *Giovanni Testori sulla scena contemporanea*.

La parola testoriana, è bene ricordarlo, è però sempre stata prima di tutto parola teatrale e ha trovato il suo nucleo originario nel teatro anche quando si è fatta esperienza narrativa o lirica o saggistica. È lo stesso Testori a ribadire che «sempre, qualunque sia l'argomento trattato – saggio, romanzo o testo teatrale vero e proprio –, io sento che la parola che scrivo ha bisogno di essere detta, pronunciata. È come se, messa così, sul libro, non avesse ancora detto tutto quel che ha da dire. Solo il teatro la libera completamente».⁸ La lingua è per Testori elemento primigenio e carnale della sua scrittura e tanto più del suo teatro, essendo il vero luogo del teatro «non scenico ma verbale. E risiede in una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola».⁹ La parola del teatro, continua lo scrittore, è «prima di tutto, orrendamente (insopportabilmente) fisiologica», è quella «particolare qualità di carne e moto (a strappi, a grida, a spurghi ed urlì)»,¹⁰ è imprecazione e preghiera blasfema, è «gemito», urlo e «coagulo»,¹¹ grumo di sangue rappreso, lacerto di carne, parola-materia, appunto, che si incarna nel corpo dell'attore.

Ed è proprio questa parola-materia che Testori teorizza nel suo manifesto del 1968, *Il ventre del teatro*,¹² e attua costantemente nella pratica artistica, non solo teatrale. Ma pur limitandoci al teatro basti pensare, a titolo di esempio, ad alcune sue eclatanti drammaturgie, la *Trilogia degli Scarrozzanti*,¹³ – composta dalle riscritture

Produzioni, regie, interviste (1993-2020), Edizioni di Pagina, Bari 2021, ottima ricostruzione degli allestimenti del teatro di Testori sulla scena teatrale italiana dal 1993 al 2020.

⁸ In Doninelli, *Conversazioni con Testori* cit., p. 54.

⁹ G. Testori, 'Il ventre del teatro', in Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro* cit., p. 36.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, pp. 44, 46.

¹² Uscito sulla rivista «Paragone. Letteratura», XIX n.s., 40, 220, 1968, pp. 93-107, il manifesto testoriano si legge ora anche in Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro* cit., pp. 33-46.

¹³ Poverissimi attori girovaghi lombardi, gli scarrozzanti popolavano negli anni '30 le valli della Brianza e le piazze di paese con i loro rifacimenti teatrali di testi classici, allestiti con pochi mezzi di fortuna. Capaci di interpretare tutti i ruoli mescolando la farsa alla tragedia e ricorrendo a deformazioni e invenzioni linguistiche, questi guitti in realtà rielaboravano le vicende dei personaggi tragici per veicolare la loro personale indignazione, la protesta nei confronti della logica borghese e il rifiuto anarchico del potere costituito. Proprio sul modello d'arte e di vita degli scarrozzanti brianzoli Testori decide di improntare l'intera *Trilogia*, «perché è il mondo dei reietti, dei fuori norma, dei non accettati dai partiti e dalle chiese. Quelli per cui la vita è fatale solitudine, autodistruzione, girare, andare. E, come tutti coloro che vanno, che non hanno una casa, giornali, partiti, oratori, si trascinano di più il passato e vanno di più verso il futuro, non un futuro stabilito, ma ignoto. Tendono verso l'eversione,

Ambleto del 1972, *Macbetto* del 1974 e *Edipus* del 1977 – evento rivoluzionario, dal punto linguistico e drammaturgico, per il teatro italiano degli anni Settanta, o le *branciatrilogie* degli anni Ottanta e Novanta, scritte entrambe per l'attore Franco Branciaroli: la prima, con i drammi *Confiteor* (1985), *In exitu* (1988) e *Verbò* (1989), e la seconda, con i monologhi *Sfaust* (1990), *sdisOrè* (1991) e *Regredior* (1992), pubblicato postumo. Ma si pensi anche al clamoroso e 'scandaloso' *incipit* pronunciato dal Coro nel suo *Macbetto*, «Merda, sangue, merda! / Cos'è la guerra / sia che si svincia / sia che si perda? / Merda, sangue, merda!»,¹⁴ in cui la lingua mette al centro appunto la carne, il sangue, il corpo e i suoi scarti, oppure alla prima scena, ancora del *Macbetto*, nella quale Macbet si profonde in uno sfiancante parto-defecazione di una strega, «didentro encadenada [...] inlordata di merda e di bava mestruale»,¹⁵ escremento del ventre di Macbet, ma anche della sua coscienza.

È una lingua inospitale quella di Testori, una lingua che mette «l'apocalisse nelle parole», per «distorcerle, squartarle, scuoterle»,¹⁶ veicolo di una poetica inospitale che si spinge a cercare, nella più infima miseria umana, nella solitudine e abiezione degli emarginati coi loro corpi degradati, violentati, negati, le controfigure del *Christus patiens*.¹⁷ Non esitiamo a definire esistenziale, etica e religiosa la ricerca di Testori, più che rigorosamente letteraria o estetica, seppure si tratti di una religiosità negativa che non teme lo scontro con un Dio estraneo, imperscrutabile, in una dialettica costante fra negazione e redenzione cristiana, bestemmia e rifugio nel mistero dell'incarnazione o invocazione di perdono. Il rimando, fra i moltissimi altri, è alle pagine ancora del *Macbetto*, nell'inchiesta di Macbet-Testori su «'sto dessacratissimo calvario»¹⁸ di terra rimasta senza speranza, senza amore e senza Dio, a quelle finali di *sdisOrè* del 1991, in cui il giovane matricida Oreste chiede perdono per i delitti commessi, un perdono che non ha nulla a che fare con quello della *polis*, un «istrano verbo» che «al grechico vocabular esso, not, non partiene»¹⁹ e che invece, nel rinnovato orizzonte religioso e poetico dello scrittore, è un perdono ormai pro-

verso l'eversione in atto [...]» (G. Testori, *Opere. 1965-1977*, vol. 2, a cura di F. Panzeri, introduzione di G. Raboni, Bompiani, Milano 1997, p. 1532).

¹⁴ G. Testori, *Macbetto*, in *Opere. 1965-1977* cit., p. 1235.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. Testori intervistato da R. De Monticelli, in Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro* cit., p. 67.

¹⁷ Cfr. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)* cit., pp. 125-127, che vede nel *Christus patiens* l'archetipo intorno a cui ruota l'intero universo tematico testoriano e, soprattutto, dell'ultimo Testori.

¹⁸ G. Testori, *Macbetto*, in *Opere. 1965-1977* cit., p. 1320.

¹⁹ G. Testori, *sdisOrè*, in *Opere. 1977-1993* cit., pp. 1664-65.

fondamento cristiano;²⁰ ma il rimando è anche ai potenti versi della raccolta *Nel Tuo sangue* del 1973, «la più folgorante, la più necessaria, la più testoriana»²¹ secondo Raboni, organizzata intorno ad un unico nucleo tematico di feroce compattezza: «la colluttazione con il Dio ascondito – un Dio non ancora accettato, non ancora dato per esistente e tanto meno per affidabile e tuttavia cercato con uno slancio, un’audacia, un tremore di struggente, primitiva purezza».²²

L’attenzione, anzi l’ossessione testoriana verso il corpo si spinge persino verso il non ancora corpo. Il corpo-non-corpo è quello di un feto, protagonista del monologo in versi *Factum est*, andato in scena nel maggio 1981 in una gremita Basilica del Carmine a Firenze, con l’attore Andrea Soffiantini e la regia dell’appena ventiduenne Emanuele Banterle, entrambi membri del Teatro dell’Arca di Forlì. Si tratta di un monologo che riprende e rimodella il genere dell’oratorio,²³ ed è strutturato in 14 canti di ottonari spezzati e rimati che scandiscono le 14 stazioni della *Via Crucis* di questa voce senza corpo, che dal ventre materno implora di venire al mondo proprio mentre chi l’ha concepita decide di sbarazzarsene abortendo. Testori rovescia l’*incipit* del Vangelo di Giovanni, *Verbum caro factum est* (il verbo si fece carne) e parte invece da ciò a cui è impedito di farsi carne e che si fa puro verbo. Ciò che pronuncia sono dapprima fonemi balbettati, sillabe frammentate come quel grumo acerbo di cellule che le emette, poi parole d’amore e, con i primi presagi del rifiuto, di implorazione ai genitori perché si fermino («Se sapessi, / se vedessi / qui, nel sangue, / dove sono / poca carne, / santa carne, / carne tua, / carne sua, / già mi formo, / uguale a te, / faccia uguale / anche se cieca, / bocca uguale / anche se muta»);²⁴ poi risuonano parole, ora chiare, di maledizione per la sentenza di morte («Sì, se assente

²⁰ La conversione ‘ufficiale’ arriverà solo nel 1977, anno di morte dell’amatissima madre Lina; ma forse è più corretto, nel caso di Testori cresciuto in una famiglia di profonda educazione religiosa, parlare non tanto di una conversione alla fede, quanto piuttosto di una riscoperta della fede (cfr. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti* cit., pp. 43-46).

²¹ G. Raboni, *Introduzione*, in Testori, *Opere. 1965-1977* cit., p. XIII.

²² *Ibidem*.

²³ A questo genere, pur riadattato da Testori, nel quale un coro o anche un solista accompagnato da un’esecuzione musicale raccontano o rappresentano senza azione né scene un fatto biblico, appartengono l’intima *Conversazione con la morte* (1978), scritta dopo la perdita della madre e da lui stesso letta per la prima volta il 7 novembre 1979 nello spazio, affollatissimo di giovani, del teatro Pierlombardo di Milano, e *Interrogatorio a Maria* (1979), oratorio sacro e corale affidato alla Compagnia dell’Arca di Forlì che lo ha riproposto in innumerevoli chiese di città e paesi d’Italia, a partire dal debutto nella Chiesa di Santo Stefano a Milano nell’ottobre 1979 fino all’ultima replica avvenuta a luglio del 1980 nei giardini vaticani di Castelgandolfo davanti al Papa Giovanni Paolo II.

²⁴ G. Testori, *Factum est*, in *Opere. 1977-1993* cit., p. 117.

/ mi farete, – madre ascolta – se per voi / ridotto a niente... No, non niente! / Come figlio / ormai vivente / sarò urlo, / nella notte / sarò carne, / lupo, voce! / Disferò / i vostri baci. / Voi nemici / a voi sarete. / Non avrete carità, / non avrete / più pietà! / Casa vostra / senza chiostra, / casa bieca, / casa cieca. / Solo vermi / striscerete. / Falso rito, / falsa gioia, / la rovina è lì: / v'ingoia»);²⁵ e infine, con l'esecuzione della sentenza, il ritorno al silenzio e alla speranza che il Cielo accolga chi la terra ha rifiutato («Mentre lei / grida atterrita: “Via portate! / Sotto gli occhi / quello sgorbio / non lasciate!” Dentro Te / io mi riposo. / Vedo eterno, / senza tempo, / senza inverno»);²⁶

Il feto si aggiunge alle controfigure testoriane del *Christus patiens* e colloca il monologo, che pure è stato composto a ridosso del referendum sull'aborto del 1980 ed è stato visto, forse anche strumentalmente a detta di Alberto Arbasino,²⁷ come una delle voci della crociata antiabortista, all'interno di un più ampio e complesso itinerario artistico di Testori; ed è lo stesso autore a rivendicare l'autonomia del testo ricordando il suo originario progetto di scrittura: «Ho pensato a tutto – scrive – alla vita, al contrario della vita. Vorrebbe essere un urlo d'amore verso la vita contro tutte le forme di violenza che si esercitano sulla vita, non soltanto contro l'aborto e basta. E poi, quando ho scritto *Factum est*, non sapevo niente di referendum o altro».²⁸

E un altro corpo – malato e non più corpo – è quello di Riboldi Gino, tossicomane e omosessuale agonizzante protagonista di *In exitu* del 1988, crudele romanzo testoriano divenuto nello stesso anno monologo teatrale. La riduzione scenica ha debuttato il 9 novembre 1988 al Teatro La Pergola di Firenze e, appena dopo poche settimane, presso quella Stazione Centrale di Milano in cui il dramma è ambientato, con protagonista Franco Branciaroli e la regia dello stesso Testori, presente anch'egli in scena nel ruolo di appartato 'scrivano'.

Si tratta del testo forse più estremo di Testori, il cui titolo *In exitu* cita il Salmo 114, *In exitu Israel de Aegypto*, moltiplicandone i rimandi semantici: la biblica uscita-liberazione dalla schiavitù del popolo ebreo in Egitto e il ritorno nella terra promessa diventa uscita dalla vita e uscita-liberazione dal calvario terreno di un deietto che ha bruciato l'esistenza fra le latrine della stazione Centrale di Milano, «gigantesca», «elefantessa stassione», «porta del progresso vieppiù regredente», «tutankamica pietra [...], pietra dei malati, dei fregati, dei destituiti, dei ostiati, dei carcinomati»,²⁹ e che in quelle latrine consuma l'ultima dose, l'ultimo stremato rito del sesso, l'ultimo grido di dolore e l'ultimo respiro. Se in *Factum est* ciò che è in attesa di farsi

²⁵ Ivi, p. 121.

²⁶ Ivi, p. 139.

²⁷ Cfr. A. Arbasino, *Quel cammello non è bello*, «La Repubblica», 7 giugno 1981.

²⁸ Testori, *Opere. 1977-1993 cit.*, p. 2015.

²⁹ G. Testori, *In exitu*, in *Opere. 1977-1993 cit.*, pp. 1269, 1282.

carne si fa parola, e l'informe linguistico assume progressivamente forma compiuta di parola, qui il lettore-spettatore assiste invece interdetto al processo inverso, un movimento dalla forma all'informe, con la parola del protagonista derelitto che si lacera fino a coincidere con la sua carne, marcia e straziata. Il monologo si snoda di nuovo attraverso una *Via Crucis*, le cui tappe intermedie portano Riboldi Gino dalla scalinata esterna della stazione di Milano fino all'ultima tappa, uno dei luridi bagni della stazione, dove muore durante un ripugnante, ultimo vomito e dove viene ritrovato con la testa riversa nel water. Nel mezzo, il racconto per lampi deliranti di un'intera esistenza, dalla maestra bigotta (la «Signora Maè») al padre operaio morto di cancro, dall'omosessualità alla prostituzione e al primo stupro subito proprio alla stazione dove tutto finisce. È un'agonia lentissima quella di Riboldi Gino, che trascina e inghiotte, insieme allo 'scrivano', anche il lettore-spettatore, invocato anch'egli in soccorso:

E, 'desso? Lettore, 'desso? 'Desso, lei che lett'ha fin qui, vede lei, partecipa con, anzi, compartecipa et com? Comprende (anche et anca) et condivì (anche et anca) le maniere et i modi (anche et anca) come la societas è andata in avanti in? Così in avanti così. Che lei. Lei finger può di non vedere, ed exemplare me, l'exemplante-troia. Che, intant, el crépa. El. Io. Anche, et anche, se ci grido dietro. Anche, et anche, se ci vurlo. Col niente di voce che restato m'è. Venga! Corra! Venga! Ad aiutar me io! Venga! Lei et lei. Benchè ignotissimi, l'un l'altro, et anca l'altro! Venga! Si chini! La supplico! Si chini si! Mi prenda mi! Mi port' in del suo appàr! Mi port' in del prontosòcch! Mi porti anca in! In questù mi! Mi port' in un posto qualunque ma! Mi pòr! Via mi! De chi mi! In galera mi! Dove cristo uno c'è. Anche boia. Che mi leghi sù i di, i di, i man! Che mi a inciòda li! Li! Che me le incadèni! Che me le sgàgni, anca! Mi porti dal Padremì! Ecco. Il nome, adesso, m'è sovvenù. Mi porti dal Pà! Mi porti nelle cadène! Per lei, far questo, anche se c'è domà bru e nebbia, nient'è. Nient'è, per lei. Per me è tut. Tutt'è! E 'lora, mi por! Mi por! Mi por!³⁰

In exitu è un testo intimamente lirico, anche nell'estrema violenza di una lingua frammentata, triturata, spaccata «sillaba per sillaba»,³¹ afasica, una lingua anch'essa agonica e drogata che, mettendo insieme italiano, latino, francese, dialetto lombardo,

³⁰ Ivi, p. 1302.

³¹ «Ho memoria – racconta Testori – di essermi inventato, quand'ero bambino, un gioco: il gioco consisteva in questo: prendere le parole, soprattutto quelle che incarnavano persone, paesi e atti e cose a me più cari, spaccarle sillaba per sillaba, ed assistere, a volte felice, altre vendicativamente triste, a cosa esse di riducessero e a quali altri significati o vertiginose e precipitanti sollecitazioni s'aprissero. Scrivo precipitanti, ché mi pareva di cadervi dentro; come in un imbuto; in una bocca aperta che volesse risucchiarmi; o nella gabbia vuota di un ascensore senza fine» (G. Testori, *In exitu*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 10).

non teme di nominare tutto. Radicale è l'accusa di Gino morente alla città di Milano, archetipo dell'indifferenza, dell'arrivismo e della sopraffazione, dimentica degli ultimi e disumana «civis porca», «civis traditora», «civis infingarda! Troia civis!»,³² «matrigna svergognata e pregna, interamente pregna omniorum peccatorum»,³³ «infetta, infettata infetta, cinofila civis delle Borse, delle bancarie Piramidi dove stan sentati i faraoni e le faraonesse (anca)! Dinari et!»,³⁴ «città costituitosi in altare, l'economico imperio [...] epperò privo d'ostie (e sacramenti anca) [...] putrefatta bestia [...]. Rana enorme, trafitta anche (anca) dalla siringa»,³⁵ «insensata, marcescente città civis! Regno domà domà delle merde dei cani! Che più cari hai dei cristiani dei!»,³⁶ «civis materna e 'sassina di me, [...] moritura ipermorta e già marcia, anzi marcita, tu, enormità di pus». ³⁷ Un testo sacrilego e blasfemo, che sovrappone di continuo la bianchezza dell'ostia a quella della droga, «ostia sfarinata», «sacr'ostia 'sassina»³⁸ e assimila il calvario di Cristo a quello di Riboldi Gino, controfigura cristologica per eccellenza, Gino «il venduto, il comprato, il latrinante, il cessante. Cessante anche (anca) dell'esistere»,³⁹ Gino-Cristo «dai violacei fori; benché pesti; benché marci. Nere tombe, lì, nella carne-cancrena»,⁴⁰ Gino che – immagina l'autore in chiusura – è portato in cielo e redento da quel «Dio degli assediati. [...] Dio dei pederasti, Dio degli assassinati ammò prima che pòdano frignare. Huè! Huè! Tach! Abort! Via! In del ces!»,⁴¹ e da quel Cristo che non abbandona gli scarti della terra, e che c'è «ovunque siaci umanis carna». ⁴²

Fra le prove teatrali più radicali di Testori, *In exitu* ha scandalizzato già al debutto fiorentino del novembre 1988, dove metà del pubblico degli abbonati, fra fischi e urla, aveva abbandonato la sala.⁴³ Diversa accoglienza attenderà invece l'autore alla

³² Testori, *In exitu*, in *Opere. 1977-1993* cit., p. 1280.

³³ Ivi, p. 1296.

³⁴ Ivi, p. 1315.

³⁵ Ivi, p. 1266.

³⁶ Ivi, p. 1314.

³⁷ Ivi, p. 1328.

³⁸ Ivi, pp. 1272, 1279.

³⁹ Ivi, p. 1270.

⁴⁰ Ivi, p. 1267.

⁴¹ Ivi, p. 1267.

⁴² Ivi, p. 1338.

⁴³ Così Luca Doninelli, fra gli allievi e giovani amici più vicini a Testori, ricorda lo scandaloso debutto di *In exitu*, divenuto subito dopo la première fiorentina un 'caso' nazionale: «La fortuna dipese anche da un inconveniente organizzativo: i cartelloni non furono sostituiti, e così gli abbonati credettero di andare ad assistere all'*Amleto* [con lo stesso Franco

replica milanese, avvenuta il successivo 13 dicembre proprio sul 'luogo del delitto scenico', ossia presso la scalinata ovest della Stazione Centrale di Milano, dove il finto eroinomane omosessuale Franco Branciaroli si confonde con gli eroinomani veri, e dove intorno a mezzanotte di quella sera, senza clamori né pubblico, fra un distratto andirivieni, una giovane tossica di vent'anni – raccontano i cronisti – è portata via su una barella.⁴⁴

La scrittura di Testori riesce a farsi ulcerosa, provoca raccapriccio, si compone di detriti incandescenti, è scrittura, ha scritto Giovanni Raboni, «per cuori e stomaci forti», e per questo sconsigliata «a chi, abituato ai brodini e all'acqua fresca che passa il convento, non ha più, alla lettera, denti e succhi gastrici per la realtà, per la letteratura».⁴⁵ Ma cosa può fare dunque l'arte? Cosa le è permesso di fare nei contesti deputati e nello spazio pubblico? Quali sono i suoi limiti? È eticamente opportuno rappresentare in scena un feto morente e dargli persino parola? O il corpo lacerato di un drogato omosessuale? Quando l'arte, e nello specifico l'arte teatrale, diventa scandalo, inciampo del senso comune? Che tipo di catarsi è ancora possibile, quando, oltre al corpo, anche la parola teatrale è vescicante già nella sua fisiologia?

Immorale e al contempo moralista instancabile è Giovanni Testori,⁴⁶ osceno e scandaloso e al contempo cattolico, di un cattolicesimo che può persino irritare, un «cattolico contro».⁴⁷ La sua è una parola – scrive Anna Maria Cascetta – che

Branciaroli] subendo un doppio shock. In altre parole, i tranquilli habitués della Pergola in luogo del castello di Elsinore si trovarono davanti Franco, appoggiato a una parete, a farfugliare mozziconi di parole come chi, in mezzo al vomito, sta per morire di droga. Dopo pochi minuti, il ridotto era stipato di gente che urlava allo scandalo, mentre anche in sala lo sconcerto saliva, con il solo Franco Quadri, in piedi per tutta la durata dello spettacolo, ad applaudire ininterrottamente» (Doninelli, *Una gratitudine senza debiti* cit., p. 94).

⁴⁴ Cfr. M. Mancioti, *Ma le parole son poca cosa nell'overdose della realtà*, «Il Secolo XIX», 15 dicembre 1988. Ma cfr. anche C. M. Pensa, *L'azzardo filologico può essere tragedia?*, «Famiglia Cristiana», 4 gennaio 1989, p. 108, fra le voci più critiche sul debutto fiorentino e milanese della *pièce*.

⁴⁵ G. Raboni, *Ultima fermata*, «L'Europeo», 10 giugno 1988.

⁴⁶ Si pensi all'intransigenza dei suoi interventi sul «Corriere della Sera» dove aveva sostituito Pier Paolo Pasolini dopo la sua morte, prima come commentatore e poi come responsabile della pagina artistica.

⁴⁷ Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)* cit., p. 129. Ma il «cattolicesimo contro» di Giovanni Testori emerge potentemente da quanto lui stesso ne scrive: «So che *In exitu*, anche religiosamente, risulta sovversivo. Ma si può, oggi, nel mondo pacifico e pacificante (pacificazione quasi sempre stabilita "a priori", e non per intervento della carità di Cristo, cui sembra aderire gran parte della cultura cattolica, usa a magnificare la propria medianità, invece di vergognarsene; usa a incamerare e fin benedire le eresie, ma non i rischi e i moti, che essa avverte come sconvenienti incomodi, quando invece ne forma-

programmaticamente «sacrifica l'estetica alla verità cruda e diretta»,⁴⁸ ma non c'è riflessione più cogente, sul limite fra etico ed estetico nell'opera testoriana, di quanto sostenuto dallo stesso Testori, proprio a proposito di *In exitu*, in un intervento su «Il Sabato» del 5 novembre 1988, a ridosso del debutto fiorentino, che va ben oltre il racconto di quella messinscena prefigurandosi piuttosto come riepilogativo documento di poetica:

È tutta la vita che, senza presumere di adire i valori estetici (misura che non mi riguarda); è tutta la vita, dicevo, che tendo a questo. Tendo, insomma, perché non so, o non posso, far altro; tendo a passar oltre l'estetico. Come se dell'estetico, della forma, riuscissi solo ad avvertire l'arresto, il blocco che esso impone all'urgenza di una «cosa» da vivere e, dunque, da dire; «cosa», o evento, di cui non so fino a che punto possa ritenermi responsabile.⁴⁹

Sembrirebbe dunque valere per Testori non tanto l'ipotesi di una autonomia dell'estetico, quanto quella di un'autonomia 'dall'estetico', a meno che non siamo disposti a virare dall'accezione circoscritta di estetica come esperienza artistica di ricerca del bello, per recuperarne invece, insieme al significato etimologico di estetica come modo della percezione, anche il significato filosofico ampio di riflessione sulle condizioni dell'esperienza, di 'ogni' esperienza umana, di cui l'esperienza artistica è oggetto esemplare, ma circoscritto e non esclusivo. Il riferimento è alla riflessione di Emilio Garroni interprete del Kant della *Critica del Giudizio*, per il quale l'arte e la bellezza non possono costituire l'oggetto specifico dell'estetica, né l'esperienza estetica è da intendersi come regione separata dalle altre esperienze possibili: l'estetica non ha a che fare con oggetti, non è rinvenibile in opere d'arte o oggetti specifici, ma è piuttosto una condizione,⁵⁰ è per Garroni quello «sguardo-atravverso» il quale

no la drammatica vita); dicevo, anzi lo chiedo a voi, se si possa, oggi, tentar d'esser cristiani, senza sovvertire la quiete che il Potere, da qualunque parte venga, sparge da sé come un olio di ricca, destituente indifferenza; di ricco, destituente egoismo, e per quanto riguarda le vicende precipue all'espressione, di ricco destituente estetismo» (G. Testori, *Il mio teatro contro l'artificio*, «Il Sabato», 5 novembre 1988, ora in Testori, *Opere. 1977-1993* cit., p. 2091. L'intero testo dell'intervento si legge alle pp. 2089-2092).

⁴⁸ Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)* cit., p. 63.

⁴⁹ Testori, *Il mio teatro contro l'artificio*, in *Opere. 1977-1993* cit., p. 2090.

⁵⁰ Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Bari 1986, p. 181. Ma sullo statuto filosofico dell'estetica come studio delle condizioni dell'esperienza svincolato dalla specifica dimensione artistica si rimanda all'intero volume.

provare a interrogare dall'interno l'esperienza in generale, e non solo artistica, nella sua multiforme complessità.⁵¹

Non è l'estetico come esperienza dell'arte bella che interessa a Testori, quanto piuttosto l'urgenza «di una “cosa” da vivere e, dunque, da dire», ossia l'intima interrogazione sul senso dell'esperienza, esistenziale più che solo artistica, lo scandaglio, etico e teologico, pur nella sua 'empietà', del dolore umano, la cui risposta Testori trova nella figura del Cristo sofferente. Vengono in mente le riflessioni di Luigi Pareyson su Dostoevskij e il Dio sofferente contenute nel denso volume *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*,⁵² ma viene in mente, per i reietti di Testori e soprattutto per il Riboldi Gino di *In exitu*, anche la definizione che George Steiner riserva ancora ai personaggi di Dostoevskij chiamandoli 'infestati da Dio',⁵³ ossia coloro che, pur nell'estrema bestemmia e colpa e lontananza, possano interrogare il divino e averne risposta. Testori, dunque, indaga e rappresenta quel male e quel dolore la cui urgenza deve potersi spingere oltre la letteratura, se questa si riduce ad esercizio formale o consolatorio e se la parola letteraria non è disposta a sacrificare la propria rassicurante compostezza in nome di un attraversamento radicale e scabroso dell'umana esperienza.⁵⁴ «Forse sono io – ammette Testori – ad essere fuori dalla letteratura, ma la cosa non mi interessa assolutamente». E così continua, in un altro stralcio di dialogo con Gianfranco Colombo che assume autentico valore poetico e programmatico, andando ben oltre la contingenza dell'intervista, e a cui affidiamo la chiusura di queste riflessioni:

⁵¹ «L'esperienza estetica – osserva Garroni - non è qualcosa di aggiuntivo rispetto ad altre esperienze possibili, innanzitutto conoscitive, ma è il luogo in cui, come 'conoscenza in generale', ogni esperienza si radica» (E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1992, p. 129, ora ristampato per le edizioni Castelveccchi, Roma 2020).

⁵² Cfr. L. Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995; si vedano le pp. 198-204 e, in particolare, p. 201 in cui Pareyson scrive: «Il problema del dolore non ha dunque altra risposta che il Cristo sofferente. Solo il Cristo può vincere il dolore, in quanto lo assume su di sé, e così facendo lo porta fino in fondo, lo capovolge, lo consuma, lo annulla. Come dramma della divinità, il Cristo è l'unica base possibile per una meditazione sul dolore e sulla sofferenza».

⁵³ Cfr. G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, a cura di C. Moroni, Garzanti, Milano 1995, p. 49. Steiner fa riferimento, più precisamente, alla mente russa come «letteralmente infestata da Dio».

⁵⁴ Persino scontato è il rimando alle riflessioni potenti di Georges Bataille contenute nel suo *La Letteratura e il male*, a cura di A. Zanzotto, SE, Milano 1987, laddove scrive: «La letteratura è l'essenzialità o non è niente. Il Male – una forma acuta del Male – che si esprime in essa, ha per noi, credo, valore sovrano. Tuttavia questa concezione non esige un'assenza di morale: essa esige piuttosto una “ipermorale”» (p. 11).

Sono cosciente che questo andare oltre i confini soliti della normale scrittura può sconcertare, ma io non riesco più a stare al di qua di una certa soglia. [...] quello che io non posso non fare è essere tramite di qualcosa che oltrepassi la letteratura; non posso sottrarmi alla responsabilità di squarciare, almeno per qualcuno, la cecità di questa nostra società. Non mi sono mai arreso, anzi non sono capace di arrendermi né ai giudizi, né ai metri, né ai metodi della società letteraria, delle strutture di potere economico, politico o ecclesiale che sia. Non posso far altro che essere come sono, se poi questo suscita scandalo e il potere preferisca ignorare questa parola, è un prezzo che sono disposto a pagare, ma la parola, quella parola io non posso non dirla, non urlarla se necessario.⁵⁵

⁵⁵ G. Testori, *Intervista con Gianfranco Colombo*, «Leggere», gennaio 1988, ora in Testori, *Opere. 1977-1993* cit., pp. 2084-85.

Letteratura e catarsi: l'eredità modernista e l'estetica dello shock nella produzione di Ian McEwan

Claudia Cao

Lo shock è considerato uno degli aspetti salienti dell'esperienza estetica sin dall'antichità. Come osserva Rita Felski nel suo *Uses of Literature*,¹ lo shock indica una reazione a ciò che è sorprendente, doloroso, spaventoso, e comporta un'esperienza del lato oscuro dell'esistenza umana che mette in discussione i modi consueti di ordinare e di comprendere il mondo. È pertanto un esercizio che mina alle fondamenta ogni illusione di pacificazione del lettore con la realtà attraverso la sua armonizzazione nell'arte.²

La riflessione estetica sullo shock affonda le sue radici nel dibattito sul sublime e sul disgusto,³ si interseca con la riflessione sul perturbante freudiano e con quella sullo straniamento di matrice formalista, e all'inizio del XX secolo diviene tra gli obiettivi programmatici delle avanguardie. Rispetto al progetto intrapreso da queste ultime all'inizio del Novecento, si può dire che si sia ormai compiuta un'"anestetizzazione" del fruitore contemporaneo,⁴ una sua assuefazione alla trasgressione, che non consente più di riconoscere come scioccanti molti dei temi e delle strategie che nel secolo scorso erano considerati funzionali all'attacco ai pilastri della cultura occidentale. Ciò che tuttavia permane nella teoria letteraria è il riconoscimento di un

¹ R. Felski, *Shock*, in *Uses of Literature*, Blackwell, Malden - Oxford 2008, p. 105.

² Cfr. K. H. Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, Columbia UP, New York 1994, p. 77. Cfr. anche W. Siti, *Contro l'impegno*, Rizzoli, Milano 2021.

³ Cfr. W. Menninghaus, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, Mimesis, Milano-Udine 2020; S. Feloj, *Estetica del disgusto Mendelssohn, Kant e i limiti della rappresentazione*, Carocci, Roma 2017.

⁴ Cfr. M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, p. 9.

potere emancipatore dello shock, la sua capacità di mettere in discussione schemi di rappresentazione convenzionali, certezze e luoghi comuni.⁵

Lo shock implica sempre un processo di scoperta, spesso improvviso, di un elemento celato, di un senso nascosto, che conduce il fruitore a una rivalutazione della propria prospettiva e della propria posizione etica e morale rispetto agli eventi di cui l'opera lo rende testimone. In questo senso spesso ha origine dalla possibilità per il lettore di identificarsi e calarsi in un punto di vista che sconvolge norme e valori dominanti e la loro percezione o dall'apprendere che ciò che era ignoto e incompreso coincide con ciò che è proibito o esecrabile, da cui consegue il senso del perturbante. È definibile, perciò, come un momento di incontro con qualcosa che collide o stride con concezioni e schemi di rappresentazione e giudizio comunemente accettati come validi. Il suo effetto è quello di confondere, straniare, sfocare i contorni tra rigide categorie di riferimento. Come sottolinea Bohrer, lo shock provoca sempre la rottura di una continuità e coerenza, una cesura anche temporale tra un prima e un dopo, che infrange il senso di equilibrio basato sui normali modi di sentire e di comprendere.⁶

Estremizzando queste premesse, soprattutto in relazione alla concezione dell'arte delle avanguardie e a quella modernista che riguarda più da vicino l'autore qui preso in considerazione, si potrebbe asserire che lo shock sia sempre in qualche misura chiamato in causa dall'esperienza estetica o comunque ne costituisca l'essenza. Oltre che per l'effetto dello straniamento in sé – che già notoriamente Šklovskij riteneva imprescindibile per comprendere il funzionamento di ogni opera d'arte⁷ – lo shock corrisponderebbe proprio a quella «suddenness» o momento di “illuminazione estetica”,⁸ di scoperta di ciò che era sconosciuto, e perciò di “ri-montaggio” in un disegno complessivo di ciò che rimaneva incompreso, corrispondente a ogni atto interpretativo e immaginativo innescato dal processo di lettura. L'effetto di straniamento per il lettore ha origine dallo sperimentare in prima persona il caos e la casualità che dominano il reale e la storia, a partire da un improvviso mutamento prospettico che costringe a rivalutare l'esperienza di lettura e la propria percezione del reale. Il senso di rottura dei consueti quadri di riferimento deriva anzitutto da una necessità di riposizionamento per il lettore rispetto alla prospettiva con cui si stava identificando o dalla possibilità di conferire un senso complessivo agli eventi solo rinunciando agli schemi interpretativi adottati sino a quel momento.

⁵ Cfr. Felski, *Shock* cit., pp. 107-110.

⁶ Cfr. K. H. Bohrer, *Suddenness* cit.

⁷ Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *Teoria della prosa* [1968], Einaudi, Torino 1976, pp. 5-25.

⁸ Cfr. Bohrer, *Suddenness* cit.

Ian McEwan appartiene a quella generazione di scrittori britannici che si è formata nel secondo dopoguerra e viene spesso accostato ad autori coevi come Martin Amis per la scelta della strategia dello shock quale via d'uscita da un senso di apatia collettiva e quale mezzo per scuotere le coscienze in un momento di crisi politica e sociale quale è stata l'età tatcheriana e la Guerra fredda.⁹ Le prime due raccolte di racconti – *First Love, Last Rites* (1975),¹⁰ *In Between the Sheets* (1978)¹¹ – e il primo romanzo breve, *The Cement Garden* (1978),¹² sono notoriamente considerate le opere più rappresentative di questo filone della «*shock literature*».¹³ La critica ha enfatizzato in particolar modo il ricorrere di tematiche quali incesto, parricidio, devianze sessuali, pornografia, omicidi e violenze, e si è parzialmente soffermata sulle strategie narrative caratterizzanti queste prime opere per illustrare come, in differente misura, ritornino in buona parte dei suoi lavori almeno fino agli anni Novanta.¹⁴

Al contempo, se si considera la produzione più recente di McEwan, è chiara la presenza di una cesura all'altezza degli anni Zero: romanzi come *Atonement*¹⁵ – l'opera considerata più prossima alla temperie sperimentale postmoderna¹⁶ – e *Saturday*¹⁷ – il romanzo originato dagli eventi dell'11 settembre – sono stati letti dalla critica come il momento di definitiva presa delle distanze dalle atmosfere e dalle tematiche consuete della narrativa degli esordi e di avvicinamento a problematiche che coinvolgono la sfera pubblica e collettiva.¹⁸ Se è vero che già nei lavori degli anni Ottanta iniziavano a emergere alcune costanti tematiche che denotavano

⁹ Cfr. D. Head, *Introduction*, in D. Head, *Ian McEwan*, Manchester UP, Manchester 2007, p. 1.

¹⁰ I. McEwan, *First Love, Last Rites* (1975), Vintage Digital, London 2010 (ebook).

¹¹ I. McEwan, *In Between the Sheets*, Jonathan Cape, London 1978.

¹² I. McEwan, *The Cement Garden*, Jonathan Cape, London 1978.

¹³ Cfr. E. Summers-Bremner, 'Shock Lit'. *The Early Fiction*, in D. Head (a cura di), *The Cambridge Companion to Ian McEwan*, Cambridge UP, Cambridge 2019, pp. 14-28; D. Head, *Shock-lit. The Short Stories and The Cement Garden*, in *Ian McEwan* cit., pp. 30-51; D. Malcolm, *Understanding Ian McEwan*, University of South Carolina Press, Columbia 2002.

¹⁴ Si pensi a *Black Dogs* (Jonathan Cape, London 1992); *The Comfort of Strangers* (Jonathan Cape, London 1981); *The Innocent* (Jonathan Cape, London 1990).

¹⁵ I. McEwan, *Atonement* [2001], Vintage, London 2002.

¹⁶ Cfr. M. Limosani, *Atonement di Ian McEwan: un momento culminante nella riflessione metanarrativa degli anni Novanta*, «Acme», 2, 2014, pp. 183-206.

¹⁷ I. McEwan, *Saturday*, Jonathan Cape, London 2005.

¹⁸ Già negli anni Novanta J. Slay constatava questa presa delle distanze dai primi temi nelle sue opere più recenti (cfr. *Ian McEwan*, Twayne, New York 1996, p. 11).

un suo *engagement* verso questioni di portata globale (l'emergenza ambientale *in primis*),¹⁹ dagli anni Zero la sua opera ha registrato una svolta in senso etico e si è indubbiamente votata a un maggiore impegno. Sebbene questo cambiamento rispetto alla prima produzione investa tanto il piano dei contenuti quanto quello formale, ciò che si osserva sono tuttavia elementi di continuità riconducibili all'interesse per una questione centrale: la posizione del lettore e il suo punto di vista rispetto agli avvenimenti narrati, la costante sfida alla sua posizione prospettica, che chiama in causa anche il suo posizionamento etico e morale rispetto agli argomenti affrontati.²⁰ In questo senso *Atonement* si può considerare come momento di sintesi dell'insieme di strategie formali e delle tematiche che hanno caratterizzato le opere precedenti e porta in primo piano l'interesse di McEwan per la riflessione sul rapporto tra vero e finzione e per la natura artificiosa della scrittura letteraria. È chiaro come questa continuità derivi da un comune denominatore, il confronto con l'eredità modernista, che emerge in modo più dichiarato in romanzi come *Atonement* e *Saturday*, ma che risulta essenziale anche per comprendere la stessa produzione dello shock del Novecento. Anche questa fase può pertanto essere letta alla luce di quel metamodernismo²¹ caratterizzante le opere degli ultimi vent'anni, in quanto rispecchia a pieno titolo l'interesse dell'autore britannico per le tre questioni cardine del suo incessante dialogo con l'estetica modernista: «the aesthetics of rupture, human nature, and the limitations of the literary».²²

Prendere in esame il primo trentennio della sua produzione consentirà di osservare come tutte le opere analizzate si servano di strumenti formali volti alla valorizzazione del momento, al disvelamento delle tecniche di montaggio e di distorsione prospettica, e come si prestino a una lettura in chiave metatestuale, quale costante riflessione sulle funzioni della letteratura e sul suo ruolo nei processi di comprensione e decodifica del reale.²³

¹⁹ Si pensi ad esempio al romanzo *The Child in Time* (Jonathan Cape, London 1987) ma ancora prima alla *pièce Or Shall We Die* (Jonathan Cape, London 1983).

²⁰ Si pensi in questo senso ad *Atonement*, *Saturday*, *Solar* (Random House, New York 2010), *The Children Act* (Jonathan Cape, London 2014).

²¹ Cfr. D. James, U. Seshagiri, *Narratives of Continuity and Revolution Author(s)*, «PMLA», 129, 1, 2014, pp. 87-100.

²² T. Dancer, *Limited Modernism*, in *Cambridge Companion to Ian McEwan*, cit., pp. 165-180.

²³ Cfr. F. Kermodé, *Point of View: Atonement by Ian McEwan*, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v23/n19/frank-kermode/point-of-view>. L'insistenza sul cambio di prospettiva, spesso repentino in opere come *Atonement*, *Saturday*, *The Children Act*, sulla posizione etica del lettore rispetto ai temi affrontati, sulla messa in discussione di schemi narrativi conven-

Prenderò in considerazione in particolar modo *Atonement* come esempio paradigmatico dell'utilizzo delle medesime strategie e finalità ricorrenti nella sua produzione dello shock ed evidenzierò la convergenza di intenti tra le opere precedenti e la sua visione della scrittura esplicitata nel romanzo del 2001, la cui cifra caratteristica è l'elevato grado di metatestualità. Rispetto a quanto già proposto dagli studi critici, che si sono concentrati primariamente sulla relazione con l'estetica modernista e sui rimandi intertestuali,²⁴ offrirò una lettura volta a evidenziare la comunanza di strategie con i primi lavori e a illustrare la valenza anticanonica di queste scelte, quale forma di resistenza contro ogni tentativo di conciliazione del lettore con la realtà attraverso la letteratura.²⁵

Comincerò anzitutto con l'inquadrare gli elementi che sul piano formale e tematico consentono di rilevare anche in *Atonement* molti dei tratti caratteristici dell'estetica dello shock. Sul piano formale, mi soffermerò anzitutto sulla scelta della focalizzazione interna e del graduale emergere dell'inattendibilità o della reale posizione dei narratori rispetto agli eventi raccontati, quali elementi chiave dello straniamento del lettore e del graduale venir meno di una coerenza o logica interna agli eventi; sul piano strutturale, analizzerò l'uso del tempo, e in particolar modo le strategie di dilatazione temporale che solo in un secondo momento consentono di rilevare la mancata progressione degli eventi, la stagnazione o sospensione dell'intreccio; si vedrà inoltre come tale stato di sospensione si rifletta, in riferimento al sistema dei personaggi, nel loro mancato sviluppo, che spesso si esprime nella fissazione o ripetizione di traumi. Infine, sul piano tematico, si osserverà lo stretto legame tra il

zionali, dimostra la necessità di una lettura della sua produzione anzitutto in termini metatestuali.

²⁴ Cfr. B. Finney, *Briony's Stand against Oblivion: Ian McEwan's Atonement*, «Journal of Modern Literature», 27, 3, 2004, pp. 68-82; R. Robinson, *The Modernism of Ian McEwan's Atonement*, «MFS Modern Fiction Studies», 56, 3, 2010, pp. 473-495; L. Marcus, *Ian McEwan's Modernist Time: Atonement and Saturday*, in S. Groes (a cura di), *Contemporary Critical Perspectives: Ian McEwan*, Continuum, London 2009, pp. 83-98.

²⁵ Alla funzione catartica della letteratura rimanda anche il riferimento all'espiazione ("atonement") dell'autrice finzionale del romanzo. Cfr. McEwan, *Atonement* cit., pp. 370-371: «There was a crime, but there were also lovers. *Lovers and their happy ends* [...]. It occurs to me that I have not travelled so very far after all, since I wrote my little play. Or rather, *I've made a huge digression and doubled back to my starting place*. [...] What purpose would be served if, say, I tried to persuade my reader [...] that Robert Turner died of septicaemia [...] on 1 June 1940, and that Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Belham Underground station. [...] *What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account?* [...] *Who would want to believe that, except in the service of the bleakest realism?*» (corsivi miei).

trauma, l'assenza di sviluppo dei personaggi, e l'uso reiterato del motivo dell'infanzia violata, interrotta.

A giocare un ruolo portante tanto nei primi racconti quanto in *Atonement* è anzitutto la relazione che il lettore instaura con la voce narrante, soprattutto dove è presente un narratore omodiegetico coincidente con il protagonista, aspetto che contribuisce a una graduale definizione o talvolta improvvisa scoperta della reale identità della voce narrante e del suo vero ruolo nell'intreccio. Nei racconti, siano essi in prima o in terza persona, a ricorrere è principalmente l'assenza di ogni coinvolgimento emotivo, l'apatia del narratore e dei protagonisti anche davanti ai dettagli più scabrosi, l'assenza di una prospettiva di condanna che consenta di considerare aberrante o eccezionale l'orrore o le devianze morali di cui essi stessi sono testimoni o artefici. Se si pensa a racconti come *Butterflies*,²⁶ dove il lettore segue con il protagonista tutti gli avvenimenti che conducono all'insospettata confessione dell'omicidio di una bambina, o a *Conversation with a Cupboard Man*²⁷ e *Reflections of a Kept Ape*²⁸ – dove il punto di vista coincide rispettivamente con quello di un uomo che subisce una regressione allo stato infantile a causa del trattamento materno e con quello di una scimmia che ha una relazione con una scrittrice – un aspetto ricorrente è la sospensione di ogni giudizio morale cui si somma la graduale perdita di ogni coerenza o logica, che da una parte impediscono l'identificazione del lettore e ne favoriscono lo straniamento, e dall'altro contribuiscono allo svelamento dell'inattendibilità della voce narrante.²⁹ Nel caso di *Atonement* il medesimo effetto è ottenuto dalla scoperta improvvisa nel finale della piena coincidenza tra l'autore finzionale dell'opera che il lettore ha appena terminato di leggere e la protagonista Briony, la cui versione distorta degli eventi ha contribuito a deviare una corretta interpretazione dei fatti, complice la parvenza di adesione al realismo dietro cui si cela la *mise en abyme* dell'atto di creazione narrativa.

Strettamente collegato a quest'ultimo punto, tra le altre strategie di cui si serve McEwan sin dai primi lavori, vi è inoltre l'utilizzo della sovrapposizione di diversi piani temporali e la commistione tra realismo e dimensione onirica. Accanto ai casi più evidenti in cui il surreale si inserisce in una costruzione apparentemente realista in modo del tutto improvviso e imprevedibile – contribuendo alla violazione del patto con il lettore, all'erosione dei suoi riferimenti e al suo spaesamento emotivo

²⁶ Racconto contenuto in *First love, Last Rites* cit.

²⁷ Pubblicato nella medesima raccolta di racconti.

²⁸ Racconto presente in *In Between the Sheets* cit.

²⁹ L'elenco potrebbe continuare e includere, ad esempio, i casi di *Cocker at the Theatre* in *First Love, Last Rites*, e di *Two Fragments, Dead as They Come* dalla raccolta *In Between the Sheets*.

– non manca inoltre l'introduzione di teorie scientifiche che alimentano e corroborano lo slittamento di piani spazio-temporali. Un caso emblematico è l'epilogo di *Solid Geometry*³⁰ per l'inattesa realizzazione della teoria del piano senza superficie di Hunter introdotta poco prima, così come in *The Child in Time* sono le conquiste della fisica quantistica discusse a più riprese da Thelma a rivelarsi determinanti nello sviluppo dell'intreccio e nelle manipolazioni temporali cui il lettore assiste.³¹ Con *Atonement* uno slittamento analogo avviene nel corso della seconda parte che trasporta il lettore nella Dunkerque del 1940 e mostra la ritirata britannica con focalizzazione interna dalla prospettiva di Robbie Turner: si tratta di una parentesi che genera una discontinuità sul piano cronologico, e che ben esemplifica le strategie adottate da McEwan, che con un dettagliato lavoro documentaristico ricostruisce con vividezza l'esperienza della guerra, rinforzando l'attendibilità del narratore eterodiegetico dietro cui si cela invece la penna di Briony, che dissimula il reale esito di quegli episodi. La parentesi onirica conclusiva è infatti l'anticamera della morte per setticemia di Robbie, di cui tuttavia il lettore – complice il gioco di montaggio, e il nuovo cambio di ambientazione – seguirà un possibile narrativo alternativo, ingannevole in quanto mai compiutosi.

A questo riguardo, uno dei tratti caratteristici della gran parte dei racconti è proprio lo stato di sospensione o stagnazione del *plot* di cui il lettore acquisisce consapevolezza smascherando – in modo spesso improvviso – il ruolo fuorviante delle, seppur costanti, marche temporali: si tratta nella maggior parte dei casi di intrecci la cui dilatazione cronologica contribuisce alla percezione di una totale mancanza di sviluppo o progressione, che si rivela, pertanto, solo apparente.³² Nella gran parte delle opere si ha a che fare con trame ridotte al minimo che non conducono a un vero e proprio avanzamento del *plot* o a una reale evoluzione del personaggio principale, il cui io adulto si rivela spesso intrappolato in uno stato di sospensione o ripetizione di un trauma che può essere infantile (emblematico il caso di *The Comfort of Strangers*³³) o meno (come nel racconto *In Between the Sheets*). Sono tutti elementi riscontrabili anche in *Atonement*, dove ancora una volta la violazione del patto con il lettore è generata dall'improvvisa rivelazione della rottura della continuità e della coerenza dell'intreccio, che apre una cesura del *continuum* narrativo tra un prima e

³⁰ Racconto contenuto in *First Love, Last Rites* cit.

³¹ Anche in questo caso i paradossi temporali coinvolgono la regressione allo stato infantile di uno dei personaggi principali. Cfr. E. Horton, *Reassessing the Two-Culture Debate: Popular Science in Ian McEwan's The Child in Time and Enduring Love*, «MFS Modern Fiction Studies», 59,4, 2013, pp. 683-712; Malcolm, *Understanding Ian McEwan* cit., p. 99.

³² Si pensi, ad esempio, a *First Love, Last Rites*, il racconto che intitola la raccolta, o a *Dead as They Come*, *In Between the Sheets*, *Psychopolis* da *In Between the Sheets*.

³³ I. McEwan, *The Comfort of Strangers*, Jonathan Cape, London 1981.

un dopo sul piano temporale, la cui origine è rinvenibile solo da una rilettura dell'opera alla luce del finale ed è riconducibile al momento del reiterato trauma infantile di Briony: la visione dalla finestra di sua sorella seminuda di fronte a Robbie vicino alla fontana in giardino – scena che intitola la prima versione dell'opera di Briony, *Two Figures by a Fountain*³⁴ –, seguita a breve distanza dalla lettura di un frammento pornografico indirizzato da Robbie a sua sorella e, infine, l'apparente aggressione sessuale di cui la stessa sarebbe stata vittima ai suoi occhi. È lì che il lettore può reperire l'origine della scissione tra realtà e *fiction* di cui acquisirà consapevolezza solo nel finale, quando apprende che il romanzo letto fino a quel momento è frutto di una manipolazione e distorsione degli eventi dal punto di vista dell'autrice finzionale:

An unhappy inversion. It occurs to me that I have not travelled so very far after all, since I wrote my little play. Or rather, I've made a huge digression and doubled back to my starting place. It is only in this last version that my lovers end well, standing side by side on a South London pavement as I walk away. All the preceding drafts were pitiless. But now I can no longer think what purpose would be served if, say, I tried to persuade my reader, by direct or indirect means, that Robbie Turner died of septicaemia at Bray Dunes on 1 June 1940, or that Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Balham Underground station.³⁵

L'epilogo rivela infatti il gioco a scatole cinesi in cui è contenuta la storia che si è appena terminato di leggere e costringe il lettore a constatare l'interruzione del "reale" intreccio alla fine della seconda parte del romanzo, prima della morte della coppia protagonista durante la Seconda guerra mondiale, e a ripensare sia la posizione del narratore apparentemente eterodiegetico sia la propria posizione rispetto alla narrazione.

Il fallimento del passaggio e della dialettica tra età infantile ed età adulta, il trauma da cui deriva questo stato di sospensione e dilatazione temporale, ci conduce a uno dei temi cardine della produzione di McEwan: da *The Cement Garden* a *The Comfort of Strangers*, e ancora prima nei racconti *Homemade* e *Butterflies*,³⁶ quello della violazione dell'infanzia è un aspetto costante di cui offre testimonianza non solo il ricorrere dei temi della pedofilia e dell'incesto, ma soprattutto la rappresentazione dell'età infantile come momento di perdita dell'innocenza, della fiducia e dei riferimenti nel mondo adulto, come momento di una precoce "fine delle favole".

Sono chiare le implicazioni metaletterarie ma anche etiche della scelta estetica operata da McEwan in questa produzione: è comunemente riconosciuto come lo

³⁴ Cfr. McEwan, *Atonement* cit., p. 311.

³⁵ McEwan, *Atonement* cit., p. 370.

³⁶ Entrambi contenuti in *First Love, Last Rites* cit.

shock, derivante dalle strategie testuali passate in rassegna fin qui, abbia anzitutto una valenza anticanonica e ottenga come effetto principale la messa in discussione di schemi narrativi spesso consolatori come quelli costantemente allusi del romanzo di formazione e del *romance*.³⁷ È questo uno dei principali effetti sortiti dagli improvvisi capovolgimenti degli eventi e dei ruoli all'interno degli schemi narrativi adottati da McEwan sin dai primi racconti: il tradimento delle attese del lettore è, infatti, spesso derivante dal tradimento degli schemi convenzionali, il cui principio organizzativo è tradizionalmente volto allo scioglimento delle tensioni narrative e alla rassicurazione del lettore progressivamente guidato, se non verso un auspicato lieto fine, quantomeno verso la possibilità di conferire un senso complessivo agli eventi.

Sono chiare anche le implicazioni etiche di questa costante distorsione e violazione di schemi tradizionali, in cui lo shock è spesso originato, nella lotta tra bene e male, dalla punizione dell'innocente e dalla gratificazione del colpevole, nella cui prospettiva il lettore è spesso costretto a calarsi attraverso la narrazione in prima persona. È ciò che accomuna ad esempio la sorte delle due coppie protagoniste in *Atonement* e *The Comfort of Strangers*, ma è quanto già veniva anticipato in uno dei primi racconti, *Butterflies*, con l'omicidio della bambina e l'identificazione con il punto di vista del suo assassino.

Altrettanto chiari sono i risvolti metatestuali che questa scelta estetica comporta: le molteplici stesure e revisioni del romanzo elaborate dalla protagonista di *Atonement* nel corso del testo, prendono l'abbrivio dall'iniziale adesione agli schemi di quei *romance* a più riprese citati o allusi nel corso della narrazione. La critica a questa produzione è chiara sin dal rimando a Jane Austen in epigrafe³⁸ e suggerisce una continuità rispetto al bersaglio già preso di mira da McEwan con *Homemade*,³⁹ in cui a essere alluso in chiave parodica e dissacrante è il titolo austeniano *Sense*

³⁷ Esemplificativo il primo esperimento artistico di Briony, *The Trials of Arabella*, e il costante riferimento al fiabesco e ai *marriage plot* nella sua interpretazione delle vicende familiari che ispirano la sua opera.

³⁸ Si veda la citazione tratta da *Northanger Abbey*: «“Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?” They had reached the end of the gallery; and with tears of shame she ran off to her own room».

³⁹ Cfr. Head, *Ian McEwan* cit. pp. 34-36.

and Sensibility: la *sensibility* diviene infatti metafora dell'eccitazione del protagonista adolescente che si appresta a consumare il suo primo rapporto sessuale con sua sorella ancora bambina: («By the time I reached the top of the stairs, however, the blood having drained from brain to groin, literally, one might say, from sense to sensibility, [...] I had decided to rape my sister»⁴⁰). A trovare conferma in quest'uso dei riferimenti a Austen è pertanto non solo la natura dell'obiettivo presente dietro la scelta estetica dello shock, ma soprattutto la funzione anticanonica attribuitale. Il finale di *Atonement* rimarca e porta in primo piano il gioco di distorsione e smascheramento degli schemi tradizionali del *romance*, tipici di tanta narrativa femminile sentimentale in voga negli anni Venti e Trenta in cui anche Briony si sta formando come scrittrice: se alla base di questa produzione vi era solitamente la celebrazione delle virtù umane e una concezione fondamentalmente positiva dell'istinto umano, è evidente il risvolto etico della riflessione metatestuale del finale di *Atonement*. L'estetica dello shock si pone in contrasto a ogni finalità consolatoria cui invece si vota lo schema convenzionale cui sembra aderire *Atonement* con la riunione finale della coppia protagonista e l'apparente lieto fine, e sortisce l'effetto di enfatizzare la casualità che domina il reale e la storia. L'ingannevole costruzione degli eventi da parte dell'autrice finzionale Briony conduce il lettore a prendere atto dei processi attraverso cui la narrazione ordina il mondo;⁴¹ la rottura tra piani narrativi svelata improvvisamente dal finale e l'effetto di straniamento che ne deriva lo costringono a farsi giudice dei fatti e a constatare il costo sul piano etico della sua riconciliazione con il vero per mezzo dell'arte.⁴² È la stessa scrittrice fittizia a fare dell'atto di scrittura un mezzo di espiazione per i suoi errori che hanno condizionato il destino della coppia protagonista e a chiamare in causa la funzione catartica della letteratura:

How could that constitute an ending? What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never meet again, never fulfilled their love? Who would want to believe that, except in the service

⁴⁰ McEwan, *Homemade*, in *First Love, Last Rites* cit. (ebook)

⁴¹ Cfr. A. Cormack, *Postmodernism and the Ethics of Fiction in Atonement*, in S. Groes (a cura di), *Ian McEwan*, Bloomsbury, London-New York 2013, p. 77.

⁴² L'intero romanzo è leggibile anche in termini di *Künstlerroman*, percorso di formazione dell'artista Briony che acquisirà consapevolezza della fallacità di quella sua idea all'origine dell'atto di scrittura, ovvero sia la possibilità che la letteratura possa trasmettere la verità senza deformarla (cfr. McEwan, *Atonement* cit., p. 37: «A story was direct and simple, allowing nothing to come between herself and her reader—no intermediaries with their private ambitions or incompetence, no pressures of time, no limits on resources. [...] No curtain. It seemed so obvious now that it was too late: a story was a form of telepathy. By means of inking symbols onto a page, she was able to send thoughts and feelings from her mind to her reader's. [...] Reading a sentence and understanding it were the same thing»).

of the bleakest realism? [...] No one will care what events and which individual were misrepresented to make a novel.⁴³

L'operazione di Briony costituisce la più riuscita realizzazione di quella sua idea originaria di «artistic triumph»⁴⁴, di racchiudere il caos, l'imprevisto e ciò che sfugge al controllo entro schemi e simmetrie, una riflessione iniziata con le prime sperimentazioni artistiche – quel *The Trials of Arabella* collocato in apertura al romanzo – e che conferma anche in questo senso una mancata progressione ed evoluzione artistica nella scelta di ricorrere ai medesimi schemi consolatori del principio per non fare fronte alla verità dei fatti. Il senso di straniamento anche nel finale è determinato dallo svelamento di un processo contraddittorio negli esiti, giacché dopo la catarsi ed espiazione dell'autrice attraverso la stesura romanzo, ha inizio la confessione della falsificazione del finale. È in questo momento che il medesimo effetto di catarsi ricercata da Briony attraverso la sua opera viene invece negata al lettore del romanzo di McEwan.

La chiara continuità di strategie narrative, di tematiche e finalità tra la produzione comunemente considerata “dello shock” e quella degli anni Duemila conferma la costanza del suo impegno in difesa dell'autonomia dell'arte attraverso la messa in discussione di ogni intento consolatorio o terapeutico della letteratura. In questo senso *Atonement* può essere considerata un'opera di sintesi tra queste due fasi della produzione di McEwan: nonostante l'attenuarsi delle tematiche più scabrose che hanno caratterizzato il primo ventennio della sua opera, il comune denominatore resta l'enfasi sui processi di montaggio e manipolazione prospettica e fattuale di cui si serve l'arte narrativa nella sua costruzione e ordinamento del reale.

⁴³ Ivi, p. 371.

⁴⁴ Cfr. McEwan, *Atonement* cit., p. 282: «To enter a mind and show it at work, or being worked on, and to do this within a symmetrical design—this would be an artistic triumph».

Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo

Maria Giovanna Stati

Secondo Arturo Mazzarella nella letteratura contemporanea il male ha cambiato faccia. Esso avrebbe perso tutta la sua forza trasgressiva e titanica e, da mezzo attraverso cui elevarsi a superuomo amorale, risulterebbe ormai segnato da un'impronta «umana, forse troppo umana».¹ Un'analisi dei personaggi negativi apparsi nei romanzi degli ultimi trent'anni pare confermare questa tesi: il male è diventato mediocre, prosaico, normale. Lo scopo del mio contributo è mostrare questo processo di normalizzazione a partire da uno studio narratologico del personaggio negativo che insiste sulle strategie di caratterizzazione di quest'ultimo. Saranno presi in considerazione quattro cattivi esemplari: Patrick Bateman di *American Psycho*,² Jean-Claude Romand di *L'Avversario*,³ Maximilien Aue di *Le benevole*⁴ e Filippo Addamo di *La natura è innocente*.⁵ Questa scelta è motivata da ragioni cronologiche, le opere coprono in maniera più o meno omogenea il trentennio preso in considerazione, e dalla varietà di generi che questi testi rappresentano, dalla *fiction* alla *non-fiction*.

Lukács spiega che per essere significativo un personaggio deve essere tipico, cioè portatore contemporaneamente di tratti individuali e di fenomeni universali; un personaggio diventa protagonista quando aspira «a uscire dall'immediatezza del dato accidentale per vivere il proprio destino individuale nella sua generalità, nel suo rapporto con l'universale».⁶ Così il personaggio smette di parlare solo per sé e di-

¹ A. Mazzarella, *Il male necessario*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014, p. 11.

² B. E. Ellis, *American Psycho* [1991], Einaudi, Torino, 2013.

³ E. Carrère, *L'Avversario*, Adelphi, Milano, 2000.

⁴ J. Littell, *Le benevole* [2006], Einaudi, Torino, 2007.

⁵ W. Siti, *La natura è innocente*, Rizzoli, Milano, 2020.

⁶ G. Lukács, *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici* [1936], in *Il marxismo e critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1972, p. 332.

venta il narratore dell'umanità intera che si riconosce in lui. Tenendo conto dei due poli di questa caratterizzazione, individuale e generale, si può dire che nella costruzione degli eroi negativi si è sempre insistito maggiormente sul primo a discapito del secondo. I romanzi di Dostoevskij ci offrono, probabilmente, il più variegato catalogo di eroi negativi: Raskol'nikov trasgredisce per andare oltre la legge, spinto dal desiderio superomistico di essere al di là del bene e del male, Stavrogin è malato di indifferenza e utilizza il delitto per finire in un nulla amorale, Fed'ka è un trasgressore che gode della propria crudeltà, il padre Karamazov è il prototipo del personaggio concupiscente che pigramente si denigra compiacente.⁷ L'elenco potrebbe continuare ma il rischio di ridurre a macchiette personaggi complessi è troppo alto, quello che interessa notare è che il male, in tutte le sue declinazioni, è una patente di straordinarietà che rende questi personaggi interessanti⁸ e quindi degni di essere raccontati. Il generale non manca – i demoni compagni di Stavrogin, per esempio, pur nella loro eccezionalità, raccontano l'umore della Russia prerivoluzionaria –, ma è oscurato dai tratti straordinari, titanici e oltre l'umano, appunto. Ricordare questi eroi negativi moderni è utile per comprendere il processo di normalizzazione che invece ha investito quelli contemporanei. Qui il male ha perso il suo eroismo nero per smarrirsi in una quotidianità grigia e mediocre: i due elementi della caratterizzazione di Lukács si sono riequilibrati, radicalizzandosi: l'individuale è diventato eccezionalità e l'universale mediocrità. Allora il cattivo è, sì, colui che agisce contro la morale comune compiendo azioni per definizione fuori dalla norma, ma è anche un essere ordinario, come tanti, come noi.

Nei paragrafi successivi analizzerò le strategie narrative che più di tutte mi sembrano lavorare a questo processo di depotenziamento: la prima riguarda l'insensatezza che pare congenita al male contemporaneo, il quale non si presenta più come il frutto di una spinta titanica attraverso cui ci si può paradossalmente elevare; la seconda riguarda più propriamente il processo di caratterizzazione del personaggio, costruito a immagine e somiglianza di autore, narratore e lettore.

1. Insensatezza e spersonalizzazione: Patrick Bateman e Jean-Claude Romand

Specchio e prodotto di una società che, come spiega Slavoj Žižek,⁹ ha sostituito il

⁷ L. Pareyson, *Dostoevskij. Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino, 1993.

⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 50.

⁹ S. Žižek, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo* [2006], Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

sadico e punitivo Super-Io cristiano con un Super-Io edonista che costringe a godere sfrenatamente, il personaggio contemporaneo convive in un modo completamente nuovo con il proprio istinto. Se infatti, come nota Guido Mazzoni,¹⁰ le pulsioni disgreganti, foriere di atti inconsulti e schizoidi, non sono una novità in letteratura (si pensi ancora una volta a Dostoevskij), è invece del tutto inusuale il distacco estetico e il cinismo con cui queste vengono rappresentate nella letteratura contemporanea. Soddisfare i propri desideri anche a discapito dell'altro è diventato un vero e proprio imperativo morale, e assecondare una pulsione non richiede più alcun tipo di giustificazione filosofica o di surdeterminazione. Malati di un vuoto asfissiante, molti personaggi negativi contemporanei agiscono obbedendo a un desiderio onnivoro che necessita di un'immediata soddisfazione; le loro azioni non hanno più niente di straordinario ma seguono pedissequamente slogan pubblicitari e di massa: Mazzoni ricorda il "Life is now" di Vodafone 2006, a cui aggiungo il "Just do it" di Nike, imperituro dal 1988.

Yuppie newyorkese e spietato serial killer, il protagonista di *American Psycho* di Bret Easton Ellis incarna perfettamente la scissione schizofrenica appena esposta. Patrick Bateman è uno Stavrogin¹¹ mancato: come lui è bello e affascinante, come lui è oltre ogni nozione di bene e male, come lui commette atroci delitti, e come lui si confessa verso l'ultimo quarto del romanzo. Ma a differenza dell'eroe dostoevskiano, Bateman non ha contezza delle proprie azioni che, mai agite, sembrano invece accadere fuori dalla sua volontà: «Mi sento svuotato, tutto mi sembra confuso, e il mio istinto omicida, che riaffiora, scompare, riaffiora, scompare di nuovo, pare quasi in letargo». ¹² L'azione malvagia si verifica lasciando inerte il protagonista e non è foriera di alcuna rivelazione: «Anche se dapprima sono soddisfatto delle mie azioni, vengo improvvisamente sconvolto da una cupa disperazione all'idea di quanto inutile e straordinariamente indolore sia ammazzare un bambino. [...] Automaticamente vengo preso dal desiderio quasi incontrollabile di accoltellare anche la madre del piccolo [...]. Mi sento svuotato, a malapena presente a me stesso». ¹³

L'agire di Bateman è così randomico e arbitrario che priva i suoi omicidi di quella serialità tipica, appunto, del serial killer,¹⁴ le sue vittime sono sempre diverse, con una maggioranza di donne e clochards, che però difficilmente diventa caratteristi-

¹⁰ G. Mazzoni, *I destini generali*, Laterza, Bari, 2015.

¹¹ Segnalo, inoltre, la citazione di *Memorie del sottosuolo* posta in esergo, che conferma Dostoevskij come modello fondamentale.

¹² Ellis, *American Psycho* cit., p. 356.

¹³ Ivi, pp. 359-360.

¹⁴ S. Allué, *Serial Murder, Serial Consumerism: Bret Easton Ellis's American Psycho (1991)*, «Miscelánea: A journal of english and american studies», 2002, 26, pp. 71-90.

ca.¹⁵ Di base però ogni omicidio risponde a un esasperato esercizio del suo libero arbitrio e nient'altro:

Giungo alla conclusione che Patricia è salva per questa sera, non estrarrò improvvisamente un coltello e non lo userò su di lei solo per la gioia di farlo, non trarrò alcun piacere dal guardarla sanguinare per le ferite da me provocate tagliandole la gola o affettandole il collo o cavandole gli occhi. È fortunata, anche se non esiste alcuna vera ragione per la sua fortuna. [...] Può essere che ciò dipende semplicemente dal *mio* arbitrio. È così che va semplicemente il mondo. Il *mio* mondo.¹⁶

Bateman obbedisce alle sue pulsioni perché gli sembra naturale agire in questo modo: «In realtà desidero infliggere agli altri il mio dolore. Non voglio che nessuno mi sfugga. Ma anche dopo aver ammesso tutto questo [...] non c'è catarsi. Non ho acquisito alcuna conoscenza più approfondita di me stesso, e niente di nuovo può essere compreso in base al mio racconto. [...] Questa mia confessione non significa *niente*...».¹⁷ La naturalezza con cui Bateman riconosce e dà seguito al proprio desiderio omicida segue lo schema individualista e schizofrenico proposto da Žižek, così come la sequenza asistemica degli omicidi sembra obbedire a una precisa logica consumistica,¹⁸ tematizzata in tal senso attraverso il cannibalismo. Con Bateman, Ellis racconta gli esiti più o meno estremi della società occidentale, mostrando una straordinarietà ridimensionata attraverso l'obbedienza a dinamiche ordinarie e di massa. Se infatti il mostruoso è la messa in scena del represso e dell'altro da sé,¹⁹ allora Bateman è l'emblema della normalità:

Patrick Bateman does not fit in any of Wood's classifications of "otherness". He is a white, heterosexual man. He is wealthy, handsome, intelligent and powerful. [...] What happens when the monster is not an "other" but a leading member of society, the American dream made true? When a man who is perfectly integrated in society, who follows all social rules, and is *the* ultimate consumer in a capitalistic society, becomes

¹⁵ È costante invece la scelta di soggetti che possono in qualche modo minare il suo dominio di maschio e che, non a caso, vengono uccisi secondo metodi che, come lo stesso lessico utilizzato per raccontarli, ha forti connotazioni sessuali.

¹⁶ Ellis, *American Psycho* cit., pp. 90-91.

¹⁷ Ivi, p. 454.

¹⁸ Allué, *Serial Murder, Serial Consumerism: Bret Easton Ellis's American Psycho (1991)* cit., pp. 74-75.

¹⁹ R. Wood, *Hollywood From Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986, pp. 70-94.

a cruel serial killer, the blame cannot be put only on the individual, the blame reaches the whole society, readers included.²⁰

Questa omologazione è, tra l'altro, variamente tematizzata all'interno del romanzo attraverso gli innumerevoli scambi di persona che coinvolgono Bateman e i suoi amici e colleghi, ma anche attraverso il ricorrere di descrizioni merceologiche quasi identiche per distinguere invano i vari personaggi, e nel modo con cui questi ultimi cercano di esistere aderendo ossequiosamente a guide che dicono loro cosa mangiare, cosa indossare, quali posti frequentare. Infine, l'eccezionalità mancata di Bateman è confermata dalla reazione dell'unica persona a cui confessa i suoi omicidi che, non riconoscendolo (tra l'altro!) gli dice: «Davis [...] non sono tipo da sputtanare nessuno, e il tuo scherzo era davvero spiritoso. Ma ammettilo, ragazzo, aveva un difetto fatale: Bateman è un tale leccaculo, un tale cazzone, che non l'ho potuto apprezzare fino in fondo».²¹

Nessuna epifania o rivelazione finale, Bateman è ciò che qualsiasi occidentale potrebbe diventare, è un essere mediocre, è il «ragazzo della porta accanto»,²² è «un cazzone» che alla fine ammette: «Be', lo so, avrei dovuto farlo davvero, ma ho ventisette anni Cristosanto e questa è, uh, la vita come si presenta in un bar o in un club di New York, o magari dappertutto, alla fine del secolo, e così si comportano le persone, avete presente, come me».²³ Sorge il dubbio – alimentato anche dal programmatico titolo del primo capitolo: *Pesci d'aprile* – che in realtà la violenza dettagliatamente raccontata da Bateman non sia altro che il frutto della sua immaginazione allucinata (fatto questo che annullerebbe in maniera ancora più profonda la sua straordinarietà a favore di una mediocrità inenarrabile: varrebbe la pena raccontarlo se non uccidesse?) e il mostro non è che un tipico ventisettenne di New York: niente di eccezionale.

Insensatezza e prosaicità convivono anche nella vicenda raccontata da Emmanuel Carrère in *L'Avversario*, il cui contenuto ruota tutto intorno a questo preciso nucleo tematico: l'incomprensibilità delle azioni del protagonista. A differenza di Bateman, Jean-Claude Romand è un assassino certificato, nonché persona realmente esistente: nel 1993, dopo aver finto per diciotto anni con parenti e amici di essere medico presso l'OMS, vedendo la sua impostura a un passo dall'essere scoperta, uccide brutalmente sua moglie, i suoi due figli e i suoi genitori. Carrère racconta la sua storia perché vuole sapere «che cosa gli passasse per la testa durante le giornate in cui gli altri lo credevano in ufficio, giornate che non trascorreva, come si era ipotizzato ini-

²⁰ S. B. Allué, *The aesthetics of serial killing: working against ethics in The Silence Of The Lambs (1988) and American Psycho (1991)*, «Atlantis», 24, 2, 2002, p. 17.

²¹ Ellis, *American Psycho* cit., p. 468.

²² Ivi, p. 12.

²³ Ivi, p. 483.

zialmente, trafficando armi o segreti industriali, ma camminando nei boschi»,²⁴ non può accettare che dietro un gesto tanto eclatante non si nasconda qualcosa di altrettanto grandioso (come l'ipotetico traffico di armi, appunto). In tal senso il romanzo è una vera e propria *quête*, come dichiara lo stesso Carrère parlando del «comune intento di comprendere questa tragedia».²⁵ Comune perché anche Romand segue lo scrittore in questa ricerca di senso («estremamente restio a tornare sui fatti, ma avido di sondarne il significato»)²⁶ e legge Lacan nella speranza di capire se stesso. Il pensiero complesso, che tradizionalmente dovrebbe faticosamente portare all'atto malvagio, viene ricercato *a posteriori* e per completare un gesto che nasce e resta insondabile. La totale assenza di significato induce Romand a cercarlo spasmodicamente in tutto («non s'interessa[va] alla realtà, ma solo al significato che essa nasconde, e che interpreta[va] come un segno tutto ciò che gli capitava»)²⁷ e costringe Carrère ad ammettere che la storia del suo protagonista «si nutre del “nulla”»,²⁸ che «sotto il falso dottor Romand non c'era un vero Jean-Claude Romand»,²⁹ che dietro la bugia, insomma, si nasconde un vuoto di significato. Lontano dal superomismo degli eroi moderni, ma anche dalla forza immaginativa e violenta di Bateman, Romand compie il male in un modo puerile, insensato, irragionevole e mediocre. La sua bugia primordiale (aver superato l'esame di ammissione al terzo anno di medicina, quando in realtà non si è affatto presentato alla prova) è così ridicola nella sua ingenuità che può essere paragonata all'infantile «ma mère est morte» di Antoine Doinel, menzogna che il bambino utilizza per giustificare una sua assenza a scuola nel film *Les Quatre Cents Coups*. Le conseguenze di questa azione così inquietante se compiuta in età adulta ha esiti catastrofici inimmaginabili:

Per capire che ci si trova davanti a un vicolo cieco non c'è bisogno di imboccarlo e spingersi fino alla prima curva. Non sostenere un esame e affermare di averlo passato non è un bluff audace, il rilancio azzardato di un giocatore, che può funzionare o no: il risultato in questo caso è uno solo, essere smascherati e cacciati dall'università coprendosi d'infamia e di ridicolo, le due cose al mondo che più lo spaventavano. Ma come poteva immaginare che esisteva un'ipotesi peggiore, quella di non essere smascherato, e che quella bugia puerile lo avrebbe portato diciott'anni dopo a massacrare i suoi genitori, Florence e i figli che ancora non aveva?³⁰

²⁴ Carrère, *L'Avversario* cit., p. 29.

²⁵ Ivi, p. 32.

²⁶ Ivi, p. 33.

²⁷ Ivi, p. 34.

²⁸ Mazarella, *Il male necessario* cit., p. 109.

²⁹ Carrère, *L'Avversario* cit., p. 78.

³⁰ Ivi, p. 61.

Romand è inconsapevole di tutto, dell'ingenuità della sua bugia, ma anche del suo potenziale diabolico, ed è in questa incoscienza, in tutta questa assenza di riflessione, la pochezza del male contemporaneo, «una misera commistione di cecità, disperazione e vigliaccheria».³¹ Alla fine del romanzo Carrère, davanti a un Romand religioso e fanaticamente pentito, abbandona ogni analisi razionale e, replicandone l'insensatezza, finisce per ricercare in un altrove inconoscibile la coerenza impossibile del suo personaggio: «Quando Cristo entra nel suo cuore, quando la certezza di essere amato nonostante tutto gli fa scorrere sulle guance lacrime di gioia, non sarà caduto ancora una volta nella rete dell'Avversario?»³² – identificazione contemporanea quest'ultima, forse, del demonio dostoevskiano.

A differenza di *American Psycho*, la cui narrazione – anche per la scelta della prima persona – risulta essere più stralunata e centrifuga, *L'Avversario* si presenta come una sorta di indagine – d'altra parte che questa sia la linea del romanzo lo ammette lo stesso Carrère nel testo – all'interno di un quotidiano sorprendentemente mostruoso: l'assassino non è più uno yuppie cocainomane ultraviolento inaspettatamente comune, ma un padre insospettabile e amico fidato. Il romanzo di Carrère rientra tra quei *fait divers* che, spiega Paolo Tamassia, non hanno più niente di edificante e che, anzi, contraddicendo la loro stessa etichetta, raccontano un avvenimento che non ha più niente di straordinario e che rivela invece una mostruosità ordinaria.³³

2. Il cattivo sono io, il cattivo siete voi

Un'altra tecnica di depotenziamento consiste nell'identificazione di autore, narratore e lettore con il cattivo. Non voglio parlare di empatia negativa, concetto recentissimo che pure spiegherebbe questo fenomeno,³⁴ ma proprio di due strategie narrative molto simili che vengono utilizzate da alcuni romanzi con lo scopo di creare un legame, quasi forzoso, tra l'eroe negativo e chi legge.

³¹ Ivi, p. 168.

³² *Ibidem*.

³³ P. Tamassia, *Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell'Adversaire di Emmanuel Carrère*, in M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Università di Trento. Dipartimento di Studi letterari, Linguistici e Filologici, Trento, 2008, pp. 187-198.

³⁴ Per una panoramica a riguardo si veda M. Fusillo, *Guardare il male a distanza: empatia negativa, paura, catarsi*, «Psiche» 1, 2020, pp. 283-296.

La prima consiste nella rivendicazione di una certa vicinanza empatica da parte di chi scrive e/o racconta che, in sede testuale o paratestuale, ammette tutta una serie di somiglianze con l'eroe negativo, spesso dichiaratamente costruito a propria immagine e somiglianza. Gli esempi possono essere diversi, solo per recuperare due testi già citati: in un'intervista Ellis dice di Bateman che «he was the worst fantasy of myself, the nightmare me, someone I loathed but also found in his helpless floundering sympathetic as often as not»;³⁵ nell'edizione francese di *L'Avversario*, Carrère scrive: «J'ai essayé de raconter précisément, jour après jour, cette vie de solitude, d'imposture et d'absence. [...] De comprendre, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun d'entre nous»³⁶ e ribadisce il concetto quando, nel corpo stesso del romanzo, ammette che la storia di Romand «[lo] riguarda e produce un'eco nella [sua]»,³⁷ un'identificazione che tra l'altro sembra compiersi definitivamente in *Yoga*, dove lo scrittore si definisce depresso proprio come il suo vecchio personaggio assassino.

Il caso, però, più interessante è sicuramente quello di *La natura è innocente*, romanzo fondamentale non solo perché qui Siti trova una definizione per questo processo narrativo, ma principalmente perché è forse il testo che più di tutti teorizza e mette in pratica questa riduzione al mediocre degli eroi – anche e soprattutto negativi – del romanzo contemporaneo. Il narratore – la coincidenza con l'autore in realtà è totale – spiega che i suoi protagonisti sono accomunati dall'aver «cercato di fare cose un po' meno noiose della media».³⁸ Filippo Addamo, appena diciannovenne, nel 2000 ha ucciso con un colpo di pistola sua madre Rosa Montalto colpevole di aver lasciato padre e figli, Ruggero Freddi invece è stato prima pornoattore e poi docente universitario nonché marito del Principe Giovanni del Drago. Entrambi, si legge nell'*Epilogo*, con il loro vitalismo, potevano essere utili per un'analisi sociologica e creaturale dell'umanità, ma il motivo per cui Siti ha deciso di raccontarli è un altro:

Quando ho chiesto all'editore di farmi scrivere su vite che non fossero la mia, non pensavo che il Diavolo ci avrebbe messo la coda inducendomi a sceglierne due che *sono proprio* la mia, al livello più profondo. (Al punto che invento ora, su due piedi, un sottogenere letterario strisciante: *l'autobiografia bifida e appaltata* – cioè non appesa a personaggi immaginari di carta, come accade di solito, ma reale e simbolica, gettata sulle spalle di persone viventi iscritte nei registri dell'anagrafe.). [...] Ho usato

³⁵ B. E. Ellis, *American Psycho Author Bret Easton Ellis Tells Us Where Patrick Bateman Would Be Today*, «Town&Country», 26 febbraio 2016, <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a4954/american-psycho-today/> [cons. 15/04/2022].

³⁶ E. Carrère, *L'Adversaire*, Gallimard, Paris, 2000.

³⁷ Carrère, *L'Avversario* cit., p. 158.

³⁸ Siti, *La natura è innocente* cit., p. 330.

la loro gioventù per scavare (*ancora!*) qualche metro del mio tunnel, dove ormai mi sarebbero mancate le forze per spingermi da solo. [...] La ragione per cui ho raccontato insieme le loro storie è più sotterranea e radicale: perché, sommandosi, i miei due eroi *hanno fatto quello che avrei voluto fare io*. Uno come soggetto e uno come oggetto della frase: avrei voluto uccidere mia madre per essere libero di possedere tutti i pornoattori muscolosi del mondo.³⁹

Il narratore riconosce come propri gli aspetti riprovevoli dei suoi personaggi e, come Carrère, scrive due storie che hanno un'eco nella sua. Questo comune sentire ne riduce di molto la straordinarietà: anche il narratore (un Walter Siti come tutti) ha pensato di uccidere la propria madre e ha desiderato di possedere «tutti i pornoattori del mondo». Lo scarto è tra la potenzialità delle azioni del narratore e la fattualità di quelle dei suoi personaggi, ma in via ipotetica e quindi possibile Siti avrebbe potuto agire esattamente come loro. In tal senso, la comunanza sentita dall'autore non riguarda i tratti generali che in quanto personaggi romanzeschi Addamo e Freddi dovrebbero comunque portare su di sé, ma precisamente quegli aspetti individuali qui resi eccezionali dal fatto di essere riprovevoli. Chiaramente l'ipotesi è perturbante e più interessante in questa sede per quanto riguarda il caso di Filippo, il cattivo della storia. Riconoscendo una somiglianza con quest'ultimo, l'autore ridimensiona drasticamente la straordinarietà del suo gesto omicida che diventa così un atto alla portata di tutti. Il disvelamento della mediocrità si compie definitivamente nel finale, quando il narratore, raccontando le vite ormai banali dei suoi personaggi, annovera le loro esistenze tra le «Mille storie che non racconter[à], perché le più interessanti sarebbero le meno spettacolari». ⁴⁰ Siti polemizza qui con quella categoria dell'interessante che ha tanto segnato l'ascesa del romanzo moderno⁴¹ e che in quello contemporaneo sembra risolversi in una grigia quotidianità. Il potenziale straordinario di Filippo e Ruggero è stato un abbaglio, la loro vita ora non può essere più raccontata, come ha dimostrato, in un'ottica intermediale, la recente e soporifera puntata del programma di Franca Leosini, *Che fine ha fatto Baby Jane?*, dedicata a Filippo Addamo dopo il carcere, e per nulla paragonabile a quella, a lui sempre dedicata, del più rodato *Storie maledette*, registrata invece all'epoca del delitto. Siti compie un preciso e metodico processo di normalizzazione del malvagio e in generale dello straordinario, mostrando come anche i soggetti più eccezionali e quindi interessanti (nel senso romanzesco del termine) siano in realtà estremamente ordinari, e utilizza

³⁹ Ivi, pp. 332-333.

⁴⁰ Siti, *La natura è innocente* cit., p. 344.

⁴¹ Mazzoni, *Teoria del romanzo* cit., pp. 50-53.

se stesso, «campione di mediocrità»,⁴² come termine medio tra noi e questa mostruosità chimerica.

Anche Jonathan Littell scrive di aver costruito Maximilien Aue, il protagonista di *Le Benevole*, a sua immagine e somiglianza: «Disons que c'est un moi possible – dice in un'intervista per «Le Figaro» – si j'étais né allemand en 1913 plutôt qu'américain en 1967. C'est aussi de cette manière que je l'ai abordé. Les gens ne choisissent pas forcément... Il y a beaucoup de moi dans ce type».⁴³ Questa corrispondenza è confermata nel romanzo stesso attraverso delle precise coincidenze testuali: Aue e Littell sono nati il 10 ottobre e hanno vissuto nel Sud della Francia, tutti e due sono circoncisi e parlano un francese senza accento, entrambi hanno vissuto una *near death experience* – Aue nel romanzo viene colpito in fronte da un proiettile mentre è a Stalingrado, Littell è stato sfiorato da un proiettile durante una missione umanitaria.⁴⁴ Se da una parte, come per Siti, queste somiglianze costruiscono una sorta di esistenza parallela che consente a Littell di immaginare chi sarebbe stato se fosse nato nel 1913 in Germania,⁴⁵ dall'altra esse ci dicono molto anche su chi saremmo stati noi se fossimo nati tedeschi prima della Seconda Guerra mondiale: Aue infatti non è simile soltanto al suo creatore, ma rivendica una somiglianza violenta e ingerente anche con chi legge.

Veniamo quindi alla seconda strategia narrativa, ovvero il coinvolgimento del lettore, costretto a riconoscere, questa volta, di somigliare non a un autore/narratore potenzialmente cattivo, ma al cattivo stesso. *Le benevole*, infatti, si aprono proprio con questo riconoscimento forzoso: «Fratelli umani, lasciate che vi racconti com'è andata. Non siamo tuoi fratelli, ribatterete voi, e non vogliamo saperlo. [...] E poi vi riguarda: vedrete che vi riguarda».⁴⁶ Littell favorisce questa identificazione costruendo un personaggio contemporaneamente mostruoso e umano, inquietante e fraterno. Intanto Maximilien Aue è un ufficiale delle SS che, finito il Terzo Reich, riesce a fuggire in Francia, dove, nel momento in cui scrive, gestisce una fabbrica di merletti, di nuovo quindi un essere umano dalla definitiva esistenza normale. Aue ha partecipato attivamente all'eccidio di Kiev, è stato a Stalingrado poco prima della disfatta tedesca, ha visitato i campi di concentramento e si è occupato dell'evacuazione

⁴² W. Siti, *Troppi paradisi* [2006], in *Il dio impossibile*, Rizzoli, Milano, 2014, p. 689.

⁴³ F. Georgesco, *Jonathan Littell, homme de l'année*, «Le Figaro», 29 dicembre 2006, https://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/29/01006-20061229ARTMAG90304-maximilien_aue_je_pourrais_dire_que_c_est_moi.php [cons. 19/04/2022].

⁴⁴ G. Simonetti, *Il nuovo romanzo storico. Quattro esperimenti col fascismo*, «Zapruder», 55, 2021, pp. 33-54.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Littell, *Le benevole* cit., p. 5.

di alcuni di questi; scrive perché ha bisogno di chiarire anzitutto a se stesso e perché sostiene che la sua storia ci è più prossima di quanto vorremmo. Questa vicinanza è magistralmente spiegata dal protagonista nelle primissime pagine del romanzo. Aue riconosce il proprio potenziale malvagio e la funzione deterrente di quest'ultimo («Ecco un uomo davvero malvagio, vi state dicendo, un uomo perfido, insomma, un farabutto sotto tutti gli aspetti, che dovrebbe marcire in prigione invece di infliggerci la sua confusa filosofia da ex fascista pentito a metà.»),⁴⁷ ma sa anche contestualizzarlo e quindi ridimensionarlo, facendo appello allo stato di eccezione durante il quale questo si è dispiegato: «in tempo di guerra il cittadino, maschio perlomeno, perde uno dei suoi diritti più elementari, il diritto di vivere [...]. Ma [...] questo cittadino perde al tempo stesso un altro diritto, altrettanto elementare e forse per lui ancor più vitale, per quanto riguarda l'idea che si fa di se stesso come uomo civilizzato: il diritto di non uccidere.»⁴⁸ Il carnefice diventa una vittima, e la distanza tra Aue e chi legge si riduce a una questione di fortuna per cui non solo non è eccezionale chi ha ucciso, ma neanche chi è riuscito a non farlo:

[...] tutti, o quasi, in un dato complesso di circostanze, fanno ciò che viene detto loro di fare; e, scusatemi, non ci sono molte probabilità che voi siate l'eccezione, non più di me. Se siete nati in un paese o in un'epoca in cui non solo nessuno viene a uccidervi la moglie o i figli, ma nessuno viene nemmeno a chiedervi di uccidere la moglie e i figli degli altri, ringraziate Dio e andate in pace. Ma tenete sempre a mente questa considerazione: forse avete avuto più fortuna di me, ma non siete migliori. Perché se avete l'arroganza di pensarlo, qui incomincia il pericolo.⁴⁹

Ma Littell non vuole raccontare secondo un paradigma vittimario le gesta atroci ma comprensibili di un quadro nazista, e decide quindi di caratterizzare il suo protagonista attraverso altre mostruosità, imprescindibili dalla Storia. Aue allora uccide la madre, ha una relazione incestuosa con la propria sorella e svolge il suo dovere di SS con estrema diligenza, senza trincerarsi nei fatti contingenti di cui pure è consapevole («Ciò che ho fatto, l'ho fatto con piena cognizione di causa, pensando che si trattasse del mio dovere e che dovesse essere fatto, per quanto sgradevole e incretinoso fosse»)⁵⁰ Recuperando quanto detto da Woods riguardo il mostruoso, Aue è portatore di una doppia *otherness*, storica e privata, che lo rende difficilmente giustificabile e comprensibile. Eppure, la narrazione di *Le benevole* è giocata interamente sulla negazione di questa alterità mostruosa e su una disperata rivendicazione di umanità

⁴⁷ Ivi, p. 18.

⁴⁸ Ivi, p. 21.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 19.

(«Ma non penso di essere un demonio. Per ciò che ho fatto c'erano sempre delle ragioni, giuste o sbagliate, non so, in ogni caso ragioni umane»⁵¹). Come Stavrogin, Aue è un personaggio negativo estremamente brillante, la cui genialità congenita emerge nel costante confronto con gli altri cattivi del romanzo: se lo zelo con cui gli ufficiali nazisti svolgono i loro compiti si trasforma sempre in cieca e ottusa intransigenza (si pensi ad Eichmann, quadro medio per eccellenza), la scrupolosità di Aue è invece onestà intellettuale, determinazione e talento. Il modo pulito e corretto con cui il protagonista cerca di soddisfare quanto gli viene richiesto, la sua scelta di non obbedire ciecamente e fedelmente agli ordini che provengono dall'alto – con cui proprio per questo entra più volte in contrasto – fanno di lui un uomo riflessivo e attento, dotato di uno spessore morale che gli consente, per esempio, di non farsi travolgere dal sadismo sanguinario che domina tutti i suoi colleghi. All'umanità rivendicata nelle prime pagine, costantemente messa in crisi dallo stato di guerra, si uniscono quindi l'intelligenza e il talento.

Littell costruisce il suo protagonista seguendo due strade uguali, perché entrambe estreme, e contrarie, perché prendono direzioni opposte: da una parte Aue è un nazista che partecipa attivamente allo sterminio degli ebrei, è un uomo che uccide la madre, il patrigno e il suo migliore amico, è un perverso che ha una relazione incestuosa con Una; dall'altra, però, Aue è un eroe intellettuale, colto, riflessivo, che legge Flaubert mentre fugge dalla Pomerania. In tal senso Aue non ha niente della mediocrità di Bateman e Romand, ha piena coscienza delle proprie azioni; come Addamo, però conduce una vita placida e banale: solo il suo corpo disfunzionale gli ricorda chi è stato in passato, e come tutti i cattivi qui analizzati è più umano che mostruoso. La novità, però, è nell'eroismo di cui Aue è portatore e del fascino che questi esercita su di noi. Littell non solo ha storicizzato il male nazista⁵² ridandogli parola attraverso un uomo che, lungi dall'essere lo stereotipo del nazista assassino, è invece l'incarnazione dell'europeo colto e giusto,⁵³ ma lo ha fatto costruendo un personaggio brillante a cui quasi vorremmo assomigliare.⁵⁴ Littell, nostro contemporaneo, trasferisce parte della sua biografia al suo personaggio (prima strategia), lo umanizza rendendolo fratello, ma costruisce anche uno schema identitario per cui chi legge si riconosce e, più inquietantemente, vuole riconoscersi in lui (seconda strategia). Proprio per questo Aue, nazista, matricida, perverso e assassino, può a

⁵¹ Ivi, p. 25.

⁵² S. Luzzatto, *Jonathan Littell, Le Benevole*, in «Allegoria», 58, 2008, pp. 222-226.

⁵³ Simonetti, *Il nuovo romanzo storico. Quattro esperimenti col fascismo* cit..

⁵⁴ G. Mazzoni, *Jonathan Littell, Le Benevole*, in «Allegoria», 58, 2008, pp. 231-239.

ragione gridare: «sono un uomo come gli altri, sono un uomo come voi. Ma via, se vi dico che sono come voi!».⁵⁵

3. Conclusioni

In un dialogo⁵⁶ con Gianluigi Simonetti a proposito di *La natura è innocente*, Walter Siti si chiede se la tipicità di cui per secoli il romanzo si è fatto portavoce possa oggi essere ancora ricercata attraverso le storie eccezionali, ‘interessanti’, oppure se non si debba ammettere che la tipicità contemporanea stia invece nella banalità e nel grigiore. In tal senso il personaggio è una categoria narrativa che consente di illuminare questa dialettica tra eccezionale e standard che accompagna da sempre la storia e la teoria del romanzo. Portatore di tratti individuali e generali, questi ha sempre cercato di parlare per sé e per tutti, ma negli ultimi anni sembra perdersi in un tutto identico, in cui la sua originalità non è che un’illusione. Nel caso specifico dei personaggi negativi, però, questa riduzione al mediocre ha il pregio di restituire al romanzo il suo compito di produrre conoscenza, di tornare a essere luogo di compromesso:⁵⁷ prediligere l’universalità di questi eroi, pur riconoscendone l’iniziale eccezionalità, significa costringere chi legge a fare i conti con rivelazioni spiacevoli e inaudite. Se i vari Aue, Romand, Bateman, Addamo venissero raccontati solo per il loro essere riprovevoli e ripugnanti non sarebbero altro che una distrazione neanche troppo intellettuale e una rassicurazione sulla nostra buona alterità, materiale per i programmi di intrattenimento. Estremizzando i due poli della caratterizzazione di Lukács e, più semplicemente, normalizzando un’eccezionalità apparente, questi autori invece permettono ai personaggi di uscire dalla loro accidentalità per mettersi in rapporto con l’universale che forse sì, in definitiva, per ora è completamente immerso nel grigiore.

⁵⁵ Littell, *Le benevole* cit., p. 25.

⁵⁶ Parlo del quinto incontro del ciclo “Extrema ratio. Dialoghi di questo tempo” organizzato dal Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne dell’Università di Siena nel 2020, https://www.youtube.com/watch?v=SOYjn4F3f_g&t=1397s [cons. 19/04/2022].

⁵⁷ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

*Etica del plagio. Il bene e il male
dall'avanguardia alla scrittura non-creativa*

Federico Fastelli

Nell'abbondante programma di finanziamento della ricerca e dell'università previsto dal cosiddetto PNRR, Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, si legge che tra i progetti ammissibili ci sarebbero anche quelli inerenti alla «cultura umanistica e al patrimonio culturale come laboratori di innovazione e creatività». Questo indirizzo, rispetto al quale non è ben chiaro dove, per esempio, la critica letteraria, e più in generale qualsiasi discorso critico possa collocarsi, appare formulato in maniera generica, ma non lo è affatto. Segue, si capisce, precise indicazioni di riassetto dei saperi: quel complesso di conoscenze letterarie e artistiche che fino a una ventina di anni poteva dirsi ancora «la migliore ideologia dell'umano», come sosteneva con qualche ottimismo di troppo Terry Eagleton,¹ oggi deve essere funzionalizzato, se intende sopravvivere. Non solo la custodia e la riattivazione di una vasta rete di significanti² provenienti dalla tradizione non sono sufficienti in sé a giustificare lo statuto scientifico delle discipline umanistiche, ma nemmeno *obtorto collo* si sostiene l'idea di poter finanziare un sapere non immediatamente traducibile in un vantaggio formativo integrato alle necessità di sviluppo (o monetizzazione) delle cosiddette democrazie avanzate: se ne deduce, se non altro, che il pensiero critico in sé, cioè la capacità di scomporre e comprendere costruzioni complesse di senso, non è più molto utile all'evoluzione sociale, ammesso che lo sia mai stato. Che piaccia o meno, comunque, questa posizione è ormai largamente sdoganata e, nei fatti, dominante in vaste aree della comunità scientifica internazionale e dell'opinione pubblica. Molti intellettuali ne difendono più o meno direttamente la legittimità, invitando gli esperti di altri campi del sapere a considerare i vantaggi che la sopravvivenza di un discorso

¹ T. Eagleton, *Introduzione alla teoria letteraria* [1996], Editori Riuniti, Roma 1998, p. 224.

² Cfr. Ivi, p. 226.

scientifico sulle lettere e sulle arti, purché, certo, esso si faccia laboratorio di innovazione e progresso, potrebbe avere anche in questa fase della storia.

Nella sua appassionata difesa degli studi umanistici, per esempio, Martha Nussbaum sostiene da anni che nella società contemporanea alla letteratura e alle altre arti spettano in sostanza due funzioni insostituibili: alimentare la capacità di gioco e empatia dei lettori/fruitori e lavorare su quelle che chiama zone d'ombra culturali. In entrambi i casi, queste capacità sono riconosciute all'ambito letterario, a patto che si sappia scegliere con cura i testi da tramandare alle nuove generazioni. La prima funzione «viene svolta da opere che, sebbene lontane nel tempo e nello spazio dagli studenti, non debbono comunque essere scelte a caso».³ La seconda «richiede l'individuazione di precise aree di disagio»⁴ rispetto alle quali la scelta dei contenuti può avere un mandato pedagogico insostituibile. Non è superfluo sottolineare che l'impegno etico, inteso nel senso liberale di "riconoscimento dell'altro", di difesa delle differenze etniche, sessuali, etc., che è ciò che Nussbaum intende quando parla di zone d'ombra o di disagio culturali, è perfettamente integrato alla libera economia di mercato, o come scrive Badiou, è ben compatibile con «l'egoismo compiaciuto dei benestanti occidentali, con il servizio delle potenze e con la pubblicità».⁵ Allo stesso tempo, non si può fare a meno di notare, anche, che questa integrazione implica qualcosa che, se non è proprio una censura, ci assomiglia moltissimo. Si tratta dunque di una posizione politica piuttosto interessante: da un lato il discorso di Nussbaum si fonda sul riconoscimento del fondamentale contributo dello spirito critico allo sviluppo delle democrazie avanzate; dall'altro configura l'applicazione di questo stesso spirito all'interno di confini molto chiari e, evidentemente, funzionali a specifici problemi dello sviluppo di questa fase del capitalismo. Mentre si perora la causa della cultura umanistica, quindi, si sottintende qui anche un passaggio tra l'idea molto novecentesca di letteratura come serie di pratiche discorsive specifiche, variabili e potenzialmente significanti nello spazio e nel tempo, ad un'altra che la vorrebbe come una specie di deposito di valori declinato al presente che distilla, pur *non per profitto*, ciò che infine è conveniente *al profitto*. Lo statuto degli studi sulla letteratura, da metadiscorso teorico e critico relativo a quelle pratiche discorsive, o, talvolta, relativo all'esistenza degli uomini e alla loro società attraverso quelle pratiche discorsive, tende a tramutarsi in un luogo di produzione ed elaborazione direttamente ideologica, un laboratorio finalizzato ad accompagnare il cittadino (o meglio il consumatore) lungo il supposto percorso di avanzamento dell'occidente demo-

³ M. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* [2010], il Mulino, Bologna 2011, p. 123.

⁴ *Ibidem*.

⁵ A. Badiou, *L'etica. Saggio sulla coscienza del male* [2003], Cronopio, Napoli 2006, p. 14.

cratico. L'elenco dei valori di cui quest'ultimo ha bisogno viene infatti direttamente esplicitato: integrazione, empatia, differenza, libertà privata, etc.. Dietro la difesa della letteratura e dell'arte, e dunque dietro la trasformazione del sapere umanistico in un controllabile laboratorio al servizio del capitale, opera perciò un richiamo di ordine etico. Sia nelle società dispotiche che in quelle democratiche, d'altra parte, ciò è in qualche modo sempre successo: forse non dovremmo sorprenderci che anche il capitalismo contemporaneo eserciti tale arbitrio, ovvero che dietro l'apologia della differenza dei difensori dell'etica contemporanea si celi in fin dei conti una forma piuttosto astuta di identità. Tra incondizionalità del pensiero e sovranità del potere (di qualsiasi potere), come sosteneva anni fa Jacques Derrida,⁶ si pone sempre una frontiera. In effetti, il problema è solo in apparenza quello della posizione liberale da cui la scomunica di "certe libertà"⁷ viene indirettamente pronunciata – chi stabilisce i limiti etici della libera creatività? – ma ha a che fare con l'oggetto della richiesta, ovvero con una stantia e ripetitiva petizione di matrice reazionaria alla sublimazione del male nella rappresentazione letteraria e artistica, riproposta oggi in forme appena un po' rinfrescate dopo l'esperienza conflittuale e ribelle dell'arte più avanzata del Novecento. Sorprende sempre, ma anche in questo caso non dovrebbe farlo, il fatto che i paladini delle differenze diventino decisamente intolleranti non appena le differenze in questione eccedano i limiti del campo da gioco che essi stessi hanno tracciato. Come spiega Badiou in un passaggio molto noto della sua *Etica*:

gli apostoli dell'etica e del "diritto alla differenza" sono visibilmente orripilati da ogni differenza un po' accentuata [...]. In verità, questo famoso "altro" non è presentabile se non in quanto è un buon altro, e cioè: che cosa se non lo stesso che noi? Rispetto delle differenze, certo! Ma con la riserva che il differente sia democratico-parlamentare, sostenitore dell'economia di mercato, in favore della libertà di opinione, femminista, ecologista... Detto altrimenti: io rispetto le differenze, se ovviamente ciò che differisce rispetta proprio come me le suddette differenze. Ovvero che "non c'è libertà per i nemici della libertà", o ancora "non c'è rispetto per colui la cui differenza consiste precisamente nel non rispettare le differenze".⁸

Due reciproci – autoevidenti (ma inconfessabili) – si annidano dietro la maschera del progresso sociale che l'ambito estetico dovrebbe aiutare a perseguire. Primo: la riduzione radicale dall'importanza specifica delle forme autonome di tutte le arti (e quindi indirettamente della loro complessa dialettica rispetto ai meccanismi econo-

⁶ Cfr. J. Derrida, *Incondizionalità o sovranità. L'università alle frontiere dell'Europa* [1999], a cura di Simone Ragazzoni, Mimesis, Milano 2008.

⁷ Cfr. M. Nussbaum, *Non per profitto*, cit., p. 121.

⁸ A. Badiou, *L'etica*, cit., pp. 26-27.

mici e politici della società), per cui l'opera d'arte, l'opera letteraria sono (devono essere) ciò di cui parlano, indipendentemente da come lo fanno. Secondo: la libertà dei poeti e degli artisti è in fin dei conti potenzialmente pericolosa per la vita associata. Cioè esistono opere letterarie, cinematografiche, televisive etc. nocive per i valori che trasmettono o per quelli che potrebbero trasmettere. Per collegare stabilmente l'arte ai valori democratici, utilizzo ancora il lessico di Nussbaum, si deve allora fare un lavoro di selezione, discriminando "tradizioni morte o inadeguate", e riconducendo, se non la produzione, per lo meno la fruizione letteraria e artistica a ciò che millenni fa Platone chiamava poesia dorica, un'arte dell'impegno, che sappia accompagnare il quieto e pacifico sviluppo della polis, o, si potrebbe dire oggi, che sia adeguata al vero e comune obiettivo «della crescita economica e di una sana cultura di mercato».⁹

Da un punto di vista critico-letterario è interessante notare che l'accento posto sui contenuti dell'arte si incontra anch'esso assai amorevolmente con le esigenze del mercato, perché come ha scritto Walter Siti «se ti interessa influire sui lettori, non puoi permetterti di deluderli, sconcertarli o magari disgustarli».¹⁰ Così «l'impegno strizza l'occhio all'intrattenimento e l'intrattenimento strizza l'occhio all'impegno»¹¹. Con il suo fortunato pamphlet *Contro l'impegno* lo stesso Siti ha mostrato, in modo al solito brillante e persuasivo, che questa vincente visione dei nuovi indirizzi gentilmente richiesti dal mercato alla libera e autonoma produzione estetica cancella o tende a cancellare il cuore gnoseologico che è proprio dei testi letterari, cioè la loro statutaria ambiguità. Studiare gli effetti di un'opera, piuttosto che la sua rilevanza estetica, sarà anche un buon modo di studiare il cervello attraverso la letteratura, ma non è detto che sia un buon modo di studiare la letteratura con il cervello. Vorrei aggiungere che, per prendere sul serio le posizioni del neo-impegno si dovrebbero anche conseguentemente abiurare i criteri con cui abbiamo storicizzato i fenomeni estetici iscritti in ciò che per circa un secolo abbiamo chiamato "tradizione del nuovo". Voglio dire che per "salvare" il sapere umanistico, come desiderano i teorici liberal-democratici, potrebbe non essere sufficiente dimenticare quel poco che sappiamo sull'ambiguità delle opere; il fatto che la loro forma è un contenuto sedimentato, come dice Siti,¹² e che non esistono contenuti se non espressi attraverso delle forme; e forse nemmeno il fatto che l'intelligenza dell'opera, quando l'opera è grande, è ben superiore a quella del suo autore, come George Steiner ci ha insegnato. Si dovrebbe

⁹ M. Nussbaum, *Non per profitto*, cit., p. 126.

¹⁰ W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021, p. 27.

¹¹ Ivi, p. 26.

¹² Cfr. ivi, p. 27.

anche dimenticare che i meccanismi del successo di un'opera, almeno da Baudelaire al postmoderno, hanno contato su un'idea crudele di novità, che ha utilizzato spesso il male (e il brutto), quel male (e quel brutto) da escludere come tradizione inadeguata, come serbatoio di innovazione. La storia della letteratura moderna e contemporanea è anche la storia di una annessione consapevole e deliberata, scandalosa e proprio perciò efficace (mercantilisticamente e ideologicamente efficace), di ciò che la morale riconosce come cattivo e che l'estetica proclama come brutto. Nella tradizione lirica italiana, per esempio, abbiamo chiamato, almeno fino a Pascoli, Pascoli compreso, questo decisivo serbatoio con il termine di "impoetico". E l'impoetico, poi fatto a pezzi e superato dalle avanguardie storiche, celava dietro lo schermo del brutto, l'inopportuno moralmente, lo sconveniente politicamente, il pericoloso socialmente.¹³ C'è una lunga tradizione amorale che attraversa la modernità letteraria, e che qui non è il caso di ripercorrere. Basterà dire che Artaud ci ha spiegato con estrema chiarezza quanto la crudeltà che le cose possono esercitare a nostro danno esiga di essere rappresentata e non nascosta, affinché «la libertà magica del sogno» possa essere riconosciuta. Oppure che George Bataille ha già dimostrato che per intendere correttamente la letteratura come sospirato ritrovamento dell'infanzia è indispensabile rappresentare attraverso il male la sua colpevolezza, in suo non essere azione, e che dunque per ritrarre correttamente la verità, la letteratura deve essere amorale, sebbene in un senso iper-morale. O ancora, che Sanguineti, riprendendo lo spunto di Artaud, ha dato prova che l'unico modo giustificato di fare letteratura è il cinismo violento capace di fare di essa qualcosa che abbia davvero la forza della fame. Sono solo pochi esempi, ma ci servono per misurare la rilevanza storica di questo processo. Ricordiamo tutti la famosa descrizione del contegno baudelairiano rispetto al mercato letterario, restituito da una pagina indimenticabile di Walter Benjamin.¹⁴ Ricordiamo tutti che la crudeltà di Artaud, il male di Bataille, il cinismo di Sanguineti discendono genealogicamente dallo scandalo e dal rifiuto della tradizione, dalla disaffiliazione e dal disgusto, dalla ribellione e dalla messa in causa proprio di ciò che è buono e di ciò che è giusto. Contraddizione e conflitto, in questo senso, erano l'altra faccia dal favore che questo ritorno del male rimosso comportava rispetto alle dinamiche del mercato, del fatto cioè che ricorrere al male è stato per più di un secolo il dispositivo fondamentale in grado di sciogliere le modeste difese della poesia e dell'arte concorrenti. Bisognerà allora ricordarlo a quanti «non cessano di attribuire alla dimensione estetica una smagliante creatività, dispensatrice di preziosi risarcimenti intellettuali ed emotivi», perché, come ha scritto Arturo Mazzarella

¹³ Cfr. F. Curi, *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977, pp. 10 e sgg.

¹⁴ Cfr. W. Benjamin, *Parco centrale* [1939], in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, 133.

«l'intero spettro della percezione è solcato da laceranti contraddizioni, da conflitti inquietanti»¹⁵, e l'estetica resta essenzialmente il campo della percezione sensibile.

Ora, le indicazioni della critica del neo-impegno, che Siti esemplifica con le posizioni di studiosi come Alexandre Gefen o di Maria Popova, cui noi potremmo aggiungere, almeno per quel che riguarda il suo *Senza profitto*, anche quelle, molto diverse, ma rispetto agli indirizzi di canone e di logica culturale assai prossime di Nassbaum, sembrano invocare una forma di censura proprio rispetto alla natura cannibalica dell'arte moderna, che ha visto imporsi per più di un secolo il nuovo, anche laddove il nuovo faceva problema (o proprio perché faceva problema) tanto sul piano estetico che su quello etico. Per capire la rilevanza politica di questo fenomeno è forse sufficiente leggere la prospettiva del neo-impegno dall'ottica del vecchio impegno, poniamo, per esempio, dall'ottica di Adorno. Il quadro si farebbe chiarissimo: in primo luogo, se le antinomie sociali sono rappresentate dalla dialettica delle forme, come Adorno voleva, allora l'annichilimento di questa dialettica equivale simbolicamente (ma anche concretamente, per la verità) alla sterilizzazione delle antinomie stesse. In secondo luogo, se sociale nell'arte è il suo movimento immanente contro la società, non la sua manifesta presa di posizione, allora l'attuale richiesta di posizioni manifeste, a danno di quel movimento immanente delle forme contro la società, è semplicemente e molto chiaramente una forma di restaurazione. Una restaurazione particolarmente astuta, non c'è dubbio, perché travestita da progressismo, addirittura da radicalismo, come capita talvolta in alcune manifestazioni contemporanee della cosiddetta Critical Theory, quella installata, per esempio, presso prestigiosi (e ben finanziati) Dipartimenti di Università private statunitensi, dove slogan come «Smash the Capitalism» e «Violence is always wrong» convivono senza che anima viva noti quanto ciò sia grottesco. Ma, al di là delle note di colore, è una restaurazione quella di cui stiamo parlando nella misura in cui occulta, nominando come creativo – un creativo organico al mercato, votato al bene e necessario alla sua innovazione – quella figura declassata, disoccupata e disgustata che, come ha scritto in diverse occasioni Fausto Curi, è il poeta o l'artista nella società che segue la Rivoluzione francese. Alla condizione baudelairiana di spirito libero e non integrato, o anche libero perché non integrato, non si sostituisce qui una figura libera e integrata, ma una non-libera e proprio perciò integrata: lo scrittore come paladino di un bene fondato su un'idea astratta e spirituale di soggettività umana è una figura che confonde inevitabilmente la critica del potere della sovranità con l'asservimento o con la servitù volontaria ad esso¹⁶.

¹⁵ A. Mazzarella, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

¹⁶ Cfr. J. Derrida, *Incondizionalità o sovranità*, cit.

In particolare, allora, ciò che si cerca di occultare qui è qualsiasi traccia, qualsiasi memoria, qualsiasi scoria fosse per miracolo ancora in sospensione, di una ormai antica simbologia del poeta, dell'artista, come oppositore, come rivoltoso, come soggetto inintegrabile, dilaniato dentro di sé dal conflitto prima economico e quindi ideologico tra la supposta autonomia e la sostanziale eteronomia della propria attività rispetto alla società in cui opera. Questo processo di riconciliazione tra artista e società non inizia certo con le proposte cariche di buon senso di Gefen o con quelle di Popova. Potremmo dire che il neo-impegno è concettualmente in continuità con il trattamento e il superamento postmodernista dell'avanguardia, nonostante la sua apparente opposizione, poiché, in buonissima sostanza, le avanguardie novecentesche, dal Futurismo all'Internazionale situazionista, reagivano con obiettivi extraletterari alla condizione materiale e storica del loro essere artisti, mentre i postmodernisti sfruttavano per fini letterari gli scarti formali e lo sperimentalismo delle pratiche d'avanguardia, per rivendicare la propria appartenenza alla pseudoclasse degli artisti. Se non mi inganno, perciò, all'angolo opposto della reazione del neo-impegno non sta solo la grande letteratura, con tutta la sua profondità: si può sempre contenerne le ambiguità; addirittura, se necessario, se ne può purgare la lezione, come succede in alcuni casi controversi, recentemente alla ribalta mediatica. A mio avviso, in questo angolo stanno piuttosto alcune esperienze, forse residuali, di pervicace resistenza a pensare la letteratura in un rapporto conflittuale con il mercato e con l'aggressiva normazione etica che ne sospinge oggi il funzionamento (e cioè la sua estensione), anche in opposizione con le populistiche e apertamente reazionarie pretese di certe destre europee e americane di rifondare una fantomatica età dell'oro.

Ecco perché credo che rifiutare l'idea stessa di creatività, come fa in maniera divertita e divertente, ma in fondo molto seria, uno scrittore e un teorico assai atipico come Kenneth Goldsmith sia un gesto d'avanguardia in senso proprio. Non per caso, i saggi riuniti in *Uncreative Writing* cercano di rilanciare una dimensione del fatto letterario libera e non integrata, benché tecnologicamente aggiornata, che contraddice la prima regola dell'arte secondo il mercato contemporaneo, finendo per essere reimmessa nel mercato con un'insolita capacità propulsiva. Scrive Goldsmith: «la creatività – così come è definita dalla nostra cultura, attraverso le infinite parate di romanzi, memoriali e film di maniera – è la cosa da cui bisogna fuggire, non solo in quanto membri della classe creativa, ma anche in quanto membri della classe artistica»¹⁷. Così, nel suo corso di scrittura non creativa all'Università della Pennsylvania «gli studenti venivano penalizzati per ogni forma di ostentazione di originalità e creatività. Al contrario erano premiati il plagio, il furto di identità, il riutilizzo di vecchi paper, il patchwriting, il campionamento, il saccheggio, l'appropriazione in-

¹⁷ K. Goldsmith, *Ctrl+c Ctrl+v (scrittura non creativa)* [2011], Nero, Roma 2019, p. 17.

debita».¹⁸ Questo paradossale rovesciamento dei valori aderisce alle regole segrete che strutturano il discorso pubblico, scartando da ciò che invece viene formalmente impartito all'etica artistica. Ritrasforma, cioè, l'artista da creativo integrato che de-roga all'incondizionalità del proprio pensiero per ciò che la sovranità stabilisce come bene, in un critico disaffiliato, che riscatta l'asservimento della propria condizione di disoccupato di lusso manipolando e cavalcando quello stesso mercato che vorrebbe espellerlo. L'esperienza critica e allo stesso tempo artistica viene così installata sul crinale che separa la resistenza alle pressioni della doxa e l'iscrizione palese all'interno di essa, anzi alla sua testa. Considerando come orizzonte di ciò che è scrivibile soltanto il già scritto, evapora la pretesa identità, astratta e universale non solo del sé, ma dell'idea generale dell'io, ovvero di quella fabbrica del narcisismo contemporaneo che struttura ambizioni creative e limiti critici del proprio campo d'azione. Ciò avviene attraverso un particolare uso della lingua: tutto ciò che è riproducibile, citabile e non genuino, per così dire, deresponsabilizza l'io, rendendo sempre riflessivo il suo linguaggio senza che questo comporti una perdita di referenzialità. L'io si trova ad essere ad un tempo creatore e creato; il suo linguaggio è ad un tempo oggetto e soggetto. La sua identità, coerentemente con la struttura della società, è proteiforme e in divenire:

Se la mia identità è davvero a portata di mano e cambia di minuto in minuto [...] è importante che la mia scrittura rifletta questo stato di identità [...]. Ciò significa adottare anche voci che non sono mie, soggettività che non sono mie, posizioni politiche che non sono mie, opinioni che non sono mie, perché in fondo non penso di saper definire cosa è veramente mio e cosa non lo è.¹⁹

Si deve sottolineare che questo rifiuto della creatività è supportato dal riconoscimento e dal rilancio di una tradizione sommersa, oppositiva e minoritaria, che ha insistito sulla riduzione dell'io, come si diceva negli anni Sessanta, in quanto dispositivo non solo estetico, ma essenzialmente politico. Come si sa, infatti, la riduzione dell'io significava, per le neoavanguardie, rimpiazzare la figura poetica dell'io, ereditata dalla tradizione lirica, e fondata sull'idea di creazione attraverso il proprio linguaggio, con un'altra, indotta dalle condizioni materiali della comunicazione contemporanea, che non solo fosse capace di elaborare un linguaggio ricavandolo direttamente da frammenti e brani di scritture preesistenti, ma addirittura rivendicasse la legittimità di poter (e dunque dover) comporre la propria opera saccheggiando e contraffacendo più o meno deliberatamente il linguaggio di altri scrittori. Goldsmith, in particolare, si richiama in maniera esplicita alla poetica dell'Internazionale si-

¹⁸ Ivi, p. 15.

¹⁹ Ivi, p. 100.

tuazionista e a quella della Poesia concreta aggiornandone gli obiettivi critici alle nuove condizioni della comunicazione nell'epoca di internet e dei social media. In *Wasting Time on the Internet*²⁰, per esempio, la pratica situazionista della deriva è direttamente applicata all'esperienza della navigazione online. Se Debord e compagni teorizzavano la necessità di un'attenzione scientifica continua rispetto ai rapidi spostamenti compiuti dal soggetto nei diversi ambienti della città commerciale contemporanea, contrapponendo dunque la deriva alla passeggiata e al viaggio e attivando in senso critico e razionale le potenzialità dell'antica arte della *flânerie*, Goldsmith tenta di rendere lucida l'esperienza di perdere tempo su internet, facendo della navigazione disinteressata e distratta un momento essenziale di analisi della società e di autoanalisi del soggetto (come evidenziazione non sublimabile dei suoi desideri primitivi). In altri termini, così come, attraverso la deriva, i situazionisti favorivano lo studio "psicogeografico" delle impressioni affettive che l'ambiente esercita sugli uomini, il perdere tempo su internet di Goldsmith diventa un'attività riflessiva, e si tratta quindi, anche in questo caso, di rendersi consapevoli delle impressioni affettive che il web esercita su di noi, non astraendo dalla prassi una qualche teoria (come critica dei media digitali), ma rendendo teoreticamente critica la prassi stessa. Al labirinto della città situazionista, emblematizzata da Venezia o da Amsterdam, si sostituisce il labirinto infinito del web, come universo spaziale perfuso delle attività estetiche e scientifico-critiche dei suoi frequentatori. Ed è chiara la polemica contro qualsiasi forma di funzionalismo della rete, che, come il funzionalismo in urbanistica, non sarebbe altro che una forma di sostegno diretto ai bisogni della società borghese e dunque all'idea di felicità che essa diffonde. Perdere tempo su internet è una forma d'arte non come creazione, ma come gioco nomadico e critico inseparabile dalla vita.

Ma è soprattutto attraverso l'attualizzazione del concetto di *detournement*, concepito essenzialmente come spostamento contestuale di un elemento preesistente, che la scrittura non-creativa si pone in decisa continuità con gli ideali dell'internazionale situazionista. L'attribuzione di un nuovo valore a scritture preesistenti può essere letta, infatti, come il tentativo di sottrarre alla loro destinazione costruzioni linguistiche feticizzate. A differenza dei collage o dei ready made dada e neo-dada, la scrittura non-creativa non conduce a una integrazione di diversi lacerti in un nuovo oggetto creativo, immediatamente reimmesso nei meccanismi feticizzanti del mercato, ma si limita a restituire autonomia al linguaggio prelevato, privandolo paradossalmente dell'intenzione egotica imposta all'origine dal dispositivo della soggettività per mezzo di uno specifico medium. In tal senso, gli scrittori non creativi operano al di là della morale, come fa Vanessa Place *detournando* documenti legali eticamente equivoci e, dunque, riproponendoli tali e quali in forma di romanzo, o

²⁰ Cfr. Id., *Perdere tempo su internet* [2016], Einaudi, Torino 2017.

come fa lo stesso Goldsmith, facendo stampare in forma di libro un numero intero del «New York Times». La scommessa è quella di rendere effettivamente significativi gli strumenti che l'uomo già possiede, riconsegnando alla visibilità ciò che normalmente l'ideologia rende invisibile, ovvero il fatto che, come recita l'arcinota formula di Marshall McLuhan, il medium è il messaggio. È per questa ragione che nei suoi saggi Goldman insiste, riprendo l'idea dalle esperienze novecentesche di poesia concreta, sulla necessità di trattare il linguaggio come una sostanza opaca e non trasparente. L'epoca del copia-incolla e dell'apparente dominio dell'immagine sul testo ci consente infatti di comprendere che la dimensione materiale del linguaggio non è un suo elemento accessorio, ma la sua condizione necessaria: che viviamo cioè a contatto con «parole fisicamente destabilizzate, che non possono fare a meno di informare e trasformare il modo in cui noi, come scrittori, organizziamo e costruiamo le parole sulla pagina».²¹

Il cambiamento scioccante di medium ribadisce anche la natura mediale della letteratura, e ci consente di decostruire l'idea mitica, anch'essa reazionaria, trumpana, se volete, di un'epoca meravigliosa nella quale la letteratura sedeva sul trono dell'idea umanistica di uomo e agitava con sicurezza lo scettro di modo privilegiato del pensiero. Quell'epoca è esistita davvero? Personalmente non lo credo: piuttosto mi pare sia esistita un'epoca nella quale una classe dominante si è sostanziata e autodefinita per mezzo di una certa politica culturale e ha organizzato un discorso pedagogico nel quale alla letteratura veniva affidato un determinato compito, diverso da quello presente. Si dovrà forse anche oggi avere il coraggio di camminare all'indietro verso il futuro, continuando a guardare il passato in rovina, e si potrà far caso al fatto che non viviamo, come retorica vorrebbe, in un regno dell'immagine dove il discorso verbale è sterile o nullo. Dietro l'immagine, come è sempre stato, c'è ancora il testo, e il testo è anch'esso immagine. Spetta alla letteratura contemporanea mostrare la destabilizzazione fisica delle parole da cui siamo parlati, e alla critica, eventualmente, seguire ad opporsi al senso comune.

²¹ K. Goldsmith, *Ctrl+c Ctrl+v*, cit., p. 68.

La sorcière, c'est moi. *Sull'autonomia del poetico in Giudici*

Massimiliano Cappello

Nonostante appaia nella sua forma definitiva nel maggio 1965, *La vita in versi* è nella sostanza un lavoro concluso nel 1963.¹ Per sostanza, qui, si può comodamente intendere quanto Raboni, all'apparire del libro, definisce l'operazione di «deformazione» operata per tramite dell'io poetico, il quale è anche e contemporaneamente il «doppio del poeta, il suo personaggio, e l'oggetto della sua ironia».² Una traccia significativa per comprenderne la distillazione la si può reperire a cavallo tra il 1960 e il 1961 – quando, cioè, Giudici realizza a partire dalle poesie di Bertolt Brecht e dalle prose di Eugenio Montale una variazione sul tema del «*larvatus prodeo*» di cartesiana memoria:

Come nelle sue opere teatrali lo scrittore di Augsburg [...] agisce come l'attore che («*paratus prodeo*») porta una maschera e l'indica col dito, così nelle sue poesie [...] egli non cerca di attirare il lettore nel gioco del sentimento, né di contrabbandare la sua merce che è dichiaratamente una merce poetica, uno strumento destinato dal suo inventore a far scattare in chi legge il meccanismo d'un giudizio. Una vera, dunque, poesia morale.³

¹ Cfr. G. Giudici, V. Sereni, «*Quei versi che restano sempre in noi*». *Lettere 1955-1982*, a cura di L. Massari, Archinto, Milano 2021, p. 95. Cfr. anche G. Giudici, *La vita in versi*, in *Colloquio francese italiano. «Io parlo di un certo mio libro» (Roma 13-15 dicembre 1985)*, «alfabeta», VIII, 84, maggio 1986, pp. IX-X: «verso l'ottobre del 1963, il mio primo libro riassuntivo era pronto». A riprova, andrà osservato che solo 12 dei 66 componimenti inclusi nella *Vita in versi* è databile 1964-1965.

² G. Raboni, «*La vita in versi*» [1965] in *Poesia degli anni Sessanta* [1976], in *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, pp. 313-8.

³ G. Giudici, *Le poesie di Brecht* [1960], in *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975* [1976], a cura di M. Cappello, Ledizioni, Milano 2022, pp. 367-368.

è lo stesso Montale (in una terza persona travestita che è, fuor d'ogni dubbio, una prima persona) a ripeterci con altre parole il motto della maschera tragica, dell'attore che avanza sulla scena indicando la maschera dietro cui nasconde la faccia: *paratus prodeo*; sono mascherato e lo so, e dunque anche voi sapiatelo.⁴

Se è vero quanto detto sopra, l'effettivo lasso di tempo che intercorre tra la prima e la seconda raccolta, *Autobiologia*, data alle stampe nel 1969, è di gran lunga superiore ai quattro anni. In questo periodo, Giudici fa incontri e formula tesi importanti; brillano, tra questi, la scoperta di un essenziale «non luogo a comunicare» tra gli uomini, distinti sotto il giogo della società proprietaria in coloni e colonizzati, attinta tramite la lettura dei *Dannati della terra* di Frantz Fanon; e *La gestione ironica* delle «forme istituzionali», il cui motto suona: «gestire, senza essere gestito, gli strumenti della gestione». Da assumere cioè come «risibile liturgia» e «logoro supporto» a cui tributare un ossequio «tanto chiaramente formale da apparire menzognero». È, questo, uno snodo cruciale, alla luce del quale si può comprendere meglio quanto, nel medesimo saggio su Brecht, Giudici chiosava in merito al binomio autonomia-eteronomia dell'operazione artistica:

Una volta respinto il mito della neutralità artistica, assurda in un contesto sociale non equo, il poeta conquista la sua autonomia dalle pressioni culturali prendendo posizione per la parte in svantaggio, istituisce una premessa paritaria alla sua operazione, recupera una autonomia sostanziale attraverso la scelta di una eteronomia provvisoria.⁶

Una prima importante conseguenza di questa diffrazione temporale è che molto, nei sei anni che intercorrono tra *La vita in versi* e *Autobiologia*, è profondamente mutato. La prima ed evidente modificazione, a ben vedere, riguarda proprio la voce poetica. Se nel libro del 1965 Giudici poteva ancora vestire la casacca dell'«internazionale crepuscolare» privandola del suo elitismo, ad averla vinta in *Autobiologia* è il sottile gioco tra biografia e finzione.⁷ L'abbandono, cioè (per dirla ancora con Raboni), della formula media del personaggio «metà confessato e metà inventato» in favore di una netta divaricazione. Dalla parte della confessione, col presentarsi diretto e crudele della persona-autore; dalla parte dell'invenzione, tramite l'«autono-

⁴ Id., *Montale scopre Montale?* [1961], in *ivi*, p. 321.

⁵ Id., *Su Frantz Fanon: l'uomo dalla roncola* [1963], in *La letteratura verso Hiroshima* cit., p. 207; Id., *La gestione ironica* [1964], in *ivi*, pp. 260-261.

⁶ Id., *Le poesie di Brecht* cit., p. 373.

⁷ Cfr. F. Fortini, *Una nota su Giudici*, «Rinascita-Il Contemporaneo» [1965], in G. Giudici, *Poesie 1953-1990*, Garzanti, Milano 1991, p. 455.

mizzazione» dei personaggi, ai quali attribuire tutta la responsabilità della parola e del linguaggio poetico. «La “gestione ironica” degli strumenti», annota Raboni, «risulta, nell'accezione utilizzabile per buona parte della *Vita in versi*, più che superata addirittura remota».⁸

Ma certo in tanta verità l'uomo-Giudici sembrerebbe essersi soprattutto nascosto, se è vero che sempre più tende a fare capolino, in *Autobiologia* (e più ancora in *O beatrice*, la raccolta successiva) la figura insieme biografica e finzionale, autonoma ed eteronoma nonché inquietantemente sinistra del «sosia», pronto a cannibalizzare l'autore e a farsi «vero» personaggio.⁹ In una lettera a Franco Fortini del 18 maggio 1968, Giudici difende il dattiloscritto di *Autobiologia* dall'«ideologia esistenziale che certe [...] poesie potrebbero suggerire»; e aggiunge:

quella «cavia» che in esse parla e gestisce può (certo) destarmi pietà, ma soprattutto mi dice pena, e al limite della pena, ribrezzo [la «cavia» dovrebbe spiegarti, forse, anche il titolo]. E appunto (te lo dicevo forse per telefono) non riesco a sentire completo questo libro finché non avrò scritto una poesia contro questa «cavia».¹⁰

La contingenza personale e politica occupa un posto di evidente rilievo; e si tratta, in ambedue i casi, di veri e propri «giorni del dissenso» – come suona il titolo del primo affresco collettivo su ciò che è stato il Sessantotto, a firma di Giorgio Cesarano.¹¹ Ma *Il dissenso e l'autorità* titola anche un intervento fortiniano per «Quaderni piacentini», che Giudici chiosa esemplarmente nella lettera di cui sopra: «È un farmaco, questo costringersi e soprattutto costringere contro le tentazioni? Direi no, non un farmaco: il farmaco è sempre complementare e omologo al morbo».¹² Si riferisce, con ogni evidenza, all'Adorno della *Dialettica negativa*, il quale sosteneva che «il positivo della negazione sarebbe solo la negazione determinata» – concetto hegeliano che, *mutatis mutandis*, esprime qui l'esigenza di pensare una critica non integrata alla società suo oggetto; che non la corrobora, cioè, ma la mina dalle fondamenta.¹³ Così come, del resto, l'impegno a «produrre la propria “negazione determinata”» traspare nelle pagine di Fortini come sola autentica realizzazione di quanto Guevara

⁸ G. Raboni, *Autobiologia, o la carriera di un libertino* [1969], in *L'opera poetica cit.*, pp. 379-380.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Olschki, Firenze 2018, p. 121. Sottolineature nell'originale.

¹¹ G. Cesarano, *I giorni del dissenso* [1968], a cura di N. Novello, Castelvecchi, Roma 2018.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. T. W. Adorno, *Dialettica negativa* [1966], Einaudi, Torino 2004, p. 143.

nominava in quegli anni «suicidio» dell'intellettuale: ossia «fine della categoria separata degli intellettuali».¹⁴

Questo per quanto pertiene ai cenni d'intesa che ancora Giudici corrisponde a Fortini; benché a quest'altezza i rapporti tra i due siano quasi irrimediabilmente compromessi sul piano ideologico.¹⁵ È proprio l'occasione congiunta dell'apparizione di un altro lavoro fortiniano (le *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*) e di *Autobiologia* a evidenziare, nel carteggio, come il primo sembri aver ceduto a quanto, nell'*Opportuna premessa* che apre il libro di Fortini, era detto il senso di colpa e di complicità insito in qualsiasi operazione di tipo intellettuale;¹⁶ e che si preciserà nel tempo in Giudici come un'esigenza di natura politica, «che esige strumenti di lotta politica diretta, e non versi».¹⁷

ti ringrazio molto per avermi inviato «personalmente» [...] le *Ventiquattro voci*. Ho letto (e riletto) la prefazione: e ancora. È molto difficile, per quanto in un linguaggio ancora per me familiare. [...] Potrei dirti che (leggendoti) ho avuto la tentazione di cancellare nelle bozze del mio libro appena licenziato il nome dell'autore. Ma non l'ho fatto.¹⁸

Autobiologia appare nel 1969; la sequenza *La Bovary, c'est moi* era stata pubblicata sulla rivista italo-slovena «La Battana» pochi giorni prima della lettera a Fortini, nel maggio 1968.¹⁹ Le due occasioni, insomma, si situano pienamente entro quello che Gianluigi Simonetti ha definito, nel suo *La letteratura circostante*, il «biennio silenzioso e senza versi».²⁰ Sembra, peraltro, che la colpa patita da Giudici sia, in primo luogo, quella di averli dati alle stampe, laddove altri, in quello stesso torno di tempo, avevano scelto la via «clandestina» del ciclostile (è il caso, appunto, delle

¹⁴ Cfr. F. Fortini, *Il dissenso e l'autorità* [1968], ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1409-1425. Cfr. Id., *Un'opportuna premessa*, in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 9-35.

¹⁵ Cfr. R. Corcione, «Un moncherino di religione»: Fortini interlocutore di Giudici, in *ivi*, pp. 54-56.

¹⁶ F. Fortini, *Un'opportuna premessa* cit., p. 11.

¹⁷ G. Giudici, *Primo: non strafare*, «il verri», I, 1976, p. 123. Cfr. anche L. Neri, *Forme della ripetizione in «Autobiologia»: l'io diviso tra sguardo e azione*, in A. Cadioli (a cura di), *Metti in versi la vita. La figura e l'opera di Giovanni Giudici*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2014, pp. 83-92.

¹⁸ F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio 1959-1993* cit., p. 122.

¹⁹ G. Giudici, *La Bovary, c'est moi (poesie per una voce)*, «La Battana», V, 1968, pp. 41-46.

²⁰ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, Il Mulino, Bologna 2018, pp. 143, 145.

Venticinque poesie di Fortini, ma anche di *Gli sguardi i fatti e Senhal* di Andrea Zanzotto e delle *Descrizioni in atto* di Roberto Roversi) o addirittura del rifiuto dei versi, in virtù di altre forme di indagine ritenute più urgenti e prolifiche.²¹

Sullo sfondo di una ricerca che, per riprendere una volta di più le tesi raboniane, tenta sostanzialmente di fare «poesia dell'ideologia» senza essere «poesia ideologica» (senza, cioè, tentare di predeterminare un risultato comunque inattuabile *a priori*), si osserva quindi come Giudici operi nella direzione di una sempre più marcata esposizione del personaggio-autore. D'altronde, già in un appunto del 10 novembre 1966 Giudici ammetteva: «il mio modello non posso essere che me stesso, ma quando riesco a contemplarmi, non senza qualche pietà e disgusto, in una mia obiettiva impersonalità».²²

È, in effetti, proprio dalle agende che si può constatare un'altra importante conseguenza della diffrazione temporale tra le due raccolte. Molti dei progetti poetici enunciati attorno al 1963, inevitabilmente espunti dal cantiere della *Vita in versi*, sono infatti destinati a confluire (ma giocoforza mutati nelle intenzioni e negli strumenti; e soprattutto nella voce) in *Autobiologia*. La sequenza *La Bovary, c'est moi* è tra questi progetti.

«Da anni mi seduceva l'immagine primitiva eppure gentilmente nevrotica della *Sorcière* di Michelet».²³ Per comprendere a pieno questa affermazione, occorre tornare ancora indietro di qualche anno; e più precisamente all'aprile del 1965. Giudici sta attendendo a *Euridice*, un'altra delle poesie di *Autobiologia*; ne intende dare una versione «moderna» ma non «connotata necessariamente in senso moderno». È a questo punto che, riflettendo sulla forma da conferire alla narrazione, il poeta torna a più riprese sulle «varie incarnazioni del personaggio».²⁴ Se, come ricorda Laura Neri, è certo come a questa altezza Giudici intenda prendere le distanze da quello che lui stesso definisce «autoalbinosaluggia» in favore dell'«uomo che non parlava la mia lingua» (con riferimento a Volponi e Fanon), è chiaro altresì che tutto ciò non

²¹ Cfr. A. Zanzotto, *Gli sguardi i fatti e Senhal* [1969], in *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Mondadori, Milano 1999; R. Roversi, *Descrizioni in atto* [1969], in *Tre poesie e alcune prose. Testi (1959-2004)*, Luca Sossella Editore, Roma 2008; F. Fortini, *Venticinque poesie 1961-1968* [1969], in *Questo muro* [1973], in *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzi, Mondadori, Milano 2014.

²² Cfr. G. Giudici, *Agenda 1966*, 10 novembre, inedita, conservata presso il centro APICE dell'Università degli studi di Milano. Ringrazio gli eredi Giudici per aver permesso la pubblicazione di questo e degli altri estratti inediti.

²³ Id., *Poetica volontaria e poetica involontaria* [1968], in *La dama non cercata. Poetica e letteratura (1968-1984)*, Mondadori, Milano 1985, p. 16.

²⁴ G. Giudici, *Agenda 1965*, 2 aprile, inedita.

può darsi come decisione aprioristica.²⁵ La scelta del tema, in apparenza iperletterario, cela in realtà un'ironica quanto brutale poetica del «non sinceramente»;

Non scarto dal modello, d'accordo; ma il costante omaggio al modello ecc. Omaggio rituale al modello». Da vari anni, dicevo, perseguo l'idea di una poesia. [...]. Euridice. [...] Ma di quale poesia inseguivo l'occasione?²⁶

Giudici è «ossessionato dal fantasma di sé stesso» e terrorizzato dalla «macchietta»: «non sono io, non devo parlare di me. Forse di un me futuro possibile o probabile», annota in merito alla «serie erotica» in lavorazione.²⁷ «Siamo all'inizio dei versi sull'amore», annota infatti il 25 marzo 1965, riferendosi alle poesie scritte contestualmente a *Birth-control*, poesia-lettera-saggio apparsa su «Quaderni piacentini». Rifacendosi, ancora, alle tesi adorniane – e in particolare a quel passo dei *Minima moralia* che recita: «la vita è diventata l'ideologia della propria assenza» –,²⁸ Giudici critica aspramente una società in cui «l'Amore o Eros risulta sempre più circoscritta alla sfera pura e semplice del rapporto sessuale», e in cui «la monogamia [...] è istituzionalmente superata».²⁹ È, questo, un tratto comune tanto a *Euridice* quanto alla futura *Bovary*. Nello stesso appunto, infatti, tra le «poesie di cui insegue l'occasione da vari anni» fa capolino (per rimanervi) un'intuizione. «Ecco: moderna *Strega* di Michelet».³⁰

Il vero punto di rottura sopraggiunge nel 1966; e nuovamente Giudici lo rintraccia nel cuore dell'adesione insincera a un modello:

Penso a delle poesie organizzate da un diverso «punto di vista» (animali o personaggi dimidiati). Probabilmente deve imitare l'idea del “poeta-poeta”; bisogna fare poesie sperimentali nel senso di «volontarie» (?). Un libro di «poesie scritte come poesie».³¹

²⁵ Albino Saluggia è il protagonista di P. Volponi, *Memoriale* [1962], Einaudi, Torino 2015. «L'uomo che non parlava la mia lingua», invece, ricorda da vicino il «non luogo a comunicare» tematizzato da Giudici in G. Giudici, *Su Frantz Fanon: l'uomo dalla roncola* cit., p. 207.

²⁶ G. Giudici, *Agenda 1965* cit., 31 maggio, inedita. Sottolineature nell'originale.

²⁷ Ivi, 31 agosto, inedita.

²⁸ T. W. Adorno, *Requiem per Odette*, in *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* [1951], Einaudi, Torino 2015, p. 227.

²⁹ G. Giudici, *Birth-control*, «Quaderni piacentini», IV, 22, 1965, pp. 41-42.

³⁰ Id., *Agenda 1965* cit., 31 maggio, inedita.

³¹ Id., *Agenda 1966* cit., 22 febbraio, inedita.

Non si può non avvertire la medesima inflessione del saggio su Brecht – laddove, cioè, Giudici torna a insistere sul «continuo puntare a una poesia travestita da poesia», ossia in uno sperimentalismo inteso come «rifiuto della sperimentazione, tipica scelta di una poesia d'emergenza».³²

In effetti, per comporre la sua *Euridice* «senza Orfeo», Giudici avrebbe anche meditato la prosa narrativa; ma subito considera che «verrebbe meno quel tanto di insensatezza di cui a quella lettera di Sereni e a cui da tanto aspiro».³³ Si riferisce, con ogni evidenza, alla missiva che Vittorio Sereni gli aveva indirizzato il 15 aprile 1963 dopo la lettura della prima bozza della futura *Vita in versi*:

Potrei indicarti certi versi che calano netti come definizioni, con una forza di sintesi: «qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene» [...]. Il fatto è che in queste cose «ragionate» io vorrei un tessuto meno uniforme e meno simmetrico, un di più di «non detto», un tanto di quella apparente insensatezza in cui non identifico la poesia, ma che considero parte necessaria della poesia (proprio nel rapporto con la vita). Pensa come su questa «insensatezza» potrebbe cadere, illuminante, folgorante, il verso che ho appena citato.³⁴

A voler considerare la struttura della *Bovary*, si potrebbe allora tranquillamente identificarne i preamboli in un appunto del 21 agosto 1963, riferita alle fantasie sul «passato futuro»:

(formula, quest'ultima, che potrà sottintendere [...] «cose desiderate avute, per così dire, a metà, ossia non al loro meglio: una mezza buca, una mezza storia, una mezza vita» ecc. – possibilmente con altro *pastiche* semantico qualora riuscissi ad approdare a una composizione polistrofica, a struttura policentrica ecc.).³⁵

In un appunto cruciale, il 20 novembre 1966, ecco che Giudici emenda la teoria delle «forme logore» già espressa nella sua *Gestione ironica*:

Accanto alla teoria delle «forme logore» anche quella dei «materiali logori»: ossia evitare il peso, in sé, dell'argomento. Le cose, i progetti, temi appunto della poesia

³² Id., *Le poesie di Brecht* cit., p. 378.

³³ Id., *Agenda 1965* cit., 2 aprile.

³⁴ G. Giudici, V. Sereni, «*Quei versi che restano sempre in noi*» cit., p. 92. Il verso a cui Sereni si riferisce è tratto da G. Giudici, *Una sera come tante*, in *La vita in versi* [1965], in *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2000, p. 60, v. 36.

³⁵ G. Giudici, *Agenda 1964*, 21 agosto, inedita.

che sto facendo: il più del detto che deve emergere dalla non decisiva importanza del «detto» come tale.³⁶

È un Giudici che ha ormai insomma preso coscienza, anche nella prassi compositiva, della sostanziale indifferenza del «contenuto» delle poesie; ma convinto anche che la sua «mancata espressione» lo squalifichi in partenza. È quanto osservava Raboni nel suo saggio sull'esordio giudiciano, parlando della «ricerca-utilizzo [...] di una distanza giusta, o media, che gli consentisse di parlar delle cose («la vita in versi»), anziché esserne parlato»;³⁷ ed è quanto già annotava Giudici stesso nel 1964, a margine di una conversazione con Piergiorgio Bellocchio:

Alternative: 1) o l'inserimento pacifico nelle forme istituzionali (politiche e culturali ecc.) con o senza intenzionalità riformistica (obiettivamente di illusoria efficacia); 2) o la contestazione al livello etico-sperimentale, ma senza illusioni privato, nella prospettiva (teorica) di occasioni rivoluzionarie. Nel primo caso le possibilità di manovra sono varie, nell'ambito degli schemi previsti delle varie forme istituzionali: tradizione e avanguardia in letteratura, destra o sinistra in politica ecc. ecc. Le sovrastrutture ci qualificano e determinano il senso obiettivo delle nostre azioni. Tutto deve essere considerato nella dimensione mondana [tutto = le cose del mondo]. *Sub specie aeternitatis* solo la salvezza dell'anima. Parliamo delle cose. Anche il poeta è (salvo un minimo margine) gestito dal suo mondo. Indifferenza del contenuto? In gran parte. La «mancata espressione» dequalifica il contenuto.³⁸

La Bovary c'est moi è forse il più fine distillato delle riflessioni sopra riportate. Il sottotitolo – *Poesie per una voce* – non può che alimentare le istanze che appunto si dicevano autonomizzanti del testo poetico; ma la citazione esplicita che dà nome ai versi e a questa «voce» rinvia a sua volta al libro (e processo) che inaugura dal punto di vista politico (e anche giudiziario) il discorso della modernità attorno alle categorie gramsciane *avant l'heure* di funzione e di ruolo della rappresentazione artistica nella società.³⁹

È d'altronde evidente che l'altro esplicito riferimento della sequenza *La Bovary c'est moi* è *La sorcière* di Jules Michelet; opera particolarmente amata da Giudici, della quale venne ipotizzata un'edizione mai realizzata (e che vedrà la luce solo nel 1989 per Guida) per la quale Giudici redasse un'introduzione poi raccolta in

³⁶ Id., *Agenda 1966* cit., 20 novembre, inedita.

³⁷ G. Raboni, «*La vita in versi*» cit., p. 313.

³⁸ G. Giudici, *Agenda 1964* cit., 16 maggio, inedita.

³⁹ Cfr. A. Gramsci, *Quaderni del carcere* [1948-1951], a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, pp. 1550-1.

La letteratura verso Hiroshima con il titolo *La moglie del servo*.⁴⁰ Questo saggio, a ben vedere, funziona anche macrotestualmente come epitome in compendio di tutta l'elaborazione di un pensiero «al di qua della letteratura» (come suona la sezione che lo contiene) e che pertiene massimamente all'individuazione e la messa a critica del punto di contatto tra istituto letterario e società. La quale si realizza in una serie di «proposte» in merito all'«istituto linguistico» quale sottofondo o implicazione entro le quali il momento letterario accetta e corrobora termini e condizioni della società proprietaria.

Cominciando dalle spie stilistiche, è pacifico rifarsi agli studi sulla traduzione di Giudici, che anticipano saggisticamente quanto nella raccolta successiva ad *Autobiologia*, *O beatrice*, sarà «scrittura della lingua»:

La Sorcière, the Witch, die Hexe, la Strega: varrebbe la pena completare il catalogo delle sue denominazioni in ogni lingua e delle associazioni che in ogni lingua la parola può evocare. Decisamente negative nel vocabolo italiano («brutta strega»), esse tendono immediatamente al fiabesco (un fiabesco orrido) nell'inglese: the Witch possiamo ben vederla trasvolare su vecchi tetti a cavallo del manico di scopa (o, direttamente, arsa sul rogo con scopa e tutto). E in tedesco die Hexe, dove il doppio effetto dell'h fortemente aspirata e della x aggiunge al fiabesco orrido un'ulteriore connotazione di fattura, dispetto, ghigno. Sorcière, no: sorcière («ma sorcière»), che in italiano non potrebbe davvero tradursi «mia strega», piuttosto «mia maga» o, sfidando il ridicolo, «mia maliarda», è parola che evoca l'incanto. Incanto come malia, incanto come magia, e quell'incanto che si chiama anche fascino.⁴¹

In secondo luogo, il riferimento obbligato al *Michelet* di Roland Barthes, dal quale traspare un interessante parallelo a motivare la scelta della «voce» della sequenza poetica: mimando due volte le movenze del critico francese (citando quello del *Michelet* e sottintendendo quello di *Mythologies*), Giudici riprende (anche stilisticamente) l'analogia triadica fra l'inizio della moderna «storia dei vinti» e una storia della stregoneria. In quel Novecento che Giudici definisce «secolo atomico, elettronico, neoplasico» risuonano i mali del passato – il Trecento lebbroso, il Quattrocento epilettico, il Cinquecento sifilitico. Delle tre fasi micheletiane costituenti la parabola del personaggio, inoltre – pre-strega, sacerdotessa, fattucchiera – Giudici situa risolutamente la moderna strega, analogo della condizione femminile sotto il miracolo

⁴⁰ G. Giudici, *La moglie del servo* [1969] ora in *La letteratura verso Hiroshima* cit., pp. 149-154.

⁴¹ Ivi, p. 149. Cfr. L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo. Poetica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Carocci, Roma 2018, pp. 65-69. L'espressione «maliarda» torna sintomaticamente, come «mia maliarda», in G. Giudici, *Daniela mi sgrida*, in *Autobiologia* cit., p. 173, collocata poco prima della *Bovary*.

economico, nel primo stadio; accettando di fatto il dopoguerra come punto di non ritorno nella concezione dei rapporti fra gli uomini.

È il Barthes delle *Mythologies*, si diceva, a fornire a Giudici l'armamentario teorico e retorico per mostrare, con quel linguaggio informativo e non specialistico che da sempre fu il suo obiettivo di saggista, le modalità attraverso le quali la lettura e la decifrazione del mito d'oggi denunciano un «furto di linguaggio» e l'innalzamento di una intenzione storica al rango di natura, di una contingenza a eternità. In effetti, spostando il fuoco sui primi anni del Giudici saggista – tra il 1959, diciamo, e il 1964, tra *Miti e liberazione del linguaggio* e la *Gestione Ironica* – è possibile individuare i presupposti indelebili di testi come *La Bovary c'est moi* e *La moglie del servo*.⁴² Ferdinando Bandini ha ad esempio parlato, per la sequenza, di «totale responsabilità della voce che parla»;⁴³ e Giudici ha addotto a parziale motivazione quel «contatto biografico e autobiografico» che lo ha portato a «tradurre e deformare» la «poeticità» di una situazione in «una serie di poesie». È interessante osservare che la consapevolezza di questa insufficienza – dello scarto che esiste tra il «fare» critico e il «fare» poetico – coincida perfettamente con il principio di quel lungo movimento parabolico che porterà Giudici da una saggistica eminentemente critica – e anzi tendente a rifiutare ogni momento recensorio – a una autoesegetica e autobiografica.⁴⁴

Da tempo Giudici progettava questa «voce», come si è cercato di spiegare; ed è una voce che, come si diceva con Frantz Fanon, «non parla la sua lingua», cioè «incomunicabile in termini vigenti». La diversità della lingua è tanto più drammatica e radicale quanto maggiore è la menomazione; si prefigura, insomma, quella situazione che Giudici – dal 1963 in poi – definisce come *fanoniana*, ovvero di «dannati della terra», «colonizzati», resi oggetti del e nel sistema:

Le virtù della borghesia erano virtù veramente umane, ma avevano senso e valevano all'orribile prezzo della disumana condizione degli sfruttati [...]. La situazione coloniale insomma dovrebbe avere per noi il valore di una lezione: una messa a nudo dei problemi esistenti [ma deformati e schermati] al livello della *nostra* situazione di *colonialismo* mentale e sociale.⁴⁵

⁴² Cfr. Id., *Miti e liberazione del linguaggio* [1959], ora in *La letteratura verso Hiroshima* cit., pp. 178-183; e Id., *La gestione ironica* cit.

⁴³ F. Bandini, *Introduzione*, in G. Giudici, *Poesie scelte (1957-1974)*, Mondadori, Milano 1975, p. 15.

⁴⁴ Cfr. M. Cappello, *Quel passo un po' dinoccolato*, in G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima* cit., pp. 7-44.

⁴⁵ Id., *Agenda 1963*, 17 giugno, inedita.

Come si intersecano condizione fanoniana e condizione erotica? «La borghesia democratica e l'assenza di vita che è la sua ideologia non riescono ad offrirci che qualche sorridente adulterio», dirà Giudici in un intervento inedito preparato per *La governante* di Vitaliano Brancati;⁴⁶ preciserà poi nella *Moglie del servo* che, privata dell'eros come di un'«utopia», «la moglie del servo si affretta a castigarlo [...] nella dimensione riformistica e degradata e falsamente liberatoria dell'adulterio borghese, prima o poi contestato da una voce della “coscienza” che è in realtà voce del sistema».⁴⁷ Quello di Giudici va insomma annoverato senza dubbio anche tra gli utilizzi della «pulsione libidinale come mezzo per indagare i rapporti fra l'erotismo e la società», certo sulla scorta di quanto anche il Fortini di *Verifica dei poteri* andava dicendo. Certo è che al *Faust* – alla cui traduzione Fortini stava attendendo in quel torno di tempo – Giudici sembra davvero poco implicitamente opporgli la pre-strega: «l'utopia maschile non si accontenta di aspirare all'uomo, ma punta al superuomo e (direi) al nulla; il patto femminile della pre-Strega chiede in contrappasso una semplice misura di umanità».⁴⁸

Nel capovolgimento ultimo del modello liberatorio prospettato da Michelet in un ulteriore capitolo del bovarismo, *La Bovary c'est moi* si conclude con un tipico mancato suicidio finale. Ma a questo punto è chiaro che la voce vocante è tanto più autonoma quanto più è davvero la vita che parla; e tanto più eteronoma quanto più questa «dà voce» a un frammento della vita offesa.

⁴⁶ Id., *Conferenza del febbraio 1966 a Ferrara*, in G. Carrara, S. Cucchi (a cura di), *Erotismo e letteratura. Antologia di scritti militanti (1961-1976)*, Mucchi, Bologna 2022, pp. 159-173.

⁴⁷ Id., *La moglie del servo* cit., p. 154.

⁴⁸ *Ibid.*

«Qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire».
Il paesaggio tra arte e natura in Andrea Zanzotto

Emma Pavan

Sullo statuto teorico del paesaggio abbiamo poche certezze, ma l'attenzione dedicata dalle più diverse discipline a tale oggetto ha reso chiara almeno un'evidenza paradossale: pur apparendo come un fenomeno intuitivamente immediato, esso risulta difficilmente definibile. Se guardiamo alla situazione attuale degli studi critici, sembra possibile individuare almeno due aspetti sui quali la maggior parte delle prospettive ermeneutiche convergono, ovvero la sua natura pluriforme e la trattazione interdisciplinare che ne deriva. Dal punto di vista diacronico, altrettanto condivisa è la consapevolezza che la rinascita dell'interesse per la tematica sia direttamente connessa con la diffusione della sensibilità ecologica e che quest'ultima sia a sua volta correlata ad una presa di coscienza collettiva della gravità della questione ambientale. Tuttavia, tale evidenza – che riconferma il carattere culturale dell'oggetto in analisi – non risolve un altro grattacapo teorico che si colloca al cuore dell'idea stessa di paesaggio: che ruolo occupi e che significato abbia quello che potremmo chiamare il suo “valore estetico”. Michel Collot, nella sua introduzione a *Paysage et poésie*, si sofferma proprio su questo punto, sottolineando come la preoccupazione ecologica non possa di per sé esaurire i multipli valori correlati all'argomento, i quali concernono tanto l'individuo quanto la collettività.¹ Una premessa di questo tipo, che potrebbe apparire scontata, è imprescindibile per affrontare una questione cruciale per la definizione del paesaggio in senso estetico, ovvero quale sia la natura del rapporto tra la produzione artistica e l'osservazione della natura nella contemporaneità. È la storia stessa della diffusione del termine a mostrare la relazione viscerale che si instaura tra la rappresentazione e l'esperienza percettiva di una porzione di territorio. In altre parole, il percorso della parola nella lingua testimonia come ogni tentativo di studio non possa esimersi dal prendere in carico la questione problema-

¹ Cfr. M. Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, J. Corti, Paris 2005.

tica dell'interdipendenza tra arte e natura, chiamando necessariamente in causa il dibattito sull'autonomia e sull'eteronomia dell'una rispetto all'altra. Gli studi critici tendono, inoltre, a indicare nell'Ottocento un momento-soglia che sancisce definitivamente la nascita della concezione moderna di paesaggio, inteso come fenomeno percepito soggettivamente che viene artisticamente e linguisticamente evocato attraverso una serie di opere che rifuggono la mimesi.² Tuttavia, è proprio l'accento posto sul carattere soggettivo, interpretato riduttivamente come arbitrario, che finisce per evolversi in uno dei pregiudizi responsabili dell'atteggiamento diffidente riservato alla parola paesaggio da una buona parte del Novecento.³ Paolo D'Angelo, nel capitolo della sua *Estetica della natura* dedicato alla ricostruzione storica dell'idea di bellezza naturale, individua in questo momento un punto di rottura che inciderà sulla quasi totalità dei due secoli successivi: se da un lato, infatti, con la sua attenzione per la natura, il romanticismo legittima per la prima volta il genere della pittura paesaggistica non come mera riproduzione o immagine di essa ma come sua percezione da parte di un soggetto, dall'altra, l'abbandono del principio di imitazione comporta una progressiva autonomizzazione della bellezza artistica da quella naturale. Secondo lo studioso, l'esito ultimo di tale processo è rappresentato dalla subordinazione di quest'ultima a favore della prima, con il conseguente rischio di una riduzione della filosofia estetica a filosofia dell'arte, almeno fino a tempi molto recenti. Leggiamo, infatti, che l'«idea che sia l'arte a plasmare la nostra percezione della natura è uno dei dogmi dell'estetica moderna» che si contrappone all'altrettanto unilaterale «teoria della *mimesis*, che cioè è la bellezza della natura a costituire la possibilità della bellezza artistica».⁴ Per di più, nel momento in cui, negli ultimi decenni del secolo scorso la preoccupazione per la salvaguardia dell'ambiente ha determinato una rinnovata attenzione per la realtà naturale, si è indirettamente prodotta – nella coscienza comune – una svalutazione del termine paesaggio, il quale è stato percepito a lungo come inattuale, se non addirittura controproducente per un reale progetto di tutela del territorio, proprio a causa della riduzione del significato della sua natura soggettiva ad un fatto totalmente arbitrario e della persistenza della falsa equazione che tende a far identificare staticamente con il paesaggio con il panorama. In altre parole, «il bello naturale [...] appare infatti collocato in una condizione eteronoma (non è un valore autonomo, ma dipende dai valori fissati dall'ecologia), che fa risaltare in tutta

² Cfr., ad esempio, M. Jakob, *Paysage et temps*, Infolio, Gollion 2007.

³ Per un approfondimento cfr. gli studi di P. D'Angelo, in particolare P. D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Bari 2003; id., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Bari 2021.

⁴ Id., *Estetica della natura. Bellezza naturale*, cit., p. 155.

chiarezza la diversità della sua posizione rispetto al bello artistico». ⁵

Come si è visto brevemente ed in maniera estremamente sintetica, il dibattito sulla natura pluriforme del fenomeno è complesso e non vi è la possibilità in questa sede di affrontarne nemmeno sommariamente i nodi teorici principali, per i quali si rimanda agli studi riportati in bibliografia. Il presente articolo, si propone di mostrare in che modo l'opera di Andrea Zanzotto – per la quale il paesaggio è un aspetto fondativo – rappresenti, fin dagli esordi, un luogo in cui il tema in analisi, se pur in modo non sistematico, viene accolto in tutta la sua complessità. Senza tentare un'interpretazione complessiva degli scritti zanzottiani, ci si limiterà dunque a mettere in luce i momenti in cui l'autore riflette sul complesso rapporto che intrattengono arte e natura da un lato, e sul valore dell'identità estetica del paesaggio dall'altro. Con quest'ultima intendiamo, seguendo D'Angelo e prima di lui Rosario Assunto, una specificità legata all'ambito della percezione di un territorio, che senza essere in concorrenza con altri aspetti (come quello ecologico, geologico o fisico), rappresenta una componente essenziale per l'identificazione di un paesaggio in quanto tale. ⁶ In questo senso, dunque, si prenderanno in considerazione quei luoghi dell'opera di Zanzotto in cui l'autore riflette sul carattere intersoggettivo dell'oggetto in analisi, ovvero culturale e storico. Prima di procedere sono necessarie due precisazioni. La prima: è evidente che lo studio del paesaggio letterario si colloca sempre all'interno di un codice-lingua e di un sistema-letteratura per cui esso non può essere immediatamente sovrapposto all'esperienza che viene fatta della bellezza della natura. Questo implica che all'interno dei componimenti di Zanzotto agisca anche una base soggettiva legata alla poetica dell'autore, alla situazione psichica dell'io lirico, alla tradizione letteraria e alla relazione privilegiata che per il poeta solighese intrattengono la lingua e il paesaggio; tutti aspetti che pongono delle questioni e dei problemi specifici, inerenti alla natura del segno linguistico. Detto ciò, vi sono alcuni momenti – raccolti soprattutto in *Luoghi e paesaggi* – in cui l'autore riflette esplicitamente sulla percezione del suo territorio e del bello naturale in quanto esperienza estetica,

⁵ P. D'Angelo, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, cit., p. 144. Sono, inoltre, necessarie due precisazioni. La prima: l'ambiguità terminologica non riguarda l'ecologia in quanto scienza, la quale mantiene chiaramente separati il concetto di paesaggio e il concetto di ambiente/ecosistema, ma si sviluppa nel discorso comune e in alcune applicazioni dei discorsi ecologici. La seconda riguarda i passi avanti compiuti negli ultimi trent'anni rispetto agli studi specificamente paesaggistici, i quali sono, appunto, alle prese con la difficoltà di circoscrivere un fenomeno per sua natura interdisciplinare. In questa sede, prendendo in considerazione un campione di testi scritti nella seconda metà del Novecento, tale premessa teorica ha lo scopo di inquadrare storicamente la riflessione di Zanzotto, anche per mostrare per contrasto la lucidità e lungimiranza delle sue intuizioni.

⁶ Cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1973.

mostrando come questa incida direttamente su una «certa idea di paesaggio», entrando in relazione con altri tipi di valori, tra i quali quello ecologico.⁷ La seconda precisazione è strettamente dipendente da quanto detto finora e consiste nella necessità di circoscrivere l'oggetto di studio. Focalizzarsi sull'idea di identità estetica di un luogo ci consente, in primo luogo, di mettere in luce in che modo tale valore abbia una sua autonomia rispetto agli altri valori menzionati precedentemente. In secondo luogo, una prospettiva come questa fornisce una base teorica per affrontare la complessa questione del rapporto tra arte e natura nell'opera zanzottiana, prendendo le distanze da interpretazioni che sopravvalutano il ruolo della pittura e mostrando come, nella riflessione dell'autore sul paesaggio, non sia possibile pensare né l'arte nella sua pura artisticità né la natura nella sua pura naturalità.⁸

Agli inizi del 1987 Zanzotto scrive la prima versione di un testo che, pubblicato per la prima volta in francese nel 1994 con il titolo *Vers-dans le paysage*, costituisce una fonte oltremodo preziosa per approssimarsi a quella che l'autore definisce una «certa idea di paesaggio» che «viene soprattutto dalla pittura».⁹ Questo saggio, in cui il poeta solighese riflette con attenzione sul rapporto tra arte e natura, nasce, come ci ricorda Matteo Giancotti, dalla visione della collezione di dipinti di Jean-Baptiste Camille Corot conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Reims.¹⁰ Per Zanzotto, l'opera del pittore francese rappresenta «l'archetipo, l'idea originaria» di una nuova concezione di paesaggio, il momento di «passaggio dalla figurazione esterna, quasi asettica [...] all'immagine che lascia trasparire un abbandono inconsapevole alla e nella natura» che consente di tracciare una continuità ideale con «un'ipotetica linea veneta», al punto terminale della quale si collocherebbero il padre del poeta, pittore e miniaturista e lo stesso Andrea Zanzotto.¹¹ A congiungere le diverse espressioni poetiche ed artistiche è la medesima idea di paesaggio colto «non come riproduzione fedele, documentata del luogo, ma come immagine occasionale» che, «per darsi pienamente, avere un senso», comporta necessariamente una manipolazione della

⁷ A. Zanzotto, *Verso-dentro il paesaggio*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Bompiani, Milano 2013, pp. 47-59: 47.

⁸ Per un esempio di approccio di questo genere cfr. A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997. Secondo l'autore, il paesaggio reale costituirebbe una trasposizione del paesaggio dipinto, che guida la nostra percezione secondo un duplice processo di *artialisat*ion, *in visu e in situ*.

⁹ Qui si fa riferimento alla versione italiana curata da M. Giancotti e già citata precedentemente, A. Zanzotto, *Verso-dentro il paesaggio*, cit., p. 47.

¹⁰ Cfr. Id., *Notizie sui testi*, cit., pp. 211-228, alla quale si farà riferimento per tutte le altre informazioni relative alla storia degli scritti raccolti in *Luoghi e paesaggi*.

¹¹ A. Zanzotto, *Verso-dentro il paesaggio*, cit., p. 50.

natura.¹² Ancora più radicalmente, in una cartolina inserita nella *plaquette* francese precedentemente menzionata, Zanzotto annota «C'est nous qui créons le paysage. Avant même qu'il ne devienne concret. Avec le choix que fait l'œil qui regarde».¹³ Ad un primo sguardo, dunque, la posizione del poeta non sembrerebbe così lontana dal punto di vista di Baudelaire, autore che D'Angelo colloca all'origine di quella linea della poesia moderna che individua nell'artificialità la condizione d'esistenza della bellezza, in opposizione a ogni possibile rapporto con la natura. Nei *Salons* l'autore dei *Fiori del male* ha peraltro dedicato più di una riflessione non solamente alla pittura paesaggistica in generale, ma specificamente allo stesso Corot tanto caro a Zanzotto. Vi sono vari punti di tangenza tra le parole dei due poeti: anche per Baudelaire a capo della moderna scuola di paesaggio troviamo Corot, il quale è in grado, secondo l'autore, di far risplendere nei suoi quadri le qualità dell'anima.¹⁴ Ugualmente, per quanto riguarda le ragioni che consentono di individuare in Corot il capostipite di una certa idea di paesaggio le loro opinioni convergono. Nella sezione *Il paesaggio del Salon del 1859*, leggiamo infatti, che la grandezza dell'artista deriva dal suo essere «uno dei rari pittori, forse il solo, che abbia conservato un senso profondo della costruzione, osservando il valore proporzionato di ogni particolare nell'insieme».¹⁵ Si tratta di un'attenzione all'aspetto compositivo che viene messa in evidenza anche in *Verso-dentro il paesaggio*, nel momento in cui Zanzotto sottolinea come con Corot la pittura paesaggistica si allontani dalla forma del «campionario di campagne, colline, valli, alberi, alberi, casette, fiumiciattoli che occupano indifferentemente tutta la scena».¹⁶ Sembrerebbe, dunque, che per entrambi i «critici d'arte» la peculiarità del paesaggio moderno consista nella natura inaspettata, particolare ed unica della sua composizione, frutto della sensibilità e della tecnica dell'artista. Tuttavia, l'apparente sintonia di toni nasconde delle divergenze significative che hanno a che vedere proprio con due posture profondamente diverse rispetto all'arte, alla natura e al rapporto che tra le due intercorre. Rivelatrice di tale difformità di opinione è già l'affermazione di Zanzotto con la quale abbiamo aperto questo paragrafo, ovvero che la «certa idea di paesaggio» dell'autore provenga *soprattutto*, ma non esclusivamente, dalla pittura. Questa precisazione, che potrebbe apparire capziosa, è significativa in quanto sintomatica della complessità di stratificazioni che

¹² Ivi., pp. 51-54.

¹³ Id., *Notizie sui testi*, cit., p. 218.

¹⁴ C. Baudelaire, *Salon del 1859*, in id. *Scritti sull'arte*, a cura di E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004.

¹⁵ Id., *Il paesaggio*, in id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano pp. 1245-1255: 1249.

¹⁶ A. Zanzotto, *Verso-dentro il paesaggio*, cit., p. 48.

guidano l'attività percettiva del soggetto nell'esperienza paesaggistica zanzottiana. Se per Baudelaire è una certezza – tanto che viene definita una vera e propria «mania» – che solamente «l'immaginazione fa il paesaggio», secondo Zanzotto, invece, esso è «qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire, anche attraverso le parole, mentre è in fuga da qualsiasi definizione perché in sé le racchiude tutte».¹⁷ Tale difficoltà di definizione ha le sue radici nell'idea che il paesaggio sia «une chose d'une profondeur infinie. Il n'y a jamais un paysage qui n'emboîte en lui-même une quantité d'autres paysages».¹⁸ Uno spessore di questo tipo sostiene l'idea che l'argomento sia tanto ricco, che, nonostante sia «facile ripetere cose già dette quando si parla dell'emersione del paesaggio nella pittura tra declino del medioevo e inizio dell'età moderna [...] persino i luoghi comuni rischiano qualche novità ogni qualvolta vengano riportati a raffrontarsi con le intime ragioni di questo singolarissimo episodio della storia dello spirito umano».¹⁹ Insomma, per quanto riguarda le considerazioni sul valore della pittura paesaggistica, Zanzotto e Baudelaire si collocano in realtà agli antipodi, tanto che quest'ultimo, nonostante il riconoscimento dei meriti di Corot, considera il paesaggio un genere minore. Poco prima di concludere la sezione del *Salon del 1959* dedicata al paesaggio, egli fornisce la chiave interpretativa per comprendere tale perentorietà di giudizio, rivelando l'impossibilità di prescindere dal soggetto nella sua valutazione dell'opera d'arte. È la natura stessa, dunque, ad essere guardata con ostilità da Baudelaire nel momento in cui, astratta dall'uomo, diviene fonte diretta di espressione senza la mediazione del lavoro creativo.²⁰ Al contrario, per Zanzotto è proprio la ricchezza del soggetto rappresentato a garantire la prosperità inesauribile del paesaggio che viene considerato dall'autore come «l'epifania più adeguata della “natura”».²¹ Con questa affermazione il poeta solighese non si fa portavoce di un anacronistico mito del selvatico, ma riconosce

¹⁷ C. Baudelaire, *Il paesaggio*, cit., p. 1251; Zanzotto, *Verso-dentro il paesaggio*, cit., p. 59.

¹⁸ . Id., *Notizie sui testi*, cit., p. 218.

¹⁹ A. Zanzotto, *Un paese nella visione di Cima*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit. pp. 39-46:39.

²⁰ Giovanni Macchia ha sottolineato che ogni poeta “surnaturaliste” ha rivolto alla natura offese, ma nessuno con l'impegno, la polemica categoricità di Baudelaire; per approfondimenti cfr. G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Rizzoli, Milano 1992. Sulle ragioni di tale ostilità vi sono numerosi studi, cfr., tra gli altri, F. Orlando, *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, Solfanelli, Chieti 2014 e W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012.

²¹ A. Zanzotto, *Verso-dentro il paesaggio*, cit., p. 47.

nel paesaggio «la grandezza dell'uomo» che viene «ritrovata attraverso la natura».²² Siamo quanto mai lontani da una pratica artistica che, in quanto moderna, testimonia quello che Giovanni Macchia ha definito un vero e proprio piacere di riscattare l'opera dall'umiliazione di somigliare alla natura, considerata, e questo è il caso specificamente di Baudelaire, come qualcosa «d'impudent et d'affligeant», ma soprattutto privo di immaginazione.²³ Anche l'elogio delle capacità compositive di Corot, sul quale i due poeti sembravano perfettamente concordi, ha, a ben vedere, delle radici e delle implicazioni che allontanano radicalmente gli autori presi in esame. Nei *Salons*, riprendendo Delacroix, Baudelaire ribadisce più volte che «la natura non è che un dizionario» e che l'immaginazione ha il compito di decostruirla e ricostruirla trasformando le sue parole isolate in poesia.²⁴ Nel 1846 il poeta spiega con precisione questa presa di posizione, esplicitando che «in un dizionario si cerca il significato delle parole, la loro origine e la loro etimologia, e poi se ne ricavano tutti gli elementi che compongono una frase o un racconto; ma nessuno lo ha mai considerato come una *composizione*, nel senso poetico del termine. I pittori che [...] sono privi di immaginazione, divengono i copisti del dizionario».²⁵

Il valore del paesaggio risiede, dunque, per l'autore, interamente nell'artificio della rappresentazione ed è direttamente dipendente dalle capacità manipolatorie dell'artista.²⁶ Il parallelismo natura-dizionario risulta particolarmente interessante per il nostro discorso, perché nell'opera di Zanzotto ritroviamo la stessa isotopia, ma di segno molto diverso. La natura, infatti, non viene paragonata ad un insieme di lemmi di cui il poeta-artista può disporre a suo piacimento, ma ad un libro, un'opera di per sé compiuta che ha un valore e una bellezza a prescindere dalla sua trasfigurazione artistica e con la quale non solo il poeta ma l'essere umano in generale deve necessariamente entrare in dialogo.²⁷ Il paesaggio, dunque, non è un mero riflesso

²² Id., *Un paese nella visione di Cima*, cit., p. 39.

²³ C. Baudelaire, Lettera a Fernand Desnoyers, in id., *Correspondances*, Gallimard, Paris 1973, vol. I., p. 248.; cfr. anche A. Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, Hachette, Paris 1933.

²⁴ Id., *L'opera e la vita di Eugène Delacroix*, in Id., *Opere*, cit., p. 1326.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Questa posizione ha come esito ultimo l'accoglienza, all'interno della sezione dedicata al paesaggio del *Salon del 1859* delle acqueforti ad ambientazione urbana di Charles Meryon, considerate l'esempio più poetico e solenne di quello che Baudelaire definisce un vero e proprio «paesaggio delle grandi città».

²⁷ Cfr. ad esempio il v. 17 di *A foglia ed a gemma*: «Sul libro aperto della primavera» in *Dietro il paesaggio*. Cfr. A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2011, p. 44. Vero è che questo verso proviene dalla prima fase dell'opera zanzottiana, in cui il paesaggio costituisce un rifugio per l'io lirico, ma, anche quando tale carattere pro-

dello stato d'animo del soggetto né può essere ridotto a risultato della sua attività compositiva proprio perché tale rapporto di scambio non è unidirezionale. Il paesaggio è «manifestazione di un *eros* insito nella natura: un *eros* della natura verso la natura e della natura verso l'uomo, in quanto si è dentro un sistema, *ci si sta dentro* [...]. Ogni acquisizione culturale dipende appunto da questo dialogo ininterrotto tra uomo e natura».²⁸ Date queste premesse, pur non negando il ruolo cruciale della componente psichica, in questo senso evidentemente soggettiva, nell'evocazione dei vari paesaggi letterari zanzottiani, la circolarità riflessiva che permette (o impedisce) il riconoscimento dell'io lirico nel paesaggio lungo la parabola dell'opera dell'autore non sembrerebbe riducibile ad una semplice proiezione individuale. Si tratterebbe, piuttosto, di un incontro con una realtà naturale dotata di una sua autonomia e di una sua specifica capacità progettuale. Quest'ultima differisce profondamente dalla logica «di tipo ingegnerile» che punta in modo lineare al profitto, poiché «a differenza di quelli umani, i “progetti” della natura non si presentano mai come “progetti”, essendo “genesi” anch'essi, *poiesis* nel senso più arcaico della parola, che è il far essere quello che non si prevedeva esserci».²⁹ Parole come queste ci consentono di chiarire, almeno parzialmente, in che termini si articoli nella visione di Zanzotto quel rapporto tra bellezza artistica e bellezza naturale dal quale siamo partiti. Qualche pagina prima, infatti, l'autore dedica alcune righe ad una riflessione sulla letteratura che si sovrappone in maniera evidente alla frase precedentemente citata. Leggiamo infatti:

Per quanto riguarda la letteratura, e più specificamente la poesia, l'irruzione dell'inatteso è fenomeno inevitabile, sicché l'errore che si compie nell'interpretare i testi di poesia è di intenderli come consapevoli realizzazioni di un “programma”, di un preciso manifesto poetico, quasi come di un progetto di natura filosofico-scientifica. Ma la poesia “realizzata”, anche quella riconosciuta (ma sempre a posteriori) come la più conscia delle leggi stilistiche soggiacenti ai propri meccanismi espressivi, è in realtà connessa a un enigmatico-angosciante processo di genesi dagli esiti imprevedibili, configurandosi come groviglio inestricabile di fantasmi che aderiscono al vissuto individuale. Questo vissuto primo è per me il paesaggio.³⁰

La realtà naturale, dunque, lungi dall'essere una «malvagia consigliera», rappresenta l'orizzonte entro il quale la produzione poetica (ma anche artistica in generale)

tettivo verrà meno, il territorio del trevigiano non cesserà di essere un oggetto dotato di una sua autonomia, con il quale tentare di instaurare un vero e proprio dialogo.

²⁸ A. Zanzotto, *Il paesaggio come eros della terra*, in Id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 29-28: p. 34.

²⁹ Ivi, pp. 35-36.

³⁰ Ivi, pp.31-32.

trova uno spazio per costruire e costruirsi.³¹ Da qui, la consapevolezza che l'azione della memoria del soggetto, fondamentale per l'evocazione del paesaggio, non comporta in nessun modo la negazione di una memoria storica che appartiene ai luoghi stessi. È possibile trovare in Zanzotto affermazioni come «il paese veneto ha fatto la pittura veneta», oppure «si vorrebbe sottolineare qui, tra le tante situazioni, quella del paesaggio veneto, da cui senza dubbio sono state stimulate tanto la nascita e la crescita di un prodigioso mondo pittorico quanto l'invenzione di un tema architettonico singolare quale la villa», o ancora, il riferimento a «bellezze naturali ed espressioni poetiche ed artistiche nate da esse».³² Insomma, Zanzotto non oppone in maniera manichea la produzione artistica e la realtà paesaggistica, ma si sofferma in più luoghi a riflettere sui modi e sulle forme in cui l'arte alberga in ciò che chiamiamo natura e, viceversa, la natura dimora in ciò che chiamiamo arte. Di conseguenza, la devastazione del territorio causata dallo sfruttamento indisciplinato delle sue risorse non comporta semplicemente la distruzione dell'equilibrio di un ecosistema, ma anche la sparizione «di un mondo veneto ricco di arte e memorie».³³

Il riconoscimento di una *nobilitas* naturale e, soprattutto, la riflessione sulle modalità di insediamento dell'essere umano nel suo ambiente rendono sicuramente l'opera di Zanzotto passibile di una lettura ecocritica, la quale ha già dato luogo a diversi contributi interessanti.³⁴ Proprio la precisione con cui tale approccio ermeneutico circoscrive il suo campo di indagine all'analisi delle modalità con cui la letteratura e le arti hanno concepito i rapporti tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico (quindi non solamente naturale in senso stretto) evita le pericolose sovrapposizioni tra ambiente e paesaggio – con la conseguente subordinazione del secondo nei confronti del primo – che tanti equivoci hanno generato nel pensiero comune.³⁵ Nell'opera dell'autore solighese, infatti, paesaggio, natura e ambiente sono termini che corrono paralleli ed entrano in contatto, ma non si annullano l'uno con l'altro. Se

³¹ C. Baudelaire, *Elogio del trucco*, in id., *Opere*, cit. pp. 1308-1311.

³² Cfr. rispettivamente A. Zanzotto, *Un paese nella visione di Cima*, cit., p.41; id., *Ragioni di una fedeltà*, in id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 69-77: 71; id., *In margine a un vecchio articolo*, in id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 119-123: 119.

³³ Id., *In margine a un vecchio articolo*, cit., p. 122.

³⁴ Zanzotto riflette, ad esempio, sulle differenze tra un insediamento-piaga e un insediamento-fioritura in *Ragioni di una fedeltà*, cit., p. 70. Per alcuni esempi di critica ecologica dell'opera Zanzottiana cfr. N. Scaffai, *Mondi sconosciuti. Ecologia e letteratura*, in N. Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, FUP, Firenze, 2016, pp. 17-35; F. Vasarri, *La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in *Ecosistemi letterari*, cit., pp. 115-136.

³⁵ Per un approfondimento sul tema cfr. i già citati P. D'Angelo, *Estetica della natura*, cit. e Id., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, cit.

proseguiamo nella lettura di *In margine ad un vecchio articolo* proprio dove ci siamo interrotti poco fa, noteremo che la denuncia della distruzione di quel mondo veneto ricco di arte e memorie viene affiancata alla preoccupazione per il «terribile conto» che la natura presenta «all'uomo dissennato» nella forma di «un'alterazione climatica». ³⁶ Si tratta delle due conseguenze di una «marcia di autodistruzione» che «è arrivata, con le sue iniziative imprenditoriali, ad alterare la consistenza stessa della terra che ci sta sotto i piedi». ³⁷ Anche in *Sarà (stata) natura?* Zanzotto, mantenendo sempre distinti i termini, afferma che la logica del benessere coincide «con l'infierire contro la madre terra e i paesaggi in cui essa si era costituita lungo i milioni di anni», avvicinandosi, con queste parole, alla posizione di un filosofo come Assunto, il quale – già nel 1973 con un libro controcorrente come *Il paesaggio e l'estetica* – considera tanto i valori ecologici quanto quelli paesaggistici degli strumenti fondamentali per contrapporsi all'idea prometeica di una natura totalmente asservita alle esigenze dell'essere umano. ³⁸ Sembra dunque, che in Zanzotto venga esplicitamente esibita già dagli esordi la consapevolezza che il riconoscimento del valore estetico del paesaggio non sia affatto secondario, ma costituisca una vera e propria garanzia della vivibilità ecologica dei luoghi.

Ma in cosa consiste tale valore estetico se esso non risiede esclusivamente nell'opera artistica ma riguarda più in generale la percezione di un territorio? Per tentare di rispondere a questa domanda è necessario domandarsi se all'interno dei testi di Zanzotto vi siano dei momenti in cui il paesaggio viene definito non tanto come un'impressione soggettiva in senso stretto, ma più in generale come un'identità estetica dei luoghi. Il riferimento alla memoria millenaria del terro costituisce già di per sé un indizio significativo del valore storico riconosciuto al paesaggio, ma l'attenzione che l'autore riserva alla trasformazione della propria terra e le riflessioni sulla salvaguardia della sua specificità paesaggistica forniscono ulteriori ed importanti indicazioni a riguardo. Nel già citato *Ragioni di una fedeltà* – pubblicato per la prima volta nel 1967 nel volume collettaneo *Abitare in campagna. Il Feltrino* – l'autore riprende alcune considerazioni già formulate in un articolo comparso in «La Provincia di Treviso» nel maggio del 1962 con il titolo *Architettura e urbanistica informali* in cui si problematizzano le forme dell'insediamento umano nel quadro naturale. In particolare, nell'autocommento a tale articolo, *In margine a un vecchio articolo* – comparso nel 2005 – Zanzotto descrive il testo come una «breve storia del confronto tra le trasformazioni già avvenute e quello che si sarebbe detto “piano di speranze di crescita” in cui la salvaguardia

³⁶ A. Zanzotto, *In margine a un vecchio articolo*, cit., pp. 122-123.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A. Zanzotto, *Sarà (stata) natura?*, in id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 150-153: 152.; Cfr. anche R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit.

estetica doveva avere una sua preminenza».³⁹ Poche righe più in alto, sempre nel presentare l'articolo in questione, l'autore sottolinea a posteriori una volontà dei collaboratori della Rivista dell'amministrazione provinciale di «conoscere e autoconoscersi che comprendeva in sé, in una posizione già eminente, *anche* indagini di quella che poi si autochiariò come una coscienza ecologica».⁴⁰ Se ritorniamo a *Ragioni di una fedeltà* – che si propone più precisamente di illustrare in un'ottica di valorizzazione, il patrimonio storico-artistico rappresentato dagli insediamenti residenziali rustici del Feltrino, leggiamo che questi ultimi rappresentano l'espressione di «tensioni di coscienza artistica e paesistica [...] un insieme che si è fuso all'insieme più vasto delle figure naturali», frutto della creatività popolare in grado di «intendere certi valori, soprattutto estetici».⁴¹ Verso la fine dello scritto, Zanzotto sottolinea come queste costruzioni siano rimaste «coinvolte nelle linee portanti di un paesaggio», riprendendo con questa scelta lessicale un gioco metaforico che costituisce l'asse portante del ragionamento sviluppato nell'articolo. La riflessione, infatti, si articola seguendo il parallelismo istituito tra l'insediamento umano nel paesaggio e i lineamenti di un volto, i quali possono tradurre tanto la storia della ragione quanto del suo fallimento.⁴² In questo senso, dunque, «salvare il paesaggio della propria terra» corrisponde a «salvarne l'anima e quella di chi l'abita» proprio in virtù della storia in esso sedimentata.⁴³ È necessario precisare che tale caratterizzazione estetica non costituisce affatto un esempio di localismo: il valore del paesaggio non appartiene semplicemente alla comunità che vi risiede, ma può essere apprezzato e riconosciuto da chiunque lo attraversi. Zanzotto, infatti, già 1962, annota come «gli stranieri» si esortino «vicendevolmente a visitare l'Italia prima che gli Italiani l'abbiano fatta sparire» e successivamente, pensando alla visita di Corot a Venezia, riconosce che l'artista «probabilmente aveva capito molto bene il raro valore di quelle immagini differenti, di sicuro dense nei richiami, nelle sollecitazioni a posteriori».⁴⁴ Quest'accento sulla “differenza” rimanda direttamente al valore estetico del paesaggio, il quale concorre in modo ineliminabile all'individuazione di un luogo nella sua specificità e, nella riflessione zanzottiana, assume i contorni di un discorso attorno ad una sorta di veneto “genius loci”.⁴⁵ Troviamo, infatti, affermazioni come «senza

³⁹ A. Zanzotto, *In margine a un vecchio articolo*, cit., p. 120. Per informazioni più approfondite sulla genesi dei testi cfr. le già citate *Notizie sui testi* curate da M. Giancotti.

⁴⁰ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

⁴¹ A. Zanzotto, *Ragioni di una fedeltà*, cit., pp. 72-73.

⁴² Fallimento che viene descritto nei termini, appunto, di un volto sfregiato a p. 74.

⁴³ A. Zanzotto, *Architettura e urbanistica informali*, cit., p. 130.

⁴⁴ Rispettivamente *ibidem.*; *id.*, *Verso-dentro il paesaggio*, cit., p. 53.

⁴⁵ Si tratta di un'ulteriore conferma della sensibilità estetica di Zanzotto, infatti, P. D'Angelo sottolinea come l'idea di identità estetica sia intimamente legata alla metafora

voler sottovalutare gli altri fattori, è in primo luogo nel paese e nei suoi dèi che bisogna credere»; o ancora «ogni città costituitasi in accordo col suo ambiente diventa opera di un dio indigete». ⁴⁶ Per di più, in *Il Veneto che se ne va*, articolo in cui la scomparsa del dialetto locale viene legata alla disintegrazione dell'identità territoriale, Zanzotto identifica nei toponimi l'unico luogo in cui tale specificità potrà sopravvivere, definendoli esattamente come «nomi-pendii» da cui «ammicca uno spiritello che non si lascerà facilmente intruppare, né annebbiare, né smussare nella sua acuta individualità». ⁴⁷ Già un rapidissimo attraversamento di *Luoghi e paesaggi* come quello appena realizzato consente di prendere coscienza della ricchezza della riflessione zanzottiana sul paesaggio e di mostrare come, la presa di distanza rispetto ad un'idea di arte autonoma rispetto alla bellezza naturale sia strettamente legata alla condivisione di una sensibilità ecologica che non implica, tuttavia, il misconoscimento del valore estetico del territorio. Per concludere, almeno provvisoriamente, un discorso che necessita senza dubbio di ulteriori indagini, è doverosa almeno un'altra precisazione: riconoscere il valore estetico del territorio non significa in nessun modo, per Zanzotto, cristallizzarlo in un'atemporalità monumentale. In altre parole, l'idea di paesaggio come dialogo costante allontana l'autore da qualsiasi rischio di musealizzazione dei luoghi anche nelle sue "proposte" di valorizzazione del territorio. Sempre in riferimento ai centri storici spopolati del Feltrino, leggiamo, infatti, che tali costruzioni non «avranno mai la triste fine dell'oggetto obsoleto» e che «ciò che conta è che queste abitazioni intanto vengano investite dal presente, dall'attenzione e dalla coscienza presenti». ⁴⁸ Un progetto di tutela del paesaggio dovrebbe, dunque, rendere «le dimore rustiche [...] idonee a "sopportare" l'oggi e il domani senza alterarne lo spirito», poiché il paesaggio in quanto intersoggettività «nel mutare dei tempi e delle attività umane [...] può "reincarnarsi" assumendo diversi aspetti, avere più d'una epifania pur conservando la sua anima e rimanendo fedele alle sue divinità indigeti». ⁴⁹

immaginosa del *genius loci* e consenta di riformularla in termini critici. Cfr. P. D'Angelo, *Estetica della natura*, cit. Sull'importanza dell'argomento cfr. anche J. D. Hunt, *Sette lezioni sul Paesaggio*, a cura di V. Morabito, Libra, Melfi 2012.; E. Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998.

⁴⁶ A. Zanzotto, *Un paese nella visione di Cima*, cit., p. 41; id., *Architettura e urbanistica informali*, cit., p. 125.

⁴⁷ Id., *Il Veneto che se ne va*, in id., *Luoghi e paesaggi*, cit., pp. 131-134:133. In particolare, qui Zanzotto si sta riferendo ai nomi delle località collinari.

⁴⁸ Id., *Ragioni di una fedeltà*, cit., p. 75.

⁴⁹ Ivi., pp. 71-77.

La Cosa di Jack e la casa di Lars: per un'etica della forma

Mike Belingheri

Per le opere di Lars von Trier non sembrano valere le riflessioni che in *Contro l'impegno* Walter Siti dedica alla letteratura contemporanea, descritta come prevalentemente impegnata a denunciare le ingiustizie sociali, a tutelare gli oppressi e a riparare il mondo. Al contrario, il cinema del regista danese è stato più volte accusato di aver perseguito il fine opposto, ovvero di agire come elemento di disturbo nei confronti della morale condivisa e del senso comune. La rottura radicale del legame tra arte e morale è messa esplicitamente in primo piano nel suo ultimo film: *The House That Jack Built* (2018), tradotto in italiano come *La casa di Jack*. Qui lo spettatore è chiamato ad osservare i diversi crimini compiuti da un serial killer che vive e concepisce i propri omicidi come fossero esperienze estetiche: il volto sfigurato della prima vittima – a mero titolo esemplificativo – viene paragonato e sovrapposto a un quadro cubista di Juan Gris. Inoltre, ogni efferato delitto è preceduto o seguito da una riflessione riguardante lo statuto dell'opera d'arte o da una digressione storica sulle sue evoluzioni e sui suoi più illustri artefici. A differenza di quanto accade nell'opera di Thomas De Quincey,¹ dove il paragone tra assassinio e belle arti assume un carattere meramente provocatorio, nell'ultimo film del regista danese l'omicidio viene realmente concepito come pratica artistica.

Se si privilegia una prospettiva etica, il film di von Trier non può che suscitare indignazione e venir giudicato come una sterile e assurda provocazione. Ma se si desidera analizzare l'impressione di bellezza che deriva dalla visione di quest'opera, è necessario subordinare il dispositivo etico a quello cognitivo. In un articolo del 1989 – *Che cos'è un dispositivo?* – Deleuze definisce il dispositivo come un regime di luce, come un organizzatore della realtà capace di plasmare un'identità: esso rap-

¹ «L'assassinio [...] può essere preso per il suo manico morale [...], ma può essere trattato anche *estheticamente*, come dicono i Tedeschi, cioè nei suoi rapporti col buon gusto» (T. De Quincey, *L'assassinio come una delle belle arti*, SE, Milano 2006, p. 18).

presenta dunque un certo modo di guardare e strutturare il testo, nonché di favorirne una determinata lettura o interpretazione. Si può perciò affermare che le narrazioni imperniate sul dispositivo etico hanno come unico fine quello di educare il pubblico, mostrando quali sono i valori e i comportamenti che dovrebbero essere alla base di una società equa e giusta. La letteratura di questo tipo è costituita esclusivamente da una vocazione pedagogica, il cui fine è avere una ricaduta diretta e immediata sulla *praxis*. In questo caso, lo scrittore intende assumere su di sé una funzione eminentemente politica, facendo della letteratura un «tribunale per correggere le ingiustizie della Storia»², per denunciare il male, i comportamenti riprovevoli, condannare i colpevoli, i razzisti, gli assassini. Secondo Siti, i nuovi artisti non sarebbero che dei «tutori che agiscono per il bene delle menti meno avvertite e lavorano per un mutamento delle coscienze sui tempi lunghi, sentendosi avanguardie di un mondo finalmente equo».³

Siti sottolinea tuttavia come le grandi opere letterarie, quelle che, come direbbe Bachtin, appartengono al tempo grande,⁴ non possano essere ridotte a questo: il loro compito è piuttosto la produzione di choc cognitivi. Esse si incaricano infatti di esplorare la psiche umana, la natura e le possibilità del desiderio e delle pulsioni, ovvero le contraddizioni, le divisioni e i paradossi che abitano l'essere umano. Un'arte che resta subordinata alla morale è un'arte che corre il rischio di banalizzare e semplificare la complessità, poiché il suo obiettivo primario è di rendere tutto perfettamente univoco, didascalico e ben separato. Se nell'ambito del comportamento è dunque opportuno riconoscere un primato dell'etica, nell'ambito della conoscenza questo primato va piuttosto assegnato all'intelligenza: il legame tra arte e morale va necessariamente sciolto. La letteratura non deve tanto farsi promotrice del Bene, quanto piuttosto rendere possibile un'«avventura conoscitiva».⁵ In caso contrario, non potremo mai percepire la grandezza di personaggi come Medea – alla quale, certamente non a caso, von Trier ha dedicato un film (1988) –, o di Raskol'nikov. Riprendendo un'affermazione di Nietzsche sulla tragedia, potremmo dire che chi fruisce moralmente di un film di von Trier deve ancora salire di alcuni gradini.⁶

Per il regista danese, infatti, il cinema rappresenta un linguaggio-strumento attraverso il quale indagare, articolare e interpretare quello che Freud ha definito «ter-

² W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021, p. 35.

³ Ivi, p. 12.

⁴ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988.

⁵ Ivi, p. 89.

⁶ F. Nietzsche, *Frammenti postumi (1881-1882)*, in *Opere complete*, vol. V, t. II, Adelphi, Milano 1991, p. 479.

ritorio straniero interno»⁷ e che Lacan ha in seguito chiamato il Reale: è quanto avviene nella cosiddetta 'trilogia della depressione', composta da *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) e *Nymph()*maniac (2013). Il Reale è il registro a cui appartiene la Cosa, *das Ding*, la quale può venir definita sia come un vuoto centrale causativo sia come un pieno di godimento:

Questa oscillazione tra il vuoto e il pieno consente di mostrare i due volti fondamentali della Cosa: nella prospettiva del significante la Cosa è un vuoto perché sfugge a ogni rappresentazione possibile, è letteralmente irrepresentabile, ma nella prospettiva del godimento la Cosa è un "centro di incandescenza", è un pieno che eccede il soggetto sottoponendolo a una ripetizione oscura [...] *das Ding* è al tempo stesso l'irrepresentabile [...] ma anche un luogo di addensamento del godimento, un vortice che aspira; un assoluto fuori significato e un abisso che inghiotte.⁸

Mentre le narrazioni che intendono ossequiare il politicamente corretto si pongono al servizio della realtà, quelle capaci di farci vivere un'esperienza estetica hanno a che fare con il Reale. Se nelle prime la forma è al servizio esclusivo della morale e di un messaggio chiaro e ben articolato che si tratta semplicemente di veicolare, nelle seconde la forma diviene strumento di ricerca e di elaborazione di una verità complessa e semanticamente densa. Come scrive Siti: «Io credo [...] che la forma non sia soltanto lo zucchero sull'orlo del bicchiere [...], credo che serva per estrarre i contenuti [...]. Credo insomma che la forma sia uno strumento di conoscenza».⁹ Non dobbiamo infatti dimenticare che il linguaggio è, per utilizzare un'espressione di Saussure, «il regno delle articolazioni».¹⁰ Potremmo dunque affermare che il cinema di von Trier e *The House That Jack Built* in particolare, ci suggeriscono la necessità di passare da un'etica della Legge a un'etica della Forma: una possibilità che trova in Nietzsche e Heidegger i suoi più illustri punti di riferimento.

Giunti a questo punto potrebbe sorgere un dubbio: Lars von Trier è davvero un regista della forma? Le polemiche suscitate dalle sue opere e le censure a cui esse sono state non di rado sottoposte, non suggeriscono forse la possibilità di considerarlo come un'artista dell'informe? Per rispondere a questa domanda può essere utile partire da un confronto tra il tipo di artista incarnato da Lars von Trier e quello rappresentato dal protagonista di *Morte a Venezia* di Thomas Mann. Avendo stabilito un legame indissolubile tra arte e morale, Gustav von Aschenbach ha allontanato

⁷ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 469.

⁸ M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Mondadori, Milano 2007, pp. 11-12.

⁹ Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 27.

¹⁰ F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 1970, p. 137.

dalla propria opera ogni eccesso, tenendosi, come ha scritto Giovanni Bottirolì, «a una prudente distanza da ciò che possiamo chiamare la Cosa, *das Ding*, e che per l'arte è oggetto di una difficile e pericolosa elaborazione».¹¹ Così facendo, egli è rimasto uno scrittore che, pur dotato di talento, si è limitato solamente a rasentare gli aspetti più inquietanti dell'esistenza. Il regista danese, al contrario, è stato spesso definito un artista dell'eccesso, immorale e sadico, colpevole di aver esposto senza veli, senza mediazioni, senza pudore, le passioni ambivalenti dell'essere umano e la sua dimensione più pulsionale, violenta, ambigua e abietta. D'altronde anche il movimento cinematografico Dogma 95 da lui fondato nacque proprio come «un'azione di salvataggio», come un tentativo di affermare il carattere sterile di determinate costruzioni formali (il set, le luci artificiali, la camera fissa, ecc. ...) per rivendicare l'esistenza di «un cinema che esalti le caratteristiche umane più sottili e contraddittorie ed eviti altresì di ripiegare nella scialba routine estetica».¹² L'intenzione fu quella di creare un cinema capace di inoltrarsi «senza troppi filtri lungo i territori tematici più occultati da un cinema compromesso con il mercato: la morte, il dolore, il bisogno di una vita fatta di istinti e di riconoscimenti affettivi, ma anche il tragico che investe la quotidianità».¹³ L'urgenza fu quella di infrangere la convenzionalità e la familiarità di quelle immagini capaci solo di anestetizzare e assicurare lo spettatore.¹⁴

Quella apertamente celebrata da Dogma 95 è un'apologia del brutto e del poco curato, in cui la bella forma viene concepita come una mediazione falsificante, poiché incapace di cogliere e riprendere in maniera diretta l'esperienza e l'emersione della verità: «Trier afferma che non si può pensare troppo alla qualità delle immagini quando è in gioco il manifestarsi del volto dietro la maschera, il rapsodico palesarsi delle verità oltre la rigidità delle convenzioni».¹⁵ Ad essere invocata è dunque un'operazione di desublimazione e di degradazione dell'immagine, affinché questa possa davvero scuotere l'io dal proprio sonno riposante: «Il mio scopo supremo sarà quello di carpire la realtà dai miei personaggi e dai luoghi. Giuro di fare questo con

¹¹ G. Bottirolì, *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del "non"*, Mimesis, Milano 2020, p. 39.

¹² R. Lasagna, *Lars von Trier*, Gremese editore, Roma 2003, p. 85.

¹³ Ivi, p. 7.

¹⁴ Riprendendo il concetto freudiano di perturbante, Andrea Bellavita sostiene che il grande cinema trasforma gli spettatori in coloro che, anziché guardare, vengono guardati. Questa esperienza viene descritta come destabilizzante e perturbante in quanto realizza una sovversione della postura dello spettatore, a partire dalla quale è possibile parlare di una emersione del Reale all'interno del Simbolico filmico (A. Bellavita, *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Vita e pensiero, Milano 2006).

¹⁵ Lasagna, *Lars von Trier*, cit., p. 34.

ogni mezzo disponibile in disprezzo del buon gusto e di ogni altra norma estetica»,¹⁶ scrive il regista nel manifesto che accompagna la fondazione di Dogma 95. Qui la forma viene vista solamente come un velo feticistico che deve essere urgentemente lacerato e rimosso.

Come il viaggio a Venezia rappresenta per il protagonista del racconto di Mann un tentativo di ritrattazione, di messa in discussione della propria arte e del proprio stile di vita («aveva rinnegato l'esistenza zingaresca e le oscurità interiori, rifiutato ogni simpatia per gli abissi»¹⁷), così anche *The House That Jack Built* deve essere interpretato come il tentativo, da parte di von Trier, di mostrare come tutta la propria produzione cinematografica sia stata in realtà percorsa dalla necessità di trovare una forma in grado di organizzare e includere l'informe, e allo stesso tempo la manifestazione del timore di aver fallito in tale obiettivo. Come scrive Remo Bodei, l'arte non deve mostrare il brutto e «glorificarlo così com'è, nel suo ottuso mutismo e nella sua immediata deformità. Deve inventare di continuo le forme e i dispositivi più adatti per esprimerlo». ¹⁸ L'isotopia del non-formato e dell'amorfo attraversa infatti l'intero testo filmico. Il protagonista è torturato dall'idea di essere un architetto fallito: l'abitazione che Jack progetta e cerca di costruire ogni volta con materiali diversi non riesce mai a prendere davvero una forma. Solo alla fine del film essa assume quella di un'irrapresentabile abitazione, integralmente costituita da corpi umani decomposti, ammassati e assemblati tra loro. A proposito dell'incapacità di accedere al segreto della creazione, c'è una scena molto significativa: Jack nota come sia il degrado, quindi l'inizio del decadimento della materia, a nobilitare il grappolo d'uva fino a farlo diventare, come nel caso del *Sauternes*, un'opera d'arte. Il protagonista, pur riconoscendo il valore che una muffa nobile come la *Botrytis cinerea* può aggiungere ad un vino, non riesce a comprendere come la muffa che egli prova ad inoculare nella propria opera, anziché nobilitarla, la conduca alla sua totale decomposizione.

The House That Jack Built va perciò interpretato come un'allegoria estetica: oltre a rappresentare una profonda riflessione sul proprio percorso artistico e dunque sul proprio modo di fare cinema – come peraltro suggerito dagli espliciti riferimenti ai propri lavori precedenti – il film è anche in grado di rivelare qualcosa sullo statuto stesso dell'opera d'arte. Si prenda in considerazione ora il primo aspetto: come già ricordato, l'intenzione di Dogma 95 fu quella «di dare vita a un'azione di riscossa contro la superficialità del cinema contemporaneo». ¹⁹ Quella esplicitamente affermata è la necessità di trasgredire certe regole per far sorgere un modo nuovo di

¹⁶ T. Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, Il Castoro Cinema, Milano 2001, p. 9.

¹⁷ T. Mann, *La morte a Venezia*, Marsilio, Venezia 2009, p. 231

¹⁸ R. Bodei, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna 1995, p. 114.

¹⁹ Lasagna, *Lars von Trier*, cit., p. 32.

concepire l'arte cinematografica. Le riflessioni di Anthony Julius sulla trasgressione possono aiutarci a interpretare l'opera di von Trier: «Che cosa significa descrivere un atto o un'opera come trasgressivi? Esiste un significato teologico primario. Si tratta di un peccato, un super crimine, un'offesa contro Dio».²⁰ Più in generale, trasgredire serve «a indicare ogni forma di superamento del confine. Questo significato è più vicino a quello etimologico, *trans-gredi*, andare oltre, passare al di là».²¹ Ogni opera d'arte veramente autentica è destinata ad infrangere le forme convenzionali del sapere e a destabilizzare, ferendolo metaforicamente, il suo fruitore:

il compito dell'arte è sconvolgerci e portarci a cogliere alcune verità sull'uomo, sul mondo che lo circonda, o sull'arte stessa. Uno dei modi con i quali l'arte raggiunge questo obiettivo è quella di estraniarci dal pregiudizio, rendendo inconsueto ciò che è familiare e problematico ciò che è dato per scontato [...]. L'opera d'arte esiste per scandalizzarci e aiutarci a prendere qualche verità su noi stessi, sul mondo che ci circonda, o sull'arte [...]. Lo scandalo è parte essenziale dell'opera d'arte [...], infrange le illusioni, svela i pregiudizi, sospende la saggezza consolidata [...], allontana dalla familiarità [...]. È un fallimento se lo spettatore *non* è sconvolto dall'opera d'arte [...]. Le convenzioni ci avvulpano con lacci così stretti e fermi, da rendere necessarie le "granate" dell'arte per strapparli e aprirci la strada alla libertà. L'arte esiste per salvarci dalla prigionia della consapevolezza abituale, fornisce un insegnamento sul mondo, su noi stessi o sulle possibilità dell'arte stessa.²²

Attraverso queste considerazioni e riprendendo l'epigramma adorniano «ogni opera d'arte è un crimine mancato», Julius fa emergere la possibilità di avvicinare la figura dell'artista a quella del criminale: «Gli artisti e i criminali entrambi ci distolgono dal regno delle sicurezze e delle consuetudini in cui viviamo [...] Gli artisti possono rubarci la serenità. Persino la nostra agiatezza».²³ Allo stesso tempo, viene sottolineata l'importanza di tenere ben separate e distinte le due figure: nonostante l'atto surrealista descritto da Breton possa consistere nel precipitarsi in strada brandendo una pistola e sparando alla cieca sulla folla, l'artista non intende difendere l'omicidio:

La sua affermazione è un'espressione provocatoria, uno strumento con il quale spiegare gli aspetti non programmati, irrazionali e violenti del surrealismo, e di dargli una realizzazione immaginaria. È solo nell'immaginazione che la folla [...] può essere aggredita. La folla è una coscienza di gruppo grossolana [...], L'epigramma di Adorno

²⁰ A. Julius, *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte*, Mondadori, Milano 2003, p. 2.

²¹ Ivi, p. 4.

²² Ivi, pp. 13-21.

²³ Julius, *Trasgressioni*, cit., p. 258.

rende esplicita questo desiderio *non* letale. Gli artisti trasgressivi non devono essere presi per dei criminali.²⁴

In *The House That Jack Built* Lars von Trier sembra riprendere quasi volutamente questa suggestiva equivalenza per riflettere e interrogarsi sulla propria arte al fine di stimarne il valore.

Il film è strutturato come una sorta di lunga seduta psicoanalitica, all'interno della quale l'analista è rappresentato dal personaggio di Verge e l'analizzante da quello di Jack. Ciò a cui assistiamo, tuttavia, è in realtà un'autoanalisi dello stesso Lars von Trier, che ha infatti ammesso in un'intervista come Jack vada considerato come un suo alter-ego: «Lo considero un mio alter ego, con la differenza che lui i suoi demoni interiori li realizza nel crimine, io li proietto sullo schermo. Entrambi ci inoltriamo nella “selva oscura”». ²⁵ Non è dunque un caso che alcune delle caratteristiche attribuite nel corso degli anni a Lars von Trier – cinismo, narcisismo, comportamento manipolatorio, misoginia – caratterizzino proprio questo suo ultimo personaggio. Da un lato ascoltiamo dunque Jack raccontare la storia del proprio percorso artistico, dall'altro troviamo a controbattergli il personaggio di Verge, che nella lettura proposta in questa sede, non rappresenta semplicemente la coscienza morale dell'artista, bensì un vero e proprio impulso estetico, del tutto paragonabile all'apollineo nicciano, come suggerisce il suo stesso nome, che in inglese indica per l'appunto il bordo, il margine, il limite.

A tal proposito è importante ricordare la definizione lacaniana dell'arte: un mezzo per organizzare, circoscrivere e bordare l'incandescenza della Cosa, di *das Ding*.²⁶ Lars von Trier mostra dunque come il suo cinema vada concepito come un viaggio esplorativo verso la natura enigmatica, spaventosa e caotica delle pulsioni,²⁷ come suggerito da Matteo Lolletti e Michelangelo Pasini nelle pagine dedicate ad *Antichrist*: «von Trier sposta ancora più avanti i confini del filmabile [...] soprattutto nella scelta di cosa filmare oltre che di come. [...] Von Trier [...] continua ad interrogarsi sul mezzo cinematografico, sul suo senso, il suo valore, la sua incidenza, le sue responsabilità e il suo potere». ²⁸ Come rappresentare infatti ciò che non ha immagine, come afferrare

²⁴ Ivi, p. 255.

²⁵ G. Manin, *Lars von Trier: «La casa di Jack» ispirata dalla Divina Commedia*, «Corriere della sera», 26 febbraio 2019.

²⁶ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-1960*, Einaudi, Torino 2008.

²⁷ «All'Es ci avviciniamo con paragoni: lo chiamiamo un caos, un crogiolo di eccitamenti ribollenti» (S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 483).

²⁸ M. Lolletti, M. Pasini, *Purezza e castità. Il cinema di Dogma 95: Lars von Trier e gli altri*, Foschi Editore, Forlì 2011, p. 65.

linguisticamente una «realtà muta»²⁹? Come raffigurare la mancanza di forma e di senso propria dell'esistenza di cui fa esperienza la protagonista di *Melancholia*?³⁰ Come rendere in immagine la pulsione di morte che la abita se questa è «muta, silenziosa, come “una forza demoniaca” che si oppone al simbolico, al lavoro dell'elaborazione»³¹? In *The House That Jack Built* l'operazione di progettazione e costruzione di una casa raffigura propriamente il lavoro faticoso ed incerto di articolazione della natura enigmatica dell'essere umano, nonché quello di creazione dell'oggetto estetico.

Nella sua confessione, il protagonista ripercorre quelli che sono stati l'inizio e lo sviluppo del proprio percorso artistico: i cinque capitoli in cui il film si articola rappresentano le tappe significative che hanno scandito lo studio e l'evoluzione dell'«arte» di Jack. Accanto a una crudeltà efferata e sempre crescente, che ci viene mostrata in scene durante le quali risulta difficile sostenere lo sguardo, egli continua a mostrare un'ossessiva e rigorosa ricerca della bella forma. Egli confessa, in maniera significativa, di aspirare a raggiungere l'equilibrio, la perfezione e il rigore formale proprie dell'icona sacra. L'attenzione per la costruzione si rivela anche nella strutturazione di veri e propri set fotografici all'interno dei quali le vittime vengono sistemate con cura e studio rigorosi.³² Se il primo crimine che inaugura la serie non è premeditato, il secondo studiato, ma goffo, ridicolo e grottesco, dal terzo omicidio in poi vediamo Jack procedere con sempre maggiore cura, disciplina e dedizione. La sua più grande e confessata aspirazione è infatti quella di svestire i panni dell'ingegnere, professione in cui l'attenzione si concentra semplicemente sulla funzionalità e l'efficienza dell'oggetto, per diventare un ben più nobile architetto, il cui lavoro sulla forma è questione inaggirabile e fondamentale.

²⁹ Lacan, *Il seminario. Libro VII*. cit., p. 64.

³⁰ A proposito del rapporto tra il soggetto melanconico e la Cosa, così scrive Massimo Recalcati: «Nella malinconia il soggetto è sovrastato dalla Cosa e dall'impossibilità di concepire la sua assenza [...]. Il soggetto resta preso in una “pervicace adesione all'oggetto perduto”» (M. Recalcati, *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019, p. 9). Come accade al protagonista della *Nausea* di Sartre, romanzo che non a caso doveva inizialmente intitolarsi *Melancholia*, così al Jack di von Trier l'esistenza rivela «come brutta fatticità, protuberanza ingiustificata, superflua, contingente, “di troppo”. Non esiste, infatti, nessuna Causa né alcuna Ragione che governi l'apparizione dell'esistenza» (M. Recalcati, *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*, Einaudi, Torino 2021, p. 14).

³¹ M. Recalcati, *Il vuoto e il resto. Il problema del reale in Jacques Lacan*, Mimesis, Milano 2013, p. 50.

³² Una scelta artistica simile ricorda molto da vicino quella compiuta dall'artista Andrés Serrano, il quale ha esposto una serie di fotografie in grande formato ritraenti dettagli in primissimo piano di cadaveri ripresi all'interno di un obitorio (*The Morgue*, 1992).

La vocazione architettonica di Jack rende manifesto come il cinema di von Trier non possa essere banalmente ricondotto all'estetica dell'informe teorizzata da Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss: se è vero che da un lato, attraverso il proprio cinema, il regista danese ha rivendicato l'esigenza di esplorare quella che Bois e Krauss hanno definito la dimensione basso-materialistica della pulsione,³³ ovvero la necessità di entrare in contatto con il carattere ustionante e traumatico del Reale, è altrettanto vero che, dall'altro, l'arte di von Trier ha affermato l'impossibilità di fare ciò senza accedere alle risorse del linguaggio, ovvero del Simbolico. La vocazione più alta, l'imperativo della sua arte, rimane quello della forma: «i manifesti cinematografici che scandiscono la presentazione dei suoi film, fino all'imponente decalogo di Dogma 95, confermano la sua necessità di autoimporsi continuamente delle regole che egli è il primo a trasgredire per fissarne delle nuove».³⁴ L'obiettivo non è dunque la liquidazione della forma, ma l'esigenza di trovarne continuamente una che si dimostri quanto più adeguata possibile. La continua sperimentazione, invenzione e auto-imposizione di regole mostra come questo vincolo sia percepito come necessario, poiché, per usare le parole di Nietzsche, «il vero artista non dà valore a nessuna cosa che non sappia diventare forma».³⁵ Quest'ultima non funziona infatti come un semplice contenitore, ma come una forza modellizzante che mira ad imporsi sul caos, provando ad organizzarlo:

La grandezza di un artista non si misura dai “bei sentimenti” [...] bensì dal grado in cui si avvicina al grande stile, dal grado in cui è capace del grande stile. Questo stile ha in comune con la grande passione il fatto che disdegna il piacere, che dimentica di persuadere, che comanda, che *vuole*... Dominare il caos che si è, costringere il proprio caos a diventare forma: a diventare logico, semplice, univoco, matematica, legge: è questa, qui, la grande ambizione.³⁶

Il cinema di von Trier è dunque un luogo in cui il Reale non viene esorcizzato, bensì ospitato attraverso il filtro dell'elaborazione stilistica, poiché «non esiste superficie che sia bella senza la terribilità degli abissi».³⁷ Il Reale è dunque ciò che sfugge e buca la dimensione del linguaggio, conducendo inevitabilmente verso la perdita della forma. Un ritorno al parallelismo con *Morte a Venezia* può aiutarci a chiarire questo punto: se il fallimento estetico di Aschenbach è causato dalla presenza esclusiva dell'impulso apollineo – che nella sua unilateralità avrebbe ispirato,

³³ R. Krauss, Y-A. Bois, *L'informe*, Mondadori, Milano 2003.

³⁴ Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, cit., p. 25.

³⁵ Nietzsche, *Frammenti postumi (1869-1874)*, in *Opere*, cit., vol. III, t. II, p. 332.

³⁶ Nietzsche, *Frammenti postumi (1888-1889)*, in *Opere* cit., vol. VIII, t. III, p.37.

³⁷ Nietzsche, *Frammenti postumi (1869-1874)*, cit., vol. III, t. III, p. 161.

secondo Nietzsche, l'arte dorica ed egizia –, quello di Jack è generato dalla presenza esclusiva del dionisiaco. Qui assistiamo infatti alla presenza di una forza brutta che irrompe, devasta e rende impossibile ogni tipo di forma. Assistiamo così a un fallimento della sublimazione, intesa nell'accezione del Seminario VII di Lacan: non vi è un oggetto elevato alla dignità della Cosa, ma l'elevazione della Cosa stessa. Come scrive Lasagna, nei film che si ispirano ai principi di Dogma 95 «von Trier si libera dell'ossessione del racconto apollineo, rigoroso e formalista che caratterizza Europa. [...] Il nuovo stile, imperfetto e urticante, si orienta [...] alla ricerca del maggior grado di realismo»³⁸, o più precisamente, verso l'esposizione diretta e traumatica del Reale. Si può dunque affermare che «dopo la “camera-stylo” di Austruc ci si è imbattuti nella “camera-impulso” di von Trier [...]. I movimenti traballanti delle immagini [hanno lo scopo] di tradurre in vertigine formale l'effervescenza esperienziale».³⁹ Paradigmatico di questo atteggiamento è *Idioti*, opera in cui «von Trier [...] filma un'orgia in cui il sesso non è assolutamente simulato, in dettagli realmente pornografici»,⁴⁰ rendendo evidente la mancanza di qualsiasi processo di sublimazione.

Alla fine di *The House That Jack Built*, vediamo il protagonista vestire i panni del Dante della *Commedia* e compiere un viaggio in cui alla discesa negli inferi non fa seguito alcuna ascesa, ma soltanto un progressivo inabissamento. Nonostante lo sforzo di resistenza finale, non solo Jack non riesce ad accedere ad alcun paradiso, ma anzi viene addirittura condannato, per sempre e senza possibilità di redenzione alcuna, all'abisso infernale che si spalanca – non a caso – sotto la sua casa mostruosa. Come gli ricorda Verge, egli ha superato ogni limite: il suo destino è quello di rimanere per l'eternità un artista fallito. Questo perché nella sua opera si realizza banalmente una coincidenza assoluta tra oggetto e Cosa,⁴¹ una tendenza che, come notato da Jean Clair, sembra caratterizzare gran parte dell'arte contemporanea: «mai l'opera d'arte è stata così cinica e ha così amato sfiorare la scatologia, la lordura e l'oscenità».⁴²

³⁸ Lasagna, *Lars von Trier*, cit., pp. 68-69.

³⁹ Ivi, pp. 44-46.

⁴⁰ Lolletti, Pasini, *Purezza e castità*, cit., p. 28.

⁴¹ È ciò che, secondo Massimo Recalcati, avviene in certa arte contemporanea, dove «il culto realistico della Cosa [...] si manifesta nella tendenza attuale dello sperimentalismo postavanguardista che, con particolare riferimento alla Body Art, giunge a un'esibizione del corpo dell'artista come incarnazione pura, diretta e priva di mediazioni simboliche, del reale osceno della Cosa» (Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., pp. 47-48). Cfr. anche F. A. Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Skira, Ginevra-Milano 2001.

⁴² J. Clair, *De Immundo*, Abscondita, Milano 2005, p. 23. A questo proposito si vedano anche le riflessioni di Mario Perniola, secondo il quale «il trauma sembra [...] la nozione più

Nel suo ultimo film, dunque, von Trier mette in scena la doppia tendenza che caratterizza tutto il suo cinema: l'impulso dionisiaco all'informe e quello apollineo alla forma. Tra questi due impulsi, legati da un rapporto conflittuale, si realizza una tensione che *La casa di Jack* mette in scena in un'opera che, nella prospettiva estetica di Nietzsche, nasce dal rapporto tra correlativi agonistici, che si stimolano vicendevolmente. Come notato da Giuliano Baioni, se si separano, apollineo e dionisiaco si pervertono: mentre il primo si trasforma nell'ordine della razionalità socratica, l'altro degenera nel disordine.⁴³ Per questo motivo, nella *Nascita della tragedia*, l'emergenza del caos dionisiaco è sempre correlata alla necessità della sublimazione apollinea. Il risultato di questo nobile conflitto tra opposti non sintetizzabili appare in maniera evidente nella scena in cui von Trier mostra l'ingresso di Jack all'inferno⁴⁴ per mezzo del quadro di Eugène Delacroix, *La barca di Dante*: nel momento in cui l'arte del protagonista, vestito come il sommo poeta, diventa inguardabile e insostenibile, quella del regista diviene plasticamente maestosa, sublime e iconografica. Mentre l'opera di Jack espone il caos senza velarlo in alcun modo, in quella di Lars von Trier si realizza una sintesi impossibile tra questi due correlativi agonistici. Nei suoi film più riusciti, il regista danese non rifiuta il Simbolico, ma anzi si affida alle sue risorse per esplorare ed elaborare la Cosa, accedendo in questo modo alla pratica della sublimazione, come processo non di rimozione, bensì di trasformazione. Certamente la sua arte può essere iscritta in quella che il '700 ha chiamato estetica del sublime e che «segna l'inizio dello sforzo teso a recuperare quel "brutto" che il bello ufficiale – divenendo grazioso e non più perturbante – ha finito per espungere da sé. Per suo tramite ottengono infatti pieno diritto di cittadinanza l'amorfo, il disarmonico, l'asimmetrico e l'indefinito».⁴⁵ La bellezza della sua opera non nasce dall'occultamento del Reale, ma dalla capacità di farlo emergere all'interno di una forma possibile.

adatta per interpretare l'arte di oggi, la quale sarebbe appunto caratterizzata dalla volontà di porre lo spettatore dinanzi a qualcosa di terrificante e di abietto. In effetti è il cadavere a costruire l'oggetto perturbante per eccellenza dall'arte di oggi [...]. Forte è la tentazione di fare del disgusto la categoria principale dell'estetica contemporanea» (M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, p. 8).

⁴³ G. Baioni, *La filologia e il sublime dionisiaco. Nietzsche e le "Considerazioni inattuali"*, in F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali* [1972], Einaudi, Torino 1981, pp. VII-LXIII.

⁴⁴ «L'inferno, il luogo dell'orrore eterno, presso gli ebrei è la "geenna", il cui nome proviene dalla valle di Ben Hinnom, là dove nei pressi di Gerusalemme distrutta, si vedevano i cadaveri che non erano stati sepolti. L'inferno sarebbe il luogo dove i morti non sono decentemente seppelliti» (Clair, *De Immundo*, cit., p. 14).

⁴⁵ Bodei, *Le forme del bello*, cit., p. 83; «è all'interno della cultura francese, del suo tardo Romanticismo sociale, che il brutto compie la sua definitiva conversione al bello [...]. L'arte sceglie come proprio terreno privilegiato i fenomeni abnormi ed ambigui, i luoghi stessi di condensazione del brutto e del disordine: le deformità del corpo e dell'anima, lo squallore

Ecco perché il film può essere anche concepito come un'allegoria estetica riguardante lo statuto – il *modus* – dell'opera d'arte: solamente il regista – e non Jack, né tantomeno Aschenbach – comprendono che lo statuto ontologico di quest'ultima consiste nel legame di co-appartenenza tra forza e forma, nell'heideggeriana lotta tra il Mondo e la Terra, ovvero tra il principio articolante e quello addensante. A differenza del suo alter-ego, von Trier è capace di accedere al mistero della sublimazione, che diversamente da quanto affermato dai teorici dell'informe, non è subordinata alla rimozione e non consiste in un processo di idealizzazione, bensì in un'operazione di trasformazione in cui il rapporto con il Reale non viene abolito. Per questo motivo la costruzione di von Trier, a differenza della casa del protagonista del suo film, non risulta insostenibile allo sguardo, ma si dimostra in grado di far parlare Dioniso per mezzo della lingua di Apollo, permettendo allo spettatore di vivere un'esperienza estetica con ammirazione e trasporto. Von Trier comprende così ciò che Aschenbach afferra con irrimediabile ritardo:

la forma non ha un duplice volto? Non è essa forse al contempo morale e amorale, – morale in quanto risultato di una ed espressione di una disciplina, amorale però e persino contraria alla morale, in quanto per natura contiene in sé un'indifferenza etica e aspira addirittura essenzialmente a sottomettere ciò che è morale al proprio fiero e illimitato dominio?⁴⁶

Nell'estetica del regista danese non si celebra dunque il collasso, bensì la passione per la forma. Nonostante le sperimentazioni continue e le provocazioni talvolta estreme, le opere di von Trier testimoniano come egli non abbia mai rinunciato al primato del linguaggio nell'indagine sull'essere umano e i suoi paradossi, riuscendo a mettere in forma, come ha scritto Bottioli a proposito della letteratura autentica, «quel conflitto che noi stessi siamo, nelle molte versioni che può assumere».⁴⁷

morale e materiale, il delitto, i bassifondi e le fogne della società e della coscienza [...]. L'introduzione del brutto, in tutte le sue varianti, ha appunto lo scopo di far recuperare la carica emotiva a una bellezza che, in età moderna, aveva abdicato a essa in favore del sublime e che rischiava pertanto di degradarsi al lezioso e la piacevole» (ivi, pp. 100 – 104).

⁴⁶ Mann, *La morte a Venezia*, cit., p. 77-79.

⁴⁷ G. Bottioli, *Return to Literature. A Manifesto in Favour of Theory and against Methodologically Reactionary Studies (Cultural Studies etc.)*, «Comparatismi», 3, 2018, pp. 1-37, qui p. 30. La versione italiana del saggio citata è disponibile alla pagina <https://www.giovannibottioli.it/letteratura/stili-e-regimi-di-senso/94-ritorno-alla-letteratura.html>

Parte 3

Letteratura e istituzioni

La poetica dei censori

Enrica Zanin

Siamo abituati a pensare che i censori agiscano *contro* la letteratura, in una lotta che oppone, da un lato, gli autori, che seguono una poetica con intelligenza e talento, ma non hanno nessun potere politico, e dall'altro, i censori, che non sanno nulla di letteratura, ma esercitano il potere ed impongono ai testi un senso ed una morale. La storia della lotta per la libertà di espressione, che sarebbe condotta da una manciata di autori contro l'oppressione violenta delle autorità politiche e religiose, può rendere conto delle pratiche repressive dei regimi totalitari del ventesimo secolo, ma non permette di capire i meccanismi di controllo in contesti dove il potere dello stato non è assoluto e dove la sua legittimità è talvolta discussa, come accade in gran parte oggi, nelle democrazie occidentali, e come accadeva agli albori della modernità. Nell'Europa del Cinquecento, i censori agiscono *per* la letteratura, poiché appartengono alla stessa sfera culturale degli autori, e sono obbligati a negoziare con gli scrittori, i lettori e gli editori per influenzare l'attività letteraria. Robert Darnton¹ ha mostrato che la censura, nella prima modernità, non ha solo il potere di proibire, ma che regola, promuove e guida il mercato culturale, contribuendo attivamente alla creazione e alla diffusione dei libri. Queste strategie attenuate di controllo sono simili, per certi aspetti, alle attuali forme di valorizzazione culturale, come la *peer review* delle opere scientifiche, i premi letterari, i programmi scolastici, la promozione da parte della stampa di alcuni temi importanti e la critica mossa alle opere che non li rispettano: questi organismi prescrittivi non intendono agire contro la letteratura, ma mirano, al contrario, a migliorare la qualità dei prodotti culturali, stabilendo criteri che permettono di distinguere tra libri «buoni» e «cattivi».

Nel Cinquecento, quando la censura si struttura nei principali stati europei, appare chiaro che per agire sui libri è necessario occupare il campo letterario e negoziare

¹ R. Darnton, *Censors at Work, How States Shaped Literature*, Londra, The British Library, 2014, p. 31.

con i vari organismi che lo compongono. I censori cercano di acquisire un posto importante tra gli attori della cultura: contribuiscono a fissare i criteri di valutazione dei libri, a orientare le strategie editoriali, a valorizzare ed escludere certi soggetti, certi generi e certe forme di scrittura. L'emergere della sfera pubblica nella prima modernità² invita i censori a cercare una forma di consenso, almeno tra una parte della popolazione: dissuadere i lettori sembra più efficace che vietare i libri; agire sulle mentalità sembra meno difficile che controllare il mercato librario. In questo senso, l'introduzione della censura nella seconda metà del XVI secolo non fu solo una forma regolata di repressione, ma anche il segno di un cambiamento globale e duraturo del sistema culturale.

1. La censura nel Cinquecento in Europa

In diversi paesi europei furono create, nel Cinquecento, delle strutture per rinforzare il controllo della stampa e della circolazione dei libri. Importanti studi critici³ hanno permesso di ricostruire la natura e la portata delle misure messe in atto per il controllo dei libri in Italia, in Francia, in Spagna, in Inghilterra e nei paesi germanici. Nonostante le differenze politiche e religiose, le strategie adottate sono simili: l'obiettivo è quello di controllare ogni libro prima che sia pubblicato, di regolarne la circolazione, e di definire chiaramente i principi di selezione delle opere a stampa.

In primo luogo, il controllo preventivo è rinforzato: il sistema dei privilegi, che si era diffuso in Europa, alla fine del Quattrocento, per proteggere i librai e gli autori dalla contraffazione, si trasforma gradualmente in uno strumento di controllo che permette la verifica delle opere prima della pubblicazione. Nel 1566, in Francia, l'editto di Moulin rende obbligatorio l'ottenimento di un privilegio per autorizzare la pubblicazione di ogni libro, e fa così del privilegio uno strumento di censura.⁴ Dal 1557, in Inghilterra, la licenza della *Company of Stationers* diventa obbligatoria.⁵ In

² J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere (Strukturwandel der Öffentlichkeit)*, 1962), trad. T. Burger, Cambridge, Polity Press, 1989, cap. 12.

³ Vedi U. Rozzo (a cura di), *La letteratura italiana negli «indici» del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005; C. S. Clegg, *Press Censorship in Elizabethan England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; F. Higman, *Le Levain de l'Évangile*, in *Histoire de l'édition française I: le livre conquérant, du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, a cura di R. Chartier e H.-J. Martin, Paris, Fayard (1982), 1989, p. 372-403; V. Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Tauris, 1983.

⁴ G. Minois, *Censure et culture sous l'ancien régime*, Paris, Fayard, 1995, p. 56.

⁵ *Literature and Censorship in Renaissance England*, a cura di A. Hadfield, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. xi-xii e pp. 1-16.

Spagna, l'ordinanza di Toledo dell'8 luglio 1502 rende necessario di conseguire una licenza per ogni manoscritto destinato alla stampa. Nel 1558, una nuova ordinanza designa il Consiglio di Castiglia come unica autorità abilitata a concedere le licenze di pubblicazione, e rende così più centralizzato e più efficace il controllo delle opere a stampa⁶. In Italia, la censura preventiva è diretta dalla Chiesa: parallelamente al sistema dei privilegi, una bolla di Innocenzo VIII del 1487 istituisce l'*imprimatur*, cioè l'obbligo di sottoporre ogni manoscritto, prima della pubblicazione, al controllo ecclesiastico. Se tale obbligo è raramente rispettato, i controlli preventivi sono gradualmente rafforzati a partire dal 1542, in seguito alla creazione della Congregazione del Santo Uffizio, la cui missione principale è proprio quella di combattere la circolazione delle opere eretiche.⁷

Non solo il controllo preventivo, ma anche la censura delle opere già pubblicate si rafforza. Questo compito è generalmente assegnato ai vescovi, che possono segnalare la pubblicazione di opere proibite, ispezionare i librai e confiscare i libri. In Francia, il potere dei vescovi è limitato ed i loro divieti sono raramente applicati al di fuori del loro vescovado, ma il nunzio e gli ambasciatori stranieri contribuiscono al controllo, denunciando i libri alla polizia, ai parlamenti, al Consiglio del Re o alla Sorbona.⁸ In Italia e in Spagna, l'ispezione e il sequestro dei libri sono effettuati dall'Inquisizione, che si avvale spesso dell'aiuto dei vescovi e dell'università.⁹ In Inghilterra, dal 1566, la *High Commission*, fondata dalla regina per combattere qualsiasi opposizione religiosa, rinforza il controllo dei libri importati dall'estero accusati di diffondere critiche contro il potere reale e contro la Chiesa d'Inghilterra. La ricerca di libri sediziosi è condotta parallelamente dalla Compagnia degli *Stationers*, dalla *High Commission* e dal *Privy Council*, il consiglio privato della Regina, centro della vita amministrativa, che intende lottare contro la propaganda cattolica¹⁰.

Infine, la creazione degli indici dei libri proibiti definisce più chiaramente gli obiettivi della censura e i principi di sequestro. In Italia, il primo indice del 1559 è

⁶ J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores, la cultura del impreso en el Madrid del siglo de Oro (1550-1650)*, 2 vols, Merida, Editoria regional de Extremadura, 2004, vol. 1, pp. 381-385.

⁷ V. Frajese, *Nascita dell'Indice : la censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia, Morcelliana (2006), 2008, p. 18 e 52.

⁸ J.-L. Quantin, «Les institutions de censure religieuse en France (XVI^e-XVII^e siècles)», in *Hétérodoxies croisées, catholicismes pluriels entre France et Italie, XVI^e et XVII^e siècles*, a cura di G. Fragnito e A. Tallion, Rome, École française de Rome, 2017, pp. 97-196.

⁹ Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico* cit., pp. 29-48; G. Fragnito, *Rinascimento perduto, la letteratura italiana sotto gli occhi dei censori (secoli XV-XVIII)*, Bologna, Il Mulino, 2019, pp. 27-48.

¹⁰ Clegg, *Press Censorship*, cit. pp. 30-65.

progressivamente corretto ed incrementato, grazie alle liste redatte dai vescovi, dai membri del Sant'Uffizio e dalla Congregazione dell'Indice, che dal 1588 diventa un organo permanente della Chiesa, con il compito di definire e applicare le proibizioni. Nel 1559, l'Indice di Valdés stabilisce l'autonomia dell'Inquisizione spagnola, che non applica le proibizioni di Roma, ma definisce le liste dei libri da proibire in Spagna, che sono riviste e ampliate negli Indici successivi.¹¹ In Inghilterra, l'assenza di un indice non indebolisce il lavoro degli ispettori: essi seguono direttamente gli ordini reali e manifestano la loro efficacia in numerosi processi, che condannano i poemi di Gascoigne (1575) e le cronache di Holinshed (1578) e minacciano le opere di Harvey, Nashe, Maston, Marlowe e Middleton.¹²

Oltre ad elencare i libri da bandire, l'indice indica i principi che devono guidare l'azione degli ispettori ed allertare gli autori. L'Indice tridentino del 1564 include dieci *regulae* che definiscono i criteri di proibizione e identificano i libri considerati pericolosi. La *moderatio indicis* del 1561 specifica che certi libri condannati, tra cui il *Decameron*, potrebbero riapparire una volta espunti (*donec corrigantur*).¹³ L'Indice di Clemente VIII del 1596 è accompagnato da una *Instructio* che definisce i soggetti, i termini e gli argomenti che devono essere espunti, fornendo, per così dire, una guida pratica per i censori, ma anche per gli autori, che sono espressamente incoraggiati ad autocensurarsi.¹⁴ Queste misure dimostrano che l'indice influisce attivamente sulla produzione di libri, spingendo a redigere edizioni e riscritture sorvegliate.

La censura non è limitata ai paesi cattolici: queste diverse misure - censura preventiva, censura *a posteriori*, liste di libri proibiti, guide ai censori - sono attuate anche nei paesi protestanti.¹⁵ Roger Ascham, che insegnò alla regina Elisabetta prima il greco ed il latino, critica la scarsa efficacia dei censori italiani, che ha osservato durante un viaggio a Venezia: gli inquisitori veneziani, scrive, si limitano a osservare la deriva morale e spirituale dei cittadini, invece di esercitare il controllo che un semplice funzionario dello stato inglese, senza alcun incarico religioso o morale, sa far rispettare molto più efficacemente:

¹¹ J. Martínez de Bujanda, *El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016, pp. 3-154.

¹² *Ibid.*, pp. 103-122, po. 138-169 e pp. 198-217.

¹³ *Index de Rome, 1557, 1559, 1564, les premiers index romains et l'index du Concile de Trente*, a cura di J. Martínez de Bujanda, Sherbrooke, Genève, Università di Sherbrooke, Droz, 1990, pp. 150-153.

¹⁴ *Index de Rome, 1590, 1593, 1596*, a cura di J. Martínez de Bujanda, Sherbrooke, Genève, Università di Sherbrooke, Droz, 1994, p. 348-351.

¹⁵ I. Jostock, *La Censure négociée : le contrôle du livre à Genève, 1560-1625*, Genève, Droz, 2007 pp. 15-21.

Il sindaco di Londra, come semplice funzionario pubblico, è più efficace a punire il peccato, a prostrare i nemici di Dio e dell'ordine pubblico, di quanto riescono a fare, tutti insieme, in sette anni di lavoro, quei maledetti inquisitori italiani.¹⁶

Secondo Ascham, la debolezza della censura italiana non è che un segno della mollezza diffusa nei paesi cattolici, che è quindi necessario combattere, con una censura radicale, nell'Inghilterra puritana.

La censura diventa quindi, alla fine del Cinquecento, una struttura che influenza radicalmente la vita culturale europea. La critica ha cercato di spiegare le diverse ragioni che ne hanno motivato la rapida ascesi. Lo sviluppo della stampa moltiplica esponenzialmente il numero dei lettori e rende i libri accessibili ad un pubblico più vasto, ma tale diffusione pare pericolosa perché i conflitti religiosi rendono alcuni temi molto sensibili: il libro, che sia un trattato di teologia o una raccolta di novelle, pare lo strumento più adatto a propagare idee eterodosse e contestare la morale vigente.¹⁷ La nascita degli stati nazionali rende possibile di istituire strutture amministrative dedicate al controllo dei libri, ed è probabilmente per questa ragione che ogni paese di dota di strumenti di censura.¹⁸

Malgrado tale dispiego di forze, non è chiaro se l'azione della censura sia stata veramente efficace. Il semplice fatto che un gran numero di libri vietati, come il *Decameron*, l'*Amadís de Gaula* o *Pantagruel*, non siano per niente scomparsi, ma siano oggi considerati come opere essenziali del canone letterario, sarebbe la prova dell'inefficacia fondamentale dell'azione censoria. Se è vero che i censori non hanno potuto eradicare la diffusione e la lettura di tutti libri che consideravano pericolosi, in realtà le conseguenze del loro operato sono state più indirette e forse, proprio per questo, più pericolose. I censori intendevano influenzare gli ambienti culturali ed agire sulle mentalità per cambiare radicalmente le pratiche di scrittura e di lettura.

¹⁶ R. Ascham, *The Schoolmaster*, Londra, Benjamin Tooke, 1711 (prima edizione 1570), p. 86 (tutte le traduzioni sono mie). Vedi R. W. Maslen, *Elizabethan Fictions, Espionage, Counter-Espionage, and the Duplicity of Fiction in Early Elizabethan Prose Narratives*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 40-51.

¹⁷ E. L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

¹⁸ Frajese, *Nascita dell'Indice* cit., pp. 93-138.

2. *L'azione della censura è più indiretta e più efficace*

La censura non è l'opera miope di un politico ignorante, ma il segno del graduale cambiamento di mentalità dell'élite intellettuale. La prova è che i censori e gli autori appartengono generalmente allo stesso ambiente culturale. L'arcivescovo Ludovico Beccadelli, che prese parte ai dibattiti sulla censura del *Decameron* al Concilio di Trento e fu responsabile della sua revisione nel 1565, era un uomo di lettere, formato con Bembo e della Casa, autori di una biografia di Petrarca e curatore delle epistole del suo antenato, l'umanista Antonio Beccadelli, detto il Panormita. Per Beccadelli, l'immoralità del *Decameron* è un fatto evidente, ma il suo espurgo una sfida impossibile: se si dovessero eliminare tutte le parti eretiche o immorali del testo, come egli scrive nelle sue lettere, ne rimarrebbe solo la metà, e poi, in ogni caso, la revisione di racconti noti a tutti non potrebbe suscitare che delusioni o risate.¹⁹ Il difficile compito di censurare il *Decameron* è allora affidato al benedettino Vincenzo Borghini. Come Beccadelli, Borghini appartiene al mondo intellettuale: ha preparato un'edizione del *Novellino* (1572) e delle *Trecento novelle* del Sacchetti, ha collaborato con Pietro Vettori, e la sua edizione del *Decameron* è basata sulla meticolosa collazione di vari manoscritti e edizioni antiche (alcune delle quali furono appunto prestate dal Beccadelli).²⁰

Molti umanisti sono sia autori, sia censori: Giovanni Battista Strozzi (1551-1634) è membro dell'Accademia fiorentina e potenziale correttore del *Decameron*, Guglielmo Sirleto (1514-1585), famoso ellenista e grandissimo ebraista, diventa prefetto della Congregazione dell'Indice. In Spagna, Gil Ramírez de Arellano, celebre giurista, storico e commentatore del *Cantar de mio Cid*, è incaricato della censura del *Don Chisciotte*.²¹ In Francia, Jean Chapelain, poeta, commentatore entusiasta di Marino, è stato il fondatore dell'Académie française, che critica il *Cid* di Corneille e regola la politica culturale secondo le indicazioni di Richelieu. In Inghilterra, Stephen Gosson, che accusa la poesia e il teatro di immoralità nella *Schoole of Abuse* (1579), sostiene di essere drammaturgo e poeta. A volte i censori ottengono, come ricompensa per i loro servizi, il diritto di conservare il libro che hanno appena denunciato e bandito;²² a volte gli autori temono che il loro censore sia anche un rivale:

¹⁹ «Le contraddizioni di un letterato», in Fragnito, *Rinascimento perduto* cit., pp. 273-408.

²⁰ Vincenzo Borghini, *filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Firenze, Leo Olschki, 2002, pp. 195-214, pp. 305-309.

²¹ F. Bouza Álvarez, *Dásele licencia y privilegio : Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012, pp. 97-103.

²² M. Cavarzere, *La prassi della censura nell'Italia del seicento, tra repressione e mediazione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, p. 181.

è il caso di Tasso, che teme la diffamazione di Sperone Speroni,²³ e di Juan Ruiz de Alarcón, che chiede al Consiglio di Castiglia che la censura delle sue commedie non sia affidata a Lope de Vega, perché potrebbe condannare il suo libro per proteggere la propria opera da qualsiasi concorrenza.²⁴

Il controllo dei libri stampati non è necessariamente concepito come una lotta contro il libro, ma piuttosto come uno sforzo per regolare e promuovere i buoni libri ed escludere quelli cattivi. Per questa ragione, Montaigne descrive con una certa soddisfazione i suoi colloqui con i censori romani, che dice aver lasciato molto contenti di lui (*fort contents de [lui]*). I censori, tuttavia, identificano accuratamente i passaggi ideologicamente problematici degli *Essais* ma, poiché la loro giurisdizione non si estende alla Francia, si limitano a dare a Montaigne il compito «di cancellare dal suo libro, quando volesse ristamparlo, quanto ci trovasse di troppo licenzioso, e, tra le altre cose, le parole della *Fortuna*» o di «riscrivere e rivestire quanto ci trovasse di cattivo gusto».²⁵ Nelle parole dei censori, riportate da Montaigne nel suo *Journal*, i problemi morali («troppo licenzioso») e ideologici («le parole della *Fortuna*») coincidono con quelli poetici («cattivo gusto»). Agli occhi di Montaigne, se i censori gli consigliano di rivedere il suo testo, non è solo per ricondurlo all'ambito dell'ortodossia, ma essenzialmente per migliorarne lo stile e renderlo più gradevole al suo lettore. Questa stessa miscela di poetica, morale e ideologia si trova nelle lettere che Tasso scambia con il gruppo di poeti romani ai quali sottopone la prima versione della sua *Gerusalemme*, con l'obiettivo esplicito di migliorare la qualità del poema.²⁶

Non solo i censori intendono riformare due generi, il romanzo cortese e la novella di tradizione boccaccesca, che appaiono ai loro occhi inutili ed immorali: anche filosofi, moralisti, autori ed umanisti condividono con loro l'idea di una necessaria riforma. Nella celebre declamazione *De incertitudine et vanitate scientia* (1531), più volte ristampata e tradotta, l'umanista Cornelius Agrippa condanna la lettura dei poeti e delle opere di autori come Boccaccio che, secondo lui, propongono al lettore

²³ «Dello Sperone son chiaro [...]. Egli ha una gran voglia che 'l mio poema sia consorte de' suoi *Dialoghi* e non lascerà, per adempire questo suo desiderio, di mettervi alcuna buona paroletta. Mala deliberazione fu la mia quand'io risolsi da mostrargli il poema ! E vorrei esser digiuno di cotesta revisione romana», T. Tasso, Lettera del 24.4.1567 a Luca Scalabrino, in *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Milano, Guanda, 2008 (1995), pp. 409-415, pp. 409-410.

²⁴ Bouza Álvarez, *Dásele licencia y privilegio* cit., p. 79.

²⁵ J.-R. Armogathe e V. Carraud, «Les essais de Montaigne dans les archives du Saint-Office», in *Papes, princes et savants dans l'Europe moderne, mélanges à la mémoire de Bruno Neveu*, a cura di J.-L. Quantin e J.-C. Waquet, Genève, Droz, 2007, pp. 79-96.

²⁶ Vedi *Le Lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme liberata*, a cura di L. Bocca, Alessandria, edizioni dell'Orso, 2014.

false verità come buone.²⁷ Antonio de Guevara, le cui opere morali sono ampiamente diffuse in Europa, propone un elenco dei romanzi che, secondo lui, corrompono i lettori.²⁸ Juan de Mariana, membro della Commissione dell'Indice spagnolo, condanna virulentemente la poesia profana. Ma è all'umanista Juan Luis Vivès che dobbiamo la critica più radicale della novella e del romanzo. Nel suo trattato sull'educazione, *De Institutione Feminae Christiana* (1523), che mira a promuovere l'accesso delle donne alla cultura, Vivès proibisce loro specificamente di leggere una lista di libri:

[...] Di quei libri pestiferi, che in Spagna sono *Amadis, Esplandián, Florisando, Tirant lo Blanch, Tristán de Leonís*, che contengono infinite sciocchezze per cui ogni giorno ne appaiono di nuove: *Celestina*, quella fiammiferaiia, madre di iniquità, *la Cárcel de Amor*. In Francia, *Lancelot du Lac*, Paris e Vienne, Ponthus e la bella Sidonie, Pierre de Provence e la bella Maguelonne, Melusina, quella donna spietata. In Belgio, *Floire e Blanche fleur*, Leonella e Canamoro, *Turias e Floreta, Pyrame e Thisbé*. Altri libri furono tradotti dal latino in volgare: come le facezie non facete del Poggio, *Euryalys e Lucretia*, e le *Cento novelle* di Boccaccio. Tutti questi libri sono stati scritti da uomini che erano oziosi, pigri, ignoranti, dediti ai vizi e all'impurità²⁹.

Vivès condanna i romanzi cortesi, le raccolte di novelle e di facezie, perché secondo lui possono solo condurre all'ozio ed al vizio. Queste condanne trascendono le opposizioni religiose o politiche. Autori così diversi come un umanista scettico (Cornelius Agrippa), un ebreo convertito (Juan Vivès), un oratore francescano (Guevara) ed un teologo gesuita (Mariana) paiono accordarsi per condannare le stesse opere, invocando gli stessi argomenti.

Tali critiche ripetute da pulpiti diversi hanno probabilmente contribuito a ridurre il capitale simbolico di opere che, ancora all'inizio del Cinquecento, erano considerate dei modelli narrativi e linguistici. Se il «gusto» dei lettori è cambiato nel corso dei Cinquecento, è forse anche perché le critiche continue hanno ridotto il prestigio delle novelle boccaccesche e dei romanzi cortesi ed hanno spinto i lettori verso generi nuovi, più moralizzati, come la tragedia ed il romanzo greco. In pieno Seicento,

²⁷ H. C. Agrippa, *De incertitudine et vanitate scientiarum*, Paris, J. Petrum, 1531, fol. XIX^r-XXII^r.

²⁸ «¡Oh cuán desviada está hoy la República, de lo que aquí escribimos, y aconsejamos ! Pues vemos que ya no se ocupan dos hombres, sino en leer libros, que es afrenta nombrarlos, como son *Amadís de Gaula, Tristán de Leonís, Primaleón, Cárcel de amor, y La Celestina*, a los cuales todos y a otros muchos con ellos, se debería mandar por justicia que no se imprimiesen, ni menos se vendiesen, porque su doctrina incita la sensualidad a pecar, y relaja el espíritu a bien vivir», A. de Guevara, *Despertador de cortesanos*, a cura di Nathalie Peyrebonne, Paris, Champion 1999, «argomento», pp. 86-87.

²⁹ J. L. Vivès, *De institutione foeminae christianae libri tres*, Bâle, Winter, 1540, p. 226.

tali critiche sono ancora vivaci. Jean-Pierre Camus compone nei primi del Seicento numerose raccolte di novelle moralizzate per distogliere i lettori da libri che giudica nocivi, come le novelle di Boccaccio, che sono «piene di impurità, di empietà, di sciocchezze e di assurdità».³⁰ Charles Sorel, nel 1667, spiega nella sua *Bibliothèque Française*, le ragioni che hanno spinto i lettori a preferire le storie di Montalbán e di Madame de Lafayette a quelle di Boccaccio: «le signore potevano leggerle senza apprensione, contrariamente alle raccolte precedenti che sono state fortemente condannate, perché di cattivo esempio».³¹

Il gusto dei lettori cambia: ma la censura ha probabilmente contribuito a tale cambiamento, definendo nuovi criteri per valutare le opere letterarie. Se la critica ha mostrato l'impatto importante della censura sulla produzione e la circolazione dei libri³², l'influenza dei censori sull'evolvere dei contenuti e delle forme letterarie resta ancora da studiare. Vorrei qui proporre alcune piste di analisi.

3. I censori influenzano le forme letterarie

Le indicazioni dell'indice, la corrispondenza dei censori, le diverse versioni censurate del *Decameron* non compongono solo un archivio di documenti politici, ma descrivono un laboratorio poetico, in cui le indicazioni ideologiche dei censori prendono corpo sulla carta, definendo nuovi principi di scrittura e riscrivendo completamente un testo, il *Decameron*, per adattarlo al nuovo contesto ideologico. Per capire se l'azione della censura ha veramente influenzato le poetiche, è quindi necessario confrontare questi documenti, per cercare di scoprire se una pista coerente conduce dalle regole dell'indice all'edizione rivista del *Decameron* e fino alle nuove tendenze che appaiono nei romanzi e nelle novelle del Seicento.

Un primo segno evidente dell'intervento dei censori è la scomparsa progressiva dei personaggi religiosi dai testi. I preti, i monaci, le suore e i membri del clero che popolavano l'universo comico della novella sono sostituiti da comparse laiche. La *Instructio*³³ che accompagna l'Indice del 1596, specifica che qualsiasi riferimento che possa minare gli ordini e i riti religiosi deve essere rimosso. La censura del *Decameron* applica tale ingiunzione: frate Cipolla è ridotto allo stato laicale nella prima versione censurata della novella, preparata da Vincenzo Borghini e dagli ac-

³⁰ J.-P. Camus, *Les Euenements singuliers* (1628), a cura di M. Vernet, Paris, Garnier, 2010, «préface», p. 68.

³¹ C. Sorel, *La Bibliothèque française* (1667), a cura di Filippo D'Angelo *et al.*, Paris, Champion, 2015, pp. 236-237.

³² L. Braida, *Stampa e cultura in Europa*, Bari, Laterza, 2000, pp. 107-113.

³³ *Index de Rome, 1590, 1593, 1596* cit., p. 350 e 927.

cademici fiorentini e pubblicata nel 1573. Borghini omette deliberatamente la parola *frate*; per Salviati, che compone una seconda versione censurata del *Decameron* (1582), frate Cipolla è un «ribaldo» travestito da frate. Affinché il lettore, che conosce bene il racconto di Boccaccio, non dimentichi il travestimento nel corso della storia, Salviati lo ricorda in una manchette: «che il lettore si ricordi sempre che costui non è un frate, ma che ha finto e si è chiamato così»; per Groto, che pubblica nel 1588 una terza versione censurata, frate Cipolla è un «ciurmatore». ³⁴ Frate Alberto (IV, 2), frate Puccio (III, 4), la madre badessa e il prete suo amante (IX, 2) subiscono un destino analogo. I religiosi spariscono dalle novelle: se Giralaldi ne evoca uno nella sua raccolta, si tratta in realtà di un ebreo travestito da prete (I, 4). ³⁵ Tale scomparsa è rivelatrice del modo di lettura dei censori: ciò che conta, ai loro occhi, non è il senso globale del testo, ma l'uso di determinate parole che possono evocare atteggiamenti eretici o immorali. L'ironia, la polisemia, la complessità del testo scompare ai loro occhi. Anzi, le novelle devono essere prive di ambiguità ed il senso morale di ogni storia deve risultare chiaro ed esplicito.

Secondo l'*Instructio*, ogni parola dubbia o ambigua (*verba dubia et ambigua*) ³⁶ deve essere bandita. Per questa ragione, il finale delle novelle cambia nelle versioni censurate, per rendere più esplicita la giustizia poetica: i vizi devono essere puniti e le virtù premiate, perché la novella possa promuovere apertamente la pratica della virtù. Se nel testo di Boccaccio Monna Filippa (IV,7), condannata a morte per aver tradito il marito, convince il giudice di cambiare l'editto e rientra «lieta e libera» a casa, nella versione di Salviati, l'editto è cambiato, ma l'adulterio di Monna Filippa è punito. ³⁷ Secondo i censori, la retribuzione dei personaggi deve essere chiara ed esplicita. Forse per questa ragione la novella tende a diventare, in Francia, una *histoire tragique*. La novella riprende moduli tragici e si chiude immancabilmente con la fine funesta dei personaggi colpevoli o viziosi. Bénigne Poissenot, che pubblica nel 1586 le sue *Nouvelles histoires tragiques*, espone nel prologo le nuove regole poetiche:

³⁴ Novella VI, 10, G. Boccaccio, *Decameron*, a cura dei «deputati fiorentini», Firenze, Giunti, 1573, p. 339; G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di L. Salviati, Firenze, Giunti, 1582, p. 341; G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di L. Groto, Venezia, Farri, 1588, p. 153.

³⁵ G.-B. Giralaldi, *Gli ecatommiti* (1565), a cura di S. Villari, Roma, Salerno Editrice, 2012, novella I, 4.

³⁶ *Index de Rome, 1590, 1593, 1596 cit.*, p. 926.

³⁷ «Alla donna ... fu alleggerita la pena», *Decameron*, a cura di L. Salviati cit., p. 336.

I vizi sono biasimati, le virtù sono lodate, si dice pane al pane, le mele sono chiamate mele, il legno è legno, e non si può camuffare o mascherare come virtù ciò che non è né virtuoso né lodevole.³⁸

Poissenot spiega che nelle sue novelle ogni ambiguità morale è esclusa. Altri novellieri, come Robert Smythe,³⁹ fanno lo stesso.

L'indice precisa che ogni descrizione lasciva o salace deve sparire dai testi («lasciva, quae bonos mores corrumpere possunt»)⁴⁰. Per questa ragione le scene esplicite o piccanti scompaiono nelle versioni censurate del *Decameron*. La dettagliata lezione anatomica che Rustico fa ad Alibech (III, 10) e gli esercizi che poi conduce per mettere il «diavolo in inferno» sono espunti: secondo Borghini, Rustico insegna effettivamente ad Alibech la vita eremitica, che non consiste nei piaceri della carne, come suggeriva maliziosamente Boccaccio, ma nel mangiare «radici, frutti selvatici, datteri» (p. 198). Per ridurre l'immoralità delle novelle, gli autori spostano la storia in terre lontane che ignorano le prescrizioni della morale cristiana. È quanto accade alla storia di Masetto (III, 1). Per Boccaccio, il giovane si finge muto per lavorare in un convento, diventa l'amante di tutte le monache, si sfinisce per soddisfarle tutte, poi riprende a parlare per stabilire orari, turni, pause, e finisce la sua vita ricco e pieno di figli. Borghini muta il convento in un collegio per ragazze povere (p. 141), Salviati sposta la storia in Oriente e trasforma il monastero in un serraglio, abitato da donne bellissime e sensuali (p. 138). Groto, infine, racconta la storia di un re che rinchioda la figlia con altre fanciulle in un castello nascosto in una foresta per preservare la loro virtù (c. 66v). Ma un giovane signore le scopre, diventa il loro giardiniere, risveglia i loro desideri e li soddisfa. Il re scopre che la figlia e le sue compagne sono incinte e vuole uccidere il giardiniere, ma quest'ultimo rivela il suo rango e sposa la principessa. La storia, privata di cornice, rimossa nel tempo e nello spazio, finisce per assomigliare ad un racconto orientale o a una fiaba.

La novella tende all'idealizzazione. Le scene erotiche scompaiono, i personaggi umili diventano nobili e vivono avventure morali in paesi lontani o fantastici. La novella segue la scia del romanzo: il successo delle *Etiopiche*, tradotte in francese da Jacques Amyot nel 1547, segna il declino dei romanzi cavallereschi, come l'*Amadigi di Gaula*, e l'ascesa di un nuovo genere romanzesco, dove personaggi idealizzati vivono amori casti scampando a numerosi pericoli. Il gusto dei lettori cambia: ma questo cambiamento risponde ai timori dei censori che, da Vivès, Agrippa e Guevara,

³⁸ B. Poissenot, *Nouvelles Histoires tragiques*, (1586), a cura di J.-C. Arnould e R. A. Carr, Genève, Droz, 1996, «prologue de l'auteur», p. 49.

³⁹ R. Smythe, *Strange Lamentable and Tragical Hystories*, Londra, Iackson, 1577, «T. N. to the curteous, friendlye, and indifferent Reader», non paginato.

⁴⁰ *Index de Rome, 1590, 1593, 1596* cit., «de correctione librorum», p. 927.

accusavano i romanzi di immoralità. Amyot condivide queste critiche: egli partecipa al Concilio di Trento (1551) ed applica la riforma tridentina nel suo vescovato di Auxerre. La sua traduzione delle *Etiopiche* non è solo l'opera di un umanista, ma anche una risposta ai romanzi di cavalleria: Amyot offre ai lettori un romanzo piacevole, dal quale è bandita ogni immoralità.⁴¹ Allo stesso modo, secondo Annabel Patterson,⁴² il successo del romanzo sentimentale e della pastorale nell'Inghilterra di fine Cinquecento è una risposta alle misure di controllo librario: gli amori immaginari dei pastori arcadici, le caste avventure degli eroi romanzeschi potevano deliziare i lettori senza rischiare di essere accusati di immoralità. In questo senso, il successo del romanzo sentimentale è anche, almeno in parte, opera dei censori.

I censori desiderano controllare il senso del testo e limitare il più possibile la libertà interpretativa del lettore. La censura del *Decameron* ne è la prova: Thomas Manrique, maestro del Sacro Palazzo incaricato della censura, scrive a Borghini che se «prima per avventura si pigliava le cose dette [nelle novelle] come da giuoco», invece «corrono ora altri tempi»,⁴³ ed è necessario rivedere ogni parola del testo ed ogni suo significato potenziale perché il lettore non possa trarne delle idee eterodosse. I censori vogliono ridurre il testo al suo significato letterale e controllare le reazioni del lettore. La poetica del verosimile, tratta dalla *Poetica* di Aristotele, che proprio in quegli anni è tradotta e commentata, pare allora uno strumento efficace per controllare il senso del testo. Se, come indica Aristotele, il poeta racconta le cose che *potrebbero* avvenire (*Poetica*, cap. 9), secondo i commentatori «il poeta non quali sono, ma quali *debbono* essere le mostra».⁴⁴ La teoria di Aristotele, ripresa e rivista, diventa uno strumento per selezionare e moralizzare i testi. In Inghilterra, Sidney spiega che la poesia non rappresenta le cose come sono, ma come devono

⁴¹ «Me semble il, que l'on pourroit avecques bonne cause conseiller aux personnes jà parvenues en aage de cognoissance, de ne s'amuser à lire sans jugement toutes sortes de livres fabuleux: de peur que leurs entendemens ne s'acoustument petit à petit à aymer mensonge, et à se pasitre de vanité, outre ce que le temps y est mal employé», Eliodoro, *L'Histoire aethiopique*, trad. J. Amyot, a cura di L. Plazenet, Paris, Champion, 2008, p. 157. M. Fumaroli, *Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel*, «Renaissance Quarterly», n. 38, 1, 1985, pp. 22-40.

⁴² A. Patterson, *Censorship and Interpretation, the Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Madison, University of Wisconsin Press, 1984, cap. 1.

⁴³ Lettera di Thomas Manrique ai deputati fiorentini, 30.12.1571, in *Dolcemente dissimulando, cartelle laurenziane e decameron censurato 1573*, a cura di G. Chiecchi, Padova, Antenore, 1992, p. 112

⁴⁴ G.-B. Giraldi, *Discorsi intorno al comporre*, a cura di S. Villari, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, p. 66.

essere, incarnando nei personaggi e nelle storie i principi della morale.⁴⁵ In Francia, Chapelain mostra come l'imitazione verosimile sia l'arte più adatta per giovare e dilettere: invece di tediare il lettore con lezioni di morale, il racconto verosimile lo persuade che il mondo in cui vive coincide con il mondo idealizzato della morale⁴⁶ e lo convince, in questo modo, a fare il bene per ricevere una giusta ricompensa. Se la poetica del verosimile si impone progressivamente in Europa, nel Seicento, è anche perché permette di regolare e di controllare il senso del testo e di escludere quanto non pare conforme alle verità promosse dalla morale e dalla religione.

L'analisi dei testi vietati o riscritti mostra come i censori non hanno solo una politica, ma anche una poetica: alcuni aspetti dell'evoluzione delle pratiche letterarie nel Seicento sono dovuti alla loro azione. L'imporsi del verosimile, come criterio di valutazione dei testi, l'importanza di nuovi generi, come la tragedia, la nascita del romanzo sentimentale non sono solo il frutto di un cambiamento di gusto, ma seguono anche un chiaro disegno politico che spinge gli autori a rivedere le pratiche letterarie per renderle accettabili nel nuovo contesto culturale.

⁴⁵ Sir P. Sidney, *The Defense of Poesy*, in *Sidney's The Defence of Poesy and Selected Renaissance Literary Criticism*, a cura di G. Alexander, Londra, Penguin Classics, 2004, pp. 1-54, pp. 10 -11.

⁴⁶ Jean Chapelain, «Lettre sur la règle des vingt-quatre heures», in *Opuscules critiques*, a cura di A. C. Hunter e A. Duprat, Genève, Droz, 2007, pp. 222-234, p. 225.

*Il problema della vérité nella teoria del romanzo del tardo
Settecento francese: Diderot, Laclos, Sade*

David Matteini

Pubblicato dalla Stamperia del Sant'Uffizio di Bologna nel 1769, il trattato *Del leggere i libri di metafisica e di divertimento* del gesuita Giambattista Roberti rappresenta uno dei molti scritti di estetica morale che nel corso del Settecento hanno tentato di far fronte alla crescente diffusione su scala europea del romanzo, genere letterario che, come è noto, a partire dai primi decenni del secolo subì un netto stravolgimento in termini sia tematici che stilistici precisamente nel suo trapasso formale-mimetico tra la rappresentazione di mondi immaginari e 'favolistici' tipica del *romance* seicentesco, e il rinnovato interesse verso le verità del quotidiano e della vita privata dei personaggi espresso dal *novel* inglese.¹ Definite come «peccaminose miserie», nella sua inquisitoria il gesuita veneto attaccava «aspramente» i nuovi romanzi come fonte primaria di ogni sorta di corruzione morale: «E tutte queste peccaminose miserie si scrivono con tutti i fior dello stile, con tutte le venustà del racconto, con tutti i lumi dell'eloquenza. [...] Eppure chi legge queste scritture? Io mi interrogo alquanto aspramente».² Il pubblico di lettori a cui si indirizzavano gli strali del Roberti sarebbe stato così composto da individui in preda alle deformanti visioni della realtà (le «peccaminose miserie») che, secondo il censore, il nuovo genere sembrava suscitare. Fruidori ingannati, dunque, incapaci di mantenere una sprezzante distanza tra il narrato romanzesco e i propri sentimenti, lettori che darebbero prova di un radicale coinvolgimento emotivo che fino a quel momento era stato accettato unicamente nel quadro ricettivo della rappresentazione tragica proprio in virtù di quei suoi normati

¹ Sulle più recenti linee di ricerca riguardanti l'influenza esercitata dal *novel* inglese in ambito europeo, cfr. R. Capoferro, *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017.

² G. B. Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento*, vol. V, Stamperia del Santo Uffizio, Bologna 1769, p. 263.

procedimenti formali e stilistici di orchestrazione psicologica che invece il nuovo romanzo, per sua natura intrinseca, non poteva garantire:

Uomini fragili, donne vane, garzoni festevoli, liberi militari, che riscontrano la propria passione sentita colla letta nel libro, e ravvisano la storia vera del loro cuore in quella de' finti amanti; [...] E come sia possibile che in mezzo al fascino di tante dolci volute tentazioni la fantasia non si alteri, e il cuore alla fine non si corrompa?³

Basterebbe già questa breve citazione per comprendere, seppur *ex negativo*, la portata culturale, se non addirittura cognitiva e antropologica, che soprattutto dalla seconda metà del Settecento stava assumendo la nuova idea di romanzo. Se, infatti, le parole del Roberti rientrano a pieno titolo in quella tradizione inquisitoria che da almeno due secoli infuocava le penne dei censori,⁴ ciò che più colpisce nello scandagliare la vasta produzione tardo-settecentesca critica nei confronti della nuova forma letteraria, è il fatto che le condanne non erano tanto rivolte a specifiche circostanze di trama e intreccio come avveniva, appunto, in passato, né tantomeno a quello o quell'altro carattere o tema tratteggiato, quanto piuttosto al violento effetto psicosomatico che la fruizione dei nuovi romanzi 'realisti' provocava nel lettore. In effetti, da un punto di vista storiografico, è sorprendente notare come quella vasta sintomatologia relativa alla lettura descritta in simili trattati sembrerebbe corrispondere a un fenomeno che la recente critica letteraria e storica ha dimostrato aver costituito un'importante e reale rivoluzione culturale: sempre più coinvolto in una nuova modalità di lettura definita come 'intensiva e silenziosa',⁵ il nuovo pubblico che si affacciò sul mercato libresco nel periodo prerivoluzionario dette infatti prova di un'inedita 'permeabilità narrativa' capace di far interagire il testo con il vissuto personale in maniera del tutto autonoma, senza cioè tener conto di alcun indice di referenzialità aprioristicamente stabilito. Si tratta di un passaggio chiave che avrebbe avuto profonde conseguenze sia sul piano – come vedremo fra poco – estetico-morale sia su quello storico.⁶

³ Roberti, *Del leggere libri di metafisica e di divertimento* cit., p. 264.

⁴ Sulla politica censoria dei romanzi, cfr. W. Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I. *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 129-192.

⁵ In ambito italiano, si segnala R. Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁶ Sui presunti effetti che la nuova modalità di lettura romanzesca avrebbe avuto sui percorsi storici del secolo, soprattutto nei suoi sviluppi rivoluzionari, si fa riferimento alla bibliografia di Robert Darnton, in particolare il più recente R. Darnton, *Un tour de France letterario. Il mondo dei libri alla vigilia della Rivoluzione francese*, Carocci, Roma 2019.

Affermazioni come quella del Roberti permettono di evidenziare due punti che, in questa sede, risultano essere di particolare rilevanza critica. In primo luogo, come abbiamo detto, questa tipologia di scritti ci rende partecipi di come il romanzo qui inteso nella sua accezione tardo-settecentesca aderisse a un'originale pratica ricettiva dell'opera d'arte fondata adesso sull'emotività e il bagaglio esperienziale dell'osservatore e sull'effetto che la fruizione doveva provocare in lui. D'altra parte, la diffusa ostilità nei confronti della centralità dei sensi e del corpo nel processo di assimilazione dei romanzi mostrata da testi come quelli del Roberti è un chiaro segnale di un nuovo modo 'sensistico-mentale' di concepire l'esperienza estetica che in epoca tardo-illuministica stava prendendo sempre più piede. Si tratta di un aspetto che coinvolge naturalmente anche l'idea moderna di romanzo e che negli ultimi anni, soprattutto per merito delle ricerche condotte nel campo della narratologia cognitiva, ha iniziato a rivestire un ruolo cruciale nella storia teorica del genere: concetti come quelli di 'immersione' e 'trascinamento' avanzati da Jean-Marie Schaeffer,⁷ così come le teorie dell'*embodiement* e della simulazione incarnata,⁸ hanno conferito nuovo vigore alla comprensione delle origini del romanzo moderno, aprendo strade finora solo in parte battute dalla critica.

Il secondo aspetto, intimamente legato al primo, riguarda la questione del rapporto tra la presunta funzione moralizzatrice tradizionalmente attribuita al romanzo classicista e le modalità di rappresentazione del reale operate nella sua nuova veste. Secondo quali criteri i nuovi romanzi erano da considerarsi deleteri per l'animo e la morale umana? E nello specifico, a causa di che tipo di artifici diegetici e narrativi l'individuo rischiava ora di spogliare la narrazione di quella componente didasca-

⁷ Cfr. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Éditions du Seuil, Paris 1999. «Secondo Schaeffer, l'esperienza della fiction stimola in noi due processi distinti, che non vanno mai confusi tra di loro: un processo di "immersione" o di immedesimazione, e uno di "trascinamento". L'immersione ci spinge a credere vera la finzione, ci fa cadere (ma mai del tutto) nell'illusione referenziale, e tuttavia non comporta necessariamente l'imitazione di comportamenti finzionali della realtà. L'immersione ha a che fare con l'attenzione cognitiva, e si esaurisce nel tempo in cui leggiamo un romanzo [...]; il trascinamento riguarda invece la regolazione delle nostre azioni *dopo* che abbiamo terminato di leggere un libro», cfr. R. Castellana, *Che cos'è la fiction?*, in Id. (a cura di), *Fiction e non fiction. Storie, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021, pp. 40-41.

⁸ Tra alcuni dei testi più rappresentativi degli ultimi vent'anni, cfr. L. Zunshine, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus 2006; P. C. Hogan, *Affective narratology. The Emotional Structure of Stories*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2011; J. Kramnick, *Paper Minds. Literature and the Ecology of Consciousness*, University of Chicago Press, Chicago-London 2018; K. Kukkonen, *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction. How the Novel Found Its Feet*, Oxford University Press, Oxford 2019.

lica che una tradizione di lunga durata ancora tentava di assegnarle? Ci troviamo di fronte a questioni che aiutano a riflettere sull'evoluzione moderna del romanzo europeo da un punto di vista non scontato, vale a dire tramite un'analisi rivolta al filo sottile che tiene insieme le nuove forme della conoscenza del mondo in esso elaborate e il rinnovamento della funzione etico-morale che era chiamato a rivestire. Il riacquisito grado di autonomia estetica di questi romanzi nei confronti dei vincoli memorialistici ed encomiastico-pedagogici del passato ci obbliga insomma a porci importanti interrogativi sulla questione dell'eticità della letteratura moderna nella sua fase embrionale.

È nel problema della 'verità' che va ritrovato il fondamento dialettico dell'ondivaga interazione tra etica ed estetica che ha definito la scrittura romanzesca sin dalla prima modernità. Di fatto, in un contesto storico-culturale – quello, appunto, del Settecento europeo – in cui era ancora imperante un'impostazione mentale rigidamente razionalistica e dunque incentrata su nette opposizioni etiche-valoriali, fu proprio l'esperienza emotiva innescata dalla lettura dei nuovi romanzi a stravolgere, grazie alla sua relatività ricettiva e individuale, quel concetto di verità, per così dire, 'gerarchizzata' e normativa su cui si erano fondate per secoli gran parte delle credenze delle società di Antico Regime. Alla luce di questo slittamento di valori, è lecito allora chiederci se sia comunque possibile individuare un sottofondo etico-morale anche nella nuova concezione di verità portata avanti dal romanzo 'anticlassico'; se, cioè, quel realismo sentimentale d'ispirazione inglese e i suoi dispositivi mimetici contemplino o meno un insegnamento morale di altra fattura, non legato necessariamente a dilemmi confessionali o ideologici. È ormai chiaro, infatti, che quella conformità a un sistema codificato di valori assicurata, a livello letterario, dallo scivoloso paradigma della verosimiglianza,⁹ nel romanzo moderno non è ammissibile per ragioni a esso connaturate, in quanto il concetto di verosimile dell'estetica classicistica strida con le categorie mimetiche di 'vero' e 'reale' metabolizzate dal nuovo

⁹ Secondo Genette «in effetti verosimiglianza e buona creanza s'incontrano in un unico criterio, vale a dire “quello che è conforme all'opinione del pubblico” (Rapin). Questa “opinione”, reale o supposta, corrisponde abbastanza precisamente a ciò che chiameremmo oggi un'ideologia, ossia un corpo di massime e di pregiudizi che costituisce al tempo stesso una visione del mondo e un sistema di valori», cfr. G. Genette, *Figure II. La parola letteraria* [1969], Einaudi, Torino 1972, p. 45. È della stessa opinione Philippe Hamon, per il quale il verosimile «è un codice ideologico e retorico comune all'emittente e al ricevente, tale dunque da assicurare la leggibilità del messaggio per effetto di riferimento impliciti od espliciti in un sistema di valori istituzionalizzati (extratesto) che surroga il “reale”», cfr. P. Hamon, *Un discorso condizionato* [1973], in Id., *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, p. 19.

genere.¹⁰ Dove si colloca quindi la verità romanzesca moderna? È una domanda che, proprio a causa della sua indeterminatezza filosofica, è di fatto consustanziale all'essenza stessa del romanzo.

È soprattutto in Francia che, nel corso del XVIII secolo, si sviluppò, parallelamente a un sempre più fiorente mercato letterario, un'intensa produzione saggistica dedicata alla discussione dei tratti più innovativi del genere romanzesco, tra cui l'argomento morale della verità in esso sollevato.¹¹ Si tratta di un dibattito che, perlomeno a partire dagli ultimi decenni del Seicento, si è protratto per tutto l'arco del secolo successivo e che ha subito un'evoluzione contrassegnata da illuminazioni, ripensamenti, momenti chiave, rotture. Questi alcuni degli esempi più paradigmatici che ci consentono di avere un quadro generale di questo tipo di produzione in ambito francese:

- 1670, *Traité de l'origine des romans*, P.-D. Huet;
- 1683, *Sentiments sur les lettres, et sur l'histoire, avec des scrupules sur le stile*, P. H. Du Plaisir;
- 1734, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité & leurs différens caractères*, N. Lenglet du Fresnoy;
- 1735, *Voyage merveilleux du prince Fan-Férédin dans la Romancie contenant plusieurs observations historiques, géographiques, physiques, critiques et morales*, G.-H. Bougeant;
- 1736, *De Libris, qui vulgo dicuntur Romanenses*, C. Porée;
- 1762, *Éloge de Richardson*, D. Diderot;
- 1765, *Article: «Roman» de l'Encyclopédie*, L. de Jaucourt;
- 1773, *Discours sur l'origine, les progrès & le genre des Romans*, N. B. de la Dixmerie;
- 1776, *De la lecture des romans*, G.-H. de Romance de Mesmon;
- 1776, *Essai sur le récit, ou Entretiens sur la manière de raconter*, F.-J. Bérardier de Bataut;
- 1795, *Essai sur les fictions*, G. de Staël;
- 1799, *Essai sur les romans considérés du côté moral*, J.-F. de Marmontel;
- 1800, *Idée sur les romans*, D.-A.-F. de Sade.

Se negli ultimi decenni del Seicento e per buona parte della prima metà del Settecento gli scritti dedicati al romanzo si concentrarono principalmente sull'indi-

¹⁰ Sui rapporti tra realismo, imitazione, letteratura, cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

¹¹ Cfr. R. Lorelli, U. M. Olivieri (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, FrancoAngeli, Milano 2005.

viduazione (e il consolidamento) dei legami diegetico-stilistici che dovevano tenere insieme piacere estetico e morale edificante, poesia e storia delle gesta eroiche, il progressivo confluire del *novel* inglese in territorio continentale a partire dagli anni Quaranta del XVIII secolo ha rappresentato una cesura definitiva, cesura che, prima che sul piano narrativo, si rese tangibile anzitutto nell'enorme apparato para- e meta-testuale (prefazioni, commenti a margine, articoli di giornale, insomma nelle 'soglie' testuali genettiane¹²) consacrato alla teorizzazione del nuovo genere.

Due furono i principali fattori culturali che contribuirono in Francia al trionfo del nuovo, per dirla con Ian Watt, 'realismo formale' di Defoe, Richardson e Fielding.¹³ Da una parte, la lenta maturazione di un'originale visione della Natura portata avanti nelle opere di naturalisti e *hommes de lettres* come Buffon intesa a concepire il mondo fisico non più come un agglomerato di elementi tenuti insieme da leggi statiche e immutabili, ma al contrario come un insieme dinamico e 'differenziale', caratterizzato cioè da una mutevole varietà organica e dal continuo scambio biologico tra elementi provocato dagli aleatori processi di generazione e distruzione della materia. In questo senso, l'interesse per l'*homme moyen* su cui il *novel* inglese edificò il suo apparato diegetico, andò di pari passo con il sorgere di una valutazione delle singolarità degli esseri viventi che superasse le formulazioni creaturali dei secoli precedenti.¹⁴ Dall'altra, l'affermarsi della cultura enciclopedica, per la quale il sapere, la conoscenza e non per ultima l'immaginazione degli individui,¹⁵ iniziarono a essere

¹² Cfr. G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987.

¹³ Cfr. I. Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, Berkeley (Los Angeles) 1957. Il realismo formale sviluppato dai romanzieri settecenteschi sarebbe «un atteggiamento minuzioso verso la vita che impone loro di offrire ai lettori, attraverso uno stile “ampiamente referenziale”, “un rapporto autentico e completo su una esperienza umana”, comprensivo di tutti i possibili dettagli su individui, azioni, oggetti, circostanze di tempo e di luogo», cfr. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 136.

¹⁴ Sulla questione, cfr. G. Mazzoni, *I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*, «Leparoleeleco.se.it» [online], 4 aprile 2016, <https://www.leparoleeleco.se.it/?p=24142> (data di ultima consultazione: 23 maggio 2022): «Pochi anni dopo l'uscita delle *Confessioni* di Rousseau, Buffon pubblica il quarto supplemento alla sua *Histoire naturelle* (1777). In uno degli scritti che ne fanno parte, l'*Essai d'arithmétique morale*, usa un'espressione che avrà fortuna – *homme moyen*. Se l'uomo privato e singolare è la pietra di costruzione dei generi letterari moderni, l'uomo medio è il mattone concettuale che rende possibile una famiglia discorsiva completamente diversa. L'emersione dei generi letterari moderni, incentrati sulla differenza, è contemporanea allo sviluppo di saperi che riportano le differenze all'unità dei concetti, o addirittura dei numeri».

¹⁵ Sull'inedito ruolo svolto dall'immaginazione nelle dinamiche gnoseologiche nel secondo Settecento europeo, cfr. V. Ferrone, *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino 2019, p. 45: «Il fatto è che Diderot considerò sempre l'immagi-

considerati come le facoltà mentali precipue atte ad avviare quella sorta di ermeneutica sociale in cui il gruppo dei *philosophes* individuò il cardine morale del loro programma d'impegno politico. In altri termini, per gli *encyclopédistes* il reciproco rapporto tra 'bello' e 'verità' andava ora pensato in termini funzionali, vale a dire indirizzato verso un universalistico miglioramento dell'uomo e della società: non più il cristallino e imperfettibile verosimile, dunque, ma è la realtà sociale tratteggiata dal nuovo romanziere a diventare per loro la pietra di paragone indispensabile per avviare una concreta indagine sull'essere umano. Queste nuove concezioni che vedevano nel reale una materia duttile, amorfa, plasmabile, refrattaria insomma ai canoni della tradizione, implicavano, per forza di cose, anche un profondo ripensamento della questione morale-edificatoria legata al concetto di 'vero'. La nuova letteratura era perciò chiamata a rivestire una funzione, per così dire, antropologica, volta alla ricerca di un nuovo tipo di 'verità' che potesse elevare l'individuo in direzione di una rinnovata consapevolezza della sua esistenza nel mondo sociale e pubblico, una consapevolezza moralmente 'giusta'. Scrive Diderot nell'articolo *Droit naturel*:

J'apperois d'abord une chose qui me semble avouée par le bon & par le méchant, c'est qu'il faut raisonner en tout, parce que l'homme n'est pas seulement un animal, mais un animal qui raisonne ; qu'il y a par conséquent dans la question dont il s'agit des moyens de découvrir la vérité ; que celui qui refuse de la chercher renonce à la qualité d'homme, & doit être traité par le reste de son espece comme une bête feroce ; & que la vérité une fois découverte, quiconque refuse de s'y conformer, est insensé ou méchant d'une méchanceté morale.¹⁶

Tre testi francesi in particolare hanno riflettuto su questi punti critici in maniera originale, elaborando, seppur in modo personale e distintivo, un'idea comune di, potremmo definirlo, 'realismo morale' che ben enuclea le problematiche finora esposte: l'*Éloge de Richardson* di Denis Diderot del 1762, considerato il capostipite della trattatistica tardo-settecentesca dedicata al romanzo moderno; la meno nota recensione al romanzo inglese di Frances Burney *Cecilia* redatta da Laclos nel 1784 per il «*Mercure de France*»; e infine l'*Idée sur les romans* del Marchese de Sade del 1800. Non potendo qui, per ragioni di spazio, analizzare nel dettaglio questi testi, ho deciso di estrarre da ciascuno di loro pochi passaggi che oltre a riassumere le tesi di fondo

nazione la chiave di volta del rapporto tra uomo e natura, il cuore stesso del nuovo modello epistemologico dell'*Encyclopédie* destinato a trionfare nel Tardo Illuminismo come grande laboratorio della modernità».

¹⁶ D. Diderot, *Droit naturel*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. V, Briasson, David, Le Breton & Durand, Paris 1755, p. 116.

della loro riflessione intorno al genere romanzesco, collocano quest'ultimo in quella prospettiva etico-morale che più ci interessa.

Buona parte dell'*Elogio di Richardson* di Diderot ruota intorno alla relazione tra il carattere immedesimativo della lettura romanzesca e gli 'effetti del reale'¹⁷ che, nei suoi romanzi, Richardson avrebbe applicato esattamente per catturare l'interesse del lettore e suscitare in lui quella reazione empatica necessaria, secondo il francese, all'assunzione di un modello morale capace di cogliere la complessità dell'emergente società borghese di metà Settecento e agirvi in modo attivo:

J'ai entendu reprocher à mon auteur ses détails qu'on appelait des longueurs : combien ces reproches m'ont impatienté ! [...] Les détails de Richardson déplaisent et doivent déplaire à un homme frivole et dissipé ; mais ce n'est pas pour cet homme-là qu'il écrivait ; c'est pour l'homme tranquille et solitaire, qui a connu la vanité du bruit et des amusements du monde, et qui aime à habiter l'ombre d'une retraite, et à s'attendrir utilement dans le silence. [...] ils seront intéressants pour moi, s'ils sont vrais, s'ils font sortir les passions, s'ils montrent les caractères. Ils sont communs, dites-vous ; c'est ce qu'on voit tous les jours ! Vous vous trompez ; c'est ce qui se passe tous les jours sous vos yeux, et que vous ne voyez jamais.¹⁸

È proprio nella poetica del *détail* che Diderot scorge la strategia narrativa che permetterebbe a Richardson di avviare questo tipo di sollecitazione gnoseologica e morale: nell'esposizione minuziosa degli aspetti più banali e materiali della vita dei personaggi e dei loro pensieri, nei riempitivi,¹⁹ insomma, il romanziere sarebbe

¹⁷ Per una definizione di 'effetto di reale', cfr. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 332: «Determinati procedimenti e convenzioni (*operatori realisti, connotatori di mimesi, vincoli referenziali*) producono un *effetto di reale*, quella "collusione diretta di un referente e di un significante" che gli strutturalisti hanno ricompreso in una costellazione di espressioni più o meno equivalenti: *illusione realista, illusione referenziale, illusione mimetica, illusione di realtà, mimesi illusoria, impressione di mimesi* ecc.». La citazione di Bertoni è tratta da R. Barthes, *L'effetto di reale* [1968], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, vol. 4, Einaudi, Torino 1988, p. 158.

¹⁸ D. Diderot, *Éloge de Richardson* [1762], in Id., *Contes et romans*, sous la direction de M. Delon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2004, p. 901.

¹⁹ Per Franco Moretti il 'riempitivo' narrativo è in realtà il segno dell'aderenza del romanzo moderno alla complessità del reale, un indicatore stilistico che, elaborato per la prima volta nel *roman* settecentesco, sarebbe divenuto una costante nel romanzo ottocentesco realista: «I riempitivi razionalizzano l'universo romanzesco, trasformandolo in un mondo di poche sorprese, meno avventure, e zero miracoli. Sono una grande invenzione borghese [...] perché attraverso di essi la logica della razionalizzazione pervade il *ritmo stesso del romanzo*», cfr. F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Einaudi, Torino 2017, p. 69.

infatti riuscito a dischiudere ai suoi lettori un nuovo livello di verità, più profondo e coinvolgente del dato bruto della narrazione storica:

Ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements. Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-t-elle pas au moment où il plaira au poète de les rompre ! C'est alors qu'affaîssé de douleur ou transporté de joie, vous n'aurez plus la force de retenir vos larmes prêtes à couler, et de vous dire à vous-même : *mais peut-être que cela n'est pas vrai*. Cette pensée a été éloignée de vous peu à peu ; et elle est si loin qu'elle ne se présentera pas.²⁰

Per Diderot, il nuovo romanzo realista assumerebbe allora una valenza gnoseologica di prim'ordine grazie al fitto dialogo emotivo che l'autore, per mezzo del suo genio creatore, intrattiene con il lettore, quest'ultimo sempre in preda a quelle «plus violentes secousses»²¹ causate dalla sua immedesimazione 'incorporata'. Di fatto, attraverso una vera e propria, come la chiamerebbe Schaeffer, 'immersione finzionale', nel suo *Éloge Diderot*, forse per la prima volta nella storia della critica letteraria, attribuisce al potere narrativo del romanziere un nuovo potere conoscitivo che orienta i comportamenti morali degli individui e influisce sui loro costumi.²² La verità finzionale, sempre soggetta a interpretazioni e a continue riformulazioni, è paradossalmente più autentica e 'morale', dunque, di qualsiasi altro tipo di verità spacciata per oggettiva: se la lettura di Richardson rappresenta per Diderot «des moments où l'âme désintéressée [est] ouverte à la vérité»²³, è perché l'inglese «n'a point démontré cetté vérité ; mais il l'a fait sentir»²⁴. Secondo il *philosophe*, l'importanza di Richardson e del *novel* inglese in generale risiede in quel passaggio da loro determinato tra un tipo di letterarietà 'speculativa' e una letterarietà, si potrebbe definire, 'attiva', in grado cioè di avere sul lettore un effetto talmente incidente da indirizzarne le azioni e l'esistenza stessa.²⁵

Sullo stesso piano si muovono le conclusioni della lunga recensione che Laclos fa del romanzo inglese *Cecilia* del 1782. Senza entrare troppo nel merito di una riflessione, c'è da ammetterlo, di fattura critica e retorica inferiore a quella di Diderot,

²⁰ Diderot, *Éloge de Richardson* cit., p. 902.

²¹ Ivi, p. 910.

²² Sull'importanza che Diderot attribuisce alla sensibilità del lettore nella lettura romanzesca, cfr. H. Lafont, *Notice*, in Diderot, *Contes et romans* cit., pp. 1258-1264.

²³ Diderot, *Éloge de Richardson* cit., p. 899.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ È il fondo della teoria biopoetica, per la quale si rimanda a M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

anche qui viene tuttavia ribadita la superiorità della narrazione romanzesca rispetto a quella storica e finanche teatrale:

L'Histoire et le Théâtre ne peuvent donner qu'une connaissance imparfaite de l'homme. [...] L'Histoire apprendre les mœurs des Nations, mais non celles des Citoyens : elle dit les mœurs publiques, et se tait sur les mœurs privées ; elle peint les hommes tels qu'ils se montrent, et non tels qu'ils sont. [...] Quant aux sentiments, aux passions, l'histoire consacre quelques effets, et cache soigneusement les causes. Ajoutons que les lumières qu'elle répand, dirigées toutes vers les Souverains, ne nous montrent jamais les peuples que dans leurs relations avec ceux qui commandent. [...] Observer, sentir et peindre, sont les trois qualités nécessaires à tout Auteur de Romans. Qu'il ait donc à la fois de la finesse et de la profondeur, du tact et de la délicatesse, de la grâce et de la vérité ; mais que sur tout il possède cette sensibilité précieuse, sans laquelle il n'existe point de talent, et qui elle seule peut les remplacer tous.²⁶

In misura maggiore rispetto al suo predecessore, Laclos propone qui uno stretto confronto tra i generi letterari da cui il romanzo ne esce come l'espressione più appropriata all'elaborazione della verità umana delle «mœurs privées», poiché più libero dalle *contraintes* di *bienséance* che da sempre gravano sulle forme storiografiche e teatrali. A causa dei loro limiti formali-prescrittivi, infatti, secondo l'autore delle *Liaisons dangereuses* la narrazione storica e il teatro non riescono ad offrire alcun tipo di approfondimento dei fenomeni del mondo e soprattutto dell'animo umano proprio perché non permetterebbero, a differenza, invece, della forma romanzesca, di tracciare liberamente i motivi e i movimenti occulti delle azioni che di norma questi generi sono chiamati a rappresentare: «L'apparente liberté dont jouit le Romancier appelle à chaque instant la sévérité du Lecteur, qui semble ne tout permettre que pour être en droit de tout exiger»²⁷. Inoltre – ed è qui che risiede il punto di maggiore interesse del *compte rendu* – la possibilità offerta dal romanzo di indugiare a proprio piacimento sull'analisi dei cosiddetti *particuliers*, gli individui comuni e privati, e sulle lente e intricate maturazioni psicologiche di questi, darebbe la possibilità agli autori di mettere in discussione le morali dominanti, così da immaginare e descrivere, come d'altronde già sottolineato da Diderot, un'altra realtà che, seppur finzionale, risulterà più autentica nella sua vivida verità antropologica.²⁸ D'altra parte, il merito di Miss Burney, ci dice Laclos, è da individuare esattamente nel suo peculiare stile diegetico, capace di attirare su di sé il «vif intérêt» del lettore

²⁶ P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Cécilia, ou Mémoires d'une Héritière* [1782], in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par L. Versini, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1979, pp. 448-449.

²⁷ Ivi, p. 448.

²⁸ Sul concetto di *particuliers*, cfr. Mazzoni, *I nomi propri e gli uomini medi* cit.

attraverso l'impiego – anche qui – di una grande quantità di *détails* narrativi che, sebbene a una prima impressione «ne servent ni à l'intérêt de l'action, ni au développement des caractères», in realtà avrebbero «le mérite de peindre les mœurs & les usages» e di veicolare, di conseguenza, una morale «attrayante & pure».²⁹

La capacità del romanzo, evidenziata da Laclos, di demistificare tradizioni secolari e i valori condivisi attraverso la messa in opera di inediti innesti diegetici è ribadita con estremi esiti anche dal Marchese de Sade nella sua *Idée sur les romans*. Pubblicato originariamente come prefazione alla raccolta di racconti *Les Crimes de l'amour* del 1800, questo trattato di appena una ventina di pagine cerca di tracciare una storia del genere romanzesco risalendo fino alle sue origini nella Grecia antica. Così come per Diderot e Laclos, anche per Sade il compito primario del romanzo sarebbe quello di suscitare l'interesse nel lettore. Ma nell'*Idée* l'attrazione romanzesca non deriverebbe più dalla descrizione della virtù dei personaggi, quanto piuttosto dall'esposizione di una verità ancora più violenta e cruda nella sua intensità figurativa rispetto a quella esibita dagli stessi romanzieri inglesi lodati dai suoi predecessori. Il *roman*, di fatto, sarebbe la forma narrativa che più di ogni altra si presterebbe a rappresentare il corrotto «tableau des mœurs séculaires».³⁰ Non più la celebrazione delle virtù umane, bensì la raffigurazione del torbido «cœur de l'homme, le plus singulier de[s] [...] ouvrages [de la nature]»:³¹

Ce n'est pas toujours en faisant triompher la vertu qu'on intéresse [...] car lorsque la vertu triomphe, les choses étant ce qu'elles doivent être, nos larmes sont taries avant que de couler ; mais si après les plus rudes épreuves, nous voyons enfin la vertu terrassée par le vice, indispensablement nos âmes se déchirent, et l'ouvrage nous ayant excessivement émus, ayant, comme disait Diderot, *ensanglanté nos cœurs au revers*, doit indubitablement produire l'intérêt qui seul assure des lauriers.³²

Per trarre veramente qualcosa di utile, un autentico insegnamento morale, secondo Sade il romanziero non deve dunque limitarsi alla riproduzione mimetica delle peripezie che condurranno i protagonisti al trionfo della loro virtù contro il vizio (come avveniva nei casi di Pamela o Cecilia), ma, anzi, ha l'obbligo di spingersi verso esiti narrativi che infrangerebbero persino lo stesso statuto aletico della narrazione 'realista' propria del *novel* inglese. L'opera romanzesca infatti «doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir

²⁹ Laclos, *Cécilia, ou Mémoires d'une Héritière* cit., p. 469.

³⁰ D.-A.-F. Sade, *Idée sur les romans*, in Id., *Les crimes de l'amour, nouvelles héroïques et tragiques*, vol. I, Massé, Paris an VIII (1799), p. xxxi.

³¹ Ivi, p. xxiv.

³² Ivi, pp. xxiii-xxiv.

de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions». ³³ Se per Sade «la nature n'accorde jamais au romancier tous les dons nécessaires à la perfection de son art», ³⁴ ecco allora che sarà l'*élan*, lo slancio immaginifico ed entusiastico ³⁵ dell'autore stesso a fornire alla narrazione quell'estremo grado di verità utile alla comprensione delle complesse dinamiche dell'animo umano. Quasi preannunciando una certa *vague* primo-romantica, la verità romanzesca risiederebbe per il Marchese nella capacità di dire tutto da parte della letteratura, dunque, di narrare l'inimmaginabile, di servirsi di tutti i mezzi possibili, anche inverosimili o addirittura 'sur-reali', per attirare l'attenzione del lettore e risvegliare in lui una piena coscienza delle tenebre che avviluppano il mondo moderno. E solo lo 'slancio' dell'immaginazione creativa può dischiudere una simile verità: «Contenu d'ailleurs par aucune digue, use, à ton aise, du droit de porter atteinte à toutes les anecdotes de l'histoire, quand la rupture de ce frein devient nécessaire aux plaisirs que tu nous prépares. [...] Ce sont des élans que nous voulons de toi, et non pas des règles». ³⁶

In ultima analisi, è allora nell'originale concezione dell'opera romanzesca intesa come spazio 'eterocosmo', come cioè «mondo altro, come seconda natura creata dall'artista», ³⁷ spazio diegetico possibile e alternativo a quello dell'ineffabile esistenza oggettiva, che possiamo individuare l'elemento comune alla maggior parte delle scritture sul romanzo sorte a cavallo tra Sette e Ottocento. L'innovativa carica autoriale e ricettiva nella quale scritti teoretici come quelli di Diderot, Laclos e Sade hanno individuato alcuni dei tratti stilistici principali del romanzo primo-moderno mette in evidenza il superamento, avviato in epoca settecentesca, di quella considerazione dell'arte come specchio della natura che per secoli aveva condizionato le gerarchie stilistiche – l'auerbachiana *Stiltrennung* – occidentali. In questo senso, la problematizzazione del concetto ambiguo di verità che si può trarre da queste discussioni ci parla, ancora una volta, del carattere strutturalmente dissacratorio del romanzo, forma simbolica per eccellenza del moderno destinata a mettere in perenne discussione ciò che normalmente è visto come abituale e, per questo, vero e reale. È anche sulla base di queste traiettorie discorsive e morali, insomma, che la letteratura nella sua accezione moderna, continuamente sospesa tra obbedienza alle regole e trasgressio-

³³ Ivi, p. XXIII.

³⁴ Ivi, p. XX.

³⁵ Sul concetto di "entusiasmo" artistico, cfr. R. Bruni, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Arago, Torino 2010, e D. Matteini, *Lumières et enthousiasme. Histoire d'une idée anthropologique*, Classiques Garnier, Paris 2022.

³⁶ Ivi, pp. XXXIV-XXXVI.

³⁷ Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 65.

ne delle stesse, si rivela essere quella «formazione di compromesso» che, come ha detto Simonetti parafrasando Francesco Orlando, «non è votata al bene, e neppure al male, ma *vuole il bene e il male contemporaneamente*, e che questo soprattutto la distingue da altri saperi, fino a renderla quella forma di conoscenza specifica e insostituibile che sa essere».³⁸

³⁸ G. Simonetti, *Rileggere Francesco Orlando*, «Leparoleelecose.it» [online], 20 novembre 2017, <https://www.leparoleelecose.it/?p=30570> (data di ultima consultazione: 22 maggio 2022).

*Il ruolo 'organico' dell'etica alle origini del genere del romanzo:
Manon Lescaut dell'abbé Prévost, Evelina di Frances Burney e
L'orfana infelice di Orsola Cozzi*

Chiara Silvestri

Questo contributo prende in considerazione il romanzo nella sua fase costitutiva settecentesca, quando il nuovo genere accompagnò l'evoluzione del concetto di virtù nel processo di superamento dell'antico regime e, a sua volta, la riflessione sull'etica fece quasi da incubatrice a quel primo sviluppo. In questa fase, si direbbe, siamo al di qua del paradosso di Gide: i 'buoni sentimenti' che fanno la 'cattiva letteratura' verranno in seguito, quando il genere si sarà affermato e sarà più evidente il divario tra la complessità di alcune opere e l'esemplarità ingenua o strumentale di altre.¹ Naturalmente anche nel periodo delle origini le preoccupazioni moralistiche generarono intrecci e linguaggio stereotipi, e dunque cattivi romanzi, che furono forse i più numerosi; qui, però, vorrei mettere a fuoco la funzione propulsiva che le finalità etiche e pedagogiche esercitarono nell'affermazione della 'new species of writing'.²

Cercherò di abbozzare i principi del romanzo realista nella loro connessione con le finalità educative, facendo riferimento a tre romanzi sentimentali, ciascuno a suo modo collegato a un quadro di valori, *Manon Lescaut* (1731) dell'abbé Prévost, *Evelina* (1778) di Frances Burney e *L'orfana infelice* (1816) di Orsola Cozzi, e terrò sullo sfondo i capolavori di Samuel Richardson. Nel Settecento la narrativa sentimentale sui temi della seduzione e del matrimonio fu molto diffusa in Francia, iden-

¹ Un'argomentazione che tende a negare la compatibilità tra finzione narrativa ed esemplarità si trova in V. Jouve, *Quelle exemplarité pour la fiction?*, in A. Gefen, E. Bouju, M. Macé, G. Hautcoeur (dir.), *Littérature et exemplarité*, PU de Rennes, Rennes 2007, pp. 239-248.

² Cfr. W. Park, *What was new about the "new species of writing"?*, «Studies in the Novel», II, 2, 1970, pp. 112-130, che illustra la novità rivendicata da Richardson e Fielding.

tificandosi prevalentemente con il romanzo epistolare.³ In Inghilterra ebbe altrettanta fortuna e, a partire da *Pamela* (1740) di Richardson, oltre a consacrare la forma epistolare, si caratterizzò come *domestic novel*, implicando una modellizzazione dei comportamenti della costituenda classe borghese.⁴ È in virtù di questo aspetto, direi, che negli ultimi decenni è cresciuta l'attenzione per il sottogenere sentimentale e la sua rilevanza sociale.⁵

1. Una coppia di giovani dissoluti

Le traduzioni e la circolazione incrociata di romanzi sono ormai considerate fondamentali per definire il rapporto tra le culture francese e inglese del Settecento.⁶ Figura significativa in questo ambito, l'abbé Antoine François Prévost si dedicò al genere del romanzo con proprie opere originali e con le traduzioni di *Clarissa* e *Charles Grandison* di Richardson, apparsi in francese rispettivamente nel 1751 e nel 1755.⁷ *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, ultimo dei sette volumi dell'*Homme de qualité*, pubblicato con la data del 1731, fu accolto da eccezionale successo e altrettanto scandalo.⁸ Da allora il persistente interesse per quest'ope-

³ Cfr. L. Versini, *Le roman épistolaire*, PUF, Paris 1979. Nel mio discorso il romanzo sentimentale può intendersi come unico sottogenere, indipendentemente dalla forma di narrazione, epistolare, omodiegetica o eterodiegetica.

⁴ Cfr. N. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Oxford UP, Oxford 1987. L'invenzione del *novel* borghese è stata attribuita proprio a Richardson, insieme a Defoe e Fielding, cfr. I. Watt, *Le origini del romanzo borghese* [1957], Rizzoli, Milano 1976.

⁵ Cfr. D. J. Denby, *Sentimental Narrative and the Social Order in France. 1760-1820*, Cambridge UP, Cambridge 1994; M. Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton UP, Princeton 1999; A. J. Rivero (ed.), *The Sentimental Novel in the Eighteenth Century*, Cambridge UP, Cambridge 2019.

⁶ Cfr. M. Cohen – C. Dever (eds.), *The Literary Channel: the Inter-National Invention of the Novel*, Princeton UP, Princeton 2002; J. Mander (ed.), *Remapping the Rise of the European Novel*, Voltaire Foundation, Oxford 2007.

⁷ A Prévost è stata a lungo attribuita anche la traduzione di *Pamela*, dato ora ritenuto non attendibile, F. Piva, *La prima traduzione francese della "Pamela" di Richardson*, «Studi francesi», LV, II, 164, 2011, pp. 255-280. Cfr. A. Principato, *Prévost traduttore di Clarissa: la trasposizione sentimentalistica del modello inglese*, in F. Piva (dir.), *La sensibilité dans la littérature française au XVIIIe siècle*, Schena-Didier Érudition, Fasano-Paris, 1998, pp. 121-140.

⁸ Cfr. H. Rodier, *La "véritable" histoire de "Manon Lescaut"*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», LIX, 2, 1959, pp. 207-213, che sostiene che il romanzo sia apparso nel 1733.

ra sembrerebbe spiegarsi nella sua capacità di esprimere una dissolutezza amabile, quasi intrinsecamente redenta. Il cavaliere des Grieux, protagonista non ancora diciottenne, ha vissuto un accecamento⁹ per l'ancor più giovane Manon, incontrata casualmente a Amiens, insieme alla quale è fuggito a Parigi, mantenendosi anche con il denaro che Manon ottiene da altri amanti. Nel corso di queste vicende Des Grieux, nonostante gli interventi della famiglia, i servitori che vanno a riprenderlo, e i consigli dell'amico Tiberge, reitera la scelta di dividere la sua vita con Manon in quanto in essa identifica la felicità. L'ultima tappa della lunga fuga è l'America, dove Manon si spegne, e Des Grieux racconta la sua storia in prima persona dopo il ritorno in Francia.

Seguendo quella che ho chiamato la 'fase costitutiva' del genere del romanzo, tenendo presente il paradigma del realismo narrativo, bisogna rilevare che *Manon* conserva elementi del romanzo di avventure e del picaresco, mentre si attestano scene domestiche non prive di dettagli.¹⁰ *L'Avis de l'auteur* evidenzia il conflitto tra la virtù e la forza delle passioni che porta a perderla; d'altra parte, in *Manon* si può percepire in dissolvenza quell'etica di corte che in *Princesse de Clèves* di M.me La Fayette ancora determinava i tormenti dei personaggi. Uno studio di A. J. Singerman ha ricordato la cultura religiosa di Prévost e ha proposto una lettura agostiniana del romanzo, spingendosi fino a un'interpretazione allegorica, nella quale Manon rappresenta il peccato della carne e Tiberge, l'amico seminarista, la Grazia.¹¹ Nella pagine di Prévost, tuttavia, la perdita dell'innocenza e dell'eccellenza da parte di Des Grieux, già Cavaliere dell'Ordine di Malta e studente prescelto per gli ordini ecclesiastici,¹² non è tanto dolorosa quanto l'alternanza di piacere e sofferenza nel rapporto con Manon.

Nel capitolo *La cena interrotta* di *Mimesis* Auerbach illustra il passo del romanzo che vede il muto confronto a tavola tra Des Grieux e Manon nell'appartamento

⁹ Viene definito «un jeune aveuglé», A. F. Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* [1731], La Compagnie, Amsterdam 1737, *Avis de l'auteur*.

¹⁰ Questa alternanza ricorda lo schema di 'svolte' e 'riempitivi' individuato da Franco Moretti per illustrare il romanzo borghese, F. Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura* [2013], Einaudi, Torino 2017.

¹¹ Cfr. A. J. Singerman, *L'abbé Prévost. L'amour et la morale*, Droz, Genève 1987. Come Sant'Agostino oppone l'«amour de la créature» all'«amour de Dieu» (p. 46), così Des Grieux è preso tra 'cupidité' e 'charité' (pp. 36-39). Singerman accosta la figura di Tiberge, a quella di Mentore nel *Telemaco* di Fénelon del 1799 (p. 43). Cfr. anche J. Sgard, *L'abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*, PUF, Paris 1986.

¹² Anche nella biografia del giovane Prévost troviamo l'arruolamento nell'esercito, il noviziato gesuitico, e vicende di fuga e di seduzione, cfr. H. Rodier, *La "véritable" histoire de "Manon Lescaut"* cit.

che hanno preso a Parigi, interrotto dall'arrivo dei servitori del padre del giovane.¹³ Per Auerbach l'oggetto e la rappresentazione in *Manon* sono «ben lontani da ogni profonda indagine sulle ragioni della vita»¹⁴ mentre mescolano «la tersa eleganza, la sensibilità pronta al pianto e la sensualità erotico-morale».¹⁵ Il carattere del romanzo di Prévost viene ricondotto alla temperie della Reggenza, alla rappresentazione 'triviale' della virtù, che «non si può intendere affatto senza il contorno di sentimenti erotici».¹⁶

Ai fini del rapporto del romanzo delle origini con l'etica, interessa l'evidente sopravanzare del sentimento e delle emozioni nel trattare il tema della virtù. La cena ripresa in *Mimesis*, nella quale «nous ne pensions ni à parler ni à manger», è segnata dal pianto, prima di Manon e poi di des Grieux. Anche nelle pagine precedenti i personaggi hanno versato lacrime:

Un jour que j'étois sorti l'après-midi, et que je l'avois avertie que je serois dehors plus longtemps qu'à l'ordinaire, je fus étonné qu'à mon retour on me fit attendre deux ou trois minutes à la porte. Nous n'étions servis que par une petite fille qui était à peu près de notre âge. Étant venue m'ouvrir, je lui demandai pourquoi elle avait tardé si longtemps. [...] elle se mit à pleurer, en m'assurant que ce n'étoit point sa faute, et que madame lui avoit défendu d'ouvrir la porte jusqu'à ce que M. de B*** fût sorti de l'autre escalier, qui répondoit au cabinet. [...] Ma consternation fût si grande, que je versai des larmes en descendant l'escalier, sans savoir encore de quel sentiment elles partoient. J'entrai dans le premier café; et, m'y étant assis près d'une table, j'appuyai la tête sur mes deux mains pour y développer ce qui se passait dans mon coeur.¹⁷

Al motivo ricorrente della commozione e del dolore si aggiunge che il giovane amante, 'costernato' nella sua sensibilità, deve discernere i fatti accaduti e le sue stesse emozioni. Nell'*Avis* l'autore spiega che le vicende raccontate si chiariscono progressivamente nel loro valore educativo: «Chaque fait [...] est un degré de lumière, une instruction qui supplée à l'expérience».¹⁸ Assume rilevanza, dunque, il

¹³ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], vol. II, Einaudi, Torino 1956, pp.155-197. Nello stesso capitolo Auerbach giustappone a *Manon* l'opera narrativa di Voltaire e quella di Saint-Simon.

¹⁴ Ivi, p. 159.

¹⁵ Ivi, pp. 159-160

¹⁶ Ivi, p. 161. Prévost, nato nel 1797, visse il periodo della Reggenza dai 18 ai 25 anni. Nel 1728 fuggì a Londra, ma dovette lasciare l'Inghilterra nel 1730.

¹⁷ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* cit., pp. 32-33.

¹⁸ Ivi, *Avis de l'Auteur*. Cfr. R. L. Frautschi, "Manon Lescaut": the Exemplary Attitude, «French Review», XXXVII, 3, 1964, pp. 288-295. Frautschi rileva il «pleasurable moral

processo che conduce all'istruzione morale e mobilita l'interesse del lettore, la cui valutazione non può che essere 'empatica'. Oltre al clima della Reggenza, *Manon* sembra riflettere la diffusa cultura della 'sensitivity', che fu teorizzata nel discorso filosofico dei pensatori scozzesi:¹⁹ i principi della 'morale sentimentale' erano stati esposti in quegli anni da Francis Hutcheson, che studiò le passioni in rapporto al senso morale, con riferimento all'opposizione di piacere e dolore e al tema della felicità.²⁰ Nel romanzo settecentesco, dunque, il concetto di virtù perde la connotazione di derivazione classica; in particolare, la sfera della 'sensitivity' accoglie la 'sympathy', che porta all'immedesimazione con la sofferenza altrui.²¹

2. Insegnamento morale e realismo narrativo

Che si legga *Manon Lescaut* come espressione della Reggenza, o in una chiave allegorico-religiosa che trascende il gusto 'débauché', o come precoce riflesso della cultura della 'sensitivity', in ogni caso il proposito di educazione morale può essere ricompreso nella prospettiva del realismo letterario. Prévost sceglie un giovane di buona famiglia e una 'fille de joie', lasciandosi alle spalle le convenzioni di corte e il classicismo di *Télémaque* di Fénelon, destinato al principe; l'insegnamento morale, incarnato nei fatti narrati, viene applicato a personaggi comuni, che cominciano a interessare per le loro scelte in rapporto alla virtù. Prende piede una nuova letteratura, una quantità di romanzi che rispecchiano la vita reale delle persone e si propongono di influenzarle nei loro dilemmi quotidiani.²² Secondo questa evoluzione l'esemplarità si espande nella rappresentazione minuta di situazioni domestiche e futili: così in

import of the tale» nella «trusting relationship between narrator and reader»; a *Manon* attribuisce ancora, peraltro, una «courtly perspective» (p. 288).

¹⁹ La 'sensitivity' nella cultura settecentesca è stata trattata in numerosi studi, a partire da J. Todd, *Sensitivity. An Introduction*, Methuen, London-New York 1986. Trova fondamento nelle opere di filosofia morale di Francis Hutcheson, David Hume e Adam Smith. Il capitolo di *Mimesis* si limita a citare la morale di Diderot e di Rousseau, Auerbach, *Mimesis* cit., p. 161.

²⁰ *An Essay on the Nature and Conduct of Passions, with Illustrations on the Moral Sense* di Hutcheson fu pubblicato nel 1728.

²¹ Questo può riferirsi sia al rapporto tra personaggi fittizi, sia alle reazioni del lettore. Per la tesi che la 'sensitivity' sia stata la 'dominante di genere' del romanzo tra metà Settecento e metà Ottocento cfr. A. Alliston- M. Cohen, *Empatia e «sensitivity nell'evoluzione del romanzo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. III. *Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 229-253.

²² Cfr. l'evoluzione tracciata in G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

Manon la china di perdizione, *exemplum* negativo che deve istruire i lettori, viene registrata attraverso il sentimentale, il patetico, e i dettagli del quotidiano. Des Grieux, che è stato riportato nella casa paterna, deve ascoltare l'ironico realismo del fratello:

il continua à me dire que suivant le calcul qu'il pouvait faire du temps depuis mon départ d'Amiens, Manon m'avoit aimé environs douze jours; car, ajouta-t-il, je sais que tu partis d'Amiens le 28 de l'autre mois; nous sommes au 29 du présent; il y en a onze que Monsier B*** m'a écrit; je suppose qu'il lui en a fallu treize pour lier une parfaite amitié avec ta maîtresse; ainsi qui ôte 8 & 11 de 31 jours qu'il y a depuis le 28 d'un mois jusqu'au 29 de l'autre, reste 12.²³

Per rafforzare la tesi di un'alleanza di pedagogia e rappresentazione realistica all'origine del genere del romanzo, e sostenere che la filigrana delle opere si avvantaggia delle finalità etiche, vorrei considerare una possibile obiezione, e cioè che alle opere educative si adatti meglio il racconto sommario e l'essenzialità dell'apologo. Nella prefazione di *Clarissa* Richardson dichiara lo scopo dell'opera, «to caution parents against the undue exertion of their natural authority over their children in the great article of marriage: and children against preferring a man of pleasure to a man of probity».²⁴ Tuttavia, secondo la 'finzione del non fittizio', riferisce i dubbi dell' 'editor': preoccupato dell'eccessiva lunghezza delle lettere, «written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects»,²⁵ le ha fatte leggere a un campione di persone prima della pubblicazione. Uno dei lettori-cavia ha proposto di sfrondare il racconto, «to give a narrative turn to the letters, and to publish only what concerned the principal heroine-- striking off all the collateral incidents».²⁶ Ma non è stata questa la scelta finale, grazie alla preferenza degli altri lettori:

They insisted that the story could not be reduced into a dramatic unity, nor thrown into the narrative way, without divesting it of its warmth and of a great part of its efficacy, as very few of the reflections and observations, which they looked upon as the most useful part of the collection, would then find a place.²⁷

²³ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* cit., p. 45.

²⁴ S. Richardson, *Clarissa or The History of a Young Lady*, ed. A. Ross, Penguin Books, London 1985, p. 36.

²⁵ Ivi, p. 35.

²⁶ Ivi, p. 36. Qui 'narrative turn' significa evidentemente la trasposizione delle lettere in un racconto più sommario.

²⁷ *Ibidem*.

Il realismo della rappresentazione, il 'calore' e i piccoli incidenti collaterali rendono efficace la forma epistolare e il nuovo genere, che per istruire non può rinunciare ai dettagli, alle pause e alle riflessioni. La prefazione di *Clarissa* è l'affermazione decisa di una scrittura che si proietta sul pubblico con un carico di verità e di vita non più reperibile in generi come il poema o la tragedia. Il veicolo d'istruzione trova la sua espressione più felice nel racconto vario e minuto, al punto che la stessa funzione educativa finisce per essere trascesa nel godimento della lettura: secondo i primi lettori «many of the scenes would be rendered languid were they to be made less busy: and that the whole would be thereby deprived of that variety which is deemed the soul of a feast, whether mensal or mental». ²⁸ Dunque, sono apprezzate le scene 'indaffarate', e il romanzo viene paragonato a un banchetto. ²⁹

Sotto un altro punto di vista, è stata rilevata una particolare 'trasparenza' pedagogica del romanzo della metà del Settecento, cogliendo la funzionalità dei dettagli quotidiani a una sorta di controllo sui personaggi, come se fossero costantemente spiati. L'immagine del penitenziario osservato dal lettore appare un'estremizzazione suggestiva delle letture critiche che hanno indagato la capacità rappresentativa e di rispecchiamento morale nei romanzi *à la Richardson*. ³⁰

Il dato culturale della voga dei romanzi sentimentali, e quello della centralità del sentimento nella recente filosofia morale, integrano la tradizione critica che connette il realismo alla formazione della classe borghese. ³¹ È significativo che Adam Smith, molto prima di teorizzare il liberismo economico, si sia occupato delle passioni descrivendo la 'sympathy' e le 'amiable and respectable virtues', le 'unsocial passions' e le 'social passions', i sentimenti di 'self-approbation' e 'self-disapprobation'. ³² In Francia il romanzo ha piuttosto un potenziale riformatore e rivoluzionario nell'a-

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A sua volta Henry Fielding, in *Tom Jones*, paragona la sua opera al menu offerto da un ristorante.

³⁰ Cfr. D. E. von Mücke, *Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*, Stanford UP, Stanford 1991, p. 9, che s'ispira all'opera di Foucault e cita John Bender, *Imagining the Penitentiary* (1987).

³¹ Oltre a Alliston-Cohen, *Empatia e «sensitivity nell'evoluzione del romanzo cit.*, cfr. B. Sarlo, *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. II. *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 383-412, che definisce la lettura femminile una «sorta di apprendistato sociale» (p. 386) e indica il tema del «governo delle passioni» (p. 395) nella *Nouvelle Héloïse*.

³² Cfr. A. Smith, *The Theory of moral sentiments* [1759], ed. R. P. Hanley, Penguin, London 2009. *The Wealth of Nations* fu pubblicato nel 1776. Naturalmente il parallelo tra una morale individuale utilitaristica e l'economia liberale, che risulta dai due trattati di Smith, induce una riflessione sugli esiti più spregiudicati dell'etica borghese.

zione educativa intrapresa dai *philosophes*, che coinvolse parallelamente anche il teatro.³³ In *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761) Rousseau porta a un'estrema sottigliezza le strategie retoriche concernenti la raccolta di lettere dei due giovani provinciali e della loro piccola cerchia, assumendo forse *Clarissa* come ipotesto della glorificazione di Julie e della propria requisitoria contro la società del lusso e delle imposizioni.³⁴ Il paradigma dominante appare comunque quello inglese, che associa il genere del romanzo all'affermazione dell'etica borghese, confermato anche dai tempi, se si pensa che il 1731, anno della pubblicazione di *Manon Lescaut*, è anche l'anno della morte di Daniel Defoe, che aveva già interpretato la mentalità puritana e proto-borghese.

3. *Evelina: il personaggio nel sistema sociale*

Tra gli studi che associano il romanzo all'ascesa borghese quelli di Nancy Armstrong hanno focalizzato il ruolo dei personaggi femminili e del desiderio, sia sessuale che di promozione sociale, una proposta che si è rivelata molto fertile, pur nelle sue contraddizioni e forzature teleologiche.³⁵ Romanzi come *Pamela*, parallelamente ai manuali di comportamento, avrebbero preceduto l'effettiva formazione della nuova classe borghese, istituendo un'autorità e una 'agency' femminile in grado di soppiantare il vecchio potere dell'aristocrazia, di segno maschile.³⁶ Pamela è superiore a Mister B. perché ha dalla sua la forza del discorso, contrapposta alla forza fisica, ed è quindi un esempio per la classe media, che nel romanzo non sarebbe tanto descritta quanto istruita. In un saggio più recente Armstrong ha definito i romanzi «narrazioni che sottopongono a giudizio sia il protagonista sia il campo delle possibilità in cui

³³ G. Tocchini, *Arte e politica nella cultura dei Lumi. Diderot, Rousseau e la critica dell'antico regime artistico*, Carocci, Roma 2016.

³⁴ La *seconde préface* a *Julie* discute il valore delle lettere e le aspettative di ricezione. In qualche caso la critica ha visto in Prévost un anti-Rousseau in anticipo, opponendo la libertà del personaggio di Manon al moralismo rousseauiano, cfr. R. Campagnoli, *Manon contro Rousseau*, in Piva (dir.), *La sensibilité dans la littérature française au XVIIIe siècle* cit., pp. 65-80.

³⁵ Cfr. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* cit.

³⁶ Cfr. N. Armstrong – L. Tennenhouse (eds.), *The ideology of conduct. Essays in Literature and the History of Sexuality*, Methuen, New York 1987, che mostra l'affinità delle lettere di *Pamela* con la 'conduct literature', i manuali di comportamento femminile che nel Settecento sopravanzarono quelli per il gentiluomo.

riesce o meno ad acquisire un'identità sociale»,³⁷ spostando l'attenzione sul conflitto di interessi individuali e interessi collettivi e le sue possibili risoluzioni.³⁸

Evelina di Frances Burney, romanzo epistolare del 1778, si situa sulla linea narrativa che, da Richardson a Jane Austen, modella il comportamento femminile e rappresenta il processo di ammissione di una 'outsider' nella classe sociale superiore.³⁹ La prefazione lascia intuire il clima in cui la grande diffusione dei romanzi attirava accuse di carattere morale, tanto che l'autrice incoraggia le opere «which may be read, if not with advantage, at least without injury».⁴⁰ Burney prende le distanze dalle «fantastic regions of Romance [...] where Reason is an outcast»⁴¹ e si prefigge di evidenziare «the manners of the times».⁴² *Evelina*, orfana di madre e abbandonata dal padre, cresciuta in un villaggio ed educata alla semplicità dal tutore rev. Villars, quando verrà ospitata a Howard Grove, e poi a Londra, farà innamorare e sposerà il probo e gentile Lord Orville. Di fronte all'invito di Lady Howard il reverendo Villars soppesa la decisione:

Destined, in all probability, to possess a very moderate fortune, I wish to contract her views to something within it. The mind is but too naturally prone to pleasure, but too easily yielded to dissipation: it has been my study to guard her against their delusions, by preparing her to expect, -- and to despise them. But the time draws on for experience and observation to take place of instruction: [...] She is now of an age that happiness is eager to attend, -- let her then enjoy it!⁴³

Il tutore espone la sua preoccupazione che l'esperienza di un ambiente più agiato possa invogliare *Evelina* a un'ascesa sociale per lei non prevista, che travalica l'orizzonte della 'moderate fortune'. Il bersaglio etico è la 'high life', poiché «this artless

³⁷ N. Armstrong, *La morale borghese e il paradosso dell'individualismo*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I. *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 271-306: 271.

³⁸ Per questo tema cfr. Cohen, *The Sentimental Education of the Novel* cit.; F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999.

³⁹ Nel personaggio di *Evelina* sono stati visti i due diversi aspetti dell'autoconsapevolezza e della subordinazione alla figura maschile, cfr. K. Straub, *Divided fictions. Fanny Burney and Feminine Strategy*, Kentucky UP, Lexington 1987. Per una lettura alternativa a quella ideologica cfr. B. McCrea, *Fanny Burney and Narrative Prior to Ideology*, Delaware UP, Plymouth 2013.

⁴⁰ F. Burney, *Evelina or The History of a Young Lady's Entrance into the World* [1778], ed. E. A. Bloom, Oxford UP, New York 2002, p. 10.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 19-20.

young creature, with too much beauty to escape notice, has too much sensibility to be indifferent to it».⁴⁴ Nel romanzo di Burney i temi sentimentali della seduzione e del matrimonio si legano al realismo borghese, e il motivo della dote e dell'eredità affiora spesso nelle lettere, specie quando, nell'ultima parte, ricompare il padre di Evelina.

Burney elabora il tema della virtù e dell'educazione contrappuntando le lunghe lettere della giovane con i piccoli sermoni delle lettere di Villars. Anche se il candore dei resoconti di Evelina e le implicazioni satiriche della sua 'entrata nel mondo' non arrivano alla finezza del narratore onnisciente di Jane Austen (che scriverà tre decenni più tardi), il suo buon senso basta a mettere alla berlina le frivolezze e la vacuità dell'aristocrazia, ad esempio una giornata di acquisti e preparativi per il ballo:

At the milliners, the ladies we met were so much dressed, that I should rather have imagined they were making visits than purchases [...] I have just had my hair dressed. You can't think how oddly my head feels; full of powder and black pins, and a great cushion on the top of it. [...] Poor Miss Mirvan cannot wear one of the caps she made, because they dress her hair too large for them.⁴⁵

Evelina è, dunque, un altro esempio di come la finalità educativa può trarre vantaggio dal realismo del racconto, che il reverendo Villars sottolinea: «I cannot too much thank you, my best Evelina, for the minuteness of your communications; continue to me this indulgence, for I should be miserable if in ignorance of your proceedings».⁴⁶

Benché spesso maldestra, Evelina sa bilanciare la sua condotta tra 'sense' e 'sensibility', anche quando un incidente romanzesco la disillude temporaneamente riguardo all'amore di Lord Orville. La 'sensibility' si acuisce nel personaggio del giovane Macartney, povero poeta scozzese alloggiato a Londra; prima di scoprire che è suo fratello, Evelina lo nota «in profound and melancholy meditation»,⁴⁷ e in

⁴⁴ Ivi, p. 20. Anche la narrativa di Burney è stata accostata da tempo alla 'conduct literature', cfr. J. Hemlow, *Fanny Burney and the Courtesy Books*, «PMLA», 65, 5, 1950, pp. 732-761.

⁴⁵ Burney, *Evelina* cit., p. 29. Il 'common sense' in *Evelina* è evidenziato in A. Lamarra, *La teoria del romanzo nel novel of manners di Frances Burney*, in R. Loretelli – U.M. Olivieri (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 39-47.

⁴⁶ Burney, *Evelina* cit., p. 57.

⁴⁷ Ivi, p. 177. In questo personaggio la 'sensibility' si fa pre-romantica, mentre suscita qualche perplessità l'individuazione di un 'sublime' in *Evelina*, cfr. M. Pino, *Burney's Evelina and Aesthetics in Action*, «Modern Philology», CVIII, 2, 2010, pp. 163-203.

un'occasione successiva lo salva dal suicidio: «'Awaken you,' I cried with a courage I now wonder at, 'to worthier thoughts, and rescue you from perdition».⁴⁸ La trepida virtù della giovane protagonista, dunque, si rivela solida anche negli episodi 'romanzeschi' che infrangono la promessa iniziale di sobrietà. L'intreccio viene ricondotto all'ordine nel messaggio finale con il quale Evelina annuncia al tutore la sua imminente visita e l'avvenuto matrimonio con Lord Orville, al quale riserverà la sua «eternal affection».⁴⁹

4. Una cultura del romanzo attardata

Nelle *Osservazioni intorno a' Romanzi, alla Morale, ed a' diversi generi di sentimento* (1780) l'illuminista napoletano Giuseppe Maria Galanti loda i romanzi, in particolare quelli di Richardson, per il valore educativo della loro 'moralità in azione'.⁵⁰ Galanti resta una voce isolata in ambiente italiano, dove il «*Sentimento* oltramontano»⁵¹ fu a lungo screditato, e il romanzo poco praticato. Da metà Settecento campeggia il prolifico abate Pietro Chiari, che prima adatta per la scena teatrale alcuni temi di romanzi stranieri⁵² e poi inaugura la propria abbondante produzione romanzesca con *La filosofessa italiana* del 1753, scritto «a solo motivo d'ispirar la virtù».⁵³

Lo scollamento della nostra tradizione dall'enorme sviluppo che il genere del romanzo aveva avuto in Inghilterra e in Francia si evidenzia nei cinque romanzi della monaca grossetana Orsola Cozzi, apparsi tra il 1816 e il 1818, a quanto ci

⁴⁸ Burney, *Evelina* cit., p. 184. Cfr. M. A. Woodworth, *Eighteenth-Century Women Writers and the Gentleman's Liberation Movement: Independence, War, Masculinity, and the Novel, 1778-1818*, Ashgate, Farnham 2011, per la tesi che i romanzi femminili tra Sette e Ottocento abbiano liberato l'identità maschile da un modello paternalistico in favore di uno fraternalistico.

⁴⁹ Burney, *Evelina* cit., p. 406.

⁵⁰ Cfr. C. A. Madrignani, *Il romanzo, catechismo per le riforme*, in Loretelli – Olivieri (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento* cit., pp. 77-101.

⁵¹ *Delle influenze morali, opera del sig. Pietro Schedoni, Seconda edizione, riveduta ec.*, «Lo Spettatore», 1816, Parte italiana, p. 164.

⁵² Tra questi *Tom Jones* di Fielding e *Pamela*.

⁵³ P. Chiari, *La filosofessa italiana o sia le Avventure della Marchesa N.N. scritte in francese da lei medesima*, vol. I, Pasinelli, Venezia 1753, *Dedica*. Nei romanzi di Chiari, tuttavia, Madrignani indica «un'irrequietezza comportamentale», Madrignani, *Il romanzo, catechismo per le riforme* cit., p. 78.

è noto i primi italiani a firma femminile.⁵⁴ Si direbbe che i rudimentali romanzi di Cozzi si richiamino alla tradizione sentimentale francese, forse a *Vie de Marianne* di Marivaux, oltre che all'opera di Chiari: in Italia sarebbero gli autori esclusi dal canone ad assimilarsi meglio al fenomeno europeo del romanzo sentimentale.⁵⁵

L'orfana infelice, pubblicato nel 1816, è narrato in prima persona dalla giovane Eduvige, che ha perso i genitori dalla nascita, ed è stata chiusa fino all'età di diciotto anni in uno di quei monasteri dove non si apprende mai «la bella scienza di conoscere i pericoli del gran Mondo», che eviterebbe a tante donne i «maggiori disordini della seduzione e dell'inganno», dopo i quali «noi sole ne portiamo la pena».⁵⁶ Nel mondo l'aspettano le insidie di un nobile, seguite da un sogno di sorprendente ica-sticità psicoanalitica: «ed io mi trovai affatto nuda sulla tavola, ove era caduta, senza potermi muovere; [...] Quando scorgo entrare dalla finestra un grosso Avvoltojo, che sul bel principio mi spaventò. [...] Io mi era quasi dimenticata del mio stato per il piacere che provava in osservarlo».⁵⁷ Il marchese N.N. si vendica del rifiuto diffamando Eduvige, che decide allora di trasferirsi da Radicofani a Viterbo. Qui la giovane non resiste alla seduzione di Lorenzo, figlio della padrona di casa, dato che «questi uomini modesti sono sempre stati la rovina delle donne incaute, mentre da un libertino ci sappiamo bene guardare».⁵⁸ Rimasta incinta, e rassicurata dalla promessa di matrimonio, Eduvige apprende dall'amica Matilde che Lorenzo la sta ingannando, e assiste di nascosto ai suoi bagordi con «due femmine, la di cui fisionomia mostrava il libertinaggio che avevan nel cuore».⁵⁹ Dopo essere stata accolta a casa di Matilde,

⁵⁴ Cfr. C. Silvestri, *I romanzi di Orsola Cozzi, pioniera della narrativa sentimentale ottocentesca*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCVI, 655, 2019, pp. 343-373.

⁵⁵ Mentre i romanzi sentimentali italiani hanno carattere commerciale e popolare, la produzione umoristica appare più attenta ai modelli 'alti' di Voltaire e Sterne, cfr. C. Silvestri, *Il romanzo italiano tra l'Ortis e I promessi sposi. Progetti educativi, resistenze conservatrici, ricerca di popolarità*, Canterano, Aracne, 2019. Gli studi sul romanzo italiano pre-manzoniano hanno privilegiato la narrativa satirico-umoristica, allegorica e classicista. Per una valutazione recente che include il romanzo sentimentale cfr. D. Mangione, *Secolari fraintendimenti. L'equivoco della continuità dei generi e il romanzo italiano in Europa*, in G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, M. Tasca (a cura di) *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, Del Vecchio, Bracciano 2021, pp. 323-339. Cfr. anche A. Hallamore Caesar, *History or pre-history? Recent revisions in the eighteenth-century novel in Italy*, in *Remapping the Rise of the European Novel* cit., pp. 215-224.

⁵⁶ O. Cozzi, *L'orfana infelice ovvero le avventure della Contessa N. N.*, vol. I, Piatti, Firenze 186, pp. 10-11.

⁵⁷ Ivi, p. 16.

⁵⁸ Ivi, p. 34.

⁵⁹ Ivi, p. 78.

perde il bambino ed è tentata dal suicidio; la compassione e il motivo dell'onore femminile, però, hanno ormai catalizzato la solidarietà dell'amica, che le offre di lavorare con lei come ricamatrice e l'aiuta a intraprendere il percorso di riscatto.

Benché prevalentemente sommaria e trascurata, la narrazione sfrutta gli schemi dei maggiori romanzi sentimentali, in particolare il legame della 'sensibilità' tra i personaggi, e tra questi e il lettore, poiché «le anime veramente sensibili e virtuose non disprezzano mai un'infelice». ⁶⁰ Grazie alla vincita al lotto di «quasi quattordici mila scudi fiorentini», Eduvige e Matilde si trasferiranno a Roma, dove avviene l'incontro con il conte portoghese che sposerà la giovane orfana. Prima del lieto fine, però, la storia passa per la confessione della colpa, che Matilde aveva sconsigliato: «Come (mi interruppe Matilde) voi avreste l'imprudenza di confidare ad uno che sposate la vostra debolezza?». ⁶¹ Anche *L'orfana infelice*, dunque, si avvale dell'effetto empatico delle situazioni che costringono i personaggi a una scelta e sollecitano la valutazione morale del lettore.

Negli stessi anni in cui Jane Austen aveva portato a magistrale compimento la lunga tradizione del romanzo sentimentale, la sintonizzazione tardiva della nostra letteratura con il fenomeno francese e inglese, e l'inadeguatezza linguistica e stilistica di questa epigona, danno la misura di un forte squilibrio nelle culture letterarie. D'altra parte, se un romanzo come *L'orfana infelice* ha qualche credibilità, questa va ricercata nella partecipazione schietta, quasi impetuosa, con cui l'autrice traspone nella narrazione gli insegnamenti morali.

⁶⁰ O. Cozzi, *L'orfana infelice ovvero le avventure della Contessa N. N.*, vol. II, Piatti, Firenze 186, p. 16.

⁶¹ Ivi, p. 34.

«*A Kind of Evil Genius*».
Stevenson, il Master e l'empatia negativa

Simone Carati

Homo sum, humani nihil a me alienum puto.
Terenzio

1. Se non ci fossero i cattivi...

In un breve apologo intitolato *I personaggi del racconto*, Stevenson immagina che il capitano Smollett e Long John Silver, finito il xxxii capitolo dell'*Isola del tesoro*, si incontrino «in un luogo aperto, non lontano dalla storia». Inizia una discussione: ai rimproveri di Smollett, che accusa l'avversario di immoralità, Silver risponde prontamente:

Io so questo: se esiste una persona che è l'Autore, io sono il suo personaggio favorito. Riesce a far me mille volte meglio che non voi [*he does me fathom better'n he does you*]; mille volte, questa è la verità. E gli piace far me. Mi fa stare sulla tolda la maggior parte del tempo, con la mia grucciona; e lascia voi a oziare nella stiva, dove nessuno vi può vedere, e non vuole che vi vedano, ci potete scommettere! Se c'è un Autore, tuoni e fulmini, prende le mie parti [*he's on my side*].¹

Forse ha ragione Smollett, quando, convocando come garante il «senso comune», suggerisce che «se non ci fossero dei personaggi virtuosi» una storia sarebbe destina-

¹ R.L. Stevenson, *Fables* [1896]; trad. it. *Favole*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi*, a cura di A. Brillì, Mondadori, Milano 2012, pp. 1773-1774.

ta inesorabilmente a fallire. Rimane il fatto, tuttavia, che l'obiezione di Silver coglie nel segno: «dove comincerebbe una storia – si chiede – se non ci fossero i cattivi?».²

Qualunque lettore di Stevenson sa bene che l'autore, nascosto alle spalle dei personaggi e chiamato ironicamente in causa in questo scambio autocosciente, sarebbe pronto a sottoscrivere la dichiarazione di Silver. A confermarlo, ci sono anzitutto gli stessi personaggi di Stevenson, i primi testimoni di un'idea di letteratura insofferente ai canoni del suo tempo e di una indubbia fascinazione per i cattivi. Sono proprio questi ultimi, infatti, a garantire un materiale romanzesco senza dubbio più vitale e accattivante, agli occhi di Stevenson, rispetto alla prosaica quotidianità prediletta dalla tradizione vittoriana, come ci ricorda l'emblematica battuta di Simon Rolles nel *Diamante del Rajah*: «ho preso la decisione di istruirmi sulla vita. Ma per vita [...] non intendo quella dei romanzi di Thackeray, ma il crimine e le segrete occasioni che offre la società e con essi le norme di una accorta condotta dinnanzi ad eventi eccezionali».³ È come se Stevenson intuisse, da vero scrittore, un aspetto chiave per il funzionamento della narrazione, che diversi anni più tardi verrà formalizzato a livello teorico da vari studiosi, e in particolare da Todorov e Brooks: perché il racconto possa avere inizio è necessario uno squilibrio, una violazione della norma, uno strappo rispetto alla quiescente ordinarietà del non raccontabile.⁴ I cattivi, allora, i personaggi deputati primariamente a questa sovversione, diventano determinanti – ce lo siamo fatti dire da Stevenson per bocca di Silver – proprio perché garantiscono il conflitto, quella contrapposizione indispensabile alla narrazione di cui la fascinazione stevensoniana per il *Doppelgänger*, e in generale per il tema del doppio, costituisce una delle prove più evidenti.

D'altra parte, la frettolosa svalutazione operata da Leavis, che notoriamente, nella *Grande tradizione* (1948), derubricava Stevenson tra «gli epigoni degeneranti di Scott»,⁵ non dovrebbe «farci dimenticare», come ha sottolineato puntualmente Attilio Brilli, che le sue ammalianti narrazioni non sono mai esenti da una puntuale

² Ivi, p. 1776, trad. modificata (l'originale *villains*, nella versione citata, viene tradotto con «gaglioffi»).

³ R.L. Stevenson, *The New Arabian Nights* [1882]; trad. it. *Le nuove Mille e una notte*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi cit.*, pp. 118-119. Sul rapporto tra Stevenson e il romanzo vittoriano e sulla possibile relazione, a livello di *pattern*, tra il *Master* e *La fiera della vanità* cfr. D. Gifford, *Stevenson and the Scottish Fiction: The Importance of The Master of Ballantrae* [1981], in H. Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Views. Robert Louis Stevenson*, Chelsea House Publisher, Philadelphia 2005, in particolare alle pp. 68-76.

⁴ Cfr. T. Todorov, *Poetica della prosa* [1971], Bompiani, Milano 1995, p. 56 e P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], Einaudi, Torino 2004, pp. 26-39.

⁵ A. Brilli, Introduzione a R.L. Stevenson, *Romanzi, racconti e saggi cit.*, p. xi.

e accanita ricerca formale: al contrario, «l'aerea svagatezza di tante sue pagine», più che di una naturale inclinazione per il romanzesco, è il risultato del «lungo tirocinio dell'apprendista stregone». ⁶ Basterebbe aprire uno dei saggi più famosi di Stevenson, dedicato non a caso agli elementi tecnici dello stile nella letteratura, per accorgersi che l'apprendistato dello scrittore ha lasciato tracce determinanti sulla sua idea di letteratura, concepita prima di tutto come un infaticabile lavoro di artigianato. ⁷ Non è un caso, tra le altre cose, che un cultore dello stile come Proust abbia assegnato proprio a Stevenson, in *Jean Santeuil*, il ruolo di «uno dei grandi amori letterari attribuiti al protagonista adolescente». ⁸

È da questa duplice traiettoria che prende le mosse la nostra indagine, focalizzandosi su uno dei libri più complessi e meglio riusciti di Stevenson, un romanzo che uno scrittore raffinato come Henry James, in una lettera all'amico-rivale, non esitava a definire un «lavoro di ineffabile e squisita arte», addirittura «l'emozione più intensa della [sua] vita letteraria». ⁹ *Il master di Ballantrae*, infatti, è un testo che intercetta la dialettica tra etica ed estetica a vari livelli: sul piano istituzionale, nel conflitto con il colonialismo europeo e il moralismo vittoriano che prende forma nel romanzo; sul piano narratologico, nell'uso del punto di vista e nella funzione testimoniale esercitata dal narratore inattendibile; sul piano tematico, nella sofisticatissima rappresentazione dell'eterna lotta tra il bene e il male. Un classico della narrativa occidentale che più di altri può aiutare a ridiscutere il manicheismo di cui sembra vittima la letteratura oggi, al centro di moralismi di ritorno e sempre più costretta in un «paradigma meccanico» in nome del quale si «pretende di esportare, nel dominio della cultura, i protocolli di verità delle scienze naturali, col risultato di impoverire enormemente l'ambito dei problemi e dei fenomeni». ¹⁰ Per sfuggire a questa visione ristretta, allora, proviamo a prestare attenzione alla voce di uno scrittore capace di porre le domande eticamente fondamentali, senza rinunciare mai, allo stesso tempo,

⁶ Ivi, p. xii.

⁷ Cfr. R.L. Stevenson, *Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura* [1884], in Id., *Romanzi, racconti e saggi cit.*, pp. 1879-1902.

⁸ M. Lavagetto, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Einaudi, Torino 2011, p. 40. Sui motivi, ovviamente non solo formali, dell'ammirazione di Proust per Stevenson, cfr. ivi, p. 41, nota 8. Vale la pena di ricordare, poi, che nella *Recherche* Proust, per bocca di Swann, definisce Stevenson un grande scrittore. Cfr. M. Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], in Id., *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris 1954, p. 716.

⁹ H. James, R.L. Stevenson, *Amici Rivali. Lettere 1884-1894*, Archinto, Milano 1987, p. 51.

¹⁰ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 365.

alle prerogative insostituibili di quel «deliberato artificio»¹¹ che, diceva lo stesso Stevenson, è la letteratura.

2. «*A kind of evil genius*»

È soprattutto la raffigurazione del Master, il personaggio catalizzatore della vicenda, a porre una serie di interrogativi di ordine etico ed estetico insieme. Quali caratteristiche attribuire al protagonista? Come definire il suo *ethos*? Meglio farne un eroe positivo, un uomo privo di contraddizioni, o un personaggio diabolico? E soprattutto, attraverso quali opzioni stilistiche e strategie formali costruirlo? Stevenson ripercorre queste domande in un importante testo preliminare, in cui si sofferma sulla genesi del romanzo:

L'uomo che doveva essere sepolto era il primo problema: un uomo buono [*a good man*], il cui ritorno sarebbe stato accolto dal lettore e dagli altri personaggi con gioia? Tutto questo sfociava nella raffigurazione cristiana, e venne scartato. Se l'idea, dunque, era di una qualche utilità per me, dovevo creare una sorta di genio malvagio [*a kind of evil genius*] per i suoi amici e la sua famiglia, farlo passare attraverso diverse sparizioni, e fare di questa resurrezione [*restoration*] finale dalla fossa della morte, nelle gelide terre selvagge d'America, l'ultima e la più sinistra della serie. Non ho bisogno di dire agli amici del mestiere [*brothers of the craft*] che mi trovavo nel momento più interessante della vita di un autore; le ore che seguirono quella notte [...] furono ore di pura gioia.¹²

Sono parole emblematiche, in cui trovano una parziale conferma i presupposti da cui siamo partiti. Anzitutto l'ambiguità del Master, personaggio seducente e diabolico insieme; poi, l'attenzione per la costruzione formale, testimoniata da scelte lessicali sintomatiche, come *restoration* (che rimanda all'operazione tecnica e artistica del restauro) e *brothers of the craft*, un riferimento all'attività dell'artigiano, di chi concepisce la propria arte anzitutto come mestiere. È come se Stevenson, in altre parole, mettesse implicitamente in guardia il lettore: per maneggiare un materiale narrativo complesso e intricato come quello del *Master*, sembra suggerire, è necessario non solo prestare attenzione ai suoi temi di fondo, alla profondità psicologica che trova spazio, in un modo sconosciuto alle sue opere precedenti, in un romanzo «di barbarie e civilizzazione»;¹³ è indispensabile, allo stesso tempo, concentrarsi sul-

¹¹ H. James, R.L. Stevenson, *Amici Rivali* cit., p. 14.

¹² R.L. Stevenson, *The Genesis of The Master of Ballantrae*, in Id., *Essays in the Art of Writing* [1905], Chatto & Windus, London 2008, pp. 84-85.

¹³ Ivi, p. 83.

la sua calibrata architettura, sul suo impianto stratificato, e in generale sulle oculate scelte retoriche di una macchina narrativa complessa, risultato della sapiente combinazione di materiali narrativi eterogenei.¹⁴

A ben vedere, non poteva essere altrimenti, considerando l'ambiziosità del progetto che sta alla base della stesura del libro. Il *Master*, infatti, è «un racconto che spazia per molti anni e viaggia in molti paesi»,¹⁵ come chiarisce Stevenson nella dedica a Sir Percy Florence e Lady Shelly, scritto non a caso in un periodo cruciale della sua vita, tra il 1887 e il 1889. Siamo alla stessa altezza cronologica «del suo primo viaggio nei Mari del Sud», un periodo che coincide, come ha sottolineato Richard Ambrosini, «con la sua scoperta del mondo coloniale». ¹⁶ È un viaggio che segnerà profondamente la vita di Stevenson, determinando in lui un deciso cambiamento di prospettiva, che sarà registrato pochi anni dopo nei capitoli del libro (pubblicato postumo) *Nei mari del sud*. Ma è anche un'esperienza che assumerà un peso specifico importante nella stesura del *Master*, non a caso ambientato in un arco di tempo – tra il 1745 e il 1765 – che comprende due eventi fondamentali per la storia della Gran Bretagna e per le sue aspirazioni coloniali: l'ultima insurrezione giacobita (che culminerà nella battaglia di Culloden) e la Guerra dei sette anni.¹⁷

Il quadro storico di riferimento costituisce dunque un primo, decisivo indizio, che il lettore avveduto deve raccogliere per non rimanere imprigionato in una lettura manichea della vicenda, nella rigida dicotomia – ci torneremo – tracciata da Mackellar in un dialogo con il Master: «Vostro fratello è un uomo buono, e voi siete un uomo pessimo, né più né meno». ¹⁸ Ora, non c'è dubbio che James Durie sia un personaggio dal fascino magnetico, capace di attrarre e sedurre il lettore grazie a quel dispiegamento di «affetti ambivalenti»¹⁹ che rendono più complesso e avvincente il processo

¹⁴ Su questo aspetto cfr. F. Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, pp. 260-261.

¹⁵ R.L. Stevenson, *The Master of Ballantrae* [1889]; trad. it. *Il Master di Ballantrae*, in Id., *Romanzi, racconti e saggi cit.*, p. 1019.

¹⁶ R. Ambrosini, *R.L. Stevenson. La poetica del romanzo*, Bulzoni, Roma 2001, p. 286. Sui viaggi di Stevenson negli anni della scrittura del *Master*, cfr. W. Gray, *Robert Louis Stevenson: A Literary Life*, Palgrave Macmillan, London 2004, pp. 99-109.

¹⁷ Cfr., R. Ambrosini, *R.L. Stevenson cit.*, p. 284 e B.A. Booth, E. Mehew (ed.), *The Letters of Robert Louis Stevenson*, vol. vi, Yale University Press, New Haven and London 1994-95, p. 87.

¹⁸ R.L. Stevenson, *Il Master di Ballantrae cit.*, p. 1219.

¹⁹ R. Felski, *Identifying with Characters*, in A. Anderson, R. Felski e T. Moi, *Character. Three Inquiries in Literary Studies*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2019, p. 79. Su questo aspetto cfr. anche R. Felski, *Hooked. Art and Attachment*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2020, pp. 79-120.

di identificazione. Se apriamo il primo capitolo del *Master*, troviamo immediatamente un assaggio del contrasto chiaroscurale che costituisce una delle peculiarità del libro, e che Stevenson aveva predisposto attentamente, come conferma il racconto della genesi del libro. «Il Master di Ballantrae», infatti,

il cui nome di battesimo era James, aveva ripreso dal padre il gusto delle serie letture, e fors'anco qualcosa della sua avvedutezza [*of his tact perhaps as well*]; se non che, il tratto paterno era divenuto nel figlio nera furberia. Questi era piuttosto scioperato come quasi tutti i giovani ricchi: stava su fino a tardi colla bottiglia e colle carte; in paese aveva la nomea d'un «gran gonnelliere»; e faceva sempre baruffa con qualcuno. Bisogna notare però che, sebbene fosse il primo a cacciarsi negl'impicci, non mancava mai di cavarsela bene [*he was invariably the best to come off*]; e, per solito, i suoi soci restavan soli a pagare lo scotto. Fosse effetto di destrezza o di fortuna, ciò gli fruttò parecchi livori; ma, generalmente, accrebbe in paese la sua rinomanza; di modo che s'aspettavano di gran cose da lui, per quando avesse acquistato maggior serietà [*when he should have gained more gravity*].²⁰

Ancora una volta affiorano i tratti di un'ambivalenza costitutiva, una delle cifre caratterizzanti del personaggio, evidenziata a livello linguistico dalla ricorrenza delle congiunzioni avversative («ma», «però») e, per quanto riguarda la costruzione sintattica, dal frequente ricorso all'antitesi. D'altra parte, la presenza di spie lessicali come *perhaps* e l'uso di *should* in chiusura dovrebbero suggerire quantomeno una certa prudenza, e sollecitare una domanda determinante per scongiurare frettolose generalizzazioni: chi parla? Chi detiene il controllo del discorso e lo orienta verso una precisa direzione?

3. «*Like a witness in a court*»

Per provare a rispondere agli interrogativi che ci siamo appena posti è necessario ripartire da un altro brano, la prefazione scritta da Stevenson al *Master* e poi esclusa dalla pubblicazione in volume del romanzo. Stevenson immagina un dialogo tra un non meglio definito curatore (*editor*) e l'avvocato e amico Mr. Johnstone Thomson, che discutono di un «mistero»: un evento «realmente misterioso», addirittura «melodrammatico»,²¹ raccontato all'interno di carte polverose sigillate un secolo prima, con la raccomandazione di non aprirle se non dopo cento anni. È chiaro che qui l'autore mette in atto una serie di strategie collaudate per catturare l'attenzione del

²⁰ R.L. Stevenson, *Il Master di Ballantrae* cit., pp. 1021-1022.

²¹ R.L. Stevenson, *Preface to "The Master of Ballantrae"*, in Id., *Essays in the Art of Writing* cit., p. 91.

lettore, ricorrendo, tra le altre cose, a una convenzione ben consolidata nel romanzo ottocentesco come quella del manoscritto ritrovato. Ma c'è una seconda, più saliente ragione per cui questa ingegnosa cornice gioca un ruolo centrale: il misterioso documento, infatti, riporta l'avvertenza di un altrettanto ignoto «amministratore [*Land Steward*]»,²² Ephraim Mackellar. Proprio questo personaggio apparentemente secondario e subalterno, in realtà, detiene il monopolio del racconto e gioca un ruolo di primo piano nell'economia del romanzo, tanto da diventare «in un certo senso il suo protagonista abusivo». ²³ Se apriamo *Il Master di Ballantrae* e iniziamo a leggere, infatti, ci imbattiamo subito nella sua voce:

Un veritiero e compiuto resoconto [*the full truth*] degli stranissimi casi ch'io son per narrare è cosa che la gente brama da tempo e che stimolerà di sicuro la pubblica curiosità. La sorte volle ch'io fossi intimamente connesso [*intimately mingled*] colle vicende dei Duries della penultima generazione; e non esiste altra persona al mondo capace quanto me di chiarire certi fatti, o altrettanto desiderosa di riferirli fedelmente [*to narrate them faithfully*]. Ebbi motivo di conoscer bene Sua Signoria; ho in mia mano una memoria autentica [*authentic*] di vari incidenti segreti della sua vita; fui pressoché solo ad accompagnarlo nell'ultima sua traversata [...] e mi trovai presente alla morte di lui. Quanto al defunto Lord Durrisdeer, l'ho servito e amato per circa vent'anni, stimandolo ognor più, via via che imparavo a conoscerlo meglio. D'altronde, non mi par lecito portar meco nella tomba la mia conoscenza dei fatti: debbo rivelare la verità [*the truth is a debt*] in omaggio alla memoria di Sua Eccellenza e, quando avrò soddisfatto quest'obbligo, la mia vecchiaia trascorrerà più tranquilla, e la mia testa canuta riposerà meglio sul capezzale.²⁴

Proprio l'invenzione di questa figura ambigua e contraddittoria permette a Stevenson di ricomporre in un disegno coerente i molteplici fili della storia, di intrecciare abilmente «il quadro storico che evolve dall'impianto mitico originario» con lo «scavo psicologico e morale al cuore della tragedia». ²⁵ Le sue reiterate professioni di fede, evidenziate dalla sistematica rivendicazione dell'autenticità di quanto racconta, d'altra parte, sono controbilanciate da una serie di incertezze grammaticali, che rivelano in controtuce un margine di discrezionalità in realtà piuttosto ampio. Espressioni come «*se le dicerie eran veritiere*», «*a me par degno di nota*», «*io non so davvero*», «*inclino a credere*»,²⁶ sono solo alcuni esempi di queste oscillazioni, che

²² Ivi, p. 94.

²³ F. Bertoni, *Letteratura cit.*, p. 264.

²⁴ R.L. Stevenson, *Il Master di Ballantrae cit.*, p. 1020.

²⁵ R. Ambrosini, *R.L. Stevenson cit.*, p. 288.

²⁶ R.L. Stevenson, *Il Master di Ballantrae cit.*, pp. 1022, 1025, corsivi miei.

culminano, in chiusura di capitolo, con una dichiarazione di intenti sintomaticamente fuori tempo. È infatti il dicembre del 1748 quando Mackellar arriva per «la prima volta alle soglie del palazzo»; molti degli avvenimenti che l'amministratore ha raccontato con notevole zelo e come se si fossero svolti sotto i suoi occhi, tra cui alcuni eventi determinati per lo sviluppo dell'intreccio e la caratterizzazione dei personaggi (uno su tutti la partenza di James con i giacobiti), hanno dunque avuto luogo lontano dallo sguardo diligente di Mackellar, che tuttavia pretende di riferire i fatti «come un testimonio in corte di giustizia [*like a witness in a court*]».²⁷

In sostanza, mentre il narratore esibisce le proprie credenziali, Stevenson, alle sue spalle, ci invita sottilmente a diffidare della veridicità di quanto viene raccontato da questo presunto testimone. E se «i limiti del punto di vista di Mackellar – la sua misoginia e il suo attaccamento ai soldi – non sono risultati indigesti a generazioni di critici», è soprattutto perché questi non sono riusciti a cogliere i sottili indizi disseminati nel testo, e sono rimasti a propria volta vittime di una presentazione capziosa, mediante la quale l'amministratore si innalza a «portavoce del buon senso e della devozione verso il padrone», resa plausibile dal punto di vista narrativo anche grazie allo «stile antiquato con cui redige le sue memorie e conferisce loro credibilità».²⁸ In realtà, come ha notato acutamente Alan Sandison, prendere coscienza del dualismo manicheo con cui Mackellar contrappone, in modo netto quanto tendenzioso, bene e male, giusto e sbagliato, è un passaggio cruciale per non rimanere invischiati nelle sue rigide e inservibili categorie morali, e non lasciarsi sfuggire che, al contrario, il testo procede «moltiplicando le prospettive e rifrangendo la 'verità' attraverso un numero sconcertante di prismi».²⁹

In altre parole, Stevenson si serve di una strategia retorica che diventerà cruciale nel Novecento, una funzione del racconto capace di sollevare «intensi dibattiti e accese controversie»³⁰ tra i teorici della letteratura, per sabotarla dall'interno grazie all'elaborazione di una sofisticatissima macchina narrativa, la cui tessitura formale smentisce a più riprese le menzogne veicolate da un perfetto esempio di narrazione inattendibile. Mackellar, infatti, ha scritto Giorgio Manganelli in un saggio dal titolo emblematico, *L'ordigno letterario*, «deve non capire quello che sta succedendo, deve registrare con occhi afflitti e diligenti il mostruoso miracolo, senza intender-

²⁷ Ivi, p. 1033.

²⁸ R. Ambrosini, *R.L. Stevenson cit.*, p. 288.

²⁹ A. Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism. A Future Feeling*, Palgrave Macmillan, London 1996, p. 273.

³⁰ A.F. Nünning, *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches*, in J. Phelan, P.J. Rabinowitz, *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, Hoboken 2005, p. 90. Cfr. in generale il saggio di Nünning per una ricostruzione e una sintesi dei diversi approcci teorici alla narrazione inattendibile.

lo».³¹ Come ha rilevato Greta Olson sulla scorta di Booth, l'inattendibilità del narratore è prima di tutto «una funzione dell'ironia», che «fornisce i mezzi attraverso cui viene creata una discrepanza tra i punti di vista, le azioni e la voce del narratore inattendibile e quella dell'autore implicito».³² Non deve stupire, allora, che Stevenson cerchi la collaborazione del lettore alle spalle di Mackellar, spesso in modo allusivo e sottile, altre volte in modo esplicito e inequivocabile, come quando interrompe la narrazione con un intervento in corsivo, una nota firmata con le sue stesse iniziali, in cui scredita le parole dell'amministratore e confida «l'impressione che, invecchiando, il signor Mackellar fosse divenuto un servo piuttosto esigente».³³ D'altra parte, una specifica attenzione al lessico impiegato dal narratore consente di cogliere, ancora una volta, anche gli indizi meno evidenti. Come quando Mackellar – lo abbiamo visto nell'*incipit* – tradisce la propria parzialità dichiarandosi affettivamente legato (*intimately mingled*) alle vicende della famiglia; oppure, in modo clamoroso, nel racconto del duello tra James e Henry, culmine tragico del romanzo. In un primo momento, il narratore professa di non essere «giudice di duelli» e di avere «perso la testa per il freddo»; poi, dopo avere utilizzato per due volte e in rapidissima successione l'espressione «senza dubbio», ritorna sui suoi passi:

Non posso dire ch'io me ne avvedessi, il mio occhio inesperto non era pronto abbastanza da percepire i particolari; ma *sembra* [*it appears*] che Ballantrae afferrasse la lama di suo fratello colla sinistra: una mossa illecita.³⁴

Non è un caso che Stevenson in questo passaggio rimarchi con particolare cura i contrasti e gli effetti chiaroscurali, soprattutto nella raffigurazione del luogo del duello (il buio notturno, le candele, i bagliori di luce, l'oscurità dell'albereta): come a sottolineare, ancora una volta, lo sguardo dicotomico del narratore, oltre il quale si nasconde una ben più sfuggente molteplicità.

4. Nobili ardori

Basta scivolare per un attimo al di fuori della visuale di Mackellar e mettere a fuoco la vicenda da un'altra angolazione per prendere coscienza della reale statura del Ma-

³¹ G. Manganelli, *L'ordigno letterario*, in Id., *La letteratura come menzogna* [1967], Adelphi, Milano 1985, p. 30.

³² G. Olson, *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, «Narrative», 9, 1, 2003, p. 94.

³³ R.L. Stevenson, *Il Master di Ballantrae* cit., p. 1169, corsivo mio.

³⁴ Ivi, p. 1132, corsivo mio.

ster. Così, nella narrazione di Francis Burke, a cui Stevenson affida il racconto degli avvenimenti in cui James è stato coinvolto dopo la sua prima partenza, affiorano a più riprese l'abilità e l'ingegno del personaggio. Anche nelle situazioni più complicate, infatti, Ballantrae dà prova di qualità fuori dal comune, «essendo», come ammette il colonnello nel suo manoscritto, «uno degli uomini più abili ch'io abbia mai incontrato, ed altresì uno dei più geniali».³⁵ Mentre infatti Burke, a bordo di una nave pirata, cerca di ingratosirsi la ciurma «con buffonate continue», il Master, al contrario, preserva, «in quasi ogni congiuntura, una dignità e un'alterigia notevoli».³⁶

Si potrebbe dire, chiamando in causa una categoria interpretativa che sta ricevendo un'attenzione crescente nella teoria letteraria, che il *Master* offra, in particolare grazie alla complessità psicologica che Stevenson imprime al protagonista, una rappresentazione per certi versi paradigmatica del meccanismo dell'empatia negativa,³⁷ a patto di utilizzare l'espressione in un'accezione ampia ed elastica. Se infatti il distanziamento catartico è uno degli aspetti che ci permette di attivare meccanismi empatici nei confronti di personaggi diabolici senza, al contempo, «fare esperienza delle stesse emozioni e degli stessi pensieri che vivono»³⁸ in modo totalizzante, nel caso di Ballantrae l'alternanza di punti di vista messa in campo da Stevenson consente di osservare il Master da prospettive diverse, sfumando i giudizi di valore e invitando il lettore a ripensare le categorie del bene e del male secondo articolazioni più complesse, non fossilizzate nelle maglie anguste predisposte da Mackellar.

D'altro canto, nonostante la sua drastica separazione tra bene e male, ricondotti rispettivamente alle figure dei due fratelli, neanche Mackellar è immune dalla seduzione del Master. Al contrario, quando i due si incontrano per la prima volta la descrizione dell'amministratore lascia trapelare tutta la sua fascinazione per il nemico:

Al presente, m'ero avvicinato abbastanza per discernere le sue belle fattezze. Aveva il viso olivastro, asciutto, ovale, con neri occhi, vigili e penetranti, da uomo combattivo

³⁵ Ivi, p. 1064.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ In Italia, come è noto, sono soprattutto Stefano Ercolino e Massimo Fusillo a essersi occupati dell'argomento. Ci limitiamo, per ovvie ragioni, ad alcuni riferimenti bibliografici sull'argomento: cfr. in particolare S. Ercolino, *Negative Empathy. History, Theory, Criticism*, «Orbis Litterarum», 73, 2018, pp. 243-262; M. Fusillo, *Guardare il male a distanza. Empatia negativa, paura, catarsi*, «Psiche», 1, 2019, pp. 285-298. Studi da cui ha preso le mosse un libro a quattro mani di recentissima pubblicazione: cfr. S. Ercolino, M. Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022. Tra i contributi sull'empatia in letteratura, poi, cfr. soprattutto S. Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, New York 2007.

³⁸ S. Ercolino, *Negative Empaty* cit., p. 249.

e avvezzo al comando; su una guancia gli risaltava un neo, non disdicevole; un grosso diamante gli brillava all'anulare; il suo vestito, sebbene d'una sola tinta, era di foggia francese e ricercata, con manichini più lunghi del comune e di trina finissima; ed io mi stupii di vederlo così azzimato allo sbarco da un lurido trabaccolo di contrabbando.³⁹

Nonostante le espressioni e gli epiteti a cui il narratore ricorre a più riprese per qualificare il Master («diabolica impudenza», «quel demonio», «diabolico raggiro», «perfido», «demone insidioso» e capace di «sataniche arti», solo per fare alcuni esempi),⁴⁰ l'ammirazione di Mackellar traspare dietro la sua malcelata invidia. In un episodio in particolare la connotazione demoniaca spesso attribuita al Master viene utilizzata, al contrario, per sottolinearne il fascino e l'eccezionalità, intercettando una categoria estetica cruciale per il meccanismo dell'empatia negativa come il sublime, con esplicito riferimento a Milton. Dopo avere rilevato le tracce lasciate inesorabilmente dal passaggio del tempo sugli altri personaggi, infatti, Mackellar riprende con una congiunzione avversativa altamente significativa:

Ma Sua Signora andava impettito, sebbene forse, con isforzo; aveva la fronte sbarrata al centro da rughe imperiose e la bocca atteggiata al comando. V'era in lui tutta la gravità e alunché dello splendore di Satana nel *Paradiso Perduto*. Non potei a meno di contemplerlo con ammirazione; fui soltanto sorpreso di sentirne ben poca paura.⁴¹

Ammirazione e condanna, fascino e ripulsa sono i sentimenti opposti che l'amministratore lascia emergere, i segni di un *ethos* ben più complesso di quello raffigurato da un testimone alquanto ambiguo, che, anche nelle pagine finali, non può che condensare la sua attrazione per il Master in una battuta che sintetizza in modo impeccabile tutte le contraddizioni del narratore inattendibile: «Anche la Geenna può avere nobili ardori. Conosco Sua Signoria da una ventina d'anni, e l'ho sempre odiato, sempre ammirato, e sempre temuto con animo di schiavo».⁴²

5. Un'umile rimostranza

Dunque lo statuto del Master è ben più complesso e sfumato rispetto alle ristrette categorie di giudizio di cui dispone Mackellar. C'è un passaggio particolarmente eloquente del romanzo, che Sandison ha definito a ragione «la battaglia dei libri», in cui il narra-

³⁹ R.L. Stevenson, *Il Master di Ballantrae* cit., p. 1102.

⁴⁰ Ivi, pp. 1105, 1106, 1110 e 118.

⁴¹ Ivi, p. 1185.

⁴² Ivi, p. 1275.

tore «mostra di essere vittima della propria limitata sensibilità morale»,⁴³ e in cui Ballantrae si erge al di là dello sguardo moralista in cui è stato ripetutamente inquadrato. Siamo nel capitolo IX, James e l'amministratore si trovano faccia a faccia, sulla tolda della nave. Mentre il Maser legge *Clarissa* ad alta voce, Mackellar ribatte con citazioni tratte dalla Bibbia, che – ammette – «costituiva allora tutta la mia biblioteca»:

Egli gustava le bellezze del sacro testo da conoscitore qual era; e talvolta, togliendomelo di mano, lo sfogliava da uomo esperto e mi rendeva, colla sua fine declamazione, un Orlando pel mio Oliviero. Ma, strano a dirsi, non ritraeva alcun morale vantaggio delle proprie letture [*how little he applied his reading to himself*]; esse passavano sul suo capo come tuoni estivi: Lovelace e Clarissa, le storie della generosità di David e i salmi della sua penitenza, le solenni apostrofi del libro di Giobbe e le commoventi tirate liriche d'Isaia, erano per lui mere fonti di svago simili al raschio d'un violino alla taverna.⁴⁴

Alla postura di Mackellar, dunque, si contrappone un particolare 'modo' di porsi del Master, dietro cui, in controluce, è possibile intravedere la stessa idea di letteratura di Stevenson. D'altra parte, come ricorda proprio lui, la moralità di uno scrittore si misura prima di tutto nei confronti della sua opera,⁴⁵ verso lo statuto particolarissimo del romanzo, che risponde a parametri diversi rispetto a quelli della vita, con la quale, come scrive sempre Stevenson in un bellissimo saggio in risposta a Henry James, non potrà mai entrare in competizione:

«Competere con la vita»? Ma se non riusciamo neanche a guardare il sole, se le sue passioni e le sue malattie ci distruggono e ci uccidono! Competere con il gusto del vino, la dolcezza dell'aurora, il calore della fiamma, l'arezza della morte e del distacco, è un progetto folle come quello di dare la scalata al paradiso.⁴⁶

La vita, infatti, sa essere «mostruosa», «infinita, illogica, improvvisa, acuta e penetrante», mentre «l'opera d'arte, al confronto, non può non apparire nitida, finita,

⁴³ A. Sandison, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism* cit., p. 280.

⁴⁴ R.L. Stevenson, *Il Master di Ballantrae* cit., pp. 1205-1206.

⁴⁵ Cfr. R.L. Stevenson, *The Morality of the Profession of Letters*, in Id., *Essays in the Art of Writing* cit., pp. 32-47.

⁴⁶ R.L. Stevenson, *Un'umile rimostranza* [1887], in G. Almansi (a cura di), *Robert Louis Stevenson. L'isola del romanzo*, Sellerio, Palermo 1987, p. 44. Le considerazioni di James a cui Stevenson risponde erano state espresse nel saggio *The Art of Fiction*. Una traduzione italiana del testo si può trovare in S. Perosa (a cura di), *Teorie inglesi del romanzo 1700-1900*, Bompiani, Milano 1983.

autosufficiente, razionale, scorrevole, esangue». ⁴⁷ E se è vero che tra vita e arte esiste un legame, se addirittura nell'opera di uno scrittore può «essere implicata la totalità di un'esperienza e una teoria della vita», ⁴⁸ permane un'irriducibile alterità, un'impossibilità di sovrapposizione che dovremmo tenere bene a mente quando chiamiamo in causa le categorie del bene e del male, e che si riflette proprio nella costruzione del romanzo, nelle sue articolazioni formali, in altre parole nel modo, appunto, in cui l'ingegno di Stevenson lo concepisce e gli dà forma. Esattamente questo, come ricorda Manganelli, è l'aspetto più intrigante e sovversivo di un autore che, nelle pagine del *Master*, «ha celebrato con lucido furore la sua devozione alla letteratura come asocialità, provocazione, mistificazione. Nel breve e perfetto ambito del suo cinismo di letterato, ogni orrore e dolore, verità e menzogna, odio e morte diventano destino e struttura». ⁴⁹

«Non *sono* altro che la mia arte», ⁵⁰ scriveva Stevenson in una lettera, e forse è un'affermazione che dovremmo prendere sul serio. Perché se è vero, come ha ammesso altrove, che il suo modello per il Master «non era altri che me stesso», si può dire che ancora più profonda sia stata la sua aspirazione a dare corpo a «un uomo vivo, un uomo pieno, un uomo umano sotto tutti gli [...] aspetti». ⁵¹ È proprio in questo misterioso punto di intersezione, in un particolare modo di intendere l'arte che si può cogliere la vera lezione di un classico come il *Master* per il presente. E forse anche un possibile invito a sfumare i giudizi e a bandire i manicheismi, da parte di uno scrittore che più di altri, pur negando qualunque rapporto di competizione, ha saputo indicare una strada nella feconda e forse irrinunciabile relazione tra la letteratura e la vita, e, per dirla con uno dei suoi più grandi ammiratori, farla durare e darle spazio.

⁴⁷ R.L. Stevenson, *Un'umile rimostranza* cit., p. 46.

⁴⁸ R.L. Stevenson, *The Morality of the Profession of Letters* cit., p. 42.

⁴⁹ G. Manganelli, *L'ordigno letterario* cit., p. 33.

⁵⁰ B.A. Booth, E. Mehew (ed.), *The Letters of Robert Louis Stevenson* cit., vol. IV, p. 252.

⁵¹ E.N. Caldwell, *Last Witness for Robert Louis Stevenson*, University of Oklahoma Press, Norman 1960, p. 118.

«*La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme*»:
viltà e disonore nella narrativa bellica francese di fine Ottocento

Giulia Mela

I.

Il capitolo VI della Prima parte de *La Peur* di Gabriel Chevallier chiarisce il nucleo ideologico dell'intero romanzo: ricoverato nell'ottobre del 1915, dopo essere stato ferito durante un'offensiva condotta nell'area del Bois de la Folie, nel Pas-de-Calais, Jean Dartemont viene interrogato da alcune infermiere sulle sue azioni in guerra. Al termine di un dialogo serrato, il giovane protagonista svela la reale condizione psicologica del soldato, suscitando nelle donne un moto di indignazione: «“Je vais vous dire la grande occupation de la guerre, la seule qui compte: J'AI EU PEUR”. J'ai dû dire quelque chose d'obscène, d'ignoble. [...] je devine leurs pensées: “Quoi, un lâche! Est-il possible que ce soit un Français!”».¹ Le loro domande, che richiederebbero la rassicurante ripetizione di un racconto conforme alla retorica patriottica, devono arretrare di fronte al progressivo dispiegamento dell'incoercibile attaccamento alla vita e all'inerzia morale del soldato. L'esibizione della viltà, al tempo stesso dolorosa e liberatoria, diviene dunque disperata forma di resistenza da parte del soggetto, che, sempre più refrattario agli obblighi morali e ai valori condivisi, tenta di scompaginare l'etica del dovere e le risonanze epiche di una visione della guerra adulterata da suggestioni ancora tardoromantiche, affrancandosi (almeno in parte) dall'efficacia sanzionatoria della vergogna («– Vous êtes *peureux*, Dartemont? [...]

¹ G. Chevallier, *La Peur*, Librairie générale française, Paris 2010, p. 154 [«“Adesso vi dirò qual è la principale occupazione della guerra, l'unica che conti davvero: HO AVUTO PAURA”. Devo aver detto qualcosa di osceno, di ignobile. (...) intuisco i loro pensieri: “Come, un francese vigliacco? È mai possibile?”», Id., *La Paura*, Adelphi, Milano 2011, p. 127].

Je prends un temps pour m'imprégner de ce mot, de sa honte périmée, et l'accepter. Je lui réponds lentement, en la fixant: – En effet, je suis peureux, mademoiselle».² Dell'intenso confronto si ricorderà Céline nel *Voyage au bout de la nuit*, se è vero che il dialogo tra Lola e Ferdinand si pone come prelievo testuale (quasi) fedele del passo di Chevallier: «– Vous avez donc peur tant que ça? – Et plus que ça encore, Lola [...] – Oh! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand! Vous êtes répugnant comme un rat...».³ Nella rete di riferimenti intertestuali alla letteratura di argomento bellico che strutturano il capolavoro, la critica si è concentrata sui debiti nei confronti di Darien, Descaves e Barbusse, e non di Chevallier,⁴ anche a causa della scarsa fortuna di cui *La Peur* ha goduto non solo negli ultimi anni. Tuttavia, è dal romanzo di Chevallier e, soprattutto, dagli studi di psicologia delle emozioni (non solo di argomento strettamente militare) pubblicati tra fine Ottocento e inizio Novecento che deriva il nesso immaginazione/paura, nucleo tematico e antropologico del capolavoro di Céline: «Mais les soldats! J'ai remarqué que les plus courageux sont les plus dépourvus d'imagination et de sensibilité».⁵

Publicato nel 1930 dall'editore Stock con l'intento di dare voce a un autore del *côté français* dopo l'uscita della traduzione di *Im Westen nichts Neues* di Remarque⁶ e posto in aperto confronto con *Témoins* di Jean-Norton Cru, il romanzo di Chevallier si propone un duplice obiettivo: da un lato, azzerava l'investimento emotivo ed estetico del sacrificio per la patria e decostruisce la ben radicata idea del ruolo moralizzatore dell'esperienza bellica, scagliandosi peraltro contro le posizioni ancora sostenute nel 1913 da Paul Bourget sul quotidiano conservatore «L'Écho de Paris». Perché la guer-

² Id., *La Peur* cit., p. 154 [«– Lei è pauroso, Dartemont? (...) Mi prendo un momento per assimilare quella parola, con l'antiquato senso di vergogna che porta con sé, così da poterla accettare. Rispondo lentamente all'infermiera, fissandola: – Ebbene sì, sono pauroso, signorina», Id., *La Paura* cit., p. 127].

³ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, in Id. *Romans*, vol. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1981, p. 65 [«– Hai dunque così tanta paura? – Anche molta di più Lola (...) – Oh! Ma allora sei proprio un vigliacco, Ferdinand! Tu sei ripugnante come un topo...», Id., *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano 1992, p. 76].

⁴ Di questo preciso riscontro testuale si era già accorto François Ouellet: F. Ouellet, *La posture libertaire de Gabriel Chevallier*, in A. Mathieu e F. Ouellet (a cura di), *Journalisme et littérature dans la gauche des années 1930*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 177-189.

⁵ Chevallier, *La Peur* cit., p. 330 [«Ma per quanto riguarda i soldati, ho notato che i più coraggiosi sono i meno dotati di immaginazione e sensibilità», Id., *La Paura* cit., p. 266].

⁶ È quanto emerge dalla corrispondenza scambiata tra l'autore e l'editore parigino, conservata presso gli Archives du département du Rhône et de la métropole de Lyon, fondo Gabriel Chevallier, cote 47J111 (consultata il 26/04/2022).

ra è piuttosto «le couronnement de l'ordre social»⁷ e delle logiche affaristiche borghesi. Dall'altro, svuota dall'interno l'immaginario eroico e la correlata costruzione identitaria della virilità, poi declinati – all'altezza del primo conflitto mondiale – in un'esaltazione della forza di ascendenza nietzschiana. Come scriverà nella *Préface* alla riedizione del 1951, «dans les "livres de guerre" que j'avais pu lire, on faisait bien parfois mention de la peur, mais il s'agissait de celle des autres. L'auteur était un personnage flegmatique, si occupé à prendre des notes qu'il faisait tranquillement risette aux obus».⁸ Non è difficile scorgere tra le righe un'allusione all'odiosamato modello letterario *Le Feu* di Henri Barbusse, che se certo decostruisce la retorica dell'eroismo e non arretra di fronte alle minime esigenze fisiologiche del soldato – evidente debito zoliano –, non raggiunge l'intensità di Chevallier nel rappresentare l'usura psichica causata dalla «peur abjecte». Con *La Peur*, è la prima volta – almeno nella narrativa bellica francese – che non solo la rivendicazione del disonore e della non conformità etico-morale del soldato, ma anche la legittimità della condizione di paura e dei connessi stati depressivi (il cosiddetto *cafard*) assumono connotati così espliciti e radicali, in un testo che peraltro è focalizzato interamente sul personaggio negativo. Attento conoscitore degli studi sul coraggio e sul *cafard* pubblicati tra il 1917 e il 1918 dagli psicologi Louis Huot e Paul Voivenel, Chevallier riconosce una piena centralità alle implicazioni psicofisiologiche e cognitive, oltre che antropologiche, delle emozioni (primarie), secondo una tendenza sempre più diffusa nel campo artistico-letterario dei primi tre decenni del Novecento e che affonda le sue radici nella narrativa tardo-ottocentesca. Il testo è infatti attraversato da una forte tensione conoscitiva e non solo sonda la ferita narcisistica dell'io nel momento in cui scopre la propria irredimibile viltà, ma dà corpo alle pulsioni inconfessate e alle indocili reazioni emotive del soldato, ormai regredito a una condizione di pura istintività («Voilà ce que j'étais sans le savoir, ce que je suis: un type qui a peur, une peur insurmontable, une peur à implorer, qui l'écrase...»)⁹ Le censure morali e il sistema di valori della pedagogia militare non possono far altro che arretrare di fronte alle insopprimibili ragioni del corpo: «Nous franchîmes la pitié, l'honneur, la honte [...]. Nous fûmes lâches, le sachant, et ne pouvant être que cela. Le corps gouvernait, la peur commandait».¹⁰

⁷ Chevallier, *La Peur* cit., p. 402.

⁸ Id., *Préface* all'edizione del 1951, in Id., *La Peur* cit., p. 10.

⁹ Id., *La Peur* cit., p. 292 [«Ecco cos'ero senza saperlo, ecco cosa sono: uno che ha paura, una paura incontrollabile, una paura da mettersi a piangere, che ti annienta...», Id., *La Peur* cit., p. 237].

¹⁰ Id., *La Peur* cit., p. 90 [«superammo la pietà, l'onore, la vergogna (...). Ci comportammo da vigliacchi, consapevoli di esserlo e senza poterci fare niente. Era il corpo a guidarci, la paura a comandare», Id., *La Peur* cit., p. 77].

La narrativa sulla Grande Guerra si pone come momento culminante di un processo di lunga durata che trova nella complessa riflessione artistico-letteraria e militare sull'onore di fine Ottocento – riflessione peraltro molto più pervasiva di quanto finora la critica abbia notato – un imprescindibile momento di svolta. Molto significativamente (il riferimento letterario non è affatto scontato a questa altezza cronologica), Céline esibisce il modello zoliano in un articolo pubblicato il 5 aprile 1941 su «Le Pays Libre», in cui si scaglia contro le mistificazioni introdotte dalla retorica dell'onore nazionale: «Jeanne d'Arc! Déroulède! *La Débâcle* a valu à Zola ses plus virulentes haines, je serai fier de les recueillir toutes, puisqu'elles sont vacantes et cherchent un emploi».¹¹

Ora, *La Peur* si lega a doppio filo con i modelli letterari e militari dell'Ottocento; prova ne sono le citazioni poste in esergo al romanzo e ai capitoli a più forte interesse narrativo e ideologico, che orchestrano – a livello macrostrutturale – un compendio del progressivo affrancamento dagli interdetti etici ed estetici di lunga e nobile tradizione: da Stendhal fino al tenente-colonnello Ardant du Picq, autore delle *Études sur le combat*, primo trattato militare, pubblicato postumo nel 1880, in cui larga attenzione è prestata alle emozioni del soldato (e che, non a caso, Jean-Norton Cru riconoscerà come testo precursore dell'antropologia bellica primonovecentesca). Nel dicembre del 1913, viene infatti adottato un nuovo regolamento militare, che avrà un notevole impatto sulla strategia dell'*offensive à outrance* durante il primo conflitto mondiale. Come ha mostrato lo storico Hervé Drévuillon, questo integra le prescrizioni del 1895, che ripristinavano schemi offensivi di chiara ascendenza napoleonica, dopo la radicale inversione di tendenza del regolamento del 1875:¹² sono dunque previsti imponenti formazioni di massa, l'assalto all'arma bianca, nonché lo slancio offensivo – il cosiddetto effetto di choc – delle cariche di cavalleria, cui si associa una rinnovata enfattizzazione del ruolo della forza morale dell'esercito e una sempre minore attenzione alla riduzione delle perdite umane. Non è certo un caso se le *Études sur le combat*, così radicali nella critica dell'ordinamento militare napoleonico, vengono citate proprio in apertura del capitolo in cui Dartemont combatte nella battaglia dello Chemin des Dames: la logica della «victoire au prix du sang» rivela la stringente modernità della riflessione di du Picq. Al di là del rilievo storico-militare, il riferimento interessa soprattutto per i suoi presupposti ideologici (e letterari): come altri antieroi – primo tra tutti Ferdinand Bardamu –, Jean Dartemont non solo ricusa ogni forma di esemplarità etico-morale, ma esibisce la sua condizione di isolamento rispetto al conformismo ideologico della 'massa', che nel capolavoro di Céline assumerà i tratti del più feroce egoismo e del più tenace ripiegamento

¹¹ L.-F. Céline, *Écrits de guerre*, Nouvelles éditions, Paris 1990, p. 19.

¹² Si veda H. Drévuillon, *L'individu et la guerre. Du chevalier Bayard au Soldat inconnu*, Belin, Paris 2013.

individualista. Ecco allora che l'istanza regressiva della viltà e la rivendicazione della fallibilità (e 'umanità') del soldato permettono da un lato di resistere a logiche belliche che tendono sempre di più al massacro, dall'altro di opporre un netto rifiuto all'ipocrita monumentalizzazione del ricordo degli eroi morti per la Patria e alla mistificazione delle forze morali della Nazione. Se Chevallier sembra in parte avvicinarsi a Mirbeau (peraltro annoverato tra le letture di Dartemont) per il suo intento di sbaragliare l'impianto ideologico borghese e per una profonda tensione libertaria, guarda a Zola nel rappresentare l'ineludibile evidenza corporea del soldato: non a caso *La Peur* è spesso presentato come un «document humain» della Grande Guerra.

Nel racconto *La Comédie de Charleroi* di Drieu la Rochelle, Madame Pragen, moglie di un grande uomo d'affari, torna con il suo segretario sul luogo in cui il figlio Claude ha perso eroicamente la vita, durante la battaglia di Charleroi, per dargli degna sepoltura. Tuttavia, l'inautenticità del sentimento materno, rincarata da un ipocrita desiderio di esibizione narcisistica, la spinge non alla ricerca del corpo del figlio, bensì alla celebrazione di un cognome, vuoto simulacro borghese. Non così il narratore, ex-commilitone di Claude: il ritorno sui luoghi della guerra si pone fin da subito come riemersione del rimosso – opportunamente segnalato dalla figura retorica dell'aposiopesi, che occulta le prove di viltà e l'incapacità del soggetto di sottrarsi alla mediocrità e all'anonimato (entrambi termini-chiave per Drieu) cui è condannato il soldato nelle guerre di massa. Per recuperare fatti non pacificati e di per sé incomprensibili – significativamente «aux lisières de l'expérience»¹³ –, il narratore, intellettuale borghese, ricorre a una serie di riferimenti artistico-letterari ottocenteschi (da Stendhal a Zola, dai fratelli Margueritte a Alphonse de Neuville). *La Débâcle* è convocata proprio per la (modernissima) centralità della paura del soldato e permette all'autore da un lato di mostrare, per contrasto, la mancanza di empatia della madre di Claude, ma soprattutto di problematizzare il *topos* dell'intraducibilità dell'esperienza bellica e di riabilitare (anche solo in parte) il ruolo dell'immaginazione, tema caro a Céline: «Et pourtant, après ce combat, un mois plus tard, je lisais *La Débâcle* de Zola et j'y trouvais plusieurs de mes sensations».¹⁴

¹³ P. Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi*, in Id., *Romans, récits, nouvelles*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 2012, p. 382 [«sul limitare dell'esperienza», Id., *La Commedia di Charleroi*, Fazi, Roma 2007, p. 47].

¹⁴ Id., *La Comédie de Charleroi* cit., p. 377 [«Eppure, un mese dopo la battaglia, leggevo *La disfatta* di Zola e vi ritrovavo tante mie sensazioni», Id., *La Commedia di Charleroi* cit., p. 41].

2.

Il 18 luglio 1870, alla vigilia del conflitto franco-prussiano, Zola pubblica su *La Cloche* un articolo in cui decostruisce uno dei capisaldi dell'immaginario napoleonico: il soldato Chauvin. A tale eroe eponimo, incarnazione di una fanatica esaltazione patriottica e dei valori più tradizionali della Francia rurale codificati dall'oleografia nazionalista, è delegato il compito di mostrare – e *contrario* – la paura dei soldati durante la battaglia di Solferino. Già qui sono presenti, *in nuce*, molti dei temi poi sviluppati ne *La Débâcle*: con il personaggio del tenente Rochas, Zola recide in modo netto ogni legame con l'immaginario *chauviniste* reso celebre da *vaudevilles*, canzoni popolari e dalle litografie di Horace Vernet, perché coglie con estrema lucidità che un'oleografia ancorata al più facile (e caricaturale) eroismo e incline alle più scontate coloriture erotiche ha ormai fatto il suo tempo. Del resto, già nei primi *plans* preparatori della serie dei *Rougon-Macquart*, della fine degli anni Sessanta, l'autore mostra la ferma convinzione di «montrer les vrais champs de bataille, sans chauvinisme, et faire connaître les vraies souffrances du soldat».¹⁵

Certo, già Stendhal aveva rappresentato la paura e il disgusto di Fabrice al primo contatto con il cadavere di un soldato. Balzac, ne *Le Colonel Chabert*, aveva mostrato i tragici risvolti del mancato riconoscimento sociale, senza però intaccare l'eroismo di Chabert e la parziale legittimità dei valori etico-morali ancora retaggio d'*Ancien Régime*, nonostante nella società moderna siano ormai sempre meno operanti; e ne *La Rabouilleuse* aveva ironizzato sull'immaginario *chauviniste* del *soldat-laboureur* e revocato, con il personaggio di Philippe Bridau, l'inscindibile nesso tra disonore e distacco critico del lettore. Tuttavia, l'onore non era mai messo in dubbio; e soprattutto, mai era concesso diritto di parola alle ragioni (politiche, sociali, o – più semplicemente – private) del vile, alle reazioni istintive, ai sentimenti più inconfessabili del soldato. Anche solo a una rapida ricognizione, appare subito evidente che con la narrativa sulla guerra franco-prussiana la paura diviene nucleo tematico privilegiato, talvolta esibito sin dalle soglie paratestuali: Huysmans (*Sac au dos*), Mirbeau (*Le Calvaire*, *Sébastien Roch*), Maupassant (*Saint-Antoine*, *L'Horrible*, *L'Aventure de Walter Schnaffs*), Zola (*La Débâcle*) e Camille Lemonnier (*La Peur*). Le ragioni sono ovviamente molteplici e complesse, ma schematizzando molto se ne possono individuare almeno quattro. Primo: a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, cominciano a essere condotte ricerche nell'ambito della nascente disciplina della psicologia sperimentale, che aprono il campo d'indagine anche alle emozioni del soldato e di cui autori come Maupassant, Mirbeau e Zola erano ben al corrente.¹⁶ Secondo:

¹⁵ B.N. NAF 10303, f. 57.

¹⁶ Già prima di Théodule Ribot, Charles Richet pubblica *La Peur. Étude psychologique* (1886) su «La Revue des deux mondes», in cui, in aperta polemica con le ricerche di stam-

già alla vigilia del conflitto (e soprattutto negli anni immediatamente successivi), si apre un acceso dibattito nell'ambiente politico e militare, che mira a ridiscutere un sistema fortemente ancorato a quello introdotto da Napoleone. Nelle *Études sur le combat* di Ardant du Picq, la critica puntuale all'ordinamento militare di ascendenza napoleonica è articolata su due aspetti fondamentali: l'adozione di uno schema offensivo basato su formazioni per «masses uniques» riduce la centralità dell'individuo («tout ce qui parle militaire aujourd'hui, ne parle que de masses; [...] et, dans les masses, l'homme disparaît»¹⁷) e l'ordinamento disciplinare ha sottovalutato il peso della condizione psicologica (invece «les soldats ont émotion, peur même»¹⁸). Ben consapevole della mutazione degli scenari bellici introdotta dalle innovazioni tecnologiche, du Picq riconosce un'inedita centralità all'uomo (così l'incipit: «l'homme est l'instrument premier du combat»)¹⁹, perché «le combattant envisagé comme être de raison, abdiquant sa nature mobile et variable pour se transformer en pion impassible [...], ce n'est point l'homme de la réalité. Celui-ci est de chair et d'os».²⁰ È interessante notare che Zola, in risposta alle accuse mosse dal capitano bavarese Tanera a *La Débâcle*, scrive: «Il semblait qu'il y aurait un crime de lèse-patrie à supposer un instant que des soldats pussent avoir peur et que l'homme, avec ses misères, se retrouvât sur les champs de bataille, tel qu'il est partout ailleurs».²¹ L'autore naturalista sembra essere al corrente – quantomeno per una conoscenza di seconda mano: le informazioni gli derivano piuttosto dal colonnello Charles Corbin – delle questioni che infiammano il dibattito militare coevo e che porteranno a una radicale revisione del regolamento militare, nel 1875: ne *La Débâcle* è il capitano Beaudoin a dare voce a una delle questioni più dibattute, cioè la riduzione delle perdite umane: «nous allons y rester tous! On ne peut pas se laisser détruire ainsi!», cosicché alle classiche manovre per ranghi serrati si preferirà una disposizione dei fanti in ordine sparso, che non si espongono, ma si riparano.²² E tale schema offensivo renderà sempre meno operante la salda disciplina emotiva imposta dall'*ethos* napoleonico: basti pensare, nel capitolo V della Seconda parte de *La Débâcle*, all'opposizione tra

po fisiologico di Angelo Mosso, adotta un approccio volto a studiare i risvolti psicologici dell'emozione della paura. Questi studi apriranno il campo agli sviluppi successivi, in ambito medico, ma anche letterario.

¹⁷ Ch. Ardant du Picq, *Études sur le combat*, Hachette, Paris 1880, p. 286.

¹⁸ Ivi, p. 101.

¹⁹ Ivi, p. 7.

²⁰ Ivi, pp. 7-8.

²¹ É. Zola, *Retour de voyage*, «Le Figaro», 10 ottobre 1892.

²² Id., *La Débâcle*, in Id., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, vol. V, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1967, p. 649.

l'accettazione della gratuità del sacrificio, il coraggio, l'impassibilità dei cavalieri della divisione Margueritte, e la postura dei fanti Maurice e Jean, che dimostrano la loro fragilità psicologica.

Terzo: soprattutto a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, la letteratura di argomento bellico registra un lento (e sostanziale) ampliamento tematico, che coincide con la fioritura di testi che raccolgono le *impressions de campagne* dei soldati come, ad esempio, *L'Invasion. Souvenirs et récits* di Ludovic Halévy (ampliamento, questo, che permette di ripensare o, quantomeno, di problematizzare l'ipotesi storiografica formulata a proposito della genealogia del genere della testimonianza bellica). Proprio la volontà di dare voce alle emozioni di chi ha vissuto la guerra, ma è escluso dalla Storia, animerà lo sforzo zoliano: come aveva del resto già ribadito nell'articolo «Chauvin», l'autore oppone una visione relativistica e soggettiva degli eventi alle ricostruzioni canonizzate dagli storici: «je connais la guerre, la vraie, non pas celle dont les historiens nous racontent les épisodes héroïques, mais celle qui sue la peur en plein soleil».²³

Infine, la scelta di rappresentare la paura e il disonore del soldato si arricchisce di precise motivazioni ideologiche, oltre che polemiche: per Zola, Maupassant, Mirbeau, Huysmans, significa smarcarsi in modo netto dalle adulterazioni retoriche dettate da un sentimento *revanchard* e da una pretesa funzione pedagogico-civile, che caratterizzano gran parte delle opere letterarie pubblicate all'indomani della disfatta. Le poesie dei *Chants du soldat* e dei *Nouveaux chants du soldat* di Paul Déroulède altro non sono che un'edulcorata esaltazione del «pro patria mori» (*En avant*) e un vieto recupero di atmosfere *à la* Corneille, riproposizione di usurati schematismi manichei e di un'esemplarità della costruzione narrativa (ne *Le Sergent*, un sergente riconduce alla disciplina un soldato vigliacco, criticando aspramente i fautori di posizioni antimilitariste: «je ris quand j'entends dire; / [...] La bataille est l'instinct de brutes en délire. / La brute, c'est le lâche, et l'instinct c'est la peur»)²⁴.

È in aperta polemica con un registro narrativo *à la* Déroulède che si pone la raccolta *Les Soirées de Médan*: in *Sac au dos* di Huysmans nulla è concesso all'estetizzazione romantica dello spirito di sacrificio, né tantomeno agli eccessi del sentimento nazionalista. Della battaglia di Froeschwiller, con le sue cariche di corazzieri, l'autore descrive solo il disperato smarrimento e la cieca paura di un soldato di prima linea, operando un notevole restringimento focale: soverchiato dalla minaccia sempre più concreta della morte, pensa alla moglie e al figlio di pochi anni, e strappa una foglia da un albero, «sans savoir pourquoi», conservandola poi al fondo delle tasche, al pari di un oggetto prezioso. L'incongruità (apparente) di un gesto minimo

²³ Id., *Souvenirs XII*, in Id., *Contes et nouvelles*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1976, p. 509.

²⁴ P. Déroulède, *Nouveaux chants du soldat*, Calmann Lévy, Paris 1875, p. 83.

e illogico esibisce la spaventosa insensatezza dell'anonimato della morte. Come poi sarà anche ne *La Débâcle* di Zola, solo il profondo desiderio di sopravvivere riscatta la fragile contingenza corporea anche nelle sue emozioni più degradanti. E nella versione rimaneggiata per la pubblicazione del 1880, il testo si arricchisce (come ne *L'Assommoir* e ne *La Terre* di Zola) di una netta polemica antibonapartista e di precise rivendicazioni di misure sociali e assistenziali da parte dei coscritti.

Nel racconto *Saint-Antoine* di Maupassant, la tronfia ostentazione di coraggio di fronte ai prussiani da parte di Antoine e il registro espressivo preso in prestito dalla peggiore retorica *revanchiste* («C'était une lutte, une bataille, une revanche!»)²⁵ si sbriciolano non appena si prospetta la minaccia della morte. L'autore sonda i risvolti psicologici della paura secondo tonalità descrittive inclini al fantastico-perturbante o, come ne *L'Aventure de Walter Schnaffs*, al comico, e mostra come solo l'istinto di conservazione spinga Antoine a uccidere il nemico (in perfetta coerenza, nasconderà il suo omicidio e lascerà fucilare al suo posto un vecchio militare in pensione). La paura diventa dunque strumento privilegiato per demistificare (e parodiare) le configurazioni discorsive implicite nella celebrazione dell'eroismo francese, oppure per decostruire – come in questo caso – l'oleografia patriottica della Francia rurale.

Ma è Octave Mirbeau a suggerire le soluzioni più radicali. Ne *Le Calvaire*, pubblicato nel 1886 dopo la folgorante lettura di *Guerra e pace* di Tolstoj, un gusto descrittivo derivato dai racconti di Poe («Nous nous regardions, ahuris, avec une sorte d'angoisse au cœur, de savoir que les Prussiens étaient si près, que la guerre allait commencer pour nous demain, aujourd'hui peut-être, et j'eus la vision soudaine de la Mort, de la Mort rouge»),²⁶ la resa mimetico-espressionista delle percezioni sensoriali, che tende spesso alla deformazione allucinatoria, e l'adozione di un registro simbolico-straniante danno corpo testuale all'angoscia del soldato nell'imminenza del conflitto. Della guerra Mintié può ricordare solo alcune accensioni momentanee e frammentarie: fughe scomposte e marce forzate, carri carichi di cadaveri, carcasse di cavalli sventrati dalle esplosioni. Mirbeau mostra – con netto anticipo sulla letteratura sul primo conflitto mondiale – come l'esperienza moderna della guerra sia irrimediabilmente votata all'indicibile, di cui solo la paura è indelebile ricordo: «En réalité, il ne se rappelait rien, rien que cette fumée et que cette peur, une peur

²⁵ G. de Maupassant, *Saint-Antoine*, in Id., *Contes et nouvelles*, vol. I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1974, p. 776.

²⁶ O. Mirbeau, *Le Calvaire*, in Id., *Œuvre romanesque*, vol. I, Buchet/Chastel, Paris 2000, p. 156 [«Noi ci guardavamo sgomenti, con una specie di angoscia nel cuore alla notizia che i prussiani erano così vicini, che la guerra sarebbe cominciata l'indomani, forse il giorno stesso, e io ebbi la subitanea visione della Morte, della Morte rossa», Id., *Il Calvario*, Graphis, Bari 2011, p. 107].

étrange, qui n'était pas celle de la mort, qui était pire».²⁷ Al disperato pacifismo dell'autore dà voce la laconica e sprezzante risposta del caporale, che, con inversione semantica radicale rispetto al sublime *mot de Cambronne* di cui serbano traccia *Les Misérables* di Hugo, esibisce uno sfrontato antieroisimo di fronte all'assoluta insensatezza della violenza: «– Et puis... merde! conclut-il, en lançant une bouffée de fumée qui s'évanouit dans l'air».²⁸ La decostruzione dell'inconscio ideologico borghese si approfondirà in *Sébastien Roch*, dove la paura del protagonista, arruolato nella Garde mobile, diviene emozione privilegiata per opporre un radicale rifiuto alla retorica bellicista e ai suoi ideali (Patria, onore, eroismo): «Ce que j'éprouve devant ce fait: la guerre! Cela est simple et net: de la révolte et de la peur».²⁹ Contro ogni forma di enfaticizzazione da parte delle frange nazionaliste, Mirbeau mostra piuttosto l'insussistenza ideologico-politica e il conformismo che si celano dietro il preteso patriottismo dei coscritti («– Pourquoi chantes-tu? [...] – J' chante parce que les autres chantent. – Et pourquoi les autres chantent-ils? – J' sais pas... Parce que c'est l'habitude quand on est conscrit... – Sais-tu bien ce que c'est que la Patrie? Il me regarde d'un air ahuri. Évidemment, il ne s'est jamais adressé cette question»)³⁰.

3.

Dovrebbe essere ormai evidente in che misura Huysmans, Mirbeau, Maupassant abbiano sondato, ben prima de *La Débâcle*, le profondità psicologiche, oltre che fisiologiche, della paura e abbiano revocato le mitologie nazionali sottese all'etica dell'onore. Del resto, queste scelte tematiche ed espressive acquisiscono un notevole spessore ideologico se si considera che il trauma della disfatta impone di celebrare l'onore e lo spirito di sacrificio dei soldati come rassicurante compensazione risarcitoria, per preservare l'integrità dell'istituzione militare in uno dei momenti di più forte delegittimazione, almeno nella storia del Secondo Impero e della Terza Repub-

²⁷ Id., *Sébastien Roch*, in Id., *Œuvre romanesque* cit., p. 759 [«in realtà non ricordava niente, nient'altro che fumo e paura: una paura strana, non della morte, molto peggiore di quella», Id., *Sébastien Roch*, Marsilio, Venezia 2005, p. 303].

²⁸ Id., *Le Calvaire* cit., p. 157 [«Merda!, conclude, lanciando uno sbuffo di fumo che si dissolse nell'aria», Id., *Il Calvario* cit., p. 109].

²⁹ Id., *Sébastien Roch* cit., p. 755 [«ciò che provo davanti al dato di fatto della guerra! È semplice e chiaro: ribellione e paura», Id., *Sébastien Roch* cit., p. 297].

³⁰ Ivi, p. 742 [«– Perché canti? (...) – Canto perché cantano gli altri. – E gli altri perché cantano? – Boh!... Perché si usa così quando si parte al militare... – Sai con esattezza cos'è la Patria? L'altro mi guarda con aria attonita. Evidentemente non si è mai posto il problema», Id., *Sébastien Roch* cit., p. 282].

blica. Tuttavia, è il romanzo zoliano a segnare un vero e proprio momento di svolta.³¹ Non solo perché – con il personaggio del colonnello de Vineuil – mostra l'inattualità dell'ordinamento disciplinare, del codice di valori alla base dell'*ethos* napoleonico. Questi imperativi sono costretti a scontrarsi da un lato con i mutati scenari bellici, dall'altro con la logica economicista borghese: per evitare che la sua fabbrica venga distrutta, Delaherche spera in una pronta resa dell'esercito francese a Sedan, anche a costo di macchiare l'onore della Francia: «Ah! Quel soulagement immense, sa fabrique sauvée, l'atroce cauchemar dissipé, la vie qui allait reprendre, douloureuse, mais la vie enfin!».³² Ma la straordinaria modernità del romanzo zoliano si rivela soprattutto nella rappresentazione delle più insopprimibili esigenze del corpo e dei più inconfessati sentimenti egoistici, contro cui nulla possono gli imperativi etici e le censure morali: Zola ricorre all'indiretto libero per dare voce al punto di vista dei soldati Maurice e Jean, al sicuro nella sala da pranzo dei Delaherche: «On était délabré, on avait très faim, comment ne pas se réjouir de se retrouver là, intacts, bien portants, lorsque des milliers de pauvres diables couvraient encore les campagnes environnantes? [...] la nappe toute blanche était une joie pour les yeux, et le café au lait, très chaud, semblait exquis». ³³ Ne *La Débâcle*, si assiste quindi a una radicale desublimazione dell'evento bellico, perché la guerra non è momento di perfezionamento interiore come vorrebbero i fratelli Margueritte. Zola sfuma le nette bipartizioni assiologiche alla base della statura eroica, svela piuttosto gli irrefrenabili cedimenti all'«horrible peur»; e tale regressione non è (quasi mai) oggetto di una condanna esplicita e univoca. E tuttavia, la complessità ideologica della rappresentazione zoliana del disonore non impedisce all'autore di rendere omaggio all'«héroïsme obscur» dei soldati e di nutrire una fiducia ancora 'tradizionalista' nelle nozioni di dovere e disciplina (basti pensare a Jean); né di dare un'affascinata riproposizione del *topos* della *belle mort* (si pensi alla descrizione del cadavere dell'artigliere Honoré gloriosamente disteso sul suo cannone, presto desublimata dal dettaglio ripugnante delle mosche che si aggirano intorno al corpo ormai in stato di decomposizione, correlativo della degradante invisibilità del *beau geste*). Il fascino dell'epica napoleonica sembra a tratti riemergere nel momento stesso in cui ne è

³¹ Si veda, a questo proposito, P. Pellini, *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*, Quodlibet, Macerata 2020.

³² É. Zola, *La Débâcle* cit., p. 722 [«Ah! che grandissimo sollievo, la fabbrica in salvo, il terribile incubo finalmente svanito; la vita sarebbe ricominciata, dolorosa certo, ma pur sempre vita!», trad. mia].

³³ Ivi, p. 724 [«Eravamo malconci, affamati, perché mai non avremmo dovuto essere contenti di trovarci lì, incolumi, in buona salute, mentre migliaia di poveri cristi si ammassavano ancora sui campi di battaglia? (...) la tovaglia bella bianca era una gioia per gli occhi, e il caffelatte, ben caldo, doveva essere delizioso», trad. mia].

sancita l'inattualità – ed è questa una delle grandi divergenze rispetto alla letteratura degli anni Trenta del Novecento, in cui la decostruzione dei valori è radicale (e spesso dettata da un disperato pessimismo, da un assoluto ripiegamento individualista e da una forte tensione libertaria).

4.

Negli anni dell'instabile Terza Repubblica, la promozione dell'esemplarità e dell'emulazione patriottica (da Giovanna d'Arco ai soldati delle guerre della Rivoluzione, fino agli eroi anonimi della guerra franco-prussiana) diviene oggetto di un preciso disegno politico, oltre che pedagogico-civile, volto a rinsaldare i valori e i legami nazionali. È in questa temperie culturale che si inserisce il racconto *Le Capitaine Burle* di Zola. L'anziana Madame Burle educa il nipote Charles alla più rigida disciplina, alternando la traduzione dei classici latini al racconto di uno dei momenti più significativi della storia militare della Repubblica, l'eroico sacrificio della flotta de *Le Vengeur du Peuple*. In un racconto che mostra evidenti debiti balzachiani – in particolare a *La Rabouilleuse* e a *La Cousine Bette* –, la donna nutre la speranza ostinata (o meglio: l'«idée fixe») di vederlo, una volta cresciuto, alla prestigiosa accademia militare di Saint-Cyr: insomma, «il serait le héros que Burle avait refusé d'être». ³⁴ Madame Burle patisce infatti la mancanza di un eroe che dia lustro alla famiglia: è vedova di un colonnello morto poco prima di diventare generale, e madre di un soldato decorato per aver dato prova di eroismo durante la battaglia di Solferino e che, tuttavia, accettata la mansione di capitano-tesoriere dopo il conflitto franco-prussiano, si macchierà di ripetuti furti ai danni delle casse dell'esercito, per soddisfare peraltro i suoi appetiti sessuali con la procace Mélanie Cartier. Se la 'democratizzazione dell'onore' pone il valore (militare o civile) a garanzia della promozione del singolo, è anche vero che la ricerca di legittimazione sulla base del riconoscimento sociale è spesso esacerbata, perché viene percepita dal borghese come modalità privilegiata per distinguersi da quell'amalgama di mediocrità già descritta da Balzac. Cosicché tende a ridursi a una mera esibizione narcisistica (si pensi al padre di Sébastien Roch), oppure a irrigidirsi in un'ortodossa (anzi, intransigente) adesione al codice d'onore e alla pedagogia repubblicana. Il rigorismo morale della donna appare così tanto più esasperato, proprio perché, a causa delle scellerate dilapidazioni del figlio, si trova relegata al rango di «gens sans fortune, qui ne changent pas d'assiette à tous

³⁴ É. Zola, *Le Capitaine Burle*, in Id., *Contes et nouvelles*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1970, p. 567 [«sarebbe diventato l'eroe che Burle aveva rifiutato di essere», Id., *Per una notte d'amore e altri racconti*, MUP, Parma 2012, p. 6].

les plats».³⁵ Si innesca dunque un meccanismo proiettivo che spinge a tentare di compensare la perdita di prestigio dovuta alla decadenza economica con forme di legittimazione simbolica di natura etico-morale. La gelida Madame Burle non esiterà a provocare la morte del figlio per preservare l'onore familiare e la futura carriera del nipote. Il crudo sarcasmo dell'explicit, in cui predominano registri espressivi tipici dell'umorismo nero, riconduce (spingendolo fino all'assurdo) il rigore del modello etico-normativo al più meschino attaccamento borghese alla reputazione: la causa del disonore, così accortamente celata in vita, è potentemente (e disperatamente) esibita nel dettaglio – dalla chiara connotazione erotica – del ventre enorme del cadavere del capitano. All'umanità di Burle, anche nei suoi smodati appetiti carnali, si oppone il progressivo peggioramento dell'infermità del maggiore Laguitte, che trasforma l'uomo in una sorta di simulacro – ribassato, se non grottesco – dell'onore («Pourtant Laguitte, carrément posé sur ses mauvaises jambes, devenu de pierre, attendait. [...] les yeux du major restaient implacables; l'honneur parlait»).³⁶

Se in Zola la critica dell'onore assume tratti cupi, al limite del cinismo, in Mirbeau si declina piuttosto nei toni di una graffiante (e molto flaubertiana) corrosione della *bêtise*: il padre di Sébastien Roch, bottegaio arricchito, appare animato da un tentativo – di per sé ridicolo – di emulazione del codice di valori della cultura aristocratica (non a caso deciderà di iscrivere il figlio al prestigioso collegio dei gesuiti di Vannes, frequentato dagli ultimi rampolli dell'aristocrazia bretone, nonché tappa fondamentale per una futura introduzione presso l'accademia militare di Saint-Cyr).³⁷ Ma il motivo per cui il romanzo è paradigmatico è anche un altro: Mirbeau corrode dall'interno i valori morali, l'etica dell'onore delle istituzioni scolastica e familiare e mostra il lato disforico (e opprimente) del condizionamento psicologico – tanto più soverchiante in giovane età, come nel caso di Sébastien – esercitato dalle prescrizioni normative. In un romanzo dove si assiste a una sorta di parossismo della valutazione collettiva, la spasmodica ricerca del prestigio sociale e della distinzione da parte del padre condanna Sébastien a una condizione di marginalità, perché refrattario a un'etica del valore non solo per un opposto rifiuto, ma anche per la sua abulica indolenza: «j'ai été lâche, lâche envers moi-même, lâche envers les autres, [...] lâche

³⁵ Id., *Le Capitaine Burle* cit., p. 581 [«gente senza ricchezze, che non cambia il piatto ad ogni portata», Id., *Per una notte d'amore e altri racconti* cit., p. 23].

³⁶ Id., *Le Capitaine Burle* cit., p. 595 [«Intanto Laguitte, solidamente appoggiato sulle sue gambe malate, diventato di sasso, aspettava. (...) gli occhi del maggiore rimanevano implacabili; era l'onore che parlava», Id., *Per una notte d'amore e altri racconti* cit., p. 40].

³⁷ M. Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma 2002.

envers toute la vie qui se désole de mon inactivité et de mes folies»³⁸. La traiettoria della costruzione narrativa del romanzo di formazione è rovesciata; e segue il progressivo sradicamento e la diminuzione identitaria di Sébastien: non sorprenderà che la sua inerzia morale non solo non sia riscattata, ma emerga con flagrante evidenza proprio nel momento in cui è chiamato a mostrare il suo valore militare, durante la guerra franco-prussiana. Morirà in un conflitto dall'importanza marginale, colpito casualmente mentre è schiacciato a terra dalla paura: « Il avait beau se raidir contre les défaillances de son courage, réunir, dans un effort suprême, ce qui lui restait d'énergies éparses et de forces mentales, la peur le gagnait, l'annihilait, l'incrustait davantage à la terre. [...] Il était comme dans un abîme, comme dans un tombeau, mort».³⁹ Proprio la sua fine da un lato recide in modo netto ogni legame con un codice etico ed estetico ancora aristocratico-cavalleresco, dall'altro pone (con disperata lucidità) la condizione di 'morte sociale' (prima ancora che biologica) dell'individuo che non solo non riesce ad adeguarsi ai modelli di comportamento imposti dal discorso dominante, subendo la sanzione collettiva della vergogna, ma interiorizza inevitabilmente le conseguenze del mancato riconoscimento dell'onore.

Converrà allora osservare – con Drieu la Rochelle – come si sia verificata una profonda frattura antropologica, oltre che storico-sociale, alle soglie dell'esperienza bellica moderna: «La guerre aujourd'hui, c'est d'être couché, vautré, aplati. Autrefois, la guerre, c'étaient des hommes debout. La guerre d'aujourd'hui, ce sont toutes les postures de la honte».⁴⁰ L'eredità della riflessione tardo-ottocentesca sull'onore non potrebbe essere più notevole.

³⁸ Mirbeau, *Sébastien Roch* cit., p. 752 [«Sono stato vigliacco, sì, vigliacco con me stesso, vigliacco con gli altri, (...) vigliacco nei confronti della vita che si strugge per la mia inattività e le mie follie», Id., *Sébastien Roch* cit., p. 293].

³⁹ Id., *Sébastien Roch* cit., p. 767 [«Per quanto s'impegnasse a contrastare i propri cedimenti interiori, a racimolare in un ultimo slancio tutte le forze disperse e le residue energie mentali, la paura lo invadeva, lo annichiliva, immergendogli la faccia ancor più nella terra (...). Era come se si trovasse in un abisso, in una tomba, morto», Id., *Sébastien Roch* cit., p. 311-312].

⁴⁰ Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi* cit., p. 362 [«La guerra oggi la si fa sdraiati, raggomitolati, appiattiti al suolo. La guerra, un tempo, erano gli uomini in piedi. La guerra di oggi, sono tutte le posture della vergogna», Id., *La Commedia di Charleroi* cit., p. 21].

Immagini immorali?
Lo scontro tra etica ed estetica
nelle edizioni illustrate di Madame Bovary

Silvia Baroni

«Il faudrait s'entendre définitivement sur cette question de la moralité dans l'État. Ce qui est beau est moral, voilà tout et rien de plus. La poésie, comme le soleil, met de l'or sur le fumier. Tant pis pour ceux qui ne le voient pas».

Gustave Flaubert, *Lettera a Guy de Maupassant*, 19 febbraio 1880.

Tra i numerosi romanzi che hanno sollevato la questione della relazione tra etica ed estetica in letteratura, *Madame Bovary* è sicuramente uno dei casi più noti e studiati della letteratura occidentale. Poche settimane dopo la sua prima pubblicazione a puntate sulla *Revue de Paris* – una pubblicazione parziale, in quanto la rivista si rifiutò di pubblicare alcuni passaggi che avrebbero sicuramente attirato l'attenzione del ministero, come avvenne nonostante questa prima censura –, viene notificata all'autore, Gustave Flaubert, al direttore della rivista, Léon Laurent-Pichat, e al tipografo Auguste-Alexis Pillet la richiesta di comparire in tribunale il 29 gennaio 1857, con l'accusa rispettivamente di aver scritto e fatto pubblicare un'opera scandalosa e immorale. Tutti e tre gli imputati furono assolti, Flaubert grazie alla difesa molto intelligente dell'avvocato Jules Sénard, ma di nuovo l'autore rischiò un secondo processo due mesi dopo, quando fece pubblicare *Madame Bovary* in volume presso l'editore Michel Lévy, in versione integrale, includendo le scene censurate dalla rivista.

Ora, non è mia intenzione dedicare questo articolo a una questione che è già stata ampiamente trattata, ossia le diverse riflessioni che la *réquisitoire* e la *plaidoirie* degli avvocati Pinard e Sénard hanno toccato e suscitato nell'ambito del rapporto tra etica ed estetica nella seconda metà dell'Ottocento.¹ Ne parlerò brevemente nel primo paragrafo, nel ricordare quali sono state le scene del romanzo che l'avvocato Pinard aveva letto e commentato in tribunale, evidenziando i passaggi a sua detta più scandalosi, affermando infine che «l'art sans règle n'est plus l'art».² Vorrei concentrarmi invece su un aspetto meno studiato: l'impatto che questo processo ha avuto sulla ricezione dell'opera di Flaubert; uno studio di ricezione che condurrò su una serie di oggetti poco noti ma molto interessanti, che sono le edizioni illustrate di *Madame Bovary*.³ Gli specialisti dell'autore sanno che sono pochissime le edizioni illustrate che furono pubblicate mentre Flaubert era in vita: lo scrittore aveva manifestato più volte, fermamente, il suo rifiuto a essere illustrato:

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases

¹ Tra le ricerche più recenti, cfr.: F. Dupray, *Madame Bovary et les juges. Enjeux d'un procès littéraire*, «Histoire de la justice», n. 17, 2007, pp. 227-245, <https://doi.org/10.3917/rhj.017.0227>; P. Lombardo, *Lo scandalo in letteratura (Baudelaire e Flaubert)*, «Quaderni di Synapsis», VIII, Le Monnier, Firenze 2009, pp. 106-116; Y. Leclerc, *Flaubert et la littérature en procès au XIXe siècle. Avec la transcription des pièces d'un dossier inédit relatif au procès de Madame Bovary*, «Histoire de la justice», vol. 23, n. 1, 2013, pp. 153-169, <https://doi.org/10.3917/rhj.023.0153>; E. Pierrat, *Le procès d'Emma Bovary*, «Revue Droit & Littérature», vol. 1, n. 1, 2017, pp. 81-96, <https://doi.org/10.3917/rdl.001.0081>; Y. Leclerc, *Madame Bovary au scalpel. Genèse, réception, critique*, Classique Garnier, Paris 2017; J. Naïm, *La poétique au temps des tribunaux. Retour sur Pinard, lecteur de Madame Bovary*, «Romantisme», n. 195, 2022/1, pp. 71-84.

² E. Pinard, *Réquisitoire* in G. Flaubert, *Madame Bovary*, Classique Garnier, Paris 1961, p. 346.

³ Cfr. B. Donatelli, *Effigi di Madame Bovary* in R. M. Palermo di Stefano e S. Mangiapane (a cura di), «*Madame Bovary*» *Préludes, présences, mutations. Preludi, presenze, mutazioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007, pp. 21-42; B. Donatelli, *De la page écrite à la page dessinée : les éditions illustrées de Madame Bovary*, «Bulletin Flaubert-Maupassant», 23, 2008, pp. 81-96; B. Gallice, *Rémanence de Madame Bovary dans l'édition illustrée*, «Flaubert» [En ligne], 12, 2014, <http://journals.openedition.org/flaubert/2356>. Segnalo anche uno studio sulle copertine di: B. Donatelli, *Des vitrines sur le roman : les couvertures de Madame Bovary et Salammbô*, «Flaubert» [En ligne], 11, 2014, <http://journals.openedition.org/flaubert/2307>.

sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration. / Je n'y avais pas pris garde lorsque j'ai vendu *Madame Bovary*. Lévy, heureusement, n'y a point songé non plus. Mais j'ai arrogamment refusé cette permission à Préault qui me la demandait pour un de ses amis. [...] / En résumé : Je suis inflexible quant aux illustrations.⁴

Malgrado questo fermo rifiuto, in realtà almeno due edizioni illustrate furono pubblicate mentre Flaubert era ancora in vita: nel 1876 Alphonse Lemerre pubblicò, in un volume separato dal testo, sei acqueforti di Boilvin che illustravano *Madame Bovary*, mentre tra gennaio e maggio 1880 fu pubblicato en feuilleton *Le Château des cœurs* su *La Vie moderne*, accompagnato da illustrazioni. Anche in quest'ultimo caso Flaubert esprime tutta la sua insoddisfazione in alcune lettere indirizzate a Georges Charpentier, dove afferma che l'illustrazione è una «chose anti-littéraire»⁵, una «invention moderne faite pour déshonorer toute Littérature».⁶ Fu solo dopo la sua morte, quando la nipote, Caroline Hamard, erede dei diritti d'autore dello zio, diede il suo consenso all'illustrazione che gli editori cominciarono a commissionare dei disegni che raffigurassero l'eroina di Flaubert. È chiaro che già solo le affermazioni di Flaubert sull'illustrazione sarebbero interessantissime da approfondire. In questa sede però, occupandomi di illustrazioni “postume”, realizzate dopo la morte dell'autore, il discorso non può che focalizzarsi sulla funzione assunta dall'immagine in questo momento particolare, ossia quando il testo non può più essere controllato dallo scrittore. Se un antico, ma mai estinto, pregiudizio vuole che l'illustrazione non sia altro che una traduzione in immagine della parola scritta, il caso *Madame Bovary* dimostrerà come in realtà l'illustrazione “postuma” ambisca non solo a una reinterpretazione ma anche, in alcuni casi, a una riscrittura del testo scritto.

A partire dalla fine dell'Ottocento, per circa cinquant'anni il romanzo di Flaubert viene illustrato da diversi artisti, tanto in edizioni di lusso quanto in edizioni “popolari”, dove il tipo di illustrazione spazia dalla tavola fuori testo alle vignette e *culs-de-lampe*; il catalogo che ho stilato, inserito in annesso all'articolo, conta circa una trentina di edizioni. Per motivi legati alla situazione pandemica e alla difficile reperibilità o impossibilità di comunicazione di alcuni documenti, non ho potuto consultare tutte le edizioni, ma nonostante questo i materiali che sono riuscita a

⁴ G. Flaubert, *Lettre à Ernest Duplan*, 12 juin 1862, *Correspondance*, t. III, Gallimard, Paris 1991, pp. 221-222.

⁵ G. Flaubert, *Lettre à Georges Charpentier*, 2 mai 1880, *Correspondance*, t. V, Gallimard, Paris 2007, p. 895.

⁶ G. Flaubert, *Lettre à Georges Charpentier*, 15 février 1880, *Correspondance*, t. V, Gallimard, Paris 2007, p. 832.

consultare (tutti segnalati in annesso) erano sufficienti a delineare una certa linea interpretativa. Mi sono chiesta se le illustrazioni portassero in qualche modo traccia, anche a distanza di più cinquant'anni, del processo e delle chiavi di lettura che erano nate dall'accusa di immoralità: quale sorte dunque per la trasposizione iconografica delle scene e i comportamenti dei personaggi che l'avvocato Pinard aveva additato come i più scandalosi del romanzo?

1. Le scene censurate e il processo: l'identificazione delle "scene immorali"

All'inizio de *L'avventura del personaggio*, Arrigo Stara⁷ apriva il suo saggio proprio sul processo a Madame Bovary. Madame Bovary senza corsivo, perché non è solo l'opera ad essere imputata quanto il personaggio stesso, Emma Bovary, cui fantasma sembra prendere posto nel banco degli accusati mentre l'avvocato Pinard la definisce una Messalina trionfante su Giovenale.⁸ Pinard fa leva su due punti per dimostrare che gli imputati sono colpevoli di «offense à la morale publique et à la religion»: ⁹ da un lato analizza minuziosamente una serie di scene in cui Mme Bovary consuma le sue relazioni extraconiugali, senza provare alcun rimorso per le conseguenze che ricadono sulla sua famiglia; dall'altro, esamina un'altra serie di sequenze dove la religiosità di Emma si contamina con inappropriate allusioni erotiche:

On l'appelle *Madame Bovary*; vous pouvez lui donner un autre titre, et l'appeler avec justesse: *Histoire des adultères d'une femme de province*. [...] L'offense à la morale publique est dans les tableaux lascifs que je mettrai sous vos yeux, l'offense à la morale religieuse dans des images voluptueuses mêlées aux choses sacrées.¹⁰

La «couleur lascive» e la «glorification de l'adultère» si troverebbero, secondo Pinard, nella descrizione della prima notte di nozze di Emma e Charles; nella descrizione della biancheria intima di Emma fatta da Justin, il domestico del farmacista Homais, nel capitolo XII della seconda parte; la scena del primo adulterio di Emma con Rodolphe durante la cavalcata nel bosco di Yonville; una riflessione di Emma durante la rappresentazione di *Lucie di Lammermoore*, che rimpiange il giorno in cui ha deciso di sposarsi e di perdere la sua freschezza con «les souillures du mariage et

⁷ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier Università, Firenze 2004, pp. 2-3.

⁸ Pinard, *Réquisitoire* cit., p. 346.

⁹ Ivi, p. 327.

¹⁰ Ivi, p. 331.

les désillusion de l'adultère»¹¹; la seconda *chute*, ossia il tradimento con Léon che avviene nella famosa “scène du fiacre”, la scena della carrozza;¹² Emma che si spoglia per Léon all'Hôtel de Boulogne di Rouen. Intervallate a queste scene, che secondo Pinard compongono una sorta di «poésie de l'adultère»¹³, ci sono poi tre momenti di transizione religiosa – le prime confessioni di Emma in collegio, la fase mistica dopo la partenza di Léon da Yonville, il fanatismo religioso durante la malattia che segue l'abbandono di Rodolphe – dove il sacro viene contaminato con l'eroticismo. Momento culminante di questa mescolanza è la scena della morte di Emma, che «déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné» sul crocifisso che l'abbé Bournisien le porge, «collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu».¹⁴ La morte di Madame Bovary, che avrebbe potuto essere considerata come la punizione dell'adultera, non riesce a restituire al romanzo un carattere morale, perché è il personaggio stesso a decidere come e quando morire: nessun pentimento reale, né intervento di qualche essere superiore (né della voce narrante) a ristabilire il confine tra bene e male, che rimane così in sospeso, sfumato.¹⁵ Manca un personaggio che possa essere considerato il *réquisitoire*, il rappresentante del Bene. Conclude Pinard:

Cette morale [chrétienne] stigmatise la littérature réaliste, non pas parce qu'elle peint les passions: la haine, la vengeance, l'amour; le monde ne vit que là-dessus, et l'art doit le peindre; mais quand elle les peint sans frein, sans mesure. L'art sans règles n'est plus l'art; c'est comme une femme qui quitterait tout vêtement. Imposer à l'art l'unique règle de la décence publique, ce n'est pas l'asservir, mais l'honorer. On ne

¹¹ G. Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province* [1857], Garnier frères, Paris 1961, p. 210.

¹² Questa scena è particolarmente importante: è su questo episodio della narrazione che Flaubert aveva discusso con il direttore della *Revue de Paris*, Pichat, il quale, temendo di attirare l'attenzione del ministero con questa scena fin troppo allusiva, aveva obbligato lo scrittore a rinunciarvi; Flaubert pretese che si mettesse una nota, nella penultima *livraison*, dove veniva segnalato il taglio che la rivista lo aveva costretto a fare alla trama, ma proprio questa nota fece scattare l'intervento del ministero. Sulla storia editoriale e interpretazione della famosa *scène du fiacre*, cfr.: W. Olmsted, *Improper Appearances: Censorship and the Carriage Scene in Madame Bovary*, in *Efficacité/Efficacy. How to Do Things With Words and Images?*, Brill, Leiden 2011, pp. 273-285; É. Le Calvez, *La scène du fiacre*, in Id., *Genèses flaubertiennes*, Brill, Leiden 2009, pp. 231-271.

¹³ Pinard, *Réquisitoire* cit., p. 340.

¹⁴ Flaubert, *Madame Bovary* cit., p. 301.

¹⁵ Pinard, *Réquisitoire* cit., p. 345-346.

grandit qu'avec une règle. Voilà, messieurs, les principes que nous professons, voilà une doctrine que nous défendons avec conscience.¹⁶

L'avvocato Sénard ribatte punto su punto: non solo rinfaccia all'avvocato Pinard di aver manipolato lo scritto di Flaubert nella sua lettura frammentaria dei passaggi a sua detta immorali, ma rivede tutti i passaggi citati inserendoli però nel contesto originario. Così, per esempio, torna sul passo della morte di Emma Bovary, talmente atroce – una punizione fin troppo severa rispetto al crimine commesso, avrebbe detto Lamartine, parlando dell'agonia di Emma come di «une morte affreuse, effroyable» –¹⁷ da bastare come monito alle lettrici. La mossa vincente di Sénard fu sicuramente quella di far leva su una massima molto nota:

[Monsieur Gustave Flaubert] il affirme devant vous que la pensée de son livre, depuis la première ligne jusqu'à la dernière, est une pensée morale, religieuse, et que, si elle n'était pas dénaturée (nous avons vu pendant quelques instants ce que peu un grand talent pour dénaturer une pensée), elle serait (et elle reviendra tout à l'heure) pour vous ce qu'elle a été déjà pour les lecteurs du livre, une pensée éminemment morale et religieuse pouvant se traduire par ces mots: l'excitation à la vertu par l'horreur du vice.¹⁸

«L'excitation à la vertu par l'horreur du vice», questa è la prospettiva attraverso cui Sénard rilegge e interpreta il romanzo. È evidente però che l'avvocato rimane sullo stesso piano del collega: non c'è una rivendicazione dell'autonomia dell'estetica, ma al contrario il tentativo di dimostrare la serietà dell'autore esaltandone il lavoro fatto sulla composizione stilistica, e identificando la «moralità» del libro nella punizione dell'adultera. Solo Charles Baudelaire dichiarerà apertamente, nella sua recensione al romanzo, che «l'œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire» e che «la logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale».¹⁹

¹⁶ Ivi, p. 346.

¹⁷ Sénard durante il processo afferma che Lamartine avrebbe espresso personalmente a Flaubert la sua ammirazione per *Madame Bovary*, citando come unico difetto proprio l'eccessiva sofferenza finale della protagonista; cfr. Sénard, *Plaidoirie*, in G. Flaubert, *Madame Bovary* cit., p. 356.

¹⁸ Sénard, *Plaidoirie*, in G. Flaubert, *Madame Bovary* cit., p. 347.

¹⁹ C. Baudelaire, “*Madame Bovary*” par Gustave Flaubert [1857], in Id., *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Bordas, Paris 1990, p. 647. Cfr.: P. Lombardo, Lo scandalo in letteratura (Baudelaire e Flaubert), in R. Carbotti (a cura di), *Quaderni di Synapsis VIII. Scandalo*, Atti della Scuola Europea di Studi Comparati, Bertinoro, Le Monnier, Firenze 2009, pp. 106-116.

2. *Illustrare Madame Bovary: le prime tre edizioni illustrate*

Veniamo ora alla questione che più ci interessa: lo studio della ricezione dell'opera, e in particolare delle scene censurate e considerate scandalose, nelle edizioni illustrate di *Madame Bovary*. Come si è detto nel paragrafo precedente, le primissime immagini di *Madame Bovary* furono pubblicate non come illustrazioni ma come stampe raccolte in un volume edito da Lemerre nel 1876: fu Boilvin a realizzare, con la tecnica dell'acquaforte, il primo volto di Emma Bovary.²⁰ Flaubert non apprezzò punto queste immagini, «les dessins concernant le livre à peu près comme la lune».²¹ In un certo senso, Flaubert aveva ragione: le sei scene illustrate da Boilvin, isolate dal testo scritto, hanno ben poco in comune con il romanzo flaubertiano. La maggior parte dei personaggi principali non sono rappresentati in nessuna immagine: Charles Bovary compare solo nelle vesti di giovanissimo scolaro, mentre la figlia Berthe, il mercante Lheureux e Léon non trovano alcun tipo di spazio; la serie di immagini sembra raccontare la storia di una ragazza di campagna, caratterizzata da un'aria fine ed innocente, ma nulla di più s'intuisce. Per quanto ci siano dei rimandi alle pagine dell'edizione Lemerre (in due volumi, 1873) del romanzo, l'*ancrage* tra testo e immagine resta parziale, complicata dalla separazione fisica dell'illustrazione dallo scritto.

Tuttavia, rimane che questa edizione sembra essere d'ispirazione per la maggior parte delle edizioni illustrate che si sono succedute, soprattutto nella scelta delle scene da illustrare. Tre, in particolare, compaiono in almeno dieci edizioni successive: Emma e Rodolphe a cavallo prima (in rarissimi casi dopo) della scena della *baisade* nella foresta, (così Flaubert l'aveva intitolata nei suoi appunti); Emma che controlla la porta della stanza all'Hôtel de Boulogne prima di far cadere a terra i suoi vestiti; e la veglia del corpo di Emma. E, a ben vedere, non influenzerà solo la scelta della scena da analizzare, ma anche il modo di trasporla in immagine, che opera di fatto una censura sottile ma percettibile del testo. Prendiamo ad esempio la scena che si svolge tra Emma e Léon a Rouen, quando Emma «se déshabillait brutalement, arachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder, encore une foi si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements – et pâle, sans parler, sérieuse, elle s'abattait contre sa poitrine, avec un

²⁰ *Eaux-fortes pour illustrer Madame Bovary dessinées et gravées par Boilvin*, Alphonse Lemerre éditeur, Paris 1876. Il volume è consultabile online su Gallica, la biblioteca digitale della Bibliothèque nationale de France (BnF): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k64959180/f5.item.texteImage.zoom>.

²¹ G. Flaubert, *Lettre à sa nièce Caroline*, 26 décembre 1879, *Correspondance*, t. v, Gallimard, Paris 2007, p. 773.

long frisson».²² L'illustrazione mostra Emma semi-svestita, ma con i capelli ancora acconciati; la mano destra è appoggiata sulla porta, mentre la sinistra solleva la gonna, lasciando intravedere la caviglia e i piedi nudi. Il corsetto è per terra, ai piedi di Emma. Un gioco di specchi restituisce per tre volte la sua silhouette, proiettandola verso l'interno del disegno, verso il letto a baldacchino. Ma il letto è vuoto. Léon non c'è. Unico indizio che oltre Emma ci possa essere qualcun altro sono i due bicchieri di vino poggiati sul tavolino rotondo posto tra lei e l'angolo di un cuscino del letto. L'assenza di Léon smorza così l'elemento scandaloso: Emma e la sua bellezza sono al centro dell'immagine, non il suo adulterio, di cui l'illustrazione non dà praticamente traccia. Allo stesso modo, nella tavola rappresentante la veglia del corpo di Madame Bovary sono gli oggetti che diventano presenza, estensione metonimica della persona che dovrebbe trovarsi nella scena ma che non c'è. In questo caso, è Madame Bovary, defunta, che non può essere mostrato: il volto di Emma è coperto dal crocifisso e i ceri appoggiati sul tavolo accanto al letto, mentre a destra l'abbé Bournisien e Homais dormono. Anche in questo caso dunque l'elemento più scandaloso – la rappresentazione del cadavere, coperto dal lenzuolo che ne sottolinea le forme, in un'ultima allusione alla sensualità di Emma anche da morta – viene a mancare.

Con le due edizioni successive, l'edizione Quantin (1885)²³ e Ferroud (1905)²⁴, notiamo due tendenze. Da un lato, si amplia il ventaglio di scene rappresentabili: il banchetto di nozze dei Bovary, il ballo della Vaubyessard, il tentativo di Emma di confessare il suo stato d'animo all'abbé Bournisien, e il dialogo con Rodolphe durante i comizi agricoli, per esempio, sono raffigurati nelle illustrazioni. L'edizione Ferroud rappresenta persino la noia, la frustrazione di Emma, illustrando la scena di una delle cene con Charles e il rogo del suo bouquet nuziale, segno dell'infelicità di Madame Bovary. Dall'altra parte, si affermano due interpretazioni precise della scena della *baisade* e della veglia del corpo di Emma. Il primo tradimento di Emma con Rodolphe rimane stigmatizzato alla cavalcata che precede la *chute* di Emma, evitando qualsiasi allusione a quanto sta per accadere. Ugualmente, la loro conversazione e il primo approccio di Rodolphe durante i comizi agricoli, che prende per mano Emma, la sua espressione frastornata, quasi spaventata è in contrasto con la condotta che il testo le attribuisce. L'illustrazione sembra suggerire un contrasto vivo in Madame Bovary, come se Emma fosse più in balia piuttosto che responsabile degli eventi: l'illustrazione sembra negarne l'*agency*.

²² G. Flaubert, *Madame Bovary* cit., p. 262.

²³ Le illustrazioni di questa edizione sono visibili in formato digitale al sito: http://www.bovary.fr/dossier.php?id=38&dossier=roman&page=ed_ill_menu.html&mxm=0303140018&

²⁴ Le illustrazioni di questa edizione sono visibili in formato digitale al sito: http://www.bovary.fr/dossier.php?id=38&dossier=roman&page=ed_ill_menu.html&mxm=0303140018&

Per quanto riguarda la scena della svestizione a Rouen, l'edizione Ferroud non la illustra, mentre la versione dell'edizione Quantin è interessante quanto quella disegnata da Boilvin per Lemerre: Emma sembra al centro di una stanza, si intravede il letto; si sta slacciando il corsetto, il ginocchio destro appoggiato sulla sedia, le gonne sul punto di cadere a terra; il suo sguardo, quasi furioso, è puntato sul lettore. Di nuovo, Léon non compare nell'immagine, per cui la rabbia di Emma sembra dovuta all'essere messa in mostra al lettore mentre si sta spogliando: è lei che, in un certo senso, sembra gridare allo scandalo.

3. *Le edizioni del primo Novecento: dimenticare lo scandalo*

Se è vero che con l'edizione Quantin e Ferroud cominciano a comparire anche altre scene chiavi, le edizioni successive al 1905 contribuiscono ad ampliare la collezione di scene rappresentabili ma, al tempo stesso, tendono nella maggior parte dei casi a conservare le scene-chiave scelte da queste tre prime edizioni che abbiamo appena commentato. Non solo: la stessa interpretazione del romanzo risulta, in molti casi, completamente influenzata dalla lettura suggerita in queste edizioni. Così, per esempio, quasi mai viene rappresentata la prima *chute* di Emma con Rodolphe: l'immagine rispetta l'ellissi del testo di Flaubert, rappresentando generalmente il momento che precede il primo abbraccio dei due amanti, disegnati ancora in sella ai cavalli o all'inizio della loro passeggiata verso la radura. Tra le rare eccezioni, l'edizione Mornay (1930, illustrata da Boullaire), dove Emma e Rodolphe si baciano; oppure l'edizione Blaizot (1931, illustrata da Léandre), dove Emma, inginocchiata per terra, abbandona il collo al bacio di Rodolphe, che nell'avvicinare le labbra alla sua pelle le tocca il seno sinistro con la mano destra. Altrettanto rare sono le illustrazioni degli incontri tra Emma e Rodolphe: Pierre Rousseau per l'edizione Cyral (1927) disegna Emma e Rodolphe in uno dei loro incontri notturni, avvolti nel mantello seduti nel giardino dei Bovary; William Fel (edizione Carteret, 1927) illustra Emma e Rodolphe che si baciano in una camera da letto, Emma seduta in braccio a Rodolphe, sui bordi del letto, la gonna alzata fin sopra il ginocchio (ma Emma è ancora completamente vestita, si vedono solo le scarpette e le calze) e la mano di Rodolphe sulla gamba di Emma. La tendenza generale, nella rappresentazione dell'adulterio di Emma, è quella in primo luogo di rappresentare il meno possibile Emma in compagnia dei suoi amanti, e in secondo luogo, se Emma è insieme a Rodolphe o Léon non è quasi mai in situazioni compromettenti: le immagini che ritraggono Emma nell'atto di spogliarsi o già semi-nuda escludono dalla scena la presenza dei personaggi maschili, evitando così di rappresentare la consumazione della relazione. E la famosa scena della carrozza, che era stata censurata perché troppo chiaramente si alludeva al rapporto carnale tra Emma e Léon, è rappresentata in almeno sette

edizioni: Fayard (1930), Mornay (1930), Blaizot (1931), Panthéon (1947), Ferroud (1905 e 1947), Gibert Jeune (1953) e G. P. (1959). Tuttavia, anche per questa scena si tende a neutralizzare l'allusione scandalosa attraverso varie soluzioni. Le edizioni Ferroud e Gibert Jeune, per esempio, mostrano rispettivamente il momento che precede e il momento che segue il moto della carrozza. Nelle due edizioni Ferroud, Emma e Léon stanno per salire sulla carrozza: nell'edizione del 1905, sono davanti alla cattedrale, camminano per strada e si dirigono verso una carrozza, che vediamo solo in parte nell'angolo basso di sinistra; nell'edizione del 1947, invece, lo spettatore guarda la scena da dentro la cattedrale, per cui oltre la soglia si vede Léon aprire la portiera della carrozza e invitare Emma a salire con un gesto della mano. Nella Gibert Jeune invece una donna vestita di rosa occupa tutto il primo piano dell'immagine mentre alle sue spalle si intravede un *fiacre*. Similmente, nell'edizione G. P. (1959) una donna dal volto parzialmente coperto da un cappuccio si dirige verso il lato sinistro dell'immagine, mentre a destra una carrozza si allontana: la compresenza di Emma e della carrozza allude alla scena della carrozza, quanto è accaduto nel *fiacre* non può essere rappresentato. Altre illustrazioni, come quella dell'edizione Fayard (1930), mostrano solo la carrozza in movimento, ma l'immagine manca nel restituire quel moto oscillatorio che nel testo evocava indirettamente il rapporto sessuale che vi avviene.

Se dunque nelle scene di adulterio tra Emma, Rodolphe e Léon le illustrazioni tendono ad evitare di rappresentare l'intimità della loro relazione, evitando di dare una forma ai motivi che avevano portato causato lo scandalo, scelte simili sembrano regolare anche la rappresentazione del tema religioso. Solo due edizioni mostrano Emma inginocchiata a confessione, la Blaizot (1931) e la Gründ (1941), ma si vede solo il confessionale: mancando la rappresentazione del confessore, l'allusione erotica additata da Pinard nella sua *réquisitoire* viene rifiutata dall'immagine. Delle transizioni religiose di Emma non vi è quasi traccia. Due edizioni però rappresentano la scena dell'estrema unzione, e in particolare il momento in cui Emma allunga il collo per baciare il crocefisso: sono l'edizione Panthéon (1947) e l'Éditions Nationales (1950), ma è solo la prima che riesce a restituire ad Emma il movimento convulso, «comme quelqu'un qui a soif»²⁵, che caratterizza i suoi ultimi istanti di vita.

Se ci concentriamo su quest'ultima scena, ossia la morte di Emma e le due scene chiave ad essa legate – l'atto del suicidio, ossia l'ingestione dell'arsenico, e la veglia del corpo –, che ritroviamo in almeno la metà delle edizioni consultate, di nuovo si nota come l'illustrazione tenda nella maggior parte dei casi a evitare di rappresentare gli elementi che avevano suscitato lo scandalo. Solo tre edizioni rappresentano Emma mentre ingerisce l'arsenico in casa Homais. Eccezione fatta per l'immancabile presenza del farmacista Homais e dell'abbé Bournisien, addormentanti nelle loro

²⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary* cit., p. 341.

sedie, la veglia del corpo di Emma segue le sue soluzioni proposte dall'edizione Lemerre e dall'edizione Quantin: il corpo non viene mostrato, sostituito da un oggetto (o una serie di oggetti: il letto, il crocefisso e il cero) oppure il centro della rappresentazione viene occupato dalla disperazione di Charles Bovary, che si staglia in piedi davanti al letto dove Emma giace. Solo l'edizione Blaizot (1931) ritrae il volto bluastro della defunta, chiaramente visibile attraverso il lenzuolo funebre.

4. Il “testo espanso” vs il “testo censurato”

Il corpus analizzato mette dunque in luce un dato abbastanza sorprendente: l'illustrazione tende a evitare di rappresentare le scene o i dettagli che avevano valso a Flaubert l'accusa di scandalo. Scegliendo di rappresentare il momento che precede o segue le *chute* di Emma, il testo censura di fatto le colpe della protagonista, oltre che a quella mescolanza tra sacro e profano che Pinard aveva enfatizzato durante il processo. L'esempio di Flaubert ci mostra dunque come illustrazione possa essere considerata una sorta di espansione del testo, di cui l'immagine prolunga non l'asse cronologico²⁶ ma l'asse interpretativo: l'illustrazione può aprire a una serie di mondi possibili giocando sulla pluralità di senso che le parole evocano – quella stessa pluralità che, secondo Flaubert, l'illustrazione avrebbe dissolto, veicolando il testo scritto verso la singolarità e la determinazione univoca. Lo scrittore avrebbe avuto ragione, forse, nel caso di una sola edizione illustrata, ma non ha certo considerato l'effetto che una moltitudine di illustrazioni, di mani diverse, avrebbe potuto creare. Madame Bovary non ha un solo volto, non ha una sola vicenda: ne ha almeno trenta. Tuttavia, nella maggior parte delle edizioni illustrate qui analizzate, Madame Bovary appare come una delle ultime eroine romantiche, in cerca di un'ideale che, una volta tradito, la porta inesorabilmente alla morte. Della Emma Bovary sensuale, la Messalina che nessun personaggio del romanzo era in grado di contrastare, non vi è quasi traccia: bisogna aspettare le edizioni più moderne per ritrovare la sensualità disinibita a cui il romanzo allude. Altri personaggi quali Homais o l'abbé Bournisien, giudicati all'epoca altrettanto scandalosi, soprattutto il secondo, fanno sporadiche apparizioni, culminanti nella veglia del corpo di Emma, dove spesso i due dormono a bocca spalancata, il viso colto in un'espressione buffa, comica. Charles Bovary diventa una presenza rarefatta, quasi indistinguibile dagli amanti di Emma, mentre Berthe non compare quasi mai se non nella scena finale della morte del padre, su cui

²⁶ “Testo espanso” è qui usato dunque non nell'accezione che ritroviamo nel saggio di Donata Meneghelli sulla rottura dei confini temporali di un'opera, per quanto c'è di fondo un particolare in comune, che è l'idea di “continuazione” dell'opera; cfr. D. Meneghelli, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini editore, Milano 2018.

alcune edizioni illustrate chiudono la serie di immagini (ma la maggior parte di ferma alla veglia del corpo di Emma). Quest'ultimo caso, in particolare, conduce verso un'ultima riflessione: l'invisibilità (nel senso di impossibilità di vedere) della triste sorte di Mlle Berthe Bovary, mai rappresentata nelle illustrazioni. Come se l'immagine volesse manipolare il confine – stavolta cronologico – del testo, cancellando la conseguenza più tragica del gesto di Emma: la *mésalliance* familiare e sociale di sua figlia, che, privata anche dei nonni, finisce a fare l'operaia in una filanda sotto la tutela di una zia. Alla luce di questo, si può dunque affermare, in conclusione, che l'illustrazione è riuscita a fare ciò che l'avvocato Pinard non è stato in grado di ottenere: la censura del lato scandaloso e immorale del romanzo.

*Annesso: catalogo delle edizioni illustrate francesi di Madame Bovary*²⁷

	Edizione	Data	Tipo di illustrazione	Illustratore	Graveur
1.	A. Lemerre	1876	Acquaforte	Emile Boilvin	Emile Boilvin
2.	A. Quantin	1885	Acquaforte	Albert Fourié	E. Abot et D. Mordant
3.	F. Ferroud	1905	Acquaforte	Alfred de Richemont	C. Chessa
4.	J. Taillandier	1907		Albert Fourié	
5.	Société du livre d'art*	1912	Acquaforte, colore	Henri Jourdain	
6.	Edition du Centenaire	1921	Acquerello	Pierre Brissaud	
7.	H. Cyral	1927		Pierre Rousseau	
8.	L. Carteret (2 vol)	1927	Acquaforte, colore	William Fel	
9.	Javal&Bourdeaux*	1930	Acquaforte	Charles Huard	
10.	Editions Mornay	1930		Boullaire	
11.	A. Fayard	1930	Xilografia (su legno)	Claudel	
12.	A. Blaizot	1931	Acquarelli stampati in acquaforte, colore	Charles Léandre	Eugène Decisy
13.	L'Édition d'Art H. Piazza	1932		Charles Guérin	
14.	Rombaldi	1935	Fotocalcografia	Edgar Chahine	
15.	Georges Briffault éditeur (2 vol.)	1937		Berthommé Saint-André	
16.	Gründ, coll. Mazarine	1941		Pierre Noël	
17.	Gründ (2 vol.)	1942		Emilien Dufour	
18.	La Bonne compagnie*	1945		Grau Sala	

²⁷ Questo catalogo è stato realizzato a partire da due cataloghi preesistenti: quello stilato da Bruno Gallice (nel suo articolo *Rémanence de Madame Bovary dans l'édition illustrée* cit.), e quello messo a disposizione sul sito del centro di studi Flaubert, che raccoglie tutte le edizioni esistenti di Madame Bovary. Ho incrociato i dati dei due cataloghi e completato delle voci mancanti che sono risultate da una ricerca sul sito della BnF. Dove possibile, ho indicato la tecnica di illustrazione. Le edizioni che non ho potuto consultare sono segnate con un asterisco che segue il nome dell'editore.

19.	Editions du Dauphin, in-16°	1945	Xilografia (su legno)	Renée Lambert-Gerboz	
20.	Edition J. Vautrin	1946		Georges Trouillot	
21.	A. et F. Ferroud	1947	Xilografia (su legno)	Fred Money	Georges Beltrand et Géorges Régnier
22.	Ed. de Cluny*	1947	Acquarello	Lauro	
23.	Editions du Panthéon	1947		Jacques Roubille	
24.	J. Porson (2 vol.)*	1947	Acquaforte	Michel Ciry	
25.	Les Editions Natio- nales	1950	Acquarelli e disegni stampati in xilografia	Hermine David	Bracon-Duplessis et Blaise Monod
26.	Ed. littéraires de France*	(1950?)	Acquaforte	Berthold Mahn	Louis Maccard
27.	Gibert jeune	1953		Brunelleschi (ill.) A.-M. Vergnes (lettri- nes et culs-de-lampe)	
28.	Editions G.P.	1959		Daniel Dupuis	
29.	Lattès	1988		Albert Fourié	

*Tra moralismo ed empatia:
alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner*

Nora Moll

1. L'immoralità di un moralista: edizioni e ricezioni del Fabian

Nella prefazione alla riedizione del 1946 del suo *Fabian*, Erich Kästner riassume in poche e incisive frasi la pluralità di reazioni che il romanzo, pubblicato per la prima volta nel 1931, aveva suscitato presso i suoi contemporanei:

Su questo libro, che è stato scritto dieci anni dopo la Prima guerra mondiale, nel corso del tempo sono stati formulati dei giudizi assai differenti. E da molti che lo hanno lodato, è stato ancora frainteso. Ora, un anno dopo la seconda grande guerra del nostro secolo, di sicuro non lo si comprenderà meglio di allora. E come si potrebbe? La definizione dei giudizi di gusto è stata per dodici anni esclusivamente nelle mani di un branco di burocrati fascisti. Opinioni e ideali furono prodotti in forma di slogan, come il panpepato nelle formine; giudizi e idee forniti pronti per l'uso e consumati ovunque. Le giovani generazioni a malapena sanno che i giudizi possono essere formulati autonomamente. E quand'anche ci provano, non sanno come si fa. L'arte si sente come una tazza di porcellana nella gabbia di un elefante.¹

Fabian. Die Geschichte eines Moralisten, difatti fu uno dei libri di maggiore successo pubblicati sul finire della Repubblica di Weimar, discusso e commentato dai critici e intellettuali sia per il suo contenuto "immorale", sia per la sua costruzione narrativa episodica e il suo stile ironico. Eppure, e per tornare alle parole di Kästner, il *Fabian* fu un romanzo da molti frainteso allora, nel 1931, come al momento della sua ripubblicazione; un romanzo sopravvissuto come lo stesso suo autore al regime

¹ Cfr. E. Kästner, *Der Gang vor die Hunde*, hrsg. von S. Hanuschek, Zürich, Atrium Verl. 2013, p. 239 (tutte le traduzioni dal tedesco sono della scrivente).

nazista, produttore non solo di terrore e di guerra, ma (come sottolinea lo scrittore di Dresda) anche dell'incapacità di giudicare liberamente, di formulare idee autonome. In questa *Stunde Null*, in questo azzeramento morale e materiale della Germania, la manipolazione della popolazione operata dal regime tramite un apparato di propaganda che ampiamente si serviva della produzione letteraria oltre che, soprattutto, giornalistica e cinematografica, sembra rendere assai arduo l'orientamento nelle questioni etiche oltre che estetiche. Kästner, esponente eminente della così detta *Inneren Emigration*, riassume il suo punto di vista nella stessa prefazione con le parole seguenti: «E dunque si comprenderà oggi ancora meno di allora, che il *Fabian* non è affatto un libro “immorale”, bensì un libro estremamente moralistico».²

Difatti, anche il titolo del romanzo – scelto dalla redazione della Deutschen Verlagsanstalt (DVA) a discapito di altre proposte da parte dell'autore, come *Der Gang vor die Hunde* (traducibile come “Tutto va a rotoli”, o più letteralmente e con pertinenza “L'andata a puttane”) – parla chiaro fin da subito: quella che andremo a leggere è la storia di chi osserva e giudica i costumi della sua epoca senza confondersi con essi, di chi segue una filosofia che accorda un primato ai valori morali e alle attività umane che ne conseguono. La storia di chi, forte di questa consapevolezza, si sente superiore agli altri, forse. L'impatto di questo romanzo, di questo *Sittengemälde* (ritratto dei costumi), che non è «un album di fotografie, bensì una satira»³ (come Kästner scrive più avanti nella citata prefazione ricordando che non siamo davanti ad un mero realismo mimetico) sarebbe stato ancora più violento, se non vi fossero stati i tagli redazionali che esso subì fin dalla sua prima edizione⁴: una serie di interventi ai danni delle parti più crude ed esplicite sul piano sessuale, ma anche politico, che furono ripristinate dal germanista e biografo di Kästner Sven Hancsek nella edizione del *Ur-Fabian*, pubblicato soltanto nel 2013 sotto il titolo, appunto, *Der Gang vor die Hunde*.⁵

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 240.

⁴ E. Kästner, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. Roman* [1931; 1946], Zürich, Atrium Verl. 2020. I tagli e le modifiche strutturali effettuati fin dalla sua prima edizione del 1931 furono mantenuti anche nella riedizione del 1946 e nelle successive edizioni uscite prima della morte dell'autore nel 1974.

⁵ In realtà, questo titolo non appare nel carteggio tra Kästner e Curt Weller, il suo editor della DVA, ma viene citato soltanto a partire dalla prefazione alla riedizione del romanzo nel 1946. Lo stesso critico e biografo di K., Sven Hancsek, utilizzò questo titolo alternativo per l'edizione del già citato *Ur-Fabian* basato su una serie di fonti dattiloscritte corrette a mano dallo stesso K., restituendo ai lettori nel 2013 una versione più cruda del romanzo, priva degli interventi di editing che cancellarono il terzo capitolo e vari passaggi più espliciti. Cfr. S.

Il plot, tra una versione e l'altra, non subisce dei cambiamenti strutturali⁶ e vede al suo centro Jakob Fabian, intellettuale laureato in germanistica ma occupato presso un'azienda di sigarette come redattore pubblicitario, alle prese con il sodoma e gomorra della Berlino degli anni Venti. Fabian⁷, durante le sue peregrinazioni nei caffè, nei club e nei cabaret frequentati dal demi-monde così come da donne e uomini della borghesia, viene catapultato in una serie di situazioni che lo mettono faccia a faccia con un'assai varia umanità: osservatore curioso e per lo più passivo, dall'aria un po' provinciale (è di Dresda come il suo autore) si lascia abbindolare da una Irene Moll che lo porta a casa sua dove lo attende un marito abituato a stipulare contratti con gli amanti della moglie (che in un secondo momento si improvviserà proprietaria di un bordello per donne, con prostituti uomini); assiste a discussioni tra i redattori di un giornale,⁸ e capita nell'atelier della scultrice lesbica Ruth, dove è testimone di accesi litigi tra la scultrice e la sua modella e amante. In questo stesso atelier, Fabian incontra Cornelia Battenberg, venticinquenne disillusa e delusa dagli uomini, anzi dalla mercificazione dei rapporti amorosi, con la quale Fabian inizia una relazione, ricca di autentica tenerezza. Nella sua odissea berlinese, Fabian incontra anche un ex-industriale disoccupato, affamato e cencioso, al quale presta soccorso; in seguito al suo stesso licenziamento, dovrà scontrarsi con una burocrazia kafkiana che gli negherà i sussidi. È inoltre amico di Labude, esponente dell'alta borghesia, politicamente attivo alla guida di un gruppuscolo di rivoluzionari di sinistra, e dottorando in filologia germanica, che invece è in crisi per essere stato tradito dalla fidanzata. Con Labude, il protagonista assiste a uno scontro armato tra un nazista e un comunista, entrambi giudicati come dei tipi fanatici e ottusi. Le vicende già movimentate di questo *Zeitroman* ricevono una svolta drammatica quando Cornelia viene "scoperta" come

Hanuschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, München/Wien, Hanser Verl. 2017, pp. 195-211, ed E. Kästner, *Der Gang vor die Hunde*, cit., pp. 275-319.

⁶ Ad eccezione del taglio integrale del terzo capitolo della versione originaria del romanzo, in cui il direttore della fabbrica di sigarette, di nome Breitkopf, mostra a Fabian e ad un suo collega la cicatrice purulenta che gli ha procurato un recente intervento chirurgico all'appendice. La battuta di Fabian: «Non tutti hanno la cattiva abitudine di mettere le dattilografie di traverso sulla scrivania», fatta al direttore, quando questi risponde negativamente alla sua richiesta di aumento di stipendio, è motivo del suo licenziamento (Ivi, p. 30).

⁷ Il cognome del protagonista potrebbe essere ispirato alla Fabian Society, noto movimento socialdemocratico britannico fondato negli anni '80 dell'Ottocento.

⁸ È il capitolo terzo della versione del 1931 (e seguenti), *Vierzehn Tote in Kalkutta* ("Quattordici morti a Calcutta"), che sostituisce il capitolo del Ur-Fabian "censurato" in fase redazionale. L'inserimento di questo capitolo permette a K. di esibire un pezzo di satira sul giornalismo coevo, basato sulla conoscenza diretta di tali ambienti maturata ancora giovanissimo negli anni in cui visse a Lipsia, lavorando come pubblicitista e critico teatrale.

attrice da un produttore cinematografico degli studi UFA di Babelsberg, dove lavora come assistente legale, e quando per avere un ruolo di protagonista in un film diventa l'amante di questi. Fabian perde quindi il suo amore, e immediatamente dopo anche l'amico: Labude difatti viene a sapere che la sua tesi di abilitazione è stata rifiutata dalla commissione giudicatrice e commette suicidio. Infine, dopo i funerali dell'amico dal quale eredita una discreta somma di denaro, Fabian ritorna nella città natale, dove egli si rende però conto di non riuscire più a trovare un posto nella società, qui solo apparentemente più "sana" ma in realtà ipocrita e guastata dalla destra politica che si sta rafforzando anche all'interno dei media (riceve un'offerta da un giornale locale di orientamento di destra, ma decide di rifiutarla). Il romanzo si conclude in modo repentino: Fabian si tuffa nell'Elba per salvare un ragazzo caduto nelle acque, e annega. Il narratore commenta in modo laconico: «Il bambino raggiunse la riva a nuoto, piangendo. Fabian annegò. Purtroppo non sapeva nuotare».⁹

A chi conosce la biografia dell'autore, e agli stessi lettori suoi contemporanei, risulta evidente che Kästner nel suo *Fabian* abbia depositato molte esperienze da lui stesso vissute, come redattore di giornale, come provinciale trasferitosi nella capitale, come intellettuale critico e carico di arguto umorismo. Molto diversamente dalla sua creatura, però, Kästner al momento della pubblicazione del suo romanzo è già uno scrittore affermato e tutt'altro che un intellettuale fallito e alle prese con occupazioni mal pagate e inadeguate:¹⁰ i suoi tre volumi di poesia – *Herz auf Taille* (1928), *Lärm im Spiegel* (1929), *Ein Mann gibt Auskunft* (1930) – e soprattutto il suo fortunato *Emil und die Detektive* (1929), primo di una lunga serie di libri per ragazzi e del quale proprio nel 1931 uscì un'acclamata trasposizione cinematografica – lo avevano reso famoso e amato presso il grande pubblico. Per lo stile laconico e per la capacità di offrire uno spaccato disilluso della società e dei rapporti tra i sessi, il poeta e scrittore di Dresda viene ben presto associato alla *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività), corrente che, come è noto, è di poco successiva all'espressionismo in ambito sia letterario (con rappresentanti quali Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Hans Fallada, Erich Maria Remarque) che artistico-figurativo (Friedl Dicker-Brandeis, Otto Dix, Georg Grosz, Franz Radziwill). Una corrente che sul piano cinematografico annovera lavo-

⁹ Cfr. E. Kästner, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, cit., p. 268.

¹⁰ Circa la problematicità di una sovrapposizione troppo meccanica tra l'autore e il suo personaggio commenta correttamente Walter Delabar: «[...] è opportuno vedere nel protagonista del romanzo meno un alter ego dell'autore che una figura che ha la funzione di presentare in maniera esemplare i margini di manovra dell'intellettuale [dell'epoca]», tr. mia; cfr. W. Delabar, *Linke Melancholie? Erich Kästners Fabian*, in J. Döring, Ch. Jäger, Th. Wegmann (Hrsg.), *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften 1996, pp. 15-34, qui a p. 17.

ri come *Berlin: die Symphonie einer Großstadt* (1927), documentario innovativo del regista Walter Ruttmann, con il quale molte opere letterarie condividono il tema della grande città: da *Berlin Alexanderplatz* (1929) a *Kleiner Mann - was nun?* (1932) allo stesso *Fabian* (1931), anche la letteratura si misura con la “sinfonia” della capitale tedesca, mettendone in risalto gli effetti della tecnicizzazione su degli abitanti “esemplari” (provenienti nel caso dei protagonisti del romanzo di Fallada come di quello di Kästner dalla provincia, e appartenenti al ceto operaio o piccolo borghese); effetti acuiti dalla disoccupazione che dal 1929 investe violenta anche la Germania, e specie la sua popolazione urbana.

2. La Linke Melancolie come malattia cronica del disimpegno?

Eppure, questo stile “distaccato” e disilluso, preciso e antilirico praticato da una generazione di artisti che, come lo stesso Kästner, avevano partecipato da giovanissimi alla prima guerra mondiale, incontrò delle resistenze, nel mondo culturale così come in quello più propriamente politico. Nel caso specifico dello scrittore di Dresda, tali resistenze si evidenziarono soprattutto tra gli esponenti culturali della destra conservatrice e tra i sostenitori della NSDAP, come si può desumere dai giudizi sprezzanti sul suo conto pubblicati su organi quali il «Völkischer Beobachter». ¹¹ Ma non solo: anche un saggista e critico letterario vicino al marxismo come Walter Benjamin si espresse in termini aspramente critici sui lavori poetici del primo Kästner. Mi riferisco al ben noto articolo *Linke Melancholie: zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch*, pubblicato all’inizio del 1931 sulla rivista «Die Gesellschaft» ¹² in forma di nota critica al terzo volume di poesie di Kästner (*Ein Mann gibt Auskunft*): uno scritto che però va ben oltre gli obiettivi di una singola recensione, rivelando un dissidio ideologico che coinvolge un’intera generazione di scrittori della Repubblica di Weimar. Dopo una premessa che mette in risalto un certo arrivismo da lui attribuito ai letterati provenienti da ceti medio-bassi, Benjamin vi accusa Kästner – insieme ad altri intellettuali di sinistra (*linksradikal*) come Walter Mehring e Kurt Tucholsky – di attingere nei suoi componimenti ad una malinconia (*Schwermut*) che sarebbe ben lontana da un autentico sdegno di fronte alle ingiustizie della società borghese. Si tratta di un’ironia malinconica, frutto di una sorta di routine (*Routiniertsein*) che allontanerebbe Kästner, insieme ai suoi colleghi scrittori esponenti della *Neuen Sa-*

¹¹ Cfr. S. Hanuschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, cit., p. 130.

¹² Cfr. W. Benjamin, *Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften, Band III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, pp. 279–283.

chlichkeit, da qualsivoglia forma di impegno concreto, trasformando idee rivoluzionarie in meri «oggetti di distrazione, di divertimento, di consumo». Seguono i punti salienti dell'articolo in questione:

[...] Questo poeta è scontento, anzi malinconico. La sua malinconia però deriva dalla routine. E assecondare una routine significa aver sacrificato le proprie idiosincrasie, il dono di provare sdegno. Il risultato è la malinconia. [...] La grottesca sottovalutazione dell'avversario che sta alla base delle loro provocazioni non è l'ultimo dei segni che rivelano quanto la posizione di questi radicali di sinistra sia una posizione perdente. Una posizione che ha poco a che fare con il movimento operaio. Sono invece un fenomeno di disgregazione borghese, che fa da contrappunto a quella mimetizzazione feudale che l'impero ha ammirato nell'ufficiale in congedo. I pubblicitari del tipo di Kästner, Mehring o Tucholsky, i radicali di sinistra sono la mimetizzazione proletaria della borghesia in sfacelo. La loro funzione è quella di creare, dal punto di vista politico, non partiti ma cricche, da quello letterario non scuole ma mode, da quello economico non produttori ma agenti. Ed è vero che da quindici anni oramai questi intellettuali di sinistra sono stati ininterrottamente gli agenti di tutte le congiunture culturali, dall'attivismo all'espressionismo fino alla Nuova Oggettività. Ma il loro significato politico si riduceva a convertire riflessi rivoluzionari, nella misura in cui apparivano nella borghesia, in oggetti di distrazione, di divertimento, di consumo. In tal modo l'attivismo seppe privare la dialettica rivoluzionaria del suo carattere di classe, dandole il volto indeterminato del sano buon senso. [...] Da sempre la stitichezza si è accompagnata con la malinconia. Ma da quando nel corpo sociale gli umori ristagnano, siamo continuamente investiti dal suo tanfo. Le poesie di Kästner non migliorano l'aria.¹³

Per comprendere meglio il giudizio di Benjamin, che condizionò negativamente la ricezione di Kästner specie negli anni settanta-ottanta dello scorso secolo,¹⁴ è utile servirsi di uno studio di Enzo Traverso sulle correnti politiche ed estetiche tra otto- e novecento, che significativamente porta anch'esso il titolo *Malinconia di sinistra*. Scrive Traverso: «Il radicalismo della Nuova Oggettività [per Benjamin] non era altro che una facciata amena, infantile e ludica che nascondeva uno sfacciato compiacimento nei confronti dei gusti di una nuova élite borghese affascinata dal modernismo estetico delle avanguardie».¹⁵ Traverso sottolinea ancora come Benjamin non rifiutasse affatto la malinconia di per sé, la quale nel suo lavoro sul dramma barocco intitolato *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) viene assunta, anzi,

¹³ Ivi, pp. 280-281.

¹⁴ Cfr. W. Delabar, *Linke Melancholie? Erich Kästners Fabian*, cit., pp. 15-17.

¹⁵ E. Traverso, *Malinconia di sinistra. Una tradizione nascosta*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 65.

a paradigma epistemologico, all'origine di uno «sguardo storico e allegorico capace di penetrare la società e la storia, di comprendere le origini della loro tristezza e raccogliere gli oggetti e le immagini di un passato in attesa di redenzione».¹⁶ Ciò che Benjamin rifiuta, invece, sarebbe l'atteggiamento di chi trasforma tale sentimento in uno stato d'animo fatalista, in un atteggiamento fatto di «passività e cinismo».¹⁷ Atteggiamento, si potrebbe aggiungere parafrasando altri ben noti lavori di Benjamin, il quale rende l'oggetto artistico già in partenza suscettibile della sua massificazione e della sua riproduzione anche tramite nuovi linguaggi, e che, anzi, vede nella “settima arte” il naturale destinatario della creatività contemporanea: parabola, questa, che difatti caratterizza la carriera dello stesso Kästner, il quale per anni collaborò alle sceneggiature dei film tratti dai suoi libri (per ragazzi e non solo), e che anche durante gli anni del Terzo Reich partecipava, seppur sotto pseudonimo, alla realizzazione di vari film (non ultimo allo spettacolare quanto discutibile *Baron von Münchhausen*, del 1943, per la regia di Josef von Báký).

Kästner, quindi, autore “di moda” e apolitico, opportunista e freddamente cinico? Non esattamente. Ciò che Benjamin, ma anche Traverso, più o meno volutamente omettono di citare è un aspetto dell'opera dello scrittore di Dresda che invece ai lettori contemporanei saltava immediatamente agli occhi. Mi riferisco al suo dichiarato antimilitarismo, ben evidente sin dalla poesia *Kenntst du das Land, wo die Kanonen blühen*, parodia della famosa canzone di Mignon del *Wilhelm Meister* di Goethe, compresa nella sua prima raccolta,¹⁸ che dipinge una Germania militarizzata in tutte le sfere della società: «die Kinder kommen dort mit kleinen Sporen / und gezognem Scheitel auf die Welt» (i bambini vi nascono con dei piccoli speroni / e con la riga dei capelli ben tirata), e in cui ricorre a mo' di refrain l'ammonimento: «du kennst es nicht? / du wirst es kennenlernen!» (non lo conosci ancora (il paese)?/ lo conoscerai!).¹⁹ Rispetto a questo componimento – che evidentemente tocca un nervo

¹⁶ Ivi, p. 67.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Va inoltre ricordato che le poesie in questione erano state precedentemente pubblicate su diversi giornali e riviste, come lo stesso Kästner ricorda nella prefazione alla riedizione di *Herz auf Taille*, del 1965: si tratta di testate come la rivista berlinese *Tagebuch*, il settimanale satirico *Simplicissimus*, la *Vossische Zeitung* e la *Weltbühne*, una delle riviste politico-letterarie più importanti e impegnate della Weimarer Republik, su cui pubblicavano in maniera ricorrente anche Carl von Ossietzky, Kurt Tucholsky (che si alternarono alla direzione della rivista), Carl Zuckmayer, Alfred Polgar e molti altri: cfr. E. Kästner, *Herz auf Taille. Gedichte* [1928], Zürich, Atrium Verl. 2018, p. 9-11. Sugli esordi giornalistici di Kästner a Lipsia e sul vivace contesto pubblicitario locale e nazionale, cfr. S. Hanuschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, cit., pp. 68-97.

¹⁹ E. Kästner, *Herz auf Taille*, cit., pp. 47-48.

scoperto della Germania di Weimar, in cui il mancato riconoscimento del Trattato di Versailles e il conseguente revanchismo furono un cavallo di battaglia sia di un partito monarchico-conservatore quale la Deutsch-Nationale Volkspartei (DNVP), sia della neonata NSDAP – Kästner sembra rincarare ancora la dose, quando nella raccolta del 1930 (intitolata *Ein Mann gibt Auskunft*) pubblica *Die andre Möglichkeit* (L'altra possibilità): qui il poeta immagina uno scenario in cui la Germania avrebbe vinto la guerra, assomigliando quindi ad un “manicomio” integralmente militarizzato, in cui tutti portano «einen Helm statt einen Kopf» (un elmetto al posto della testa).²⁰ Anche nel *Fabian*, Kästner non manca di esprimere il suo sdegno per una nazione che nasconde il terrore della guerra dietro una falsa e faziosa retorica politica: per bocca del suo personaggio, che come lo stesso autore è reduce della prima guerra mondiale, dalla quale ha riportato una inguaribile cardiopatia, egli denuncia l'esistenza di sanatori in cui innumerevoli mutilati di guerra, i cui volti sono resi irricognoscibili, venivano trattenuti per anni:

Dicono che ci sono delle case isolate, sparse per la provincia, dove ancora adesso sarebbero ricoverati dei soldati menomati. Uomini senza arti, uomini con volti terribilmente sfigurati, senza naso, senza bocca. Una bocca che era stata in grado di ridere e di parlare. Infermiere che non si impressionavano di nulla somministravano a queste creature il cibo, usando delle cannucce di vetro che esse inserivano lì dove una volta ci era stata una bocca. Una bocca che era stata in grado di ridere, parlare e urlare. [...] Queste povere creature di Dio! Ancora adesso erano ricoverati in queste case lontane dal mondo, incapaci di nutrirsi da soli, e dovevano continuare a vivere. Era infatti peccato ucciderli. Ma era stato giusto far distruggere loro il viso con dei lanciapiamme.²¹

La reale portata politica dei lavori letterari “per adulti” di Erich Kästner è significativamente riassunta nella “ricezione” ad essi riservata all'indomani dell'ascesa al potere di Adolf Hitler. Con la messa all'indice in quanto prodotti da uno spirito a-tedesco (*undeutsch*) e con il rogo di tutti i suoi libri, il 10 maggio 1933, dal quale fu escluso soltanto *Emil und die Detektive*, a Kästner viene interdetta l'attività letteraria e sottratto il permesso di pubblicare o di operare in qualsiasi forma in ambito pub-

²⁰ E. Kästner, *Ein Mann gibt Auskunft. Gedichte* [1930], Zürich, Atrium Verl. 2018, p. 12. Alla schiera delle poesie antimilitariste si aggiungono *Jahrgang 1899*, il racconto disilluso di una generazione di giovani, chiamati a partecipare alla guerra come “Kanonenfutter” (cibo per canoni), *Ein Traum macht Vorschläge*, e *Stimmen aus dem Massengrab*, tutte comprese nella raccolta *Herz auf Taille*. Come in *Jahrgang 1899* (che fa riferimento alla “classe” dello stesso di K.), anche in *Primaner in Uniform* (componimento pubblicato in *Ein Mann gibt Auskunft*) Kästner parla delle sue stesse esperienze di studente dell'ultimo anno delle scuole superiori, che vede giungere la notizia dei compagni di classe caduti sul fronte.

²¹ Cfr. E. Kästner, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, cit., p. 70.

blico. Nelle declamazioni (*Feuersprüche*)²² da parte degli esponenti della Deutschen Studentenschaft (DSt) che avevano organizzato tale “depurazione” del patrimonio librario,²³ viene denunciato il motivo di tale messa al bando: «Gegen Dekadenz und moralischen Verfall. Für Zucht und Sitte in Familie und Staat!» (Contro la decadenza e il declino morale. Per la disciplina e la costumatezza nella famiglia e nello stato!): Kästner, che tra l’altro assistette allo “spettacolo” del 10 maggio all’Opernplatz, la piazza l’antistante l’Università di Berlino²⁴, non fu quindi messo al rogo, insieme a Heinrich Mann ed Ernst Glaeser, in quanto autore politico, bensì come autore emblema dell’immoralità. Il rogo dell’opera di un autore a-politico, diventa dunque un *Politikum*, un fatto politico²⁵.

La scelta da parte di Kästner di rimanere in Germania, *malgré tout*, e diversamente dalla maggior parte dei suoi amici e colleghi, è stata a lungo dibattuta e potrebbe essere collegata non solo e non tanto alla necessità, da lui stesso dichiarata, di costituirsi quale testimone degli eventi politici, ma, appunto, anche dalla sua «grottesca sottovalutazione dell’avversario», già denunciata da Benjamin. Del resto, in un passaggio del *Fabian*, attraverso la voce del suo protagonista, egli sembra ammettere, quasi in risposta a Benjamin, la sua propensione alla malinconia, che sarebbe all’ori-

²² Per i documenti audio-video riguardanti gli eventi del 10 maggio 1933 si rimanda ad es. al portale del Norddeutscher Rundfunk: <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/Feuersprueche-bei-Buecherverbrennungen,buecherverbrennung6.html> (ultimo accesso 28/02/2022).

²³ Va infatti ricordato che la messa all’indice e il rogo dei libri non fu direttamente promossa dal Ministero di Propaganda (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*), bensì dell’Unione studentesca tedesca (DSt), a continuazione di un’iniziativa spontanea del bibliotecario universitario Wolfgang Hermann. Le liste degli autori vietati fu poi acquisita dal Ministro della Propaganda Goebbels, e accresciuta nel corso degli anni. Cfr. G. Sauder, *Vorbereitung der „Aktion wider den undeutschen Geist“*, in G. Sauder (Hrsg.), *Die Bücherverbrennung*, München, Hanser Verl. 1983, pp. 69–102.

²⁴ Cfr. S. Hanuschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, cit., pp. 212-216. Il biografo di K. esamina qui con molta attenzione le dichiarazioni dello stesso autore, citando inoltre dei testimoni oculari e altre fonti, tutti a conferma della circostanza (che ha dell’incredibile) che K. assistette di persona al rogo dei suoi libri.

²⁵ Come curiosità assai sinistra si può aggiungere che i libri di K. vennero dati per una seconda volta alle fiamme nel 1965 a Düsseldorf, in una “cerimonia” autorizzata dal servizio d’ordine comunale, ad iniziativa del “Jugendbund für entschiedenes Christentum”, un’associazione giovanile di stampo cristiano-cattolico-identitario. L’azione fu giustificata come “autodifesa” da parte della “gioventù cristiana”, e riguardava inoltre la *Lolita* di Nabokov, la *Blechtrommel* di G. Grass, *La Chute* di Camus e *Dans un mois, dans un an* di Sagan. Cfr. W. Fuld, *Das Buch der verbotenen Bücher. Universalgeschichte des Verfolgten und Verfolgten von der Antike bis heute*, Berlin, Galiani 2014, p. 178.

gine della tendenza all'osservazione, più che all'azione (rivoluzionaria o autodistruttiva che sia), di Fabian e dello stesso Kästner:

L'ottimista non potrà che disperarsi. Io sono un uomo malinconico, e a me non può accadere niente di grave. Non ho nessuna propensione al suicidio, perché non sento nessuno stimolo all'azione che spinge altri a sbattere la testa contro il muro, fin quando non cede la testa. Io invece osservo e aspetto. Aspetto la vincita della moralità, e quando essa si realizzerà, io sarò a disposizione. Ma aspetto tale vincita come un miscredente attende un miracolo.²⁶

3. *Il tema erotico tra oggettività ed empatia*

L'osservazione al posto dell'azione, oggettività al posto del patos di un engagement, quindi, ma anche al posto di sentimentalismi che pur infestavano la produzione culturale di massa coeva. Anche su questo territorio, Kästner difatti rivela un'originalità che lega la sua produzione lirica alla sua prima prova di narrativa per adulti: mi riferisco in particolare ad un componimento come *Sachliche Romanze*, altro splendido esempio di questa *Gebrauchslyrik* ("lirica d'uso") che apre la raccolta *Lärm im Spiegel*, in cui la fine di un rapporto tra un uomo una donna viene descritta con un linguaggio semplice e disarmante, capace di rendere la psicologia di una coppia moderna che registra perplessa il venir meno di un amore; perplessità raccolta in pochi gesti, e nel silenzio incredulo di entrambi²⁷. Anche la storia d'amore tra Fabian e Cornelia viene narrata alla stregua di una "sachlichen Romanze": la romanza moderna di una storia d'amore, e della sua dimensione erotica assai realistica, sfocia nel racconto distaccato e malinconico di una scelta opportunistica e disillusa da parte della giovane donna: emergere cioè dall'indigenza e dalla mediocrità usando la propria bellezza e il proprio corpo. Dopo il fallimento di un patto stretto dai due amanti, che in un primo momento tentano di continuare la loro relazione "nonostante tutto", Fabian si arrende e scompare dalla grande città, e infine dalla vita. Difatti, però, la scelta di Cornelia non viene giudicata dal narratore esterno, ma solo mostrata: anzi,

²⁶ Cfr. E. Kästner, *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, cit., p. 112.

²⁷ Cfr. E. Kästner, *Lärm im Spiegel. Gedichte* [1929], Zürich, Atrium Verl. 2019, p. 7. I componimenti «intelligenti, sfacciati e un po' sentimentali» raccolti, come la stessa *Sachliche Romanze* nell'antologia uscita nel 1936 in Svizzera sotto il titolo *Doktor Erich Kästners lyrische Hausapotheke* colpirono pochi anni dopo il giovanissimo Marcel Reich-Ranicki, che li lesse nel 1941, come narra nella sua autobiografia, nella trascrizione fatta a mano dalla sua futura moglie Teofila, nelle terribili condizioni del ghetto di Varsavia: cfr. M. Reich-Ranicki, *Mein Leben*, München, DVA 1913, tr. it. di S. Bellini, *La mia vita*, Palermo, Sellerio 2003, p. 42.

è nei confronti di questa donna, e di molte altre che popolano la produzione poetica di Kästner, che si percepisce una empatia da parte dell'autore, una partecipazione rispetto ad un certo pragmatismo vitale, che nel caso di questo personaggio femminile non è affatto frutto di una naïveté, bensì della lucida osservazione dei moderni rapporti tra i sessi, sottoposti alla stessa stregua di altre sfere dell'umano ad una sostanziale mercificazione.

Del resto, Cornelia è un personaggio in linea con l'idea della "neuen Frau", e l'amore per Fabian presenta solo un primo atto "romantico", mentre il seguito è pienamente inscritto nel paradigma semantico della "sachlichen Liebe", l'amore "oggettivo", per il quale sono rintracciabili numerosi esempi nella letteratura coeva²⁸. Di fronte a un simile svolgimento disilluso e moderno del tema amoroso, il recente film *Fabian oder Der Gang vor die Hunde* di Dominik Graf (peraltro molto riuscito sul piano estetico²⁹) di fatto reintroduce una visione più convenzionale, di stampo "romantico", e stereotipata al riguardo, proprio lì dove vorrebbe «dare più spazio ai personaggi femminili» (caratteristica del film messa positivamente in evidenza in una delle numerose recensioni uscite a ridosso della Berlinale 2021, nella quale il film era in concorso³⁰). Lo si può notare nelle parti del lungometraggio che più si discostano dal romanzo, ovvero nel racconto dell'attesa e dell'incomprensione tra

²⁸ Cfr. E. Reinhardt-Becker, 'Wir sind kühl geworden fast bis ans Herz hinan'. *Die Antimantiker der Neuen Sachlichkeit*, in H. Herwig, M. Seidler (Hrsg.), *Nach der Utopie der Liebe. Beziehungsmodelle nach der romantischen Liebe*, Würzburg, Ergon Verl. 2014, pp. 221-245. Tuttavia, come la stessa autrice annota, il *Fabian* di Kästner è uno dei territori letterari di «auto-riflessione sulla semantica erotica» della Nuova oggettività (Ivi, p. 237), una semantica in cui è in primo piano la razionalità, la progettualità disillusa e pragmatica, le riflessioni di tipo economico e/o edonistico, il ribaltamento dei ruoli tradizionali, la monogamia "seriale" o la poligamia.

²⁹ Si tratta del secondo adattamento del romanzo di K., dopo il più "classico" *Fabian* (1980) del regista Wolf Gremm. Graf nel suo film usa una tecnica di montaggio che potremmo definire come citazionista (rispetto alle possibili tecniche cinematografiche che si sono susseguite nella storia del film) e di ritorno (considerando che tale tecnica fu acquisita da autori della *Neuen Sachlichkeit* come lo stesso K. e come Alfred Döblin sulla base della potente suggestione esercitata dal cinema coevo), evitando sia la strada potenzialmente suggestiva ma più scontata del film "in costume", sia quella di una inappropriata attualizzazione delle vicende.

³⁰ Cfr. K. Hildebrand, *Ohrfeige am Abgrund*, in «Süddeutsche Zeitung», 4 agosto 2021, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/fabian-film-rezension-1.5372218!amp> (ultimo accesso 29 marzo 2022). L'autrice dell'articolo valuta positivamente l'inversione attanziale di una scena con schiaffo: non è Labude (l'amico di Fabian) a schiaffeggiare la fidanzata da cui è stato tradito (come accade nel romanzo), ma lei a venire alle mani con Labude (sempre tradito e poi suicida).

i due protagonisti (vengono proposte varie scene con Cornelia che attende nel loro caffè preferito a Berlino, con Fabian che attende la sua telefonata a Dresda), tutte aggiunte rispetto al racconto ben più laconico del modello letterario. Aggiunte che “compensano” invece il racconto dell’atto sessuale “compensatorio” presente nel modello letterario (Fabian che cerca il contatto fisico con una sconosciuta, nel momento in cui Cornelia ha deciso di darsi al produttore cinematografico), passaggio difatti “censurato” nel film, quasi a non voler attribuire al protagonista di Kästner-Graf un atteggiamento maschilista, da noi oggi giudicato, forse, come “immorale”. Tale “regresso” verso un modello semantico di stampo romantico, a discapito del mantenimento del modello “oggettivo” proposto dall’autore di Dresda, sono all’insegna di un sentimentalismo strappalacrime e di una visione del rapporto tra i sessi molto meno moderna di quanto non lo fosse quella di Kästner: un sentimentalismo con cui, per parafrasare André Gide, difatti non si fanno buoni libri, ma con cui ancora si riescono a fare dei buoni film.

Per concludere, nel *Fabian* di Kästner è ben percepibile una tensione tra moralismo e moralità, tra oggettività ed empatia, ambivalenza dalla quale il romanzo trae la sua forza e che costituisce una sfida per il lettore, ieri e oggi, proprio perché egli è lasciato piuttosto libero di esprimere un suo più personale giudizio morale³¹. Kästner con le sue liriche così come con il suo romanzo si costituisce come un cronista della sua epoca, che entra nelle case della piccola borghesia, nei luoghi frequentati dai giovani esponenti di questo stesso ceto, giovani intelligenti e inquieti. Kästner entra nelle case, nei caffè, nei club notturni, nei sogni e nei letti della gente comune, ritraendo quelle normalissime eccentricità di uomini, e, specie, donne: donne con pantaloni, donne lesbiche, donne artiste. Entra in tutte le stanze, anche del potere e delle istituzioni, e denuncia la volgarità e la sciatteria dei rappresentanti di questa borghesia fortemente in crisi, sotto la pressione del populismo, sotto la spinta della più esplicita volgarità degli esponenti e simpatizzanti del partito nazionalsocialista. La sua *Sachlichkeit* si spiega sì come ironico distacco, come distanza utile per osservare e analizzare meglio. Non si spiega invece come freddo cinismo, anzi. La sua penna dà importanza a sentimenti e perplessità nuovi, esprime ciò che altri conside-

³¹ Alla luce del lavoro teorico e filosofico di Martha Nussbaum sulle emozioni (*Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, 2001, tr. it. *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino, 2004) possiamo infatti affermare che la sua scrittura è frutto di, e stimola, tale empatia o «ricostruzione immaginaria dell’esperienza di chi soffre» (ivi, p. 393) che anche di fronte al suicidio di Labude stenta a sfociare nell’aristotelica compassione. La “tragedia” del suicidio di Labude viene però “stemperata” dal fatto che si tratti della reazione estrema ad uno “scherzo” malizioso commesso dall’assistente del professore e valutatore del suo lavoro di tesi. Per il resto, nella scena culturale berlinese sulla quale un Bertolt Brecht aveva lasciato la sua forte impronta, le idee aristoteliche sulla tragedia non andava poi tanto “di moda”.

rano tabù, e non si può non riconoscere la sua empatia con i personaggi più o meno eccentrici che hanno assorbito sottopelle quel Tempo che si sta “per cor-rompere” (è del Baron von Münchhausen l’esclamazione, sorprendente per il momento storico in cui uscì questo film: “Die Zeit ist kaputt”). Fabian, il protagonista di questo romanzo anti-tragico, non sa nuotare, non sa sopravvivere in questo tempo malato, Kästner sì: non senza lividi, e per quanto ciò non sia un merito ma anche frutto di ovvie costellazioni.

*Resistenze della critica dialettica.
Sui recenti contributi di Fredric Jameson*

Marco Gatto

Proverò a ragionare in modo assai sintetico su alcune recenti acquisizioni del pensiero di Fredric Jameson, l'ultimo grande rappresentante di una tradizione che rimonta a Hegel e Marx e che guarda all'esempio della Scuola di Francoforte, non senza trascurare la lezione di Lukács, Benjamin e Brecht, nell'ambito di una critica della cultura che ambisce a convertirsi in diagnosi politica. Mi riferisco ai contributi pubblicati dal teorico e critico americano grossomodo nell'ultimo decennio: *Valences of the Dialectic, Allegory and Ideology* e il recentissimo *The Benjamin Files*, tradotto prontamente nella nostra lingua con il titolo di *Dossier Benjamin*.¹ Testi, quelli appena menzionati, in cui "dialettica" – la nozione che ho indicato nel titolo – risponde senza dubbio a un modello conoscitivo per Jameson ancora "totalizzante" (improntato cioè a quello che un tempo, ad esempio con l'autore di *Storia e coscienza di classe*, si sarebbe chiamato "il punto di vista della totalità"), ma anche al carattere di "rappresentazione" della teoria, della critica, dei discorsi che produciamo sulla letteratura. E senza dubbio, per Jameson, il cui spirito francofortese è andato rafforzandosi sempre più nel tempo, la dialettica coincide con una critica della cultura (e della letteratura) che si propone il confronto – nel verso di una "restituzione" concettuale – col presente e col capitalismo come obiettivo primario, seguendo però due direzioni, già esplicitate anni addietro nel suo libro più rappresentativo, *The Political Unconscious*:² 1) la via dell'oggetto: ossia la disamina dei prodotti letterari o culturali nella loro irriducibile specificità ideologica – il fatto d'essere *rappresentazioni*

¹ F. Jameson, *Valences of the Dialectic*, Verso, New York & London 2009; Id., *Allegory and Ideology*, Verso, London & New York 2019; Id., *The Benjamin Files*, Verso, New York & London 2020 (tr. it. *Dossier Benjamin*, a cura di M. Palma, Roma, Treccani 2022).

² F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], Garzanti, Milano 1990.

svolte secondo pratiche o volontà più collettive che apparentemente individuali; 2) la via del soggetto: ossia un'inesausta autoverifica del proprio armamentario concettuale, della propria posizione teorica di intellettuale e critico, ossia di una comprensione storico-ideologica del proprio metodo³. Ne deriva che la critica non è mai, né può esserlo, una pratica neutra. Essa implica sempre il coinvolgimento "situato" dei suoi attori, il loro collocarsi all'interno di rapporti sociali e di strutture ideologiche di orientamento.

Nel suo libro più famoso, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, questa posizione era riassunta in termini più democratici. Di fronte alla dilatazione senza limiti dello spazio culturale, di fronte all'egemonia culturale del tardo capitalismo, che impone la trasformazione della "cultura" in "seconda natura" – in un tempo, cioè, in cui *la cultura è diventata la totalità di tutti* –, il critico e il teorico devono essere convinti del fatto che «ogni posizione sul postmodernismo nella cultura – che si tratti di apologia o di stigmatizzazione – è a un tempo e *necessariamente* una presa di posizione politica implicita o esplicita sulla natura dell'odierno capitalismo multinazionale». ⁴ Pensare attraverso la totalità significa allora rendersi consapevoli che *qualsiasi* enunciato, *qualsivoglia* pratica intellettuale, detenga una posizione nello spazio politico. Le scelte, anche quelle più individuali – l'intimità più profonda del lavoro critico –, sono sempre un fatto di mediazione.

Come ha scritto una volta Franco Fortini (che di Jameson è stato acuto interprete), ⁵ bisogna evitare di incorrere nel rischio, sempre in agguato anche e soprattutto quando si fa polemica, quando si dibatte pubblicamente, quando ci si scontra, di essere «materialisti con gli altri e idealisti con noi stessi». ⁶ Ecco perché, a parere di Jameson – e, direi, a parere di chi si sforza ancora oggi di ragionare in termini dialettici e materialistici –, i fenomeni letterari o culturali possono essere concettualizzati soltanto seguendo le tracce della loro storicità: al contrario «il tentativo di concettualizzar[li] in termini di morale o di giudizi moraleggianti dev'essere in ultima analisi considerato un errore categoriale». ⁷ Per dire, cioè, che il riduzionismo moralistico, da un lato appunto *riduce* la possibilità di studiare un dato oggetto culturale nella sua dimensione complessa, ossia di *storicizzarlo*; dall'altro, diminuisce le possibilità di

³ Ivi, pp. 9 e sgg.

⁴ F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero, la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], Fazi, Roma 2007, p. 21.

⁵ Mi permetto di rinviare a M. Gatto, *Specificità ed eteronomia della letteratura. Franco Fortini teorico dell'inconscio testuale*, in «Filologia antica e moderna», III, 2 (XXXI, 52), 2021, pp. 153-182.

⁶ F. Fortini, *Intellettuali, ruolo e funzione* [1971], in *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura. 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977, p. 70.

⁷ Jameson, *Postmodernismo* cit., p. 62.

autoverifica dei propri strumenti analitici e le possibilità di *situarsi* materialisticamente nel quadro in cui si opera (rendendo meno evidente la necessità di guardare a se stessi in quanto potenziali idealisti, come direbbe ancora Fortini).

A partire dagli anni Ottanta, com'è noto, Jameson ambisce a decodificare le traiettorie ideologiche della postmodernità e a costruire una possibile mappa cognitiva del nuovo sistema-mondo, che anzitutto gli appare caratterizzato da una "culturizzazione" estensiva, o da ciò che, in termini marxisti, sembra presentarsi come una "sovrastrutturizzazione della struttura". Avverte dunque il lettore che, a prescindere dal giudizio d'ordine etico o morale, esiste un "momento di verità" del tempo storico in cui ci è dato vivere, un tratto veritativo che riguarda la nostra posizione ideologica (o il nostro ruolo sociale) nel tardo capitalismo. In qualunque modo lo si chiami oggi, a quasi quarant'anni dall'intuizione storiografica di Jameson – post-postmodernismo o neo-modernismo, ritorno alla realtà o era della "cultura-mondo"⁸ e della post-verità –, il problema che si pone al teorico o al critico di fronte agli oggetti culturali del presente è il seguente: come tenere assieme il "momento di verità" del singolo testo o del singolo fenomeno analizzato e l'esatto suo rovescio, che coincide con le più generali manovre ideologiche che ruotano attorno alla sua esistenza e con una faticosa riconduzione della pluralità a un sistema-mondo (per usare ancora una volta la formula di Wallerstein), la cui struttura unitaria risulta costantemente falsificata e amministrata (o gestita per mezzo della falsificazione permanente, come direbbe Adorno). La critica, insomma, ha il problema di aggirare l'imposizione (per quanto subdola o leggera sia) del riduzionismo categoriale; ma ha anche il problema di fuoriuscire dalle auto-identificazioni che, di volta in volta, gli intellettuali, aderendo più o meno consapevolmente al loro tempo, mettono in campo. Stretta nella morsa di un mutamento che è divenuto sempre più veloce, ogni sua pretesa di permanenza appare sterilirsi con altrettanta rapidità.

Tuttavia, lo ricorda costantemente Jameson, la contraddizione continua a svolgere un ruolo fondamentale. Perché, in effetti, il carattere frantumato della totalità post-moderna (che persiste nell'oggi in forme ovviamente nuove e diverse) può essere colto dialetticamente solo se, di fronte a differenze che paiono galleggiare senza contrasti, non ci accontentiamo di semplificare questo quadro disorganico computando in modo meccanico coppie antinomiche o contrastive caratterizzate da una costitutiva debolezza. Per la dialettica, avverte Jameson, «l'opposizione binaria» continua a essere «la forma paradigmatica dell'ideologia».⁹ Ciononostante, il "momento di verità", il fatto che il presente vada preso sul serio, cioè la asimmetricità con cui tali dualismi si presentano nell'era della detotalizzazione amministrata, produce, nella

⁸ G. Lipovetsky e J. Serroy, *La cultura-mondo. Indagine su una società disorientata* [2008], O barra O, Milano 2010.

⁹ Jameson, *Valences of the Dialectic* cit., p. 18.

teoresi, un fruttuoso ripensamento degli stessi dualismi secondo altri schemi interpretativi: non più quelli della polarità negativo/positivo (che comunque ambisce a ritornare costantemente), ma quelli del centro e del margine, dell'essenziale e dell'inessenziale, che permettono, ad esempio, di cogliere «la struttura fondamentale dei razzismi e delle xenofobie, del sessismo e dell'etnocentrismo, della legge e del crimine»¹⁰. Certamente non si può rinunciare a simili acquisizioni (dalle quali anche il marxista più dialetticamente ortodosso potrà ricavare una valida lezione di metodo): si tratta però di analizzare a quali condizioni esse rappresentino un reale segnale di conflitto – e queste condizioni, per il materialista, non possono che darsi attraverso uno studio del contrassegno di classe o mediante una riflessione su come quest'ultimo si componga oggi in forme diverse e nuove.

Ad ogni modo, seguendo uno dei modelli filosofici di Jameson, il Sartre della *Critique de la raison dialectique*, e in generale l'invito a percorrere una via materialistica di comprensione, non si può non procedere considerando quella narrazione ulteriore che soggiace al permanente apparire di fenomeni dicotomici e che il marxismo drammatizza nella più elevata contraddizione tra base e sovrastruttura: tuttavia, «se la relazione tra i due termini costitutivi dell'opposizione binaria si esaurisce in una mera negazione esterna tra due elementi radicalmente diversi, l'opposizione si estingue nell'inerte molteplicità di varie cose»¹¹, private di relazioni interessanti. Pertanto, se quell'agente critico esterno si pone come mera estroflessione del negativo – se il materialismo non entra nella costituzione stessa delle coppie antinomiche – finisce per essere improduttivo e per accettare il suo costitutivo depotenziamento. L'antidoto a un simile congelamento delle opposizioni nel *mare magnum* del Molteplce non può esaurirsi in un mero e meccanico rimando all'economico, ma deve consistere nel ripristino di un conflitto sepolto (che, già nelle pagine di *The Political Unconscious*, è quello dei modi di produzione in conflitto, di un dinamismo profondo da sistemi produttivi, a loro volta ragione dei sistemi segnici e interpretativi condivisi). Se «l'opposizione binaria [...] è chiaramente un concetto o una categoria spaziale»,¹² quindi potenzialmente immobile e orizzontale, la sua temporalizzazione costituisce una sorta di necessario correttivo verticale e unificante. Il "piano di immanenza" postulato da Deleuze si scopre, pertanto, come molto più prossimo alla chiusura e alla stasi che al movimento che vorrebbe enfatizzare. Le pulsioni anti-dialettiche della filosofia postmoderna vengono così sussunte in un orizzonte di senso più vasto, che le smaschera pur servendosene per diagnosticare un qualche momento di verità al quale obbediscono.

¹⁰ Ivi, p. 19.

¹¹ Ivi, p. 25.

¹² Ivi, p. 36.

Ora, cercando una sintesi nel percorso assai ricco e vario della teoresi jamesoniana, la persistenza della dialettica, a fronte di riduzionismi e semplificazioni categoriali, si gioca, per il teorico americano, anzitutto sul piano della rappresentazione, e quindi, via Benjamin, della riscrittura allegorica. La necessità di verificare permanentemente i presupposti dell'agire teorico implica una loro rappresentazione. Nel momento in cui esibisce le proprie credenziali, qualsivoglia atto critico si pone come riscrittura del suo potenziale analitico e veritativo e come rappresentazione ulteriore dell'oggetto indagato. L'allegoria, insomma, permette di raccogliere le operazioni teoriche sotto il rispetto della riscrittura e della ricerca di un significato altro e ulteriore. Per Jameson ogni conoscenza, tanto più nel tempo presente della detotalizzazione amministrata, è allegorica – e l'allegoria è sempre un discorso sul suo statuto: «un'allegoria dell'allegoria»¹³. «La ragione per cui l'allegoria assume importanza» nel quadro di una poetica delle forme sociali dipende dal fatto che né la contingenza storica che cerchiamo di cogliere mediante il pensiero (pur nella consapevolezza della sua transitorietà), né le contraddizioni che si scoperciano nel momento in cui mettiamo in relazione fenomeni anche diversi, «sono oggetti reali da cui partire»¹⁴.

Da questo punto di vista, l'allegoria presenta tratti che la avvicinano alla dimensione costruttiva (ma non scontata) dell'ideologia (e identificherei questo legame come il reale oggetto analitico del più recente pensiero jamesoniano). Nel senso gramsciano del termine, l'ideologia è a tutti gli effetti «una sorta di inconsapevole mappa cognitiva»¹⁵ che va di volta in volta ricalibrata e che conduce il soggetto a orientarsi nella storia. L'ideologia è, insomma, «costruzione e costituzione»¹⁶ della soggettività. Ed è – lo si intende bene se enfatizziamo la sua funzione elaborativa – una pratica narrativa. Per mezzo della quale il soggetto sperimenta una serie di vive e reali contraddizioni per giungere a un pur larvale significato (la scena è chiaramente presa in prestito da Hegel e non è inopportuno vedere nelle appena evocate asperità la sequela di falsificazioni cui la coscienza va incontro nel suo percorso identitario). Ora, Jameson sostiene che l'allegoria sia «un meccanismo fondamentale di questo processo»¹⁷, non solo perché rileva tutte le difficoltà del momento conoscitivo, ma perché pone, nella vita di ciascuno, il problema della rappresentazione del proprio

¹³ Jameson, *Allegory and Modernity* cit., p. 1.

¹⁴ F. Jameson, *Jameson on Jameson. Conversations on Cultural Marxism*, edited by J. Buchanan, Verso, London & New York 2008, p. 195.

¹⁵ Jameson, *Valences of the Dialectic* cit., p. X.

¹⁶ Ivi, p. XI.

¹⁷ *Ibidem*.

posto nella Storia e di come quest'ultimo possa essere articolato alla stregua di una narrazione.

Si scoperchia un quesito, che per Jameson è all'ordine del giorno e su cui chiaramente si gioca la partita della sua proposta teorica: come può una teoria allegorica della rappresentazione competere con un modo di produzione culturale ed economico che fa dell'incremento di significati evanescenti la sua regola? Anche il capitalismo finanziario e immateriale dei nostri tempi produce sistematicamente rappresentazioni e allegorie. Come fare insomma, ancora evocando, a essere oggettivamente materialisti senza essere idealisti con noi stessi e con i nostri punti di vista?

Bisognerebbe partire da questi interrogativi per *svolgere* l'intuizione di Jameson, che a me pare degna erede di una traiettoria – quella dialettico-materialistica – da tempo ritenuta in crisi o in liquidazione. Stabilire un nesso tra critica, ideologia e allegoria significa distanziarsi dalle riscritture postmoderne del marxismo o dalle meditazioni, pure utili, su una non meglio identificata dimensione post-teorica¹⁸. Significa, piuttosto, suggerire che sia opportuno leggere da una prospettiva diversa la contraddizione nella quale si trova implicato il materialista storico: quella che pone in frizione le categorie ermeneutiche della modernità con un tempo che le rigetterebbe in pieno. Partendo da questa ineliminabile aporia, le filosofie decostruzioniste, con il loro antifondazionalismo militante, hanno storicamente cercato – in larga parte riuscendoci, in termini di egemonia culturale, considerata la loro diffusione accademica – di screditare l'alfabeto della modernità, trascinando il “desiderio di teoria” verso una dimensione soggettivistica, biografica e relativistica. Varrebbe però la pena di chiedersi se tale furia nichilistica davvero abbia trovato una qualche adesione allo *Zeitgeist*, se non sia stata, insomma, anch'essa una riscrittura allegorica, questa volta molto più eterodiretta. Nel caso in cui leggessimo la svolta culturale o linguistica degli anni Settanta – e il decostruzionismo quale sua epitome teorica – come una formazione ideologica, e dunque come un prodotto allegorico ed egemonico, avremmo qualche motivo per ritenere la contraddizione tra scelte categoriali e contingenza storica come un interessante (e forse inaggirabile) *Ansatz*.

Sul piano di una teoria delle rappresentazioni autocoscienti del proprio agire speculativo, bisognerebbe appunto chiedersi se alla demistificazione delle categorie filosofiche moderne – giustificata dalla loro presunta insopportabile permanenza (cioè da un intollerabile *deficit* di transitorietà ed evanescenza) – non debba subentrare una demistificazione delle certezze su cui si fonda l'acquisita descrizione di un tempo postmoderno teso a liberare, per moto contrario, gli istinti più soggettivistici e nichilistici della teoria estetica o sociale. Svolgere una contraddizione, a quest'altezza, coincide con un'autoverifica della polarità su cui si fondano le pretese antimaterialistiche del pensiero postmoderno e delle sue ideologie – da quella post-strutturalista

¹⁸ Cfr., ad esempio, Terry Eagleton, *After Theory*, Basic, London & New York 2003.

a quella debolista, senza dimenticare le innumerevoli varianti culturaliste –, vale a dire quella che tendenziosamente si è letta come frizione tra un apparato concettuale ancora moderno (e quindi, mi si permetta il termine, sentito come *vintage*) e una realtà storica, sociale e culturale non più tale. Si può dire che la mappa proposta da Jameson nel suo libro sul postmodernismo come dominante estetica del tardo capitalismo a volte ceda fin troppo alle lusinghe delle teorie decostruzioniste, ad esempio dichiarando una nostra (occidentale) sostanziale impotenza percettiva rispetto alle novità del *Cultural Turn*. E, tuttavia, un testo come *Allegory and Ideology* ristabilisce, a trent'anni da quella originaria intuizione, la necessità dell'ermeneutica nel tempo dell'ultra-capitalismo, accanto al tentativo di rimettere in sesto la relazione dialettica tra superficie e profondità, concepita come fondativa di qualsiasi operazione interpretativa.

C'è un aspetto che rende molto più complesso il ragionamento, per certi versi filosoficamente militante, di Jameson: qualcosa che potremmo tradurre alla stregua di un'istanza mimetica, per la quale il mantenimento di una benefica dialettica tra categorie di comprensione e oggetti da analizzare (le due "vie" in apertura menzionate) passa attraverso momenti stadiali che presuppongono, prima di giungere a un risultato, forme transitorie di identificazione. Vale a dire che se c'è un momento veritativo nella decostruzione (nel post-strutturalismo o nelle versioni più aggiornate della neo-ermeneutica, finanche nei metodi che riconsiderano i luoghi classici del formalismo), esso consiste semmai nell'utilità di una delle tante stazioni ermeneutiche, quella che conduce le categorie di analisi a mimetizzarsi transitoriamente nell'oggetto e a costituire una provvisoria identificazione con esso, a situarsi dentro le sue stesse coordinate. Da questo scivolamento (il termine *slippage* è di fondamentale importanza per comprendere la proposta teorica di Jameson) si ottiene, intanto, una visione altamente relazionale dell'atto interpretativo, che non può essere messa in ombra. Poco dopo, questa relazionalità si scopre essere dialettica, dal momento che essa altro non è che una pratica di negoziazione costante, un processo che implica il variare di un polo al mutarsi dell'altro. E questa variazione può seguire due traiettorie ideologiche: a) cristallizzarsi in un processo senza sintesi, che nei suoi esiti più radicali conduce alla dissoluzione della polarità, come nel caso delle posizioni decostruzioniste sull'atto critico quale misinterpretazione (penso, quasi didascalicamente, a Paul de Man)¹⁹; b) potenziare il prolifico percorso della contraddizione, concependo l'analisi come lettura ideologica senza requie di nessi costruttivi e ricostruttivi, nella forma – questa sì, si direbbe tradizionale – di una negazione che istituisce sia sintesi provvisorie sia nuove contraddizioni.

¹⁹ Cfr. l'ormai classico Paul de Man, *Allegorie della lettura* [1979], Einaudi, Torino 1997.

È in questo senso, credo, che vada letta la militanza adorniana di Jameson²⁰, o più in generale la sua adesione a modelli ermeneutici che fanno della composizione e ricomposizione riflessiva della realtà più di un metodo analitico: mi riferisco a Benjamin, ma, non senza sorprese, allo stesso Gramsci, la cui presenza sembra intensificarsi nelle ultime prove di Jameson²¹. Per dire, insomma, che la critica dialettica, intesa quale riscrittura dei nessi ideologici (e preventiva loro demistificazione), studia i testi e la produzione dell'immaginario anzitutto come costruzioni formali e come edificazioni, sempre singolari e specifiche, di totalità (anche quando il principio ultimo appaia l'esibizione del frammento e dell'incompletezza). Se i nessi ideologici riproducono, per dirne una, le forme di quel particolare "regime di storicità" che è l'onnipresenza del presente,²² ossia la fine della temporalità e l'egemonizzarsi della dimensione spaziale, quali costanti che vediamo attive in tanti prodotti culturali del tardo capitalismo, allora il momento d'identità dell'atto critico – qualcosa che potremmo intendere come nuova versione del "rispecchiamento" lukacsiano²³ – passa attraverso una provvisoria adesione al "presentismo" e all'ideologia manifestata dall'opera, al fine di comprenderla mimeticamente, cioè di svolgere una mediazione conoscitiva, per poi distanziarsene dialetticamente, alla ricerca di un conflitto che si sostanzia come nuovo e diverso modo di conoscere. La ricostruzione dei termini in cui qualsivoglia artefatto artistico muove verso l'unitotalità della sua proposta rappresenta, per Jameson, la forma stessa della critica, intesa quale riscrittura del processo che ha dato origine all'oggetto – riscrittura che, però, è anche *apertura problematica* dei nessi, loro esasperazione ed estenuazione, loro lettura in chiave materialistica (contro l'idealismo statico e autonomistico del mero apparire o presentarsi dell'opera).

Per chiudere queste note sintetiche, si può forse dire che, con Jameson, caso certamente singolare nel panorama della teoria culturale contemporanea, la sempre più sottile teoresi dell'atto critico ci trascina verso una dimensione analitica meta-teorica. Uno sguardo polemico come quello di Eagleton²⁴ bollerebbe nettamente di apoliticità la postura jamesoniana. Eppure, un materialismo all'altezza dei tempi – un mate-

²⁰ F. Jameson, *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica* [1990], manifestolibri, Roma 1994.

²¹ Cfr. F. Jameson e R. Dainotto (eds.), *Gramsci in the World*, Duke University Press, Durham 2020.

²² Il riferimento è a F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo* [2003], Sellerio, Palermo 2007.

²³ Cfr. D. Hartley, *The Politics of Style. Towards a Marxist Poetics*, Haymarket, Chicago 2017, pp. 173-178.

²⁴ Celebre è l'attacco a Jameson contenuto in T. Eagleton, *Against the Grain: Essays 1975-1985*, Verso, London & New York 1986, pp. 65-78.

rialismo che non si accontenti di ipotetici e immediati piani di immanenza, versione postmoderna di una politica ancora una volta impressionistica – richiede un rinnovamento della teoria. Il quale, senza dubbio, non può che passare da quella radicale problematizzazione dialettica dei metodi che Jameson riassume con la formula, solo apparentemente tautologica, della “dialettica della dialettica”, che altrove, nei primi contributi filosofici di peso, il teorico americano ha chiamato “metacommentario”²⁵ – vale a dire quell’orizzonte metodologico intrascendibile (*iuxta* Sartre), incarnato dal marxismo, capace di sussumere la parzialità degli altri codici interpretativi, per trascinarli, conservandone il valore, sul terreno della Storia. La persistenza di quest’idea, mi sembra, costituisce di per sé un atto di resistenza politica al dominio vieppiù consistente del nichilismo teorico²⁶.

²⁵ F. Jameson, *Metacommentary* [1971], in *The Ideologies of Theory*, Verso, London & New York 2008, pp. 5-19.

²⁶ Per un approfondimento, mi permetto di rinviare al mio recente *Fredric Jameson*, Futura, Roma 2022.

*Per una teoria del ‘discorso del villain’.
Forma e retorica dei cattivi sentimenti*

Aldo Baratta

1. Contro la banalità (retorica) del male

Nel suo ultimo lavoro,¹ Walter Siti ha condannato l’urgenza degli scrittori contemporanei a fare della letteratura uno strumento terapeutico ed esclusivamente votato al bene. A suo dire, tale orientamento è colpevole di aver banalizzato la componente formale, annichilito – se non disprezzato – la cura retorica e causato una predilezione del tema sui codici espressivi in nome di una propagazione più agevole e immediata del messaggio narrativo: il parametro figurale deve essere quanto più possibile trasparente al fine di veicolare dei pensieri chiari e nitidi, allergici alla complessità e mercificati in prodotti dal facile consumo. Ciò ha inevitabilmente intralciato anche una delle peculiarità del fenomeno letterario, ovvero la rappresentazione del male e la messa in scena di personaggi moralmente scorretti.² Sotto l’egida del politicamente corretto, la letteratura degli ultimi decenni acconsente a ospitare figure sconvenienti soltanto privandole in maniera preventiva della loro arma più efficace – la perizia retorica: pedofili, politici corrotti, serial killers, sembrano aver tutti smarrito la finezza del linguaggio che tanto li caratterizzava, e così le opere che li accolgono.

Allo scopo di reagire a questo deperimento formale e di individuare un possibile ‘discorso del villain’, si procederà a esaminare attraverso una lettura attenta al momento figurale tre opere della contemporaneità edificate come *one-man shows* di personaggi improbi; in tal modo si dimostrerà a che livello l’esperienza del male possa manifestarsi come fenomeno linguistico, oculato codice espressivo, e la letteratura darà prova di quella competenza specifica che la contraddistingue dagli altri campi del sapere. Per

¹ Cfr. W. Siti, *Contro l’impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021.

² Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973], Einaudi, Torino 1992.

eseguire tale analisi comparativa verrà recuperata l'antica ma tuttora funzionale ripartizione quintiliana tra elocutio, inventio e dispositio: il vocabolario figurale del discorso del villain affiorerà ora a partire da manovre inerenti alla dimensione del linguaggio puro – suono, sintassi, etc. –, ora sulla base di manipolazioni dei referenti extratestuali – associazioni concettuali, capovolgimenti assiologici, etc. –, ora tramite modifiche alla gestione dell'informazione narrativa – focalizzazione, istanza diegetica, etc.

2. Elocutio: *sedurre verbalmente la vittima*

La prima strategia retorica che il villain di un testo letterario possiede concerne l'intervento sulla struttura più intima della comunicazione: al fine di avallare le proprie ragioni, il personaggio negativo sfrutta le opportunità elocutive nel tentativo di instaurare una lingua capace di sedurre l'interlocutore – sia i personaggi interni al racconto, che soprattutto il lettore stesso – e di spingerlo dalla propria parte. Si assiste ad un vero e proprio erotismo espressivo, ad un corteggiamento verbale in seguito al quale il destinatario si ritrova invischiato in una dipendenza che è anzitutto estetica, frutto del piacere della lettura. All'estremo troviamo l'invenzione di un intero idioma, come accade con il nadsat dei droogs di *A Clockwork Orange*: si viene emotivamente attratti dalle terribili gesta compiute grazie alla malia dell'uniformazione linguistica e della condivisione – forzata – di un unico orizzonte espressivo.

A fronte di quanto detto, le operazioni elocutive del discorso del villain privilegiano un uso più frequente dei metaplasmi – campo fonetico – e delle metatassi – campo sintattico –, in quanto figure più evidenti e più interne – e quindi suggestionanti – al microcosmo linguistico, sino a influenzare il piano paragrafematico stesso. La partitura elocutiva dev'essere insomma la più percettibile possibile, ai limiti dell'artificio esplicito, pena la mancata fascinazione del lettore.

2.1 Elocutio: *musicalità inebriante*

Lolita di Nabokov è probabilmente il testo che meglio si presta all'obiettivo di compendiare gli esercizi figurali della malvagità narrativa. Il pedofilo Humbert Humbert è un retore dall'indubbia qualità, dedito con risultati pericolosamente efficienti a imbastire un'immane e intricata apologia, una lunga orazione dallo svolgimento apostrofaico ricca di formule giudiziarie, *captatio benevolentiae* e astuti stratagemmi persuasivi. *Lolita* contiene un dosaggio figurale di matrice elocutiva – allitterazioni, assonanze, rima, paronomasia, etc. – talmente elevato e riconoscibile da approdare in molte situazioni all'autoriflessività: Nabokov vuole che il lettore si accorga dell'artificiosità ricercata della narrazione del protagonista, sia «made aware of his rhetoric»,³ così da poter apprezzar-

³ N. Tamir-Ghez, *The Art of Persuasion in Nabokov's Lolita*, «Poetics Today», n. 1/2, 1979, p. 66.

ne appieno l'industria; è lo stesso Humbert ad affermare che «You can always count on a murderer for a fancy prose style».⁴

L'elocuzione risulta così uno strumento dall'ingente vistosità – e vischiosità – utile a giustificare moralmente le azioni nefaste del personaggio, e ciò accade in primo luogo perché quelle stesse azioni vengono trasfigurate, ingentilite, depurate dagli originali connotati negativi grazie alla musicalità della lingua: per come viene narrato, il rapporto pedofilo non appare affatto come il gesto disumano che dovrebbe essere, saturato com'è da una tintura fiabesca e incantata. Si legga come esempio conciso il passaggio nel quale Humbert riporta la morte della madre di Dolores: «a dead woman, the top of her head a porridge of bone, brains, bronze hair and blood»;⁵ una scena raccapricciante viene pettinata da un sapiente utilizzo dell'allitterazione, e la descrizione di un cadavere dal cranio spappolato viene convertita in una piacevole sinfonia. O ancora, Humbert si definisce sin da subito un «nympholept»⁶ piuttosto che un pedofilo: l'arcaismo e il riferimento mitologico mondano l'atto e lo nobilitano in virtù di una maggiore raffinatezza lessicale, come se la cosa debba necessariamente corrispondere alla parola.⁷

Una diretta conseguenza della mistificazione a cui va incontro l'ornamento elocutivo è la metamorfosi linguistica della stessa Dolores: come evidenzia, tra i tanti, Marie Bouchet⁸, Lolita non è solo una ragazza di dodici anni ma anche un gioco di parole, una formula, nonché un groviglio di echi intertestuali. Non ci si può esimere dal citare il celebre incipit:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. [...] Dolores on the dotted line. [...] Look at this tangle of thorns.⁹

Lolita viene preliminarmente presentata al lettore come suono, come un'ossessiva orchestra di allitterazioni – la lettera l e la lettera t –, di assonanze – «trip», «tip» e «tap»; «three» e «teeth», «life» e «line» – e di anafore ed epifore – l'aggettivo possessivo «my»; il nome non identifica un personaggio, bensì rimanda a sé stesso in un riverbero autotelico, è puro suono che seduce Humbert al di là dell'individuo a cui

⁴ V. Nabokov, *Lolita* [1955], Penguin Books, London 2015, p. 9.

⁵ Ivi, p. 98.

⁶ Ivi, p. 17.

⁷ Cfr. J. Connolly, *A Reader's Guide to Nabokov's Lolita*, Academic Studies Press, Boston 2009, p. 32.

⁸ Cfr. M. Bouchet, *The Details of Desire: From Dolores on the Dotted Line to Dotted Dolores*, «Nabokov Studies», 9, 2005, pp. 101-114.

⁹ Nabokov, *Lolita* cit., p. 9.

si riferisce. Ciò permette a Humbert, maestro del linguaggio, di possedere Dolores anche sotto il punto di vista espressivo, di approfittarsi di lei in quanto ennesimo verso di un lungo poema monologico; ogni aspetto della realtà viene trasmutato dalla retorica del villain e rimodellato in artificio lessicale e musicale.

2.2 Elocutio: *sintassi coercitiva*

Spostandoci nel dominio delle metatassi, notiamo come l'ingegneria sintattica possa essere adoperata dal villain in qualità di una vera propria gabbia, di un'intelaiatura angusta dentro la quale imprigionare la realtà circostante e coloro che la abitano. La paratassi serve egregiamente questo scopo, sfruttando la coordinazione sia per disporre i dati empirici a proprio piacimento che per vincolare l'attenzione del lettore.

La prima circostanza è ciò che avviene in *Blood Meridian* di Cormac McCarthy: il vero potere del giudice Holden non deriva né dal suo corpo sovraumano né dalla sua sapienza a tratti mefistofelica, ma dalla sua attitudine nel rimaneggiare il quadro assiologico del mondo attraverso una precisa sintassi costrittiva. Thomas Pughe riviene il funzionamento di una paratassi morale atta a livellare i buoni e i cattivi, le vittime e i carnefici, sullo stesso piano sintattico.¹⁰ Un esempio:

When Glanton and his chiefs swung back through the village people were running out under the horses' hooves and the horses were plunging and some of the men were moving on foot among the huts with torches and dragging the victims out, slathered and dripping with blood, hacking at the dying and decapitating those who knelt for mercy. There were in the camp a number of Mexican slaves and these ran forth calling out in Spanish and were brained or shot and one of the Delawares emerged from the smoke with a naked infant dangling in each hand and squatted at a ring of midden stones and wung them by the heels each in turn and bashed their heads against the stones so that the brains burst forth through the fontanel in a bloody spew and humans on fire came shrieking forth like berserkers and the riders hacked them down with their enormous knives and a young woman ran up and embraced the bloodied forefeet of Glanton's warhorse.¹¹

Le azioni dei due schieramenti, coloro che compiono la carneficina e coloro che la subiscono inermi, vengono equiparate dal movimento della narrazione e dalla coordinazione tra i periodi. Ciò che McCarthy descrive è una battaglia paradossalmente ordinata e neutrale, priva di qualsivoglia connotazione etica e di una conseguente

¹⁰ Cfr. T. Pughe, *Revision and Vision: Cormac McCarthy's Blood Meridian*, «Revue française d'études américaines», 62, 1994, p. 375.

¹¹ C. McCarthy, *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* [1985], Picador, London 2010, pp. 164-165.

denuncia: il tutto appare come una mera sequenza di azioni del tutto omogenee nella quale l'agente e l'atto effettivo sbiadiscono come dettagli ininfluenti.

Patrick Bateman, lo psicopatico omicida ideato da Bret Easton Ellis in *American Psycho*, si preoccupa invece di intrattenere un dialogo costante con il proprio lettore, con il pubblico che assiste alle sue efferate – e probabilmente immaginarie – imprese. La sua paratassi ritmica suscita una suspense mai calante e adatta a eccitare continuamente l'interlocutore attraverso un ribaltamento dell'orizzonte di attesa. Si noti l'inizio del capitolo *Tries to Cook and Eat Girl*:

Dawn. Sometime in November. Unable to sleep, writhing on my futon, still in a suit, my head feeling like someone has lit a bonfire on it, in it, a constant searing pain that keeps both eyes open, utterly helpless. There are no drugs, no food, no liquor that can appease the forcefulness of this greedy pain; all my muscles are stiff, all my nerves burning, on fire. I'm taking Sominex by the hour since I've run out of Dalmane, but nothing really helps and soon even the box of Sominex is empty. Things are lying in the corner of my bedroom: a pair of girl's shoes from Edward Susan Bennis Allen, a hand with the thumb and forefinger missing, the new issue of Vanity Fair splashed with someone's blood, a cummerbund drenched with gore, and from the kitchen wafting into the bedroom is the fresh smell of blood cooking, and when I stumble out of bed into the living room, the walls are breathing, the stench of decay smothers everything.¹²

Bateman introduce il racconto cominciando con una frase composta da una sola parola, poi prosegue con un altro breve periodo esclusivamente nominale ma più lungo del precedente, e infine esplose in una serie di coordinazioni asindetiche impegnate a esporre esaurientemente la scena. Dietro questo battito diegetico si cela una narrazione attentamente cadenzata e rapida che impedisce al lettore di prendere fiato e di soffermarsi su quanto il protagonista racconta per cogliere appieno la portata delle sue affermazioni: il riferimento alle membra umane disseminate nell'appartamento sguscia quasi invisibile e irrilevante su uno scivolo di descrizioni equivalenti.

2.3 Elocutio: straniamento semantico e paragrafematico

Un'ultima operazione elocutiva del discorso del villain è connessa alla pratica dello straniamento, al proposito di sconvolgere le isotopie della narrazione rendendo così l'interlocutore dipendente alla propria voce. Come abbiamo visto, Patrick Bateman si sente particolarmente a suo agio nel compiere ciò. La sua figurazione straniante è in grado di trascendere il campo sintattico e raggiungere quello semantico: Bateman gioca con i significati delle parole che usa trascinando il lettore in un microcosmo

¹² B. E. Ellis, *American Psycho* [1991], Picador, London 2011, pp. 330-331.

nel quale nulla appare come dovrebbe essere, nulla conserva il valore che dovrebbe appartenergli. Ciò viene azionato ad esempio da un utilizzo schizofrenico degli avverbi, i quali vengono collocati spesso fuori posto, in contesti semantici alieni, al fine di rovesciare la percezione di quanto si è appena letto:

“I want you to fuck me”, Courtney moans, pulling her legs back, spreading her vagina even wider, fingering herself, making me suck her fingers, the nails on her hand long and red, and the juice from her cunt, glistening in the light coming from the street-lamps through the Stuart Hall venetian blinds, tastes pink and sweet and she rubs it over my mouth and lips and tongue before it cools. “Yeah”, I say, moving on top of her, sliding my dick gracefully into her cunt.¹³

La parola «gracefully» contraddice impetuosamente il senso dell'enunciato che lo contiene, stride con il resto della scena evocando una delicatezza del tutto inopportuna: quella che a prima vista viene rappresentata come la descrizione cruda e pornografica di un atto sessuale entra in conflitto con la presenza di quello specifico avverbio, innescando un effetto sorpresa che stimola l'interesse del lettore qualora esso si fosse attenuato. L'avverbio inoltre costringe il destinatario a indietreggiare nella lettura del brano cogliendo degli aspetti che a primo acchito sarebbero potuti passare inosservati, attornati come sono dalla volgarità esplicita, e che invece collaborano nello stravolgere la caratterizzazione semantica della sequenza: l'atmosfera romantica garantita dal chiaroscuro dei lampioni che trapassano le veneziane e la sinestesia «tastes pink» tradiscono il tono di quanto si è appena letto e contribuiscono a restituire un racconto parecchio incongruente.

Ma lo straniamento di Bateman si spinge ben oltre e arriva a contagiare persino la dimensione paragrafematica attraverso la demolizione della punteggiatura. La sezione intitolata *Chase, Manhattan* elimina del tutto i segni di interpunzione al di fuori della virgola, di un paio di punti interrogativi e dei puntini sospensivi; quest'ultimi vengono poi adoperati per aprire e chiudere dei paragrafi di varia lunghezza che frammentano l'unico periodo del capitolo in numerose istantanee.¹⁴ Il lettore perde così uno dei pochi appigli testuali che dovrebbero spettargli di diritto, e non può che affidarsi alla voce del villain per non naufragare in un moto narrativo ed elocutivo che non nutre alcuna pietà nei suoi confronti.

3. Inventio: *rimodellare concettualmente il mondo*

Per un villain che intende possedere linguisticamente il proprio avversario, il passo successivo consiste nell'intervenire sul sistema di referenza extratestuale, sul vertigi-

¹³ Ellis, *American Psycho* cit., pp. 97-98.

¹⁴ Ivi, pp. 333-339.

noso dizionario figurale che correla la dimensione finzionale a quella fattuale. Il momento retorico dell'inventio – per come lo interpreta Francesco Orlando – si occupa infatti di regolare il trasferimento dei dati empirici all'interno della giurisdizione letteraria, la trasmutazione del reale in situazione narrativa, in un equilibrio perfetto tra mimesi e convenzione; si tratta in altre parole di un tentativo di «formalizzazione rispetto al piano del contenuto»,¹⁵ di una resa figurale del corredo tematico.

Sovrintendere questa circolazione tra realtà e testo significa perciò avere la totale supervisione dell'universo fittizio che si va a fabbricare attraverso la parola: il villain può plasmare il palco sul quale si trova in qualità di demiurgo assoggettando i propri nemici al suo interno. Il risultato finale sarà una copia carbone del mondo reale, un microcosmo apparentemente identico retto però da nuove leggi concettuali e nuove logiche epistemiche forgiate dal cattivo.

3.1 Inventio: *associazione*

La prima manovra inventiva riguarda l'istituzione di nessi semantici inediti tra due – o più – serie di elementi testuali: Sturli definisce l'associazione come «l'idea» attraverso la quale «alcuni testi stabiliscono o rinforzano tra le serie collegamenti che nella realtà extratestuale non risultano particolarmente salienti o evidenti, e che invece una specifica opera lavora a rendere pertinenti».¹⁶ La voce del villain rielabora il mondo circostante a fine di crearne uno più adatto ai suoi scopi, a lui più confortevole, violentando l'essenza originaria dei suoi abitanti.

Un'applicazione associativa che percorre l'intero *American Psycho* prevede l'omologazione concettuale tra gli oggetti – nello specifico, gli outfits dei personaggi – e i corpi umani, tra il materiale e l'organico; inoltre, questa identificazione si sviluppa a sua volta in una coincidenza in ottica viscerale tra il sesso e la morte, tra il piacere e il macabro. Confrontiamo le modalità discorsive per mezzo delle quali Bateman sceglie di raccontare i rapporti sessuali, gli omicidi e l'abbigliamento dei personaggi:

Tired of balancing myself, I fall off Christie and lie on my back, positioning Sabrina's face over my stiff, huge cock which I guide into her mouth with my hand, jerking it off while she sucks on the head. I pull Christie toward me and while taking her gloves off start kissing her hard on the mouth, licking inside it, pushing my tongue against hers, past hers, as far down her throat as it will go. She fingers her cunt, which is so wet that her upper thighs look like someone's slathered slick and oily all over them. I push Christie down past my waist to help Sabrina suck my cock off.¹⁷

¹⁵ V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 29.

¹⁶ Ivi, p. 100.

¹⁷ Ellis, *American Psycho* cit., p. 167.

He starts nodding helplessly and I pull out a long, thin knife with a serrated edge and, being very careful not to kill him, push maybe half an inch of the blade into his right eye, flicking the handle up, instantly popping the retina. [...] I start stabbing him in the stomach, lightly, above the dense matted patch of pubic hair. [...] His eye, burst open, hangs out of its socket and runs down his face and he keeps blinking which causes what's left of it inside the wound to pour out like red, veiny egg yolk. I grab his head with one hand and pus hit back and then with my thumb and forefinger hold the other eye open and bring the knife up and push the tip of it into the socket, first breaking its protective film so the socket fills with blood, then slitting the eyeball open sideways.¹⁸

Hammins is wearing a suit by Lubiam, a great-looking striped spread-collar cotton shirt from Burberry, a silk tie by Resikeio and a belt from Ralph Lauren. Reeves is wearing a six-button double-breasted suit by Christian Dior, a cotton shirt, a patterned silk tie by Claiborne, perforated cap-toe leather lace-ups by Allen-Edmonds, a cotton handkerchief in his pocket, probably from Brooks Brothers; sunglasses by Lafont Paris lie on a napkin by his drink and a fairly nice attaché case from T. Anthony rests on a empty chair by our table.¹⁹

Tutte e tre le sequenze vengono riportate attraverso la stessa configurazione espressiva e la stessa tonalità scientifica e asettica: i dettagli – le cosce, la camicia, ciò che rimane dell'occhio – vengono valorizzati, e la precisione ossessiva nei confronti delle marche d'abbigliamento si traduce in un'analogia accuratezza anatomica. Di conseguenza, i referenti di realtà inscenati ottengono tutti la stessa valenza divenendo di fatto interscambiabili: i corpi vengono mercificati attraverso ciò che indossano sia in quanto feticci erotici che in quanto vittime di uno sfogo animalesco. Nel mondo riprodotto dalla retorica di Bateman la moda, la sensualità e l'omicidio si confondono l'un l'altro; descrivere l'abbigliamento di qualcuno equivale a possederlo carnalmente e a smembrarlo, e il lettore è forzato a fare altrettanto.

3.2 Invenzione: *intersezione*

Sturli introduce l'intersezione nei termini di un fenomeno che «verte sulla possibilità di individuare due serie semantiche emotivamente orientate in senso tra loro antitetico rispetto al mondo dei referenti, che si scambiano stabilmente nel testo le valenze assiologiche»,²⁰ «tendendo a accreditare disvalori e a screditare valori»;²¹ detto altrimenti, ciò che nel mondo fattuale viene considerato negativo nel mondo finzionale diventa positivo, e viceversa.

¹⁸ Ivi, p. 126.

¹⁹ Ivi, pp. 83-84.

²⁰ Sturli, *Figure dell'invenzione* cit., p. 109.

²¹ Ivi, p. 111.

In *Blood Meridian*, i crimini commessi da Holden e dalla sua banda vengono giustificati attraverso una particolare concezione della violenza che capovolge la polarità assiologica tra cultura e ignoranza, tra civiltà e wilderness. Holden è un uomo straordinariamente acculturato, esperto sia dal punto di vista umanistico che da quello scientifico: snocciola a memoria i testi sacri e i grandi capolavori della narrazione occidentale, ma è anche in grado di produrre la polvere da sparo a partire da ingredienti comuni. Al contrario, i nativi che i cacciatori di scalpi si impegnano a sterminare lungo il corso delle vicende sono rozzi, sprovvisti di qualsivoglia educazione culturale, paragonati più volte ad animali senza raziocinio e coscienza. Il genocidio assurge ad atto positivo, moralmente corretto e quasi giuridico, perché supportato e legittimato dalla cultura; ogni notte attorno al fuoco Holden intrattiene i complici – e il lettore – recitando Hobbes e la Bibbia, anticipando la legge del più forte di matrice darwiniana e la volontà di potere nietzschiana. L'esistenza pacifica condotta dai nativi non è invece acconsentita eticamente, dal momento che – come Holden sottolinea più volte – la guerra è un'esperienza umana necessaria, un dispositivo di civilizzazione. Pertanto, l'intersezione per come la impiega il giudice corrobora l'aggressività perché sintomo di cultura e progresso e confuta la bonomia perché indice di barbarie e regresso.

Tra le tante sequenze nelle quali compare tale figura inventiva vale la pena citarne una in particolare. Durante le peregrinazioni della banda, Holden mantiene l'abitudine di registrare tutto ciò che vede – soprattutto la flora e la fauna – nel suo diario personale come fosse un naturalista; quando un compagno gli chiede il motivo di questa pratica, il giudice risponde:

Whatever in creation exists without my knowledge exists without my consent. [...] These anonymous creatures [...] may seem little or nothing in the world. Yet the smallest crumb can devour us. Any smallest thing beneath yon rock out of men's knowing. Only nature can enslave man and only when the existence of each last entity is routed out and made to stand naked before him will he be properly suzerain of the earth. [...] This is my claim. [...] And yet everywhere upon it are pockets of autonomous life. Autonomous. In order for it to be mine nothing must be permitted to occur upon it save by my dispensation.²²

La conoscenza è potere ma soprattutto controllo: la catalogazione tassonomica di Holden diviene un espediente per possedere la realtà, e in questo modo la cultura risulta ineluttabilmente connessa alla violenza, all'abuso dell'alterità – l'autonomia esistenziale dell'altro non è autorizzata.

²² McCarthy, *Blood Meridian* cit., p. 209.

Tutto ciò viene suggellato se si contrappone la brutalità di Holden a quella dell'anonimo protagonista, personaggio per lo più muto e totalmente illetterato. Una delle prime informazioni che McCarthy elargisce sul suo conto ci avvisa che «he can neither read nor write and in him broods already a taste for mindless violence»;²³ già dall'incipit apprendiamo dunque che l'analfabetismo e la violenza insensata – e perciò deprecabile, a differenza di quella di Holden che è convalidata dall'istruzione – sono intimamente collegati.

3.3 Inventio: *esteriorizzazione*

Ma la figura dell'inventio più frequente nel discorso del villain è probabilmente l'esteriorizzazione, ovvero «un fenomeno per cui referenti spaziali, spazio-temporali o fisici prendono senso dal rapporto con situazioni interiori di personaggi».²⁴ Il cattivo rimodella il mondo a sua immagine e somiglianza, proiettando la sua personalità e le sue ideologie sul circostante e plasmando così un habitat perfetto per le sue malefatte; la concezione della retorica in qualità di possessione testuale, di dominio dello spazio narrativo, raggiunge qui uno dei suoi apici.

La frontiera americana diventa allora brutale come brutale è Holden: le descrizioni pittoriche che scandiscono le vicende illustrano ambientazioni appartenenti ad un cosmo di pura violenza, un inferno dei viventi governato dalle stesse leggi che il giudice trasmette ai suoi discepoli. Ciò che il villain catechizza trova subito conferma nella conformazione del paesaggio, come se la frontiera fosse un'estensione di Holden stesso. Di seguito un campione testuale suggerito da Dianne C. Luce:²⁵

In the evening they came out upon a mesa that overlooked all the country in the north. The sun to the west lay in a holocaust where there rose a steady column of small desert bats and to the north along the trembling perimeter of the world dust was blowing down the void like the smoke of distant armies. The crumpled butcherpaper mountains lay in sharp shadowfold under the long blue dusk and in the middle distance the glazed bed of a dry lake lay shimmering like the mare imbrium and herds of deer were moving north in the last of the twilight, harried over the plain by wolves who were themselves the color of the desert floor.²⁶

²³ Ivi, p. 3.

²⁴ Sturli, *Figure dell'invenzione* cit., p. 125.

²⁵ Cfr. Dianne C. Luce, *Landscapes as Narrative Commentary in Cormac McCarthy's Blood Meridian or the Evening Redness in the West*, «European Journal of American Studies», 3, 2017, pp. 10-12.

²⁶ McCarthy, *Blood Meridian* cit., p. 111.

Occorre porre attenzione ai termini utilizzati, perché è soprattutto nella dimensione lessicale – in quanto crocevia tra la parola e la cosa, tra il testuale e il reale – che si attiva la figuralità inventiva. Il tramonto è onnipresente all'interno delle panoramiche di *Blood Meridian*, ed è funzionale nel tingere con una fotografia sanguigna le azioni altrettanto sanguinose dei personaggi. Il vocabolo «holocaust» veicola sia l'immagine di un mondo in combustione, arso dal furore umano, che soprattutto un riferimento diretto allo sterminio del popolo ebraico, sovrapponibile a quello che la banda sta svolgendo ai danni dei nativi americani. O ancora, l'aggettivazione delle montagne come «butcherpaper» rimanda a sua volta al massacro viscerale – ma in qualche modo necessario, quotidiano perché predatorio, proprio come il lavoro da macellaio – di cui leggiamo l'esecuzione. Infine, l'unico richiamo potenziale ad un retaggio pastorale e romantico del West – il branco di cervi che avanza – viene subito disinnescato dalla menzione dei lupi al loro inseguimento, attualizzando definitivamente la fatalità della sopravvivenza del più forte citata da Holden.

4. Dispositio: *filtrare il flusso informativo*

Per quanto riguarda le figure della dispositio, è forse qui che si realizza al maggior livello di intensità l'egemonia discorsiva del villain. Il personaggio negativo si appropria dell'istanza diegetica – spesso detronizzando l'autore – al fine di coordinare di persona la trasmissione delle informazioni narrative: ciò che viene detto – e, soprattutto, il come viene detto – deve prima superare la sua approvazione, ed è raro che questo accada senza un emendamento.

Per questo motivo, il lettore non può mai fidarsi del tutto di quanto legge: gli eventi finzionali potrebbero essersi svolti in maniera diversa rispetto a come sono stati riportati. Non a caso, il villain è spesso un *unreliable narrator* che inquina la sua esposizione con un'ambiguità informativa talvolta impossibile da sciogliere; l'oggettività imparziale del racconto è una chimera irrealizzabile.

4.1 Dispositio: *narratore implicato*

Il testo che aspira ad affermarsi come palcoscenico di un villain non può che ospitare un narratore autodiegetico: la voce del personaggio scorretto dev'essere una presenza costante, logorroica, totalmente immischiata nelle vicende che enuncia, coinvolta in prima persona in ciò che accade in quanto testimone e agente; nessun altro ha il permesso di riferire le sue gesta.

È Humbert stesso, ad esempio, a decidere cosa raccontare e cosa è preferibile tralasciare, intrecciando una narrazione fortemente ellittica, corrotta da omissioni più o meno consistenti o appannata da passaggi poco chiari. Certe situazioni vengono censurate del tutto, come gli infruttuosi tentativi di ribellione ad opera di Dolores

integralmente tacciati perché «she said unprintable things»,²⁷ o ridicolizzati in qualità di infantili e dunque innocui capricci: «She said she loathed me. She made monstrous faces at me, inflating her cheeks and producing a diabolic plopping sound».²⁸ Altre importanti informazioni vengono o appena sussurrate, come accade con il tanto atteso primo rapporto sessuale, o tamponate e offuscate dal monologo fluviale del professore venendo ridimensionate in dettagli di secondo piano: «And I catch myself thinking today that our long journey had only defiled with a sinuous trail of slime the lovely, trustful, dreamy, enormous country that by then, in retrospect, was no more to us than a collection of dog-eared maps, ruined tour books, old tires, and her sobs in the night – every night, every night – the moment I feigned sleep».²⁹

4.2 Dispositio: *focalizzazione tendenziosa*

Nei casi sporadici nei quali il villain non ricopre il ruolo di narratore autodiegetico, la sua voce riesce comunque a imporsi come responsabile del racconto attraverso la focalizzazione interna, la gestione individuale del punto di vista. Ne consegue un conflitto tra il narratore e il personaggio che viene facilmente vinto dal villain, il quale sovrascrive in maniera più o meno visibile l'istanza diegetica modulandola in base alla propria personalità.

È così in *Blood Meridian*: per quanto il narratore sia apparentemente settato sulla fisionomia informativa di un qualsiasi membro della banda – o comunque di un uomo appartenente a quella congiunzione storica e a uno strato sociale medio –, in numerose porzioni del testo è lampante che a parlare sia proprio Holden. Arretrando per un momento nella trattazione e riprendendo la descrizione paesaggistica sopraccitata, notiamo un'incoerenza: se la scena è raccontata attraverso il punto di vista di uno dei cacciatori di scalpi – probabilmente di The Kid –, non si spiega l'utilizzo della parola «holocaust» – fin troppo ricercata per degli illetterati –, né tantomeno il riferimento allo sterminio ebreo – data l'assenza di capacità predittive tra le fila dei criminali. Al contrario, il termine fa sicuramente parte del ricco vocabolario di Holden, e non sarebbe affatto sorprendente affidare al giudice la conoscenza di eventi futuri dal momento che – come si evince dal finale – la sua è una figura soprannaturale, metastorica come metastorica è la violenza umana, comune a tutte le ere.

Pughe ci porge un altro campione significativo.³⁰ Ecco come il principio diegetico restituisce una delle prime rappresentazioni della tribù Comanche:

²⁷ Nabokov, *Lolita* cit., p. 205.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, pp. 175-176.

³⁰ Cfr. Pughe, *Revision and Vision* cit., p. 374.

A legion of horribles, hundreds in number, half naked or clad in costumes attic or biblical or wardrobed out of a fevered dream [...], coats of slain dragoons, frogged and braided cavalry jackets, [...] one in the armor of a Spanish conquistador, [...] and all the horsemen's faces gaudy and grotesque with daubings like a company of mounted clowns, death hilarious [...], riding down upon them like a horde from a hell more horrible yet than the brimstone land of christian reckoning [...]. The mongol hordes swung up along their flanks [...].³¹

La voce narrante sfoggia qui conoscenze che non può in alcun modo possedere ma che per Holden sono nozioni triviali, tra citazioni bibliche e religiose, iconografie dell'immaginario medievale, erudizioni storiche e persino allusioni al folklore carnevalesco.

Non è lecito raccontare se non attraverso il punto di vista condizionante del villain; il vincitore della lotta per il possesso della focalizzazione è definitivamente decretato quando ci si rende conto che Holden non è nemmeno presente al momento dell'attacco.

4.3 Dispositio: *propensione per il telling*

L'ultima manovra dispositiva condensa quanto raccolto finora e conferma una volta per tutte la malvagità figurale come un sopruso linguistico dell'altro. Nel discorso del villain si riscontra una netta predilezione per il *telling* a discapito dello *showing*: le vicende devono essere trasposte previa una distanza che consente al personaggio negativo di interporre una mediazione atta a filtrare le informazioni a suo vantaggio. Il villain non può accettare la pura mimesi perfetta, il racconto obiettivo; la diegesi è altamente sorvegliata.

Ciò è particolarmente evidente nell'utilizzo generoso che queste opere fanno del discorso indiretto libero. Gli altri personaggi non parlano mai direttamente, non ci è mai concesso di conoscere la loro voce autentica; diventano così mere proiezioni distillate dal cattivo, se non presenze del tutto ammutolite. In *Lolita*, più avanza la narrazione e più viene reiterato l'atto pedofilo, meno Dolores prende la parola, segnando una possessione che dal carnale si riversa progressivamente sull'espressivo; in *Blood Meridian*, i nativi americani non emettono che suoni animaleschi. Tutto il mondo viene «safely solipsized»,³² per adoperare un termine caro a Humbert; non potremo mai apprendere la verità effettiva di quanto accade.

³¹ McCarthy, *Blood Meridian* cit., p. 55.

³² Nabokov, *Lolita* cit., p. 60.

Il giudizio morale nelle storie letterarie per la scuola e un nuovo paradigma storiografico

Simone Marsi

1. Introduzione

Lo scopo di questo articolo è quello di definire il ruolo della morale all'interno della storiografia letteraria italiana nel periodo compreso tra l'Unità nazionale e la fine della Seconda guerra mondiale. A questo scopo ci si concentrerà su un tipo particolare di storiografia letteraria, quella cioè composta dai manuali scolastici, che meritano una breve introduzione, trattandosi di oggetti di indagine ricchissimi di informazioni, che permettono allo studioso di assumere nei loro confronti numerosissimi punti di vista. Tracciando un riassunto delle diverse prospettive assunte dagli studiosi dei manuali scolastici dell'epoca, Alain Choppin, professore presso l'Institut national de Recherche pédagogique francese, nonché fondatore della banca dati Emmanuelle che raccoglie i riferimenti bibliografici di testi scolastici,¹ e vero e proprio «pionnier de l'histoire des manuels»,² ne individuò almeno otto:

- bibliographique (bibliographies, catalogues de bibliothèques ou d'expositions);
- économique, technique ou éditoriale (conception, production, diffusion du manuel; histoire d'un ouvrage, d'un auteur ou d'un éditeur);
- idéologique ou sociologique (analyses de contenu portant sur un ou plusieurs thèmes touchant à la société ou aux mentalités);
- linguistique (analyses du langage utilisé dans les manuels);
- méthodologique (méthodes d'analyse, inventaire des sources, bilans);

¹ Cfr. A. Choppin, D. Kada-Benoist, *A propos d'Emmanuelle*, «Histoire de l'éducation», n. 14, 1982, pp. 79-82.

² P. Bianchini, *Un pionnier de l'histoire des manuels: Alain Choppin*, «History of Education and Children Literature», IV, 2, 2009, pp. 469-472.

- pédagogique (analyses des contenus éducatifs ou des méthodes pédagogiques mises en uvre dans les manuels);
- réglementaire (recueils de textes officiels ou analyses des contraintes administratives relatives à la conception, à la production, au choix et à la diffusion des manuels);
- structurelle (organisation interne du manuel, mise en page, typographie, rapports entre le texte et l'iconographie).³

Quello che all'epoca era un primo tentativo di sistematizzazione di un vivace campo di studi è oggi un monito sulla grande mole di informazioni racchiusa tra le pagine dei manuali. Un monito che è stato colto dai crescenti studi sull'argomento, sia in ambito storico che in quello letterario; quest'ultimo, in particolare, ha mostrato una notevole capacità di rinnovarsi in temi e percorsi diversi.⁴ Tentando dunque di districarci in una materia «talmente estesa da essere quasi incontrollabile»,⁵ cerchiamo di vedere come la morale influisce nei processi che portano alla creazione del canone della letteratura italiana, limitando il campo di indagine ai manuali pubblicati dall'Unità alla fine della Seconda guerra mondiale. Per avventurarci in questo pur sempre vastissimo campo, cerchiamo di rispondere a una prima domanda: cosa avviene quando il critico letterario, all'interno della storia che sta scrivendo, deve confrontarsi con un autore immorale, portatore cioè di valori e atteggiamenti non consoni alla trattazione che sta redigendo e ai valori che vuole trasmettere ai lettori?

³ A. Choppin, *L'histoire des manuels scolaires. Un bilan bibliométrique de la recherche française*, «Histoire de l'éducation», 58, 1993, pp. 165-185: 173-174.

⁴ Per quanto riguarda gli studi nell'ambito della storia della formazione si vedano: A. Ascenzi, *Tra educazione etico-civile e costruzione dell'identità nazionale. L'insegnamento della storia nelle scuole italiane dell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano 2004; A. Ascenzi, R. Sani (a cura di), *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo: l'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiori, 1923-1928*, V&P, Milano 2005; A. Ascenzi, R. Sani (a cura di), *Il libro per la scuola nel ventennio fascista: la normativa sui libri di testo dalla riforma Gentile alla fine della seconda guerra mondiale, 1923-1945*, Alfabetica, Macerata 2009; P. Genovesi, *Il manuale di storia in Italia, dal fascismo alla repubblica*, Franco Angeli, Milano 2009. Per quanto riguarda gli studi di ambito letterario si vedano L. Cantatore, «Scelta, ordinata e annotata». *L'antologia scolastica nel secondo ottocento e il laboratorio Carducci-Brilli*, Mucchi, Modena 1999; R. Cremante, S. Santucci (a cura di), *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento: antologie e manuali di letteratura italiana*, CLUEB, Bologna 2009; D. Tongiorgi, «Solo scampo è nei classici». *L'antologia di letteratura italiana nella scuola fra Antico Regime e unità nazionale*, Mucchi, Modena 2009; L. Magazzeni, *Operaie della penna. Donne, docenti e libri scolastici fra Ottocento e Novecento*, Aracne, Canterano 2019. Un capostipite di questi interventi può essere rintracciato in M. Raicich, *Scuola, cultura e politica da De Sanctis a Gentile*, Nistri Lischi, Pisa.

⁵ D. Tongiorgi, «Solo scampo è nei classici» cit., p. 9.

2. La morale nella storiografia letteraria per la scuola

Vediamo alcuni esempi partendo dalle *Lettere italiane* di Linguiti. Nel secondo volume del suo libro, Linguiti presenta così Pietro Aretino:

Né ci piace di lasciare indietro il famoso Pietro Aretino, del quale pare sia stato intendimento di perfezionare la commedia rispetto alla invenzione e al movimento drammatico.

[...] Scrisse opere di ogni maniera, ma fra tutte le meno ree sono le commedie, le quali gli parvero assai acconce a sfogare la sua infame maldicenza. Se non che, le immoralità di cui riboccano, la molteplicità degli avvenimenti accumulati senza giudizio, e l'ampollosità delle espressioni offendono non meno il senso morale che quello dell'arte.⁶

Il giudizio estetico su Pietro Aretino è accompagnato da un severo giudizio morale, che non impedisce però a Linguiti di trattare le sue opere, e di disporle al fianco delle altre commedie del tempo.

Stesso giudizio negativo colpisce anche altri capisaldi del Cinquecento:

Essendo avvenuto in Italia negli ultimi anni del Trecento, come innanzi si è detto, un gran cambiamento negli animi e nei costumi, ed essendo succeduta alla vita nazionale l'artificiata delle corti e all'amor patrio e agli altri nobili affetti l'ambizione, l'interesse e il desiderio de' godimenti; anche la letteratura prese un nuovo indirizzo. Mancato il sentimento morale, civile e religioso, alla poesia di Dante e di Petrarca tenne dietro quella del Pulci e de' canti carnascialeschi di Lorenzo il Magnifico.⁷

Il *Morgante* del Pulci e i *Canti carnascialeschi* di Lorenzo il Magnifico sono considerati prodotto della decadenza del tempo. Vediamo come Linguiti ricerca le cause dell'immoralità delle opere in un generale «cambiamento negli animi e nei costumi», dove l'edonismo e l'ambizione hanno sostituito la nobiltà d'animo e «l'amor patrio» che egli scorgeva nelle opere di Dante e Petrarca. Eppure, questo giudizio non porta alla censura o al ridimensionamento degli autori, che invece sono considerati e introdotti come tra i più importanti e rappresentativi del secolo.

Un autore immorale riceve un giudizio negativo, ma non viene escluso dalla trattazione. Anzi: spesso viene citato, descritto, e apertamente dileggiato affinché i lettori possano comprendere quali siano gli scrittori giusti da prendere a modello. Si crea, insomma, quel fenomeno che potremmo definire di «fortuna negativa», che

⁶ F. Linguiti, *Le lettere italiane considerate nella storia*, vol. 2, Stab. Tip. Nazionale, Salerno 1875, pp. 225-226.

⁷ Ivi, p. 136.

porta anche autori non apprezzati ad essere ricordati, antologizzati, e portati come esempio da non seguire.

Ma se il giudizio di immoralità è liminare nel disegno storiografico, cosa accade quando invece un autore è celebrato per la sua rettitudine e integrità? Ce ne fornisce un esempio sempre Linguiti:

Ora Girolamo Savonarola, a voler più agevolmente cessare i danni gravissimi che si derivavano da quelle canzoni, con le quali Lorenzo brigava di spegnere i generosi e nobili sensi nel cuore del popolo, confortò il Benivieni, lirico platonico, a scriver laudi di sacro argomento per accendere ne' petti giovanili l'amore della virtù, e per farle cantare in quelle pie congreghe di popolani di cui si è parlato innanzi.

Di una poesia lirica anche più forte e più pura dovea dare esempio lo stesso Savonarola; il quale, se per la bontà della lingua e per la eleganza dei modi, cede a molti di quel secolo; è innanzi a tutti, senza escludere il Belcari e il Benivieni, per lo splendore delle immagini e per l'impeto dell'affetto.⁸

Questo brano è il contrappunto positivo del brano precedente: Savonarola è presentato come il moralizzatore dei costumi, colui che vuole «più agevolmente cessare i danni gravissimi» provocati dalle canzoni discinte di Lorenzo de' Medici. Ma Savonarola non è solo ciò che è per noi oggi, cioè una figura storica, ma, come detto nel secondo capoverso, è egli stesso un autore del canone letterario, e non tanto per meriti letterari, poiché per arte egli «cede a molti di quel secolo» (tra i quali probabilmente anche molti di quelli che vorrebbe condannare), quanto per «splendore delle immagini e per l'impeto dell'affetto». E questo affetto è un affetto morale, come si dice poco dopo:

Egli vedendo i mali che travagliavano la civile e la religiosa comunanza e i pericoli ancora più gravi che all'una e all'altra sovrastavano, il sangue cittadino versato a torrenti, la morale scaduta e corrotta, la umana dignità conculcata, avea l'animo profondamente addolorato. E avendo sortito dalla natura un cuore squisitamente temperato, dava spesso sfogo con la poesia a' nobili affetti, che gli ardeano nell'animo.⁹

Potremmo allora pensare che la superiorità morale che Linguiti rileva in Savonarola gli valga la promozione a scrittore del canone, seppure in una posizione minore. Ma in realtà Savonarola era già presente nei manuali, e continuerà ad esserlo con alterne fortune per tutta la durata del Regno.

Il giudizio morale non esalta e non censura, ma si pone come un commento a margine dell'autore, che, come nel caso della fortuna negativa, emerge sulla pagina

⁸ Ivi, p. 160.

⁹ *Ibidem*.

dall'opacità impersonale in cui ha cercato di celarsi, per esprimere giudizi personali che non portano però alla totale esclusione o esasperata esaltazione dei giudicati.

Questi interventi moralizzatori da parte degli autori, percepibili come un sintomo di parzialità, sebbene si affievoliscano col tempo, soprattutto dopo l'imposizione della scuola storica, si ritrovano per tutta la durata del Regno.

Luigi Settembrini, ad esempio, introducendo l'*Adone* di Giambattista Marino subito dopo aver ampiamente discusso ed esaltato la *Gerusalemme liberata*, scrive: «Dopo la Gerusalemme l'Adone? Sì, e non ve ne scandalizzate, ricordandovi che l'albero della scienza era uno e produceva il bene ed il male».¹⁰ Oltre al giudizio tranchant sull'*Adone*, identificato appunto con un male, sia estetico che morale, questo richiamo all'albero dell'Eden è anche una metafora delle storie letterarie: come l'albero, infatti, anche le storie presentano indistintamente tra i loro frutti sia i buoni che i cattivi autori, che possono essere segnalati al lettore, dileggiati o addirittura dispregiati, ma mai cancellati.

Qualche anno dopo Settembrini, Francesco Flamini presenta in questo modo Gabriele d'Annunzio:

E all'analisi psicologica si è venuto addestrandolo via via nei suoi romanzi, letti oggidì in tutta Europa, Gabriele d'Annunzio [...]. Oltre che in codesta analisi, egli s'è studiato di procurare un godimento intellettuale ai lettori nella "musicalità", nell'esuberante ricchezza quasi orientale della forma; e nel fatto, quelli tra i suoi romanzi e drammi in cui [...] palpita la vita umana qual è davvero, fuori dalle astratte o simboliche intellezioni, esercitano su chi legge un fascino che, attesa l'immoralità del soggetto, può essere corruttore. Ai giovani, pertanto, daremo piuttosto i romanzi di Antonio Fogazzaro [...]. Poiché il Fogazzaro [...] avviva sempre le sue creazioni con un sentimento sincero d'alta spiritualità.¹¹

Questo giudizio, che pone in aperta competizione un buon autore con un cattivo autore, addirittura avanzando una preferenza dell'uno sull'altro nella formazione dei giovani, non ha alcuna conseguenza nella fortuna di Gabriele D'Annunzio, che si attesta nei manuali scolastici al di sopra di Antonio Fogazzaro, pur considerato uno dei romanzieri più importanti della sua epoca.

Anche Vittorio Rossi esprime giudizi negativi sulle commedie del Cinquecento, prendendosela in particolare con la *Calandra* e la *Mandragora*:

¹⁰ L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana*, vol. 2, Antonio Morano Editore, Napoli 1881, p. 271.

¹¹ F. Flamini, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Giusti, Livorno 1899, pp. 282-283.

Nella commedia del Bibbiena il soggetto è immorale; abbondano le allusioni e i discorsi indecenti; i personaggi diguazzano senza scrupoli nel brago dell'abbiezione. Questi difetti inquinano pur troppo la più gran parte del teatro comico italiano del Cinquecento [...]. Il pubblico voleva ridere, e gli autori non sapevano fonte maggiore di ilarità che le sconcezze aperte o maliziosamente velate. Inoltre l'immoralità dilagava nella vita e di là si rifletteva, esagerata, nella commedia, la quale per sua stessa natura è costretta a ritrarre la realtà della vita. [...] Lo stesso Machiavelli per questo rispetto non si distingue dai commediografi suoi coetanei.¹²

Eppure ciò non impedisce al Bibbiena e al Machiavelli di essere citati in ogni capitolo riguardante la commedia cinquecentesca, dimostrando come il giudizio dell'autore funzioni come una sorta di annotazione sui costumi dell'epoca e avvertimento al lettore sui contenuti poco probi delle opere trattate, ma mai come censura.

La morale, dunque, è ben presente nelle storie letterarie. Eppure la sua natura è interstiziale: essa emerge a margine della trattazione degli autori, come postilla manoscritta a un'opera, come commento a una vita, ma senza sancire in modo univoco l'oblio o la glorificazione di uno scrittore. Il manuale, o «l'albero della scienza», come lo chiama Settembrini, contiene indistintamente il bene e il male, e nessuno, neanche il critico letterario, può cancellarne delle parti.

3. *Un nuovo paradigma storiografico*

Abbiamo visto che la morale, sebbene sia parte del giudizio storiografico, non ha il potere di escludere un autore dal canone, e neanche di promuoverne qualcuno che non fosse già tra le pagine di altre storie letterarie. Insomma, la morale è un giudizio dell'autore su una storia già data, la cui forma e il cui andamento non mutano sensibilmente a causa di un giudizio positivo o negativo. Quella dell'autore è una sorta di postilla, un commento a margine che non sposta il corso degli eventi. Preso atto di ciò, potremmo chiederci: in che rapporto è l'opera giudicata con il critico che la giudica?

Il paradigma storiografico attuale, mutuato dalla riflessione dello storico Jacques Le Goff,¹³ prevede che il rapporto tra critico e il testo della tradizione sia fondato su una dicotomia: o l'opera è vista come uno strumento, oppure è interpretata come un documento. La discussione su queste due categorie rientra nella lunga e fondamentale riflessione di Remo Ceserani, che a lungo si è interrogato sul rapporto con

¹² V. Rossi, *Storia della letteratura italiana per uso dei licei*, vol. 2, Vallardi, Milano 1928., p. 193.

¹³ J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, pp. 38-48.

il passato letterario.¹⁴ Chi considera un testo come un documento lo vede «come un repertorio della contingenza»,¹⁵ come il prodotto delle forze economiche, sociali, politiche, estetiche, dell'epoca in cui è stato scritto, e dunque una fonte di informazioni imprescindibili per ricostruire la realtà storica. Il rischio di questo approccio è quello di disciogliere l'eccezionalità del prodotto artistico nella contingenza del suo tempo. Chi considera invece le opere d'arte come monumento, sottolinea la loro a-storicità, poiché «they are immediately present»:

They need not be reconstructed as from eyewitness accounts or reliques the historian must reconstruct his battles of Marathón or the Bulge, his migrations, population changes, economic cycles, and constitutional reforms. The work of art is right here.¹⁶

Estremizzare questo approccio rischia però di presentare i testi letterari come monadi dai rapporti evanescenti col contesto storico, dove le uniche relazioni sono quelle instaurate tra le varie opere di genio. Su questa linea sembra collocarsi un pensatore come Harold Bloom, che nella sua *Anatomia dell'influenza* individua il nocciolo dell'evoluzione letteraria nel tentativo da parte dei grandi scrittori di scollarsi di dosso l'influenza dei maestri, rileggendo così la storia alla luce di un letterario complesso edipico.¹⁷ Il rischio di un simile procedimento è stato evidenziato da Ceserani: «chi frequenta solo i picchi più alti e aspira alle cime delle montagne

¹⁴ La sua lunga riflessione può essere articolata in diverse pubblicazioni che attraversano la carriera: R. Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999; R. Ceserani, *Storicizzare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, M. Lavagetto (a cura di), Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 79-102; R. Ceserani, *Critica e storia letteraria*, in F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana: Storia per generi e problemi*, 4 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1993-1996, vol. 4, *Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, 1996, pp. 886-908; R. Ceserani, *Di cosa fa storia la storia della letteratura?*, in «Filologia Antica e Moderna», 10, 1996, pp. 7-28; R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Mondadori, Milano 2010; R. Ceserani, *The difference between Document and Monument*, in C. Van den Bergh, S. Bonciarelli, A. Reverseau (a cura di), *Literature as Document: Generic Boundaries in 1930s Western Literature*, Brill Rodopi, Leiden - Boston 2019, pp. 15-27. In quest'ultimo intervento, l'autore percepisce il progressivo indebolimento della dicotomia documento/monumento nel dibattito critico, in favore di altre dicotomie, come quella tra documento e *fiction*, o di quella tra realtà e immaginazione.

¹⁵ G. Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 46.

¹⁶ R. Wellek, *Literature as a system*, in «The Yale Review», vol. LXI, 2, pp. 254-259: 258.

¹⁷ Cfr. H. Bloom, *The anatomy of influence: literature as a way of life*, Yale University Press, New Haven 2011.

circondate da nubi a da brume, corre continuamente il pericolo di farsi venire le traveggole».¹⁸

Se dunque questi sono i due poli della riflessione storiografica, dove si pone il giudizio morale? può rientrare in una di queste due categorie il giudizio morale formulato dal critico? Dire che l'opera di Fogazzaro è preferibile per i giovani perché più morale di quella di D'Annunzio non è un'interpretazione monumentale dell'opera d'arte, perché di questa non si esalta l'alto valore estetico, il suo essere immediatamente manifesto pur a decenni o secoli di distanza; ma non è neanche un'interpretazione documentaria dell'opera d'arte, perché la sua lettura non è mezzo per conoscere la contingenza dell'opera stessa. In questo caso, forse, la letteratura è vista più come strumento, uno strumento che ci fornisce coordinate morali non eterne, né storiche, ma attuali, cioè utili per il periodo in cui stiamo vivendo. Questo sembra essere il messaggio del critico: leggere l'opera del buon autore (e al contempo non leggere l'opera del cattivo autore) poiché questa fornisce nell'oggi dei contenuti morali, formativi, pedagogici utili al lettore perché utilizzabili nel suo tempo e nella sua società. Vediamo dunque un terzo polo aggiungersi a questa dicotomia storiografica: la letteratura come strumento. Secondo questa nuova categoria, l'opera letteraria è letta nel presente perché utile al presente, ma un presente ben delimitato nello spazio e nel tempo, lontano dall'essere una parte di un più vasto universale. Si legge cioè un'opera perché può servire al lettore di oggi, ma non necessariamente a quello del passato e a quello del futuro, perché portatrice di valori morali che lo storico reputa utili per il lettore non solo a lui contemporaneo, ma appartenente ad una precisa comunità di riferimento.

Questa nuova categoria risulta interessante non solo per spiegare l'emergere del giudizio morale nelle storie letterarie, ma anche per spiegare in modo più calzante il rapporto nei confronti di opere che si fanno portatrici di valori linguistici, retorici, emotivi, patriottici. Prendiamo ad esempio il caso di *Fratelli d'Italia* di Goffredo Mameli. La sua opera letteraria è canonizzata come strumento per diffondere attaccamento alla patria tra i suoi lettori, giovani studenti italiani, per farli sentire parte di una comunità, per radicare il senso di appartenenza a quella «comunità immaginata». E il messaggio di *Fratelli d'Italia* è tutt'altro che universale; esso, infatti, è

¹⁸ R. Ceserani, *La letteratura comparata in Italia, oggi*, in «1616. Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Anuario», vol. IX, pp. 19-31: 23. Dello stesso avviso anche Said, secondo il quale «erigere barriere fra i testi o trasformali in monumenti significa contraddire il senso della lettura e della scrittura»; un approccio che ha tutto l'aspetto di un culto religioso: «celata sotto il culto rivolto ai monumenti canonici si trova una solidarietà corporativa che ricorda da vicino, in maniera inquietante, la coscienza religiosa». E. W. Said, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, traduzione di Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 178-179.

apprezzabile nel suo messaggio strumentale solo se letto da un membro della comunità di riferimento, e già oltre il confine nazionale non assume alcun valore, se non come documento per comprendere la comunità italiana che in esso si identifica, e che lo ha innalzato anche a inno nazionale. Ma ciò vale anche a livello temporale, non solo spaziale, e dimostra ancora una volta il valore non-universale dei significati strumentali del testo letterario: qualora la comunità di riferimento evolvesse, cambiasse riferimenti culturali, o si sciogliesse, il paradigma strumentale cesserebbe di essere proficuo, e non ci sarebbe più nessuno a raccogliere la sua voce. Il paradigma strumentale è dunque strettamente legato al concetto di «comunità immaginaria» di Anderson¹⁹: l'opera letteraria diviene strumento per forgiare e rinsaldare la comunità di riferimento.

Vediamo brevemente un altro esempio. Antologizzando all'interno del loro fortunatissimo manuale un brano sulla dentatura del rettile di Francesco Redi, Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci scrivono:

La fama del Redi dura e durerà non tanto per il *Ditirambo*, quanto per le sue opere in prosa, né solo per il valore grande scientifico di molte sue osservazioni, ma anche per la bellezza singolare della forma, che lo rende uno de' toscani più immuni dal malgusto del Secento. E anch'egli deve questo privilegio, come già Galileo, alla forza e schiettezza, che allo stile derivava, dalla importanza e limpidezza de' pensieri onde nutriva i suoi scritti²⁰.

Come nel caso della letteratura morale, la scienza è trattata come uno strumento. L'opera scientifica, infatti, è attualizzabile per il suo valore linguistico, perché depositaria di una chiarezza retorica, espositiva, lessicale che può essere trasferita al lettore/studente. Non si legge lo studio di Redi sulla dentatura dei rettili per comprendere i progressi scientifici dell'epoca (almeno non in questo caso), e non si legge nemmeno perché la sua prosa sia depositaria di un qualche universale valore estetico, ma perché il brano può essere utile a insegnare come condurre un discorso limpido, ordinato ed efficace al lettore ideale del testo, cioè un giovane italiano che si sta formando sui banchi di scuola.

Questo modello tripartito trova una sua corrispondenza anche nella concezione storica di Friedrich Nietzsche. Sebbene per densità semantica, creatività linguistica, vigore iconoclasta, stile aforistico, sia complesso se non impossibile ridurre univocamente le riflessioni del filosofo tedesco, sembra che questo paradigma trovi un corri-

¹⁹ B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi* [1983], Laterza, Roma-Bari 2016.

²⁰ A. D'Ancona, O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, Vol. 3, Barbera, Firenze 1921, pp. 553-554.

spettivo in quello da lui proposto nella sua terza considerazione inattuale: *Sull'utilità e il danno della storia per la nostra vita*.

In tre riguardi al vivente occorre la storia: essa gli occorre in quanto è attivo e ha aspirazioni, in quanto preserva e venera, in quanto soffre e ha bisogno di liberazione. A questi tre rapporti corrispondono tre specie di storia, in quanto sia permesso distinguere una specie di storia *monumentale*, una specie *antiquaria* e una specie *critica*.²¹

Sebbene le storie individuate da Nietzsche siano storie che assumono forma e senso al cospetto dell'individuo e non vengono elaborate per soddisfare le esigenze di una comunità, è possibile rintracciare alcune affinità tra i tre poli del paradigma del filosofo tedesco e i tre poli del paradigma qui proposto.

Che i grandi momenti nella lotta degli individui formino una catena, che attraverso essi si formi lungo i millenni la cresta montuosa dell'umanità, che per me le vette di tali momenti da lungo tempo trascorsi siano ancora vive, chiare e grandi – è questo il pensiero fondamentale di una fede nell'umanità che si esprime nell'esigenza di una storia *monumentale*.²²

La storia monumentale, costituita dalla «cresta montuosa dell'umanità», in grado di trasmettere ancora un messaggio vivo nel presente nonostante i secoli trascorsi, trova una sua corrispondenza nell'opera letteraria osservata come monumento, un'opera che, per il suo valore estetico ci risulta immediatamente presente, come scrive Wellek, nonostante il tempo frapposto tra noi ed essa.

Anche l'indirizzo critico che considera l'opera letteraria come documento trova una sua corrispondenza nella storia antiquaria di Nietzsche, verso la quale si esprime in termini tutt'altro che entusiastici.

Della storia ha bisogno in secondo luogo colui che custodisce e venera – colui che guarda indietro con fedeltà e amore [...].²³

La storia antiquaria si fonda sulla ricerca del passato che non porta ad alcuna sua attualizzazione, ma anzi si esaurisce proprio nell'amore indiscriminato per ciò che è stato. Ma quando «il senso storico non conserva più ma mummifica la vita», allora,

²¹ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], traduzione a cura di Sossio Giametta, Adelphi, Milano p. 16.

²² Ivi, p. 17.

²³ Ivi, p. 24.

secondo Nietzsche, «si osserva il ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica, di una raccolta incessante di tutto ciò che è una volta esistito».²⁴

Quella che qui abbiamo definito una concezione strumentale della letteratura trova riscontro nella terza storia: la storia critica.

Qui si fa chiaro come l'uomo abbia molto spesso necessariamente bisogno, accanto al modo monumentale e antiquario di considerare il passato, di un terzo modo, quello critico: e anche di questo per servire la vita. Egli deve avere, e di tempo in tempo impiegare, la forza di infrangere e di dissolvere un passato per poter vivere: egli ottiene ciò traendo quel passato innanzi a un tribunale, interrogandolo minuziosamente, e alla fine condannandolo. Non è la giustizia che siede qui a giudizio; ancor meno è la clemenza che pronuncia qui il giudizio: ma soltanto la vita, quella forza oscura, impellente, insaziabilmente avida di sé stessa.²⁵

Considerare la letteratura come strumento non significa condannare il passato, ma condannare la sua storicità. L'opera letteraria, sradicate le sue radici dal terreno, viene accolta per i frutti che può dare al presente: la funzione strumentale della letteratura implica infatti l'attualizzazione dell'opera sul presente, la condanna della volontà dell'autore da parte della necessità del lettore. Se la storia critica «è un tentativo di darsi per così dire *a posteriori* un passato da cui si vorrebbe derivare, in contrasto con quello da cui si deriva»,²⁶ la prospettiva strumentale rappresenta il tentativo di trasegliere, nella densa polisemia dell'opera letteraria, i significati che più servono alla comunità del presente, al fine di piegare il valore dell'opera sulle esigenze dei suoi lettori.

Per concludere, dunque, l'aggiunta di questo terzo polo alla precedente dicotomia, da valutare alla luce di altri processi storiografici, di altre relazioni con la tradizione letteraria, può costituire un paradigma storiografico in grado di spiegare con maggiore precisione il rapporto che intratteniamo con il nostro passato.

²⁴ Ivi, p. 27.

²⁵ Ivi, p. 28.

²⁶ Ivi, p. 30.

*Il testimone aggressivo. Realtà e finzione del discorso autentico
in Paolo Volponi e Goffredo Parise*

Fabrizio Scrivano

Questa sarà una breve visita ad alcuni personaggi (e indirettamente anche a coloro che scrivono e leggono, inventano, interpretano e immaginano i personaggi) che con energia cieca e aggressiva difendono il proprio diritto a ingannarsi.

Mi piacerebbe partire ricordando un saggio del 1950 di Nathalie Serraute, *L'ère de soupçon*¹, e l'idea che vi emergeva limpidamente: e cioè, in estrema sintesi, che ormai i lettori non si facessero più abbindolare dai personaggi e che gli autori fossero in gravi ambasce per non riuscire più a renderli credibili. Le pareva che i personaggi avessero perso la propria autonomia e che riuscissero appena a mostrare pallidamente il riflesso dell'autore quando non fossero completamente sopraffatti da «un Io onnipotente» (così nella definizione di Serraute), ma certo ugualmente scarso. Riconosceva tuttavia che pur nella loro pochezza, questi personaggi posticci e vicari producessero una certa apparenza di autenticità. Non è ora il momento di verificare se le asserzioni di Sarraute, che davano per certo l'aggressione del morbo dell'inautentico e che sembravano non concedere che potesse esserci lettura autentica senza il riconoscimento dell'attendibilità del personaggio, siano o non siano ragionevoli o fallaci: è comunque probabile che avessero la capacità di intercettare un qualche pensiero diffuso (in realtà forse assai più contaminante, diffuso e direi anche maturo di quanto ella stessa non volesse dare a vedere); e forse riuscivano anche a produrre qualche reazione².

¹N. Serraute, *L'età del sospetto*, trad. di D. Meneghelli, Nonostante edizioni, Trieste 2016. Prima apparso sulla rivista «Temps modernes» nel febbraio del 1950, il saggio diede il titolo a una più ampia raccolta: *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris 1956.

²Per l'ampiezza e la varietà di questa crisi, per le sue origini profonde nella storia del romanzo e per le sue diverse prospettive nel romanzo novecentesco, rimando agli studi di A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, che dedica un capitolo a questo segno dato dalla Serraute e di A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera mata-*

Che lettori e lettrici siano davvero appagati quando possano trovare caratteri e azioni in cui credere, o perché ritenute vere o perché ritenute autentiche, è un pregiudizio bello e buono, che però in quanto tale rischia di essere (o perlomeno di essere stato) davvero efficace: sia nel guidare e assecondare le manovre di chi scrive; sia nel giustificare gli sforzi della critica nel fornire qualche ragione di condivisione; sia nel legittimare qualche pretesa nel leggere. Si basa sul fatto che chi legge debba necessariamente sentirsi coinvolto nella finzione letteraria come persona ‘capace di giudizio’, cioè persona messa in grado e nelle condizioni di poter comprendere e quindi anche di formulare un giudizio sereno. Parrebbe un dovere assolutamente e francamente inderogabile finché venga motivato semplicemente dal presupposto che chi legge non vuole essere menato per il naso né vuole essere ritenuto uno sciocco. Se ci pensiamo un attimo, viene facilmente in mente che la pratica di collocare sulla scena personaggi magari poco credibili ma comunque controllabili da chi legge è molto antica e duratura: basta pensare a quanta strada abbia fatto questa formula a partire dalle avventure di *Lucio o l'asino* fino a Don Quijote, Sancho, Ronzinante e Rucio. Tutti personaggi destituiti di autorità, certo non propriamente ammirabili se non nella loro funzione di specchio della sagacia di chi legge, quando gli si palesano come involontari smascheratori della generale scarsa sapietà dell'umanità.

Invece, la pratica di collocare sulla scena personaggi che siano dotati di una certa loro autonomia rispetto alle attese di chi legge, o che siano perfino incomprensibili o addirittura detestabili è un'operazione assai più rischiosa e per questo circoscritta. Personaggi di cui si diffida istintivamente o a ragion veduta, in realtà, nel corso del Novecento se ne trovano molti e certo varrebbe la pena di capire un po' meglio a quale tipo di attesa (in chi legge) possa dare risposta una simile strategia dei caratteri. Questa ambiguità (veramente risolvibile sul piano razionale ma si sa che le logiche narrative non vi si adeguano troppo docilmente) permette di ritagliare una non secondaria fetta di apparizioni sulla scena letteraria di personaggi che si sforzano di convincere del fatto che sia vero quel che mostrano del proprio carattere: convincere chi legge naturalmente ma anche convincere se stessi, a costo di entrare in quella larga fascia di persone di spiccato autolesionismo raggiunto tramite un raffinato autoillusionismo. Personaggi che tramite le pratiche di narrazione sprofondano nel proprio autoinganno e poi aggrediscono chi li scopre o crede che sarebbe giusto metterli in guardia dal proprio precipitare.

biografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni, Rubettino, Soveria Mannelli 2004, che affronta la dinamica del distacco tra storia e personaggio. Un aggiornamento ai diversi canali di narrazione e alle poetiche di relazione autore/personaggio si trova in F. Medaglia, *Interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*, Lithos, Roma 2020.

Nel panorama europeo, il grande maestro nel far agire personaggi ‘imperdonabili’ era stato Luigi Pirandello, con quel suo rinnegare radicalmente la tendenza, di matrice aristotelica e del tutto compromessa dal pregiudizio della verosimiglianza, a fare del personaggio il portatore (sano o insano poco conta) della storia. Spesso riuscì a produrre in lettrici e lettori la sensazione di aver perso qualcosa della storia, come se l’azione del personaggio fosse scollata dall’evolvere degli eventi³. Nei suoi romanzi questo solco è del tutto visibile ed è incarnato dall’esistenza stessa del personaggio: Marta Ajala, Mattia Pascal e Vitangelo Moscarda (forse mentre affermano se stessi) negano a ogni passo la possibilità di una storia, non solo che sia raccontabile ma che ci sia stata davvero una storia da raccontare. Esempio, in questo senso, va considerato il personaggio Serafino Gubbio, la cui vicenda umana sta nella scrittura dei *Quaderni*: lì si dipana, lì si mostra, lì si contraddice, lasciando uno strano sapore di inutilità o di sconclusionatezza («non conclude», scriveva Pirandello in *Uno nessuno centomila*). Benché Serafino sia preso da una volontà di chiarezza che lentamente sposta dall’occhio alla mano, dalla macchina da presa alla scrittura del diario, la ‘distanza’ conquistata con lo strumento diario, che è insieme cronaca degli eventi e sviluppo dell’interiorità, non gli permette di capire davvero se lui stesso sia persuaso o appagato, deluso o sconfitto dall’impassibilità dimostrata davanti alla tigre. Eppure s’è dedicato a correggere la sua visione del mondo e delle cose, forse anche a cercare di capire la storia di cui avrebbe voluto essere solo testimone e nella quale invece rimane implicato seppur con riluttanza⁴. Ma alla fine cosa impedisce di pensare che Serafino si sia costruito una falsa rappresentazione di sé, in grado di proteggere la sua radicale incapacità di comprendere? Anche nel teatro pirandelliano capita di frequente che i personaggi non portino a compimento l’azione: si pensi solo all’*Enrico IV*, dove proprio non si capisce se la pazzia consista nella simulazione della pazzia o nella lucidità della vendetta che compie servendosi di essa. Ma appunto l’anonimo nobile umbro si trova sempre nella necessità di proteggere il proprio stato illusorio, che è tanto l’essere creduto pazzo quanto il sapersi non pazzo. Una contraddizione insanabile che lascia una profonda traccia di ambiguità sul personaggio, che certo molto dice sulla solitudine della follia. Pareva importante ricordare brevemente Pirandello perché rappresenta un autorevole modello tanto narrativo quanto drammatico di come il personaggio possa essere non semplicemente problematico ma anche inaffidabile; ma anche perché nel caso dell’*Enrico IV* c’è un personaggio che intreccia la sua aggressività, dominata dal desiderio di vendetta, con strategie

³Sulla struttura del personaggio pirandelliano rimando a A. M. Pupino, *Pirandello: maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000.

⁴Per la forma diario e l’autenticità del discorso rimando a F. Scrivano, *Diario e narrazione*, Quodlibet, Macerata-Roma 2014, e in particolare per quanto riguarda i *Quaderni* al capitolo 4, *Sono ero sarò. Instabilità del carattere*.

di nascondimento, che naturalmente sono depistanti. E nel caso dei *Quaderni* c'è un personaggio che esercita il proprio potere di narratore e testimone in lotta con un perenne spostamento del limite o, se si vuole meglio dire, della marginalità di osservazione da cui appare sempre «un oltre» (come viene suggerito ai lettori in apertura di romanzo⁵). Pirandello, insomma, ci porta un po' più vicini al tema di questo intervento, che intende capire se si possa affermare che esistono personaggi resi aggressivi dalla volontà di proteggere il proprio stato illusorio. E naturalmente se e come, verso chi o cosa, esercitino questa aggressività.

Vorrei quindi riferirmi a due casi, ravvicinati nel tempo e nello spazio: siamo in Italia negli anni '60. Due casi di autori importanti, Paolo Volponi e Goffredo Parise, che mostrano di aver molto lavorato sul rapporto tra violenza e testimonianza, tanto che entrambi, in almeno due diverse occasioni, cioè rispettivamente in due diversi romanzi, elaborano e propongono una variante a questo rapporto. Anticipo che per Volponi vorrei riferirmi a *Memoriale* e a *Macchina mondiale*, due lunghi racconti molto vicini nel tempo e quasi certamente ispirati da un'intuizione e da un progetto molto simili⁶, e che nel caso di Parise i romanzi che mi paiono significativi a tal riguardo sono *Il padrone* e *L'odore del sangue*, due romanzi in una più complicata relazione poetica, anche perché il secondo, già scritto nel 1979, è opera postuma⁷. Ma mi limiterò, in questa occasione, a focalizzare l'attenzione su personaggi che pur mossi da circostanze diverse, sono tuttavia accomunati dalla medesima responsabilità di narrazione, quella cioè di perorare una propria causa, esporre le proprie motivazioni, raccontare la propria versione.

La violenza di Albino Saluggia e di Anteo Crocioni, evidentemente, si manifesta in modo diverso così come corre per differenti strade. Non bisogna farsi ingannare dal fatto che Albino si mostra estremamente remissivo nei confronti degli eventi; infatti, la sua violenza, che è tendenzialmente autolesionista, sta nel costruirsi attraverso il memoriale un ruolo di vittima, anzi di preparare un'altare di sofferenza. Desidera ciecamente che la sua errata percezione delle realtà relazionali nel mondo del lavoro sia invece presa per l'unica versione corretta. Soprattutto quando si dichiara scon-

⁵L. Pirandello, *Quaderni Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, p. 519: «Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire [...] la certezza che capiscano ciò che fanno. [...] non è chiaro né certo neanche a voi [...] C'è un *oltre* in tutto. Voi non volete o non sapete vederlo».

⁶P. Volponi, *Memoriale*, Garzanti, Milano 1962 e *La macchina Mondiale*, Garzanti, Milano 1965.

⁷G. Parise, *Il padrone*, Feltrinelli, Milano 1965 e *L'odore del sangue*, a cura di C. Garboli e G. Magrini, Rizzoli, Milano 1997.

fitto, nel finale, e sembra gettare la spugna rinunciando a ogni sforzo di resistenza, dato che non sembra mai avere avuto qualche scatto di ribellione, non fa che affermare ancora più radicalmente il suo ruolo di vittima. Certo pare non rendersi conto del fatto che il suo memoriale è la dimostrazione che i suoi presunti aguzzini non hanno tutti i torti a cercare di contenerne le sue distorte reazioni alla malattia. Ciò non toglie che per quanto l'impresa, cioè la dirigenza della fabbrica sia illuminata e cerchi, attraverso i suoi medici e le sue strutture, di guarire il proprio operaio, ciò non la solleva da una colpa più radicale che Saluggia, pur nel suo sentire confuso, continua a rivolgergli. L'exasperata negazione della malattia e la convinzione di essere oggetto di una persecuzione, insomma la scatenata paranoia del narratore, sono il vero atto di accusa che Volponi, forse solo metaforicamente, rivolge contro l'industria e contro il capitalismo. Albino non può accettare la cura né la compassione né la comprensione perché sarebbe come ammettere la necessità del controllo della vita da parte del potere economico capitalista: ma questo lui non lo sa né può esprimerlo. E invece è proprio Volponi a mostrare che la testimonianza attraverso cui Saluggia pervicacemente nasconde la propria autoillusione, cioè quella di essere un operaio vittima, è il prodotto di una carità pelosa che curando per il proprio tornaconto esige di possedere corpo e mente della persona di cui si prende cura. Così, anche se Albino non può realmente aggredire qualcuno o qualcosa, rimane radicalmente ostile a tutto e a tutti in forza del suo autoinganno.

Non c'è alcun dubbio invece che Anteo Crocioni esprima la sua rabbia nel modo più devastante: le ultime sue parole sono l'annuncio dell'esplosione con la quale egli, al culmine della sua violenta follia, spera di cancellare ogni memoria di ciò che è accaduto e soprattutto di ciò che ha raccontato. La situazione è davvero particolare: perché il testimone, similmente a quanto accadeva in *Memoriale*, ha organizzato la sua narrazione come se facesse una deposizione in tribunale, cioè dando per certo che stia dicendo «la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità», ma poi decide di sopprimere fisicamente il suo ruolo testimoniale. Quindi destituendo di qualsiasi attendibilità il suo faticoso tentativo di giustificare la lunga serie di scellerate violenze commesse. Certo Anteo, anche lui, è un matto, violento per di più: la cosa interessante è che nella sua requisitoria non tenta proprio di smontare come insussistenti i fatti che gli sono imputabili, sia che si trovi effettivamente in tribunale per eventi di rilevanza penale sia che si trovi di fronte al giudizio di chi legge sia che si sottoponga al suo stesso giudizio, ma cerca di dar loro un diverso significato, comprensibile solo alla luce (si fa per dire) della sua concezione cosmico-filosofica che vorrebbe dimostrare la necessità di considerare ogni minima cosa che è e accade nell'universo come parte e ingranaggio di un meccanismo che tiene insieme e rende funzionante ogni cosa. La mirabile macchina deve forse includere anche la possibilità che parti di essa si polverizzino, e non è da escludere che nella mente di Anteo il suicidio sia un modo per oliarne il meccanismo.

In ogni caso, i due romanzi adottano una stessa condizione di narrazione, quella per cui debba essere il personaggio/testimone a scegliere le modalità di ingaggio del discorso. Chi legge si affida totalmente alla voce del protagonista stesso e non ha proprio altra guida se non quella. Così che quando si capisce che in entrambi i casi si tratta del racconto di una persona con forti squilibri psichici non si può che dubitarne. Si produce quindi quest'effetto: che il racconto viene percepito autentico ma destituito di verità. Un prospettiva interessante perché dissocia due fattori di un'equazione che si tende a considerare necessaria. Ma l'aspetto più interessante ancora è che produrre un punto di vista né credibile né affidabile non fa che espungere dal discorso il valore dell'opinione che vi si esprime; e una volta sottratta al personaggio la possibilità di essere portatore di opinione, cioè di giudizio, non c'è che il narratorio a essere investito di tale responsabilità. Chi legge non ha più alcuna mediazione del narratore e anzi la sua interpretazione verte unicamente sul narratore. Ci sarebbe da discutere se non sia proprio tale responsabilizzazione della lettura a costituire un elemento di aggressività da parte del personaggio verso chi legge, dato che si è costretti a fare i conti con un falso testimone, cioè con una falsa testimonianza. Naturalmente i due racconti di Volponi mettono in scena l'autoinganno nel momento in cui cerca di esprimersi anzi di convincere l'interlocutore: tanto che il semplice atto di lettura pare diventare un atto di testimonianza ma senza sacrificio. Mentre Albino ed Anteo si espongono e anzi si propongono come testimoni del sacro (la sacra follia), chiunque legga, in realtà, è piuttosto chiamato a giudicare, libero di essere emule di Pilato oppure di assumersi la responsabilità di togliere loro di dosso il velo dell'autenticità.

Se rapportiamo questa situazione al disagio e all'irritazione che Serrault esprimeva a proposito della scarsa credibilità del personaggio, si può davvero sostenere che Volponi abbia preso sul serio il fatto di non poter più favorire l'immedesimazione: i suoi personaggi narratori e testimoni non sono letteralmente credibili e certo non sono una pallida immagine dell'autore.

Anche i romanzi di Parise lavorano sulla mimesi dell'autoinganno. Tra l'altro il personaggio senza nome del primo racconto, *Il padrone*, condivide una simile ambientazione sociale e storica a quella dell'Albino della storia volponiana. Il lavoro nell'azienda, anziché nella fabbrica, ma per entrambi la prima esperienza lavorativa in un medesimo passaggio dalla provincia alla città o dalla cultura rurale a quella industriale. Però Parise sembra meno radicale nel non dare scampo al suo personaggio: pare anzi che nel *Padrone* se non si salva il corpo, ormai costretto in una situazione di totale sudditanza, si salva la consapevolezza di essere stato oggetto di una sopraffazione: certo non la coscienza, che rimane come macchiata dal fatto di capire di essere stato in parte complice della propria sottomissione. Si può dire anzi che l'oggetto preciso della storia di Parise sia il processo, forse inconsapevole forse

inconsapevolmente desiderato, di sottomissione volontaria del debole al potente. Il fatto è che a raccontarci la storia è anche questa volta il protagonista della storia, ma con un mezzo del tutto diverso. Ciò che leggiamo, infatti, è un diario o un taccuino personale e intimo, nel quale il protagonista annota, come se facesse una cronaca del presente, ciò che gli capita e in cui di volta in volta interpreta, o azzarda un'interpretazione, di quel che gli sta capitando. La cosa peculiare di questo espediente narrativo è che per il narratore la scrittura del taccuino/diario non è per nulla uno strumento di liberazione o di riflessione che possa in qualche modo aiutarlo a mostrargli la verità: si scopre anzi che è lo strumento tramite il quale egli consolida la propria autoillusione di fare un'esperienza positiva, per quanto non semplice, comunque controllabile, comunque scelta, comunque comprensibile. Insomma, il racconto crea un velo, un nascondimento della realtà delle cose, che si solleverà, scritto nero su bianco nel diario stesso, quand'ormai sarà troppo tardi, quando ormai la situazione in cui si è ciecamente affondati sarà anche definitivamente accettata. Una consapevole sconfitta senza aver neppure capito di essere in lotta come se il narratore non possedesse altra cultura dell'inclusione se non quella della sottomissione.

Pur cercando di prescindere dalla chiara valutazione politica che l'autore esprime, che consiste nel mostrare un comportamento che crede e si illude di poter ingaggiare con il potere una sfida del tutto individuale mascherata da collaborazione (illusione che induce il sottoposto a farsi vittima acquiescente della massima del *divide et impera* nel tentativo perpetuo di diventare il favorito tra gli schiavi), la cosa davvero provocatoria del romanzo rimane proprio la volontà di Parise di assegnare alla scrittura e alla testimonianza scritta un ruolo e un valore negativi. Ogni volta che il padrone, il signor Max, sottopone il giovane apprendista a una prova, questi pensa che sia una specie di tirocinio professionale, che per quanto inspiegabile e incomprendibile da apparire privo di senso, a volte doloroso e crudele fino alla spietatezza, viene sempre sopportato come un rito di passaggio. L'isolamento nel sottoscala, la decurtazione dello stipendio per inibirne la voglia di acquisto e benessere, le dolorose punture di vitamine, l'obbligo di assistere gli affari personali del padrone: non c'è alcun preciso compito lavorativo da svolgere che possa esigere tanto coinvolgimento emotivo quanto le decisioni arbitrarie del signor Max e non c'è mai una volta che il giovane sospetti che si tratti un tirocinio alla sottomissione. Solo quando sarà costretto a sposare una delle ragazze protette dalla madre del padrone (che ha un nome sospetto, Uraza, che in polacco significa rancore/stizza), una ragazza affetta da un qualche tipo di trisomia, forse la sindrome di Down, si renderà conto che la lunga successione di prove erano finalizzate alla realizzazione di un esperimento sociale, e in parte anche genetico, per il controllo dei corpi e delle menti. Sopraffatto e vinto, il giovane accetterà tutto, dimostrando una totale passività.

Possiamo dire che lo scrivente usa il suo diario come strumento per nascondere a se stesso la verità, pur di non credere a quel che gli sta capitando. Desidera che

accada? Desidera che sia qualcun altro a decidere per lui? Sa che non ci può essere altra resistenza se non il completo abbandono? Usa il diario/taccuino per punirsi ma, se sì, di cosa esattamente? La sua testimonianza lascia insomma intravedere una specie di negazione di sé stesso e anche la negazione della possibilità di sviluppare una qualche immagine del sé almeno parzialmente indipendente. Ed è questa passività a urtare, ad essere proposta da Parise come provocazione, come aggressione alla possibilità per chi legge di formulare un giudizio sul personaggio. Non si sa bene neppure se tutta la vicenda, nella quale abbiamo visto il narratore calarsi volontariamente in una trappola, debba essere considerata con indulgenza o meriti invece un po' di disprezzo.

Insomma, Parise ci consegna un personaggio che più che altro sembra aver protetto nell'autoillusione la mancanza di coraggio: a un certo punto comincia a immaginare di uccidere il signor Max e passa in rassegna vari modi per farlo senza essere scoperto, perché nella sua mente certo non c'è niente di peggio che farsi «scorgere da uno di quei tanti imbecilli che si chiamano testimoni».⁸ Ecco, lui avrebbe disprezzo del ruolo di testimone, avrebbe disprezzo della semplice testimonianza ma proprio non riesce a sottrarsene e anzi la sceglie come soluzione alla propria irrisolutezza.

Qualche anno dopo Parise torna a scrivere una storia raccontata in prima persona, ma è un lavoro per il quale sembra nutrire molta diffidenza, tanto che la prima stesura del 1979 verrà forse rivista negli anni successivi ma poi decisamente accantonata⁹, quindi pubblicata postuma, come s'è già detto. Pare una storia intima, anzi più precisamente un lungo resoconto personale scritto da chi vuole mettere ordine in una vicenda di cui si sente responsabile. Sembra che la necessità di narrare, tanto più che a farlo è uno psicanalista, nasca proprio dal senso di colpa, dall'intenzione di liberarsene più che altro: non lo disturba la colpa, che alla fine del libro anzi dichiara apertamente (ma, lo ricordo, solo a se stesso), bensì il sentirla gravare sulla propria coscienza e sul proprio futuro. La storia è quella di una ventennale coppia giunta a un momento di crisi: lui ha allacciato una relazione con una donna assai più giovane, lei ha trovato un amante ragazzo. In fondo non c'è altro motivo che quello sessuale a provocare una divisione della coppia: tra loro c'è un erotismo fiacco e opaco (ma, lo ricordo, è sempre lui che racconta); e c'è la frustrazione di non avere avuto figli, non tanto per la malinconia di una mancata genitorialità quanto per l'ossessione di non avere una continuità biologica. Il fatto che genera in lui il senso di colpa è che non è in grado di accettare che la moglie lo tradisca, mentre è lui che si è allontanato da casa per formare una nuova coppia, questa volta con la prospettiva di costruire una relazione familiare biologicamente fertile. Così quando diventa evidente che la

⁸G. Parise, *Il padrone* cit., p. 234.

⁹Cfr. L. Rodler, *Goffredo Parise, i sentimenti elementari*, Carocci, Roma 2016, pp. 119-120.

relazione che la moglie ha con il ragazzo rischia di diventare pericolosa, e infatti poi sfocerà nel delitto, non fa proprio nulla per proteggerla, anzi perfidamente interpreta la relazione pericolosa della moglie come una scelta volontaria di lei ma anche vi vede la prospettiva di togliersela dai piedi. Come se la sua mancanza di cura fosse causata da una profonda e morbosa gelosia che preferisce vedere annientarsi il soggetto di questa gelosia piuttosto che accettarne l'indipendenza.

Ciò che distingue *L'odore del sangue* dal precedente romanzo è che mentre *Il padrone* si avvale del presente narrativo, costruendosi come una collana di annotazioni che scandiscono il progredire del tempo, questo è invece un resoconto, una costruzione a posteriori delle cose accadute. Ha dunque questo sapore di volere restaurare la logica di un fatto finito male: perché, in effetti, pur ammettendo di essere il mandante morale dell'omicidio, pur non gravando su di lui alcun materiale sospetto di reato, pur non dovendo, insomma, discolarsi di alcunché, proprio nell'ammissione di una colpa riesce a liberarsi della colpa. In altre parole, per riuscire a convincere sé stesso della propria innocenza, deve far convivere i due significati della parola irresponsabilità (quello di non essere stato causa efficiente di un evento e quello di non rendersi conto delle conseguenze delle azioni) cosa che avviene solo ammettendo la colpa. Il narratore esprime o scopre, così, tramite una figura che ricorda l'antanaclasi, la sua vera aggressività, morbosamente latente: trasformando la persona che detesta in una vittima, forse solo immaginaria. In fin dei conti, il contorto e manipolatore personaggio narratore di questo romanzo ripara la propria aggressività costruendosi l'illusione di una colpa che non ha.

Per concludere, va notato che tutte queste esperienze narrative prese ora in esame hanno qualcosa in comune: cioè di mostrare l'autenticità di un discorso inautentico. Fuori dal gioco di parole, i romanzi di Volponi e Parise, con modalità diverse non solo tra i due scrittori ma anche tra le diverse opere di uno stesso autore, permettono a un narratore di costruire una propria testimonianza la cui attendibilità però in chi legge vacilla. Questo perché il discorso del personaggio narratore è portatore di un'autoillusione che chi legge può facilmente scoprire. Il loro discorso rimane così, ossimoricamente, un'autentica menzogna. Un modo un po' drastico per lenire la sensazione di scarsa credibilità del personaggio romanzesco.

Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil

Giulia Bassi

1. Attraverso Weil

Una delle chiavi per interpretare la riflessione di Natalia Ginzburg sul rapporto tra letteratura e morale è l'affinità con il pensiero filosofico di Simone Weil. Segno della sua lettura di Weil almeno negli anni Settanta è il saggio *Sul credere o non credere in Dio*, in *Mai devi domandarmi* (1989), che ha per epigrafe la frase «Il Dio che dobbiamo amare è assente»,¹ tratta da *L'ombra e la grazia*. L'attraversamento di Simone Weil da parte di Ginzburg è sia tematico sia cronologico: l'affinità con il pensiero weiliano si ritrova da un lato in saggi che spaziano dal tema della religione a quelli della giustizia e del diritto, dall'altro in scritti che appartengono a periodi e a generi diversi della sua produzione letteraria, ma accomunati dalla riflessione sul linguaggio letterario, sul concetto di verità e sulla responsabilità morale degli scrittori.

Un esempio del primo tipo di attraversamento, quello tematico, è rappresentato dalla stretta interazione tra la lettura che Ginzburg dà del femminismo degli anni Settanta nel saggio *La condizione femminile* (1973) e la definizione di Simone Weil del concetto di diritto. Su questo aspetto ha scritto Giancarlo Gaeta:

¹ N. Ginzburg, *Sul credere o non credere in Dio*, in Ead. *Mai devi domandarmi* [1989], introduzione di C. Garboli, nuova edizione a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2014, pp. 178-189. Il testo originale francese da cui proviene l'epigrafe è S. Weil, *La pesanteur et la grâce* [1940-1942], Plon, Paris 1948, p. 126 (cfr. D. Scarpa, *Notizie sui testi*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, cit., p. 267); l'edizione italiana con testo a fronte a cui si è fatto riferimento è: S. Weil, *L'ombra e la grazia* [1951], introduzione di G. Hourdin, traduzione di F. Fortini, Bompiani, Milano 2017.

Simone Weil sottopone a critica impietosa è la nozione di diritto elaborata dalla nostra tradizione giuridica, in forma tale da essere strettamente “legata a quella di spartizione, di scambio, di quantità. Essa ha qualcosa di commerciale. Evoca in se stessa il processo, l’arringa. Il diritto si sostiene solo su un tono di rivendicazione, e quando questo tono è adottato vuol dire che la forza non è lontana, dietro di esso, per confermarlo, altrimenti è ridicolo”. Il problema è dunque spezzare questo legame, e innanzitutto sottrarre il diritto alla forza: ma per questo occorre che esso trovi il suo fondamento non più in se stesso ma nell’obbligo, di cui è correlativo.²

È nel rifiuto dell’atto di rivendicazione, e quindi nell’implicazione dell’uso della forza, che la riflessione di Ginzburg sembra rifarsi alla lettura di Weil. Proprio sulla base di questi concetti, infatti, la scrittrice afferma di non amare il femminismo, pur condividendone le richieste poiché:

Il sentimento essenziale espresso dal femminismo è l’antagonismo fra donna e uomo. Tale antagonismo, il femminismo lo giustifica con le umiliazioni subite dalle donne. Le umiliazioni danno origine a un desiderio di rivalsa e di rivendicazione. [...] Nel femminismo, al centro non stanno l’amore e l’odio, né il falso e il vero, ma al centro stanno le rivalse, le rivendicazioni, l’umiliazione e l’orgoglio [...] Il femminismo veste le donne di un’uniforme [...] quella della rivolta contro la specie virile³

Tracce della filosofia di Simone Weil si ritrovano anche in *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990), attraversato dal concetto weiliano di sacralità dell’individuo.⁴ Da un lato, dunque, la «funzione Weil» sembra agire negli scritti di Ginzburg che affrontano temi diversi in particolar modo negli anni Settanta, contesto in cui peraltro la filosofia weiliana trova una sua elaborazione narrativa nelle opere di Elsa Morante.⁵ Dall’altro lato, seguendo invece una prospettiva diacronica, questa affinità si riscon-

² G. Gaeta, *Il radicamento della politica*, in S. Weil, *La prima radice* [1954], traduzione di F. Fortini, Edizioni SE, Milano 1990, pp. 269-286: p. 281. Il saggio è raccolto anche in G. Gaeta, *Leggere Simone Weil*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 223-239: p. 233.

³ N. Ginzburg, *La condizione femminile*, in Ead., *Vita immaginaria* [1974], nuova edizione a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2021, pp. 133-139: 134 e 136.

⁴ Per questo concetto cfr. G. Gaeta, *Il passaggio nell’impersonale*, in S. Weil, *La persona e il sacro*, Adelphi, Milano 2012, pp. 59-73; ora in Id. *Leggere Simone Weil* cit., pp. 241-249.

⁵ Come analizzato in A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Quodlibet, Macerata 2015, da cui si trae la formula «funzione Weil» (p. 13). Su Morante cfr. anche G. Gaeta, *Contro il dominio dell’irrealtà. Elsa Morante e Simone Weil*, in «Lo straniero», 188, febbraio 2016, pp. 72-79. Cfr. anche Id., *Scrittrici del Novecento: la libertà di pensare le cose come sono* [1997], in Id. *Le cose come sono. Etica, politica, religione*, Libri Scheiwiller, Milano 2008, pp. 111-133.

tra già nel periodo del dopoguerra negli scritti delle due autrici che affrontano il rapporto tra letteratura e morale. Nell'analisi di questa relazione, tre temi accomunano le loro riflessioni: il concetto di verità, centrale nella poetica di Ginzburg e nel pensiero di Weil; l'analisi del linguaggio della narrativa degli anni Trenta e primi Quaranta; l'idea di una responsabilità morale da parte degli scrittori legata alla nozione di valore. Ginzburg rappresenterà l'interazione tra questi tre aspetti attraverso l'immagine weiliana della necessità di un radicamento delle parole degli scrittori «nello spazio della verità e della realtà»,⁶ espressa sia in *Lessico familiare* (1963) sia nel saggio *L'uso delle parole* (1989).

2. Verità e linguaggio

Il primo tema che avvicina Natalia Ginzburg a Simone Weil è dunque quello della verità: si tratta di una direzione, più che di un tema, verso cui entrambe orientano la propria ricerca letteraria e filosofica. Fin dalle primissime prove narrative Ginzburg individua la responsabilità morale degli scrittori di «dire la verità», idea che la scrittrice matura nei suoi testi come motivo narrativo, ad esempio nel romanzo *È stato così* del 1947. Il libro si apre con lo scambio di battute tra la protagonista e il marito infedele: «Gli ho detto – Dimmi la verità. E ha detto – Quale verità [...]».⁷ Nell'incipit e lungo tutto il racconto, si ripete la citazione alterata dal *Purgatorio* dantesco: «Verità va cercando, ch'è sì cara | come sa chi per lei vita rifiuta». Con la modifica del verso, Ginzburg rivendica non il valore della libertà, che nel 1947 appare ormai raggiunto, ma quello della verità, ancora sfuggente, tanto nella finzione del romanzo, in cui la protagonista ha accesso solo in parte alla vita del marito, quanto nella realtà storica di quegli anni. Più che un assunto astratto, infatti, questo motivo ricorrente nella sua opera è una risposta al clima culturale degli anni del fascismo, quando la verità le appare velata e irraggiungibile. Ginzburg inizia a riflettere sulle conseguenze del fascismo sul linguaggio letterario già nel 1944, nel saggio *Chiarezza*:

Se volgiamo un rapido sguardo sugli anni trascorsi, noi, accanto al linguaggio vuoto e sontuoso dei giornali di allora, troviamo una letteratura di varia forma, che però tutta portava come segno contraddistintivo un'assoluta impotenza ad esprimersi in maniera intelligibile e schietta, un'assoluta incapacità di chiarezza. Gli scrittori non riuscivano a raccontare fatti e sentimenti che avessero un contenuto vitale, un contenuto elementare e semplice, accessibile a ognuno, ma si perdevano invece in una oscura e nebulosa ricerca di avventure irreali, di sensazioni ultraterrene e magiche. Questa ricerca

⁶ N. Ginzburg, *L'uso delle parole*, in Ead. *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi 2001, pp. 149-152: 151.

⁷ N. Ginzburg, *È stato così* [1947], Einaudi, Torino 2018, p. 3.

dell'irreale da parte della letteratura d'allora non era soltanto il tentativo di sfuggire una realtà troppo tediosa e tetra, ma era anche un tentativo di difesa e di salvaguardia della propria personalità contro le insidie che la circondavano, per conservare una certa purezza [...]

E a me sembra che fra tutti i beni che con la morte del fascismo ci sono stati restituiti, il maggiore e più prezioso sia forse la possibilità di un ritorno alla chiarezza nei suoi aspetti più molteplici e vari. Allora il nostro linguaggio non poteva essere limpido e chiaro, perché la nitidezza e la chiarezza sono attributi della verità, e la verità ci era proibita.⁸

È dunque dal rifiuto della scrittura e della politica di quel periodo che nascono le sue stesse scelte stilistiche, adottate sia come narratrice sia come redattrice della Einaudi nel secondo dopoguerra. È dalla volontà di allontanarsi da questo contesto, infatti, che Ginzburg attuerà anche una serie di scelte editoriali rifiutando quei testi che si basano «su un'industriosità stilistica che era valida otto anni fa e mi sembra non lo sia più»⁹ come scrive a Libero de Libero sul suo romanzo *Amore e morte*, e nel parere di lettura: «È un libro che puzza di cadavere. È un libro da tempo del fascismo, non da tempo di ora».¹⁰

Per lungo tempo, il tema della verità nella memoria della scrittrice rimane legato al ricordo del periodo del fascismo. Vi ritorna, ad esempio, nel saggio intitolato ad Alberto Moravia, del febbraio 1971, in cui descrive lo scrittore come l'unico in quegli anni in grado di andare «nella precisa direzione del vero»:

Il mondo che avevo intorno era l'Italia del fascismo, dove il vero appariva velato e remoto, inafferrabile come uno spettro, e andare a cercarlo e trovarlo sembrava un'impresa disperata.

Lessi e rilessi *Gli indifferenti* più volte, col preciso proposito di imparare a scrivere. Quello che volevo che mi fosse insegnato, era la facoltà di muovermi in un mondo impietrito, e Moravia mi sembrava il primo essere che si fosse alzato e mosso camminando nella precisa direzione del vero.¹¹

⁸ Il saggio è riprodotto in A.M. Jeannet, G. Sanguinetti Katz (a cura di), *Natalia Ginzburg: a voice of 20th century*, Toronto University Press, Toronto 2000, pp. 230-231.

⁹ Archivio Einaudi, Natalia Ginzburg a Libero de Libero, 21 giugno 1949.

¹⁰ Ivi, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *Amore e morte* di Libero de Libero, s.d. [1949].

¹¹ N. Ginzburg, *Moravia*, in Ead., *Vita immaginaria* cit., pp. 15-19: p. 15. Il testo appare per la prima volta su «La stampa» del 28 febbraio 1971, p. 3. (Cfr. D. Scarpa, *Notizie sull'opera e sui testi*, in N. Ginzburg, *Vita immaginaria* cit., p. 176).

È anche in relazione a questo modello che Natalia Ginzburg sviluppa una poetica a sua volta orientata «nella precisa direzione del vero», e proprio per questo aspetto affine alla scrittura di Simone Weil. Nel *Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Weil pone la verità come l'ultima tra le «esigenze dell'anima» che precede il radicamento, il «più importante e misconosciuto» bisogno, necessario alla realizzazione di tutti gli altri e a cui è dedicata la parte principale del saggio.¹² *L'enracinement* fu infatti il titolo editoriale con cui il testo apparve nel 1949 nella collana «Espoir» curata da Albert Camus per Gallimard; mentre *La prima radice* quello scelto da Franco Fortini nella sua traduzione del 1954 per le Edizioni di Comunità. «Il bisogno di verità è il più sacro di tutti»¹³ scrive Weil: l'aggettivo 'sacro' mette in luce quella dimensione di religiosità a cui tende sia la sua ricerca filosofica sia l'esito dell'indagine di Ginzburg: in tal senso, l'epigrafe di *Sul credere o non credere in Dio* è segno di come le loro due indagini sulla verità – una filosofica, l'altra letteraria – si siano incontrate sul terreno della spiritualità.

Prima di arrivare a questo esito, tuttavia, il tema della verità intreccia per entrambe la riflessione sul linguaggio sia nei suoi aspetti più teorici, cioè come elemento di trasposizione della verità, sia empirici, attraverso l'analisi della distorsione del rapporto tra verità e linguaggio di cui gli scrittori sono stati i principali responsabili. Sulla prima questione, significativo è ciò che scrive Weil:

L'arte di trasporre le verità è una delle più essenziali e delle meno conosciute. È difficile; in quanto, per praticarla, occorre mettersi al centro di una verità, averla posseduta nella sua nudità intera, al di là della forma particolare nella quale per caso sia esposta. E poi, la trasposizione è criterio di valutazione di una verità. Quel che non può essere trasposto non è vero; come non è un oggetto solido, ma soltanto un inganno, quello che non muta d'aspetto se viene guardato da lati differenti. Anche nel pensiero esiste uno spazio a tre dimensioni.¹⁴

La capacità di una verità di essere trasposta in linguaggio è per entrambe direttamente proporzionale alla veridicità o meno della realtà che si esprime. Se questa verità non riesce ad essere tradotta in linguaggio, non è vera. Ciò ha valore per Ginzburg come criterio narrativo di costruzione dei personaggi e su questa base motiva alcuni suoi rifiuti editoriali negli anni del dopoguerra: se i dialoghi, ad esempio, non riescono a tradurre la verità dei personaggi questi non risultano vivi, restano

¹² Cfr. G. Gaeta, *Il radicamento della politica*, in S. Weil, *La prima radice* cit., pp. 269-286: p. 282.

¹³ S. Weil, *La prima radice* cit., p. 42.

¹⁴ Ivi, p. 69.

«voce letteraria».¹⁵ Così scrive a proposito dei contadini del romanzo *La masseria* di Fortunato Seminara, o ancora all'autrice Rosita Fusé sul manoscritto ricevuto in lettura:

Il difetto principale sta nei dialoghi: questi straccioni delle baracche si dicono: “non so ciò che posso fare per lei” e “fra voi donne vi potrete sempre intendere”. Non so come dovrebbero parlare, ma non così.¹⁶

Ma in questa lettera si ritrova anche una corrispondenza tra l'idea weiliana di «mettersi al centro di una verità» e «averla posseduta nella sua nudità intera» per esprimerla e la scelta di una narrazione in prima persona legata a una verità che si conosce a fondo. Scrive infatti Ginzburg a Rosita Fusé:

ci sono delle persone – lei e anch'io – che non sanno raccontare bene se non quello che conoscono a fondo: non sanno inventare se non su quanto è molto a portata di mano; altri scrittori riescono a inventare sul niente, ma è un altro modo di scrivere. Dei tipi come me o come lei non possono che concedersi degli angoli visuali molto piccoli: non importa: soltanto bisogna saperlo e lavorare solo in questo senso.¹⁷

Tali concetti saranno rielaborati nel 1964, in *Breviario di uno scrittore*, in cui la scelta di una narrazione in prima persona appare come il porsi entro una piccola sezione di realtà e individuare in questa «ciò che è vero per tutti». Scrive Natalia Ginzburg:

25. Oggi, la realtà è difficile da raccontare. Difatti, nel nostro tempo, essa appare nebbiosa, confusa, caotica, indecifrabile. Ognuno ne può conoscere soltanto una piccolissima sezione. Perciò, oggi, credo che si possa scrivere soltanto dicendo «io». Il difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, ciò che è vero per tutti [...].

¹⁵ Archivio Einaudi, Natalia Ginzburg a Fortunato Seminara, 18 febbraio 1950. La lettera è pubblicata in F. Seminara, *Carteggio einaudiano (1950-1980)*, a cura di Monica Lanzillotta, Centro Editoriale e Librario, Università degli Studi della Calabria, Rende, 2002, p. 5 e in V. Camerano, R. Covi, G. Grasso (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Nino Aragno Editore, Torino 2007, p. 86.

¹⁶ Archivio Einaudi, parere di lettura di Natalia Ginzburg su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948. La lettera è pubblicata integralmente in G. Cannì, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. “Una redattrice pigra e incompetente?”*, in *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, a cura di Patrizia Gabrielli, Carocci, Roma 2001, pp. 169-170.

¹⁷ *Ibidem*.

27. Non si possono raccontare le cose che non si sanno. Si possono raccontare soltanto le cose che si sanno, che si sanno proprio bene. [...] Oggi più che mai, perché diciamo «io». A questo «io» viene chiesta una stretta e profonda intimità col reale. «Io» non può dare che una sezione di realtà molto piccola, ma quella, deve darla per intero.¹⁸

La relazione che avvicina Ginzburg a Weil relativamente al tema del linguaggio include inoltre quella funzione fondamentale che questo ha nell' «esprimere i rapporti tra le cose»¹⁹, individuata da Weil e che Ginzburg adotta come scelta stilistica. La riflessione sul linguaggio è coerente con il contesto in cui *Il preludio* fu scritto: tra il dicembre 1942 e l'aprile 1943, Weil è a Londra dove lavora come redattrice per il Commissariato per gli Interni e il Lavoro di «France Libre» l'organizzazione politica in esilio con a capo il generale De Gaulle.²⁰ Weil sviluppa una riflessione organica che ridefinisce i principi e gli orientamenti su cui ispirare la nuova Costituzione, a cominciare dalla nozione di diritto, subordinata a quella di obbligo.²¹ Anche le osservazioni sul linguaggio hanno dunque un intento fortemente pragmatico: lo «sforzo di traduzione» per Weil ha l'obiettivo «di trasmettere la cultura al popolo»,²² evitare cioè quella forma di sradicamento che riguarda la cultura:

Fra tutte le forme attuali assunte dalla malattia dello sradicamento, quella dello sradicamento della cultura è una delle più allarmanti. La prima conseguenza di questa malattia è generalmente, in tutti i campi, che essendo state troncate le relazioni ogni cosa viene considerata come fine a se stessa. Lo sradicamento genera idolatria.²³

L'affinità tra Ginzburg e Weil si realizza in una precisa scelta stilistica che è espressione di un'intenzione, individuata da Domenico Scarpa attraverso la definizione di *sermo humilis* di Auerbach: «Scopo e carattere di questa umiltà dello stile è la generale comprensibilità». Aggiunge Scarpa:

Proprio come il *sermo humilis* della Scrittura, anche il linguaggio di Natalia Ginzburg è una continua esplorazione in dislivello, tra l'alto e il basso e viceversa: «fusione del sublime con l'umile» riepiloga Auerbach [...] Forse non è del tutto forzato leggere la

¹⁸ N. Ginzburg, *Breviario di uno scrittore* [1964], in «Autografo» 58, numero monografico *Natalia Ginzburg* a cura di D. Scarpa e M.A. Grignani, anno XXV, 2017, pp. 180-186: 183-184.

¹⁹ S. Weil, *L'ombra e la grazia* cit., p. 7.

²⁰ Cfr. G. Gaeta, *Il radicamento della politica*, in S. Weil, *La prima radice* cit., p. 271.

²¹ Per le nozioni di diritto e di obbligo in S. Weil cfr. G. Gaeta, *Il radicamento della politica*, in S. Weil, *La prima radice* cit., pp. 278 ss.

²² S. Weil, *La prima radice* cit., p. 69.

²³ Ivi, p. 70.

Ginzburg come una scrittrice paleocristiana dei giorni nostri. In particolare, non sarà forzato leggere in questa chiave *Vita immaginaria*, libro che spinge a un vertice di tensione la limpidezza e il mistero. Del resto, il saggio di Auerbach rende meglio visibile anche il legame che, nella presenza latente di Simone Weil, tiene coese Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Anna Maria Ortese.²⁴

La riflessione di Ginzburg sul linguaggio sembra dunque interagire con quella weiliana nelle due funzioni fondamentali di trasposizione della verità e di rappresentazione delle relazioni tra gli elementi del reale. Ovvero, come scriverà nel 1989, nella «necessità assoluta di situare le parole nello spazio della verità e della realtà».

3. *L'uso delle parole*

Quando nel 1944 Ginzburg scrive *Chiarezza* appare ancora fiduciosa nella possibilità della letteratura di esprimere il vero, attraverso un linguaggio che si riappropri di chiarezza e nitidezza come «attributi della verità». In pochi anni, tuttavia, la scrittrice sembra assistere al fallimento di questa possibilità. Nel 1951, infatti, scrive nel saggio *Silenzio*:

Perché tra i vizi più strani e più gravi della nostra epoca, va menzionato il silenzio. Quelli di noi che oggi hanno provato a scrivere romanzi, conoscono il disagio, l'infelicità che coglie quando è il momento di far parlare i personaggi tra loro. [...] Strappate dolorosamente al silenzio, vengono fuori le poche, sterili parole della nostra epoca, come segnali di naufraghi, fuochi accesi tra colline lontanissime, flebili e disperati richiami che inghiotte lo spazio.²⁵

A partire da una riflessione sul dialogo narrativo Ginzburg affronta una questione morale: una responsabilità fallita da parte degli scrittori, le cui parole «non hanno valore [...] Non servono a stabilire rapporti, sono acquatiche, fredde, infeconde».²⁶ La sua posizione cambia radicalmente sia rispetto all'ottimismo possibilistico di *Chiarezza* (1944) sia rispetto al senso di apparenza generazionale di cui è espressione il successivo scritto *Il figlio dell'uomo* (1949).²⁷ Come in questo saggio, quando scrive *Silenzio* Ginzburg usa il 'noi' inserendosi tra gli scrittori della propria gene-

²⁴ D. Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in N. Ginzburg, *Vita immaginaria* cit., pp. 214-215. La definizione di Auerbach è nel saggio *Sermo humilis* (1952), raccolto in *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1960).

²⁵ N. Ginzburg, *Silenzio* [1951], in Ead., *Le piccole virtù* [1962], nuova edizione a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino, 2015, pp. 71-75: p. 71.

²⁶ Ivi, p. 72.

²⁷ Ead., *Il figlio dell'uomo*, in ivi pp. 51-54.

razione; ma a differenza dello scritto del 1949 è proprio il riconoscersi anche lei responsabile della perdita di valore del linguaggio in quanto scrittrice a determinare una frattura morale, di cui è percezione la frase «Il silenzio dev'essere contemplato, e giudicato, in sede morale» ripetuta due volte. L'assenza di valore nel linguaggio letterario, infatti, va valutata sul piano della morale, essendo il risultato di un senso di colpa collettivo:

Fra i vizi della nostra epoca, è noto che c'è il senso della colpa: se ne parla e se ne scrive molto. Tutti ne soffriamo. Ci sentiamo coinvolti in una faccenda di giorno in giorno più sudicia. Si è detto anche del senso di panico: anche di questo, tutti ne soffriamo. Il senso di panico nasce dal senso di colpa. E chi si sente spaventato e colpevole, tace.²⁸

Silenzio è la prima manifestazione di una disillusione, di un cambiamento del modo di Natalia Ginzburg di guardare alla società contemporanea; questo testo apre la strada a quel sentimento di estraneità, inappartenenza e disamore rispetto al proprio tempo che si manifesterà pienamente nei suoi saggi degli anni Settanta a partire dall'incipit di *Vita collettiva*²⁹ e anche, come si è visto, nel saggio *La condizione femminile*.

Nello stesso anno 1951, in Italia appare la traduzione di Fortini di *L'ombra e la grazia* e in Francia è pubblicata postuma la *Lettera ai Cahiers du Sud sulle responsabilità della letteratura*, stesa da Simone Weil nella primavera di dieci anni prima.³⁰ La lettera verte sulla nozione di valore come elemento determinante nel definire le responsabilità morali degli scrittori negli anni Trenta e Quaranta: «Credo nella responsabilità degli scrittori dell'epoca appena trascorsa nella presente sventura» comincia Weil, che intravede nell'indebolimento del concetto di valore ciò che contraddistingue il Novecento rispetto a tutti i secoli precedenti. La quasi scomparsa di tale nozione è un fenomeno che ha interessato tutti i campi, da quello industriale a quello scientifico, ma «gli scrittori erano per eccellenza i guardiani del tesoro che è andato perso», essendo il valore inscindibilmente legato al «destino delle parole». Scrive Weil:

Parole quali spontaneità, sincerità, gratuità, ricchezza, arricchimento, parole che implicano una indifferenza quasi completa alle opposizioni di valori, sono apparse sotto la loro penna più di frequente delle parole che hanno a che fare col bene e col male.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ «Se devo dire la verità, il mio tempo non mi ispira che odio e noia». *Vita collettiva*, del febbraio 1970, è pubblicato in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., pp. 103-108.

³⁰ La lettera fu pubblicata sui «Cahiers du Sud», 310, secondo semestre 1951, pp. 426-430, come indica S. Pétrement nella sua biografia *La vita di Simone Weil*, a cura di M. C. Sala, con uno scritto di G. Gaeta, trad. di E. Cierlini, Adelphi, Milano 1994, pp. 526-527.

Del resto quest'ultima specie di parole si è degradata, soprattutto quelle che si riferiscono al bene, come Valery aveva osservato qualche anno fa. Parole quali virtù, nobiltà, onore, onestà, generosità, sono diventate quasi impossibili da pronunciare oppure hanno assunto un significato bastardo; il linguaggio non fornisce più alcuna risorsa per lodare legittimamente il carattere di un uomo. Ne fornisce appena un po' di più per lodare lo spirito; la stessa parola spirito, le parole intelligenza, intelligente e altre consimili sono anch'esse degradate. Il destino delle parole rende sensibile il dileguarsi progressivo della nozione di valore, e nonostante quel destino non dipenda dagli scrittori, non si può fare a meno di renderli particolarmente responsabili, poiché le parole sono affare loro.³¹

L'elemento di valore di cui il lessico viene privato e il giudizio prima di tutto morale che ne consegue sulla responsabilità degli scrittori sono aspetti che si ritrovano e spiegano anche i mutamenti nelle riflessioni di Ginzburg. È difficile ipotizzare una sua lettura di Simone Weil già negli anni Cinquanta, anche se non del tutto improbabile vista la vicinanza con il contesto culturale che ne favorì la diffusione e la discussione in Italia – da Franco Fortini,³² a Nicola Chiaromonte,³³ a Felice Balbo.³⁴

Più solide sono le basi per un'ipotesi di reminiscenza delle riflessioni di Weil quando, nel 1989, Ginzburg prenderà nuovamente posizione rispetto a *L'uso delle parole*, come intitola l'articolo apparso l'8 maggio su «l'Unità». La scrittrice denuncia la distanza tra il pensiero reale delle persone e quelle che, riprendendo la definizione di Wittgenstein, chiama «parole-cadaveri»: un linguaggio «artificioso, cadaverico» che fa sfoggio di parole vuote, «fabbricate artificialmente con motiva-

³¹ S. Weil, *Lettera ai «Cahiers du Sud» sulle responsabilità morali della letteratura* [1951], in Ead. *La persona e il sacro*, Adelphi, Milano 2012 formato ebook e in A. Marchetti, *Simone Weil. Poetica attenta*, Liguori editore, Napoli 2010, pp. 137-142 nella diversa traduzione proposta da Marchetti in S. Weil, *Poesie e altri scritti*, Crocetti Editore, Milano 1993, pp. 66-70.

³² Per le Edizioni di Comunità, Fortini tradusse nel 1951 *L'ombra e la grazia*, nel 1952 *La condizione operaia* e nel 1954 *La prima radice*.

³³ Sulla diffusione di Weil e sugli scritti di Chiaromonte come «luogo di convergenza», in particolare per Morante e Ortese, si rimanda a A. Borghesi, *Una storia invisibile*, cit., pp. 36-39; 112-118. Cfr. anche Ead., *L'anno della «Storia» 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 53-65 per la relazione tra la «questione della Storia» di Chiaromonte, il pensiero weiliano e il romanzo di Elsa Morante.

³⁴ Cfr. la lettera di Felice Balbo a Ludovica Nagel del 10 aprile 1951, in C. Pavese, F. Balbo, N. Ginzburg, *Lettere a Ludovica*, a cura di C. Ginzburg, Archinto, Milano 2008, pp. 46-48.

zioni ipocrite»,³⁵ come “non vedente” e “non udente” al posto di “cieco” e “sordo” o “anziani”, senza che a queste corrisponda un vero intervento sociale, scrive infatti che «la nostra società non offre ai ciechi e ai sordi nessuna specie di solidarietà o di sostegno ma ha coniato per loro il falso rispetto di queste nuove parole». ³⁶ Ancora una volta la responsabilità di conservare il valore del linguaggio ricade su coloro che lavorano con le parole:

Sembra un problema insignificante ma non lo è. Si tratta invece d'un problema essenziale. Il linguaggio delle parole-cadaveri ha contribuito a creare una distanza incolmabile fra il vivo pensiero della gente e la società pubblica.

Toccherebbe agli intellettuali sgomberare il suolo di tutte queste parole-cadaveri, seppellirle e fare in modo che sui giornali e nella vita pubblica riappaiano le parole della realtà.³⁷

Dall'ambito sociale la riflessione di Ginzburg si sposta su quello morale, ritornando sulla memoria dei fatti della Seconda guerra mondiale. La denuncia è contro la parola “olocausto” che negli anni Ottanta si afferma per definire il genocidio degli ebrei da parte dei nazisti:

Se cerchiamo la parola olocausto nel vocabolario, troviamo scritto: «sacrificio a Dio d'una vittima» [...] Nel coniare la parola olocausto, è palese l'intenzione di dare una dignità storica e religiosa a un evento dove la religione e la dignità storica erano del tutto assenti. Anzi nel ricordarlo vi scorgiamo l'assoluta assenza d'una idea che non fosse morte e distruzione. Nel chiamarlo olocausto si è voluto giustificarlo e nobilitarlo. Perciò la parola olocausto è oltraggiosa per la memoria di quei morti.³⁸

L'uso di questa parola non implica soltanto la falsificazione di una verità storica, occultando le modalità attraverso cui il genocidio è stato perpetrato, ma è prima di tutto un atto contro la morale universale, sia perché si dà dignità spirituale e storica ad azioni criminali del tutto avulse dalla religione, implicando in qualche modo un'idea di “sacrificio” che mistifica la realtà storica dei fatti e la responsabilità dei colpevoli; sia perché il termine occulta la disumana azione di sistematica progettazione che fu alla base dei Lager nazisti:

³⁵ N. Ginzburg, *L'uso delle parole* [1989], in Ead. *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino pp. 149-152.

³⁶ Ivi, p. 149.

³⁷ Ivi, pp. 150-151.

³⁸ Ivi, p. 151.

Fu un genocidio. Portò nel nostro secolo un'idea dello sterminio che non c'era prima, lo sterminio calcolato e studiato a un tavolo, quietamente, a freddo e senza passione. In seguito, di nuovo senza passione e quietamente, altri esseri sedettero a un tavolo e progettaronò delle stragi. L'importanza di quei tavoli e l'inesorabile quiete di quei calcoli non devono essere dimenticati. Allora, i nazisti a quei calcoli diedero un nome: «soluzione finale».³⁹

La riflessione di Ginzburg sul rapporto tra morale e letteratura attraversa dunque tutta la sua opera, dai primi saggi e romanzi degli anni Quaranta, alla svolta che rappresentò il saggio *Silenzio* nel 1951, fino agli scritti degli anni Settanta e Ottanta. Tale riflessione trova origine in risposta al fascismo, e alla memoria di quegli anni sembra tornare quando il linguaggio crea nuovamente attrito con una morale universale, come mostra *L'uso delle parole*. Sono riflessioni e accostamenti di temi e memorie che ritornano anche nella sua scrittura romanzesca, ad esempio in *Lessico familiare* (1963):

Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione. Era dunque necessario, se uno scriveva, tornare ad assumere il proprio mestiere che aveva, nella generale ubriachezza, dimenticato.⁴⁰

Il confronto con Weil mette in luce un'affinità nel modo in cui entrambe osservavano le parole, “scrutandole” per individuare le loro radici su un terreno di verità. Nel concludere *L'uso delle parole* affermando di sentire «una volta di più» la «necessità assoluta di situare le parole nello spazio della verità e della realtà», Natalia Ginzburg sembra richiamarsi a quella necessità e anzi la responsabilità morale di interrogare e guardare un termine da più angolazioni per individuarne il valore di verità: come aveva scritto Simone Weil, «anche nel pensiero esiste uno spazio a tre dimensioni».

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ead., *Lessico familiare* [1963], introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino, 2014, p. 148.

Parte 4

Etica e testimonianza

‘Disimpegnati’ e ‘moralisti’. Etica, estetica e responsabilità nelle finzioni contemporanee della Storia

Chiara Lombardi

Il moralista deve rinascere ogni volta.
L’artista, una volta per tutte
(K. Krauss, *Essere uomini è uno sbaglio. Aforismi e pensieri*).¹

1. Paradossi

La domanda da cui si originano questi saggi è provocatoria e cruciale: ‘con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?’ Ci si aspetta, ovviamente, una risposta positiva, perché non è con i ‘buoni sentimenti’ che si fanno ‘buoni libri’, né con le migliori intenzioni. Se però, scongiurando il luogo comune, invertiamo aggettivo e sostantivo e ci domandiamo: ‘con i sentimenti buoni si fanno brutti libri?’, allora scommettere sulla risposta diventa più difficile. Perché relegare i ‘sentimenti buoni’ fuori dal valore di un’opera, dall’estetica, se – come sosteneva Aristotele attraverso il concetto di catarsi, evento purificatore dei sentimenti di paura e pietà (*Poetica*, 49b 25)² – la regolazione e l’elaborazione di passioni ed emozioni è tra gli effetti di un’opera ben costruita e riuscita?³

¹ K. Krauss, *Essere uomini è uno sbaglio. Aforismi e pensieri*, tr. it. di P. Sorge, Einaudi, Torino 2012, p. 32.

² Aristotele, *Poetica*, ed. a cura di C. Gallavotti, Mondadori (coll. “L. Valla”), Milano 1974, pp. 18-19. Gallavotti traduce «patimenti», «sentimenti» (*Poetica*, a cura di G. Paduano, Laterza, Bari 1998, p. 13).

³ Cfr. P. Destrée, *Éducation morale et catharsis tragique*, «Les études philosophiques», 34, 2003/4, pp. 518-540, p. 523. Si veda anche, per un’ampia e aggiornata prospettiva critica, P. C. Hogan-B.J. Hirish, *The Routledge Companion to Literature and Emotion*, Routledge, New York and London 2022.

E se, come ha dimostrato Antonio Damasio, i ‘sentimenti’ sono rappresentazioni coscienti delle emozioni?⁴

Il termine stesso ‘estetica’ (dal verbo greco *aisthánomai*, che significa ‘percepire con i sensi’⁵) esprime una certa capacità di sentire, «una scienza dei dati sensibili della conoscenza».⁶ Nella concezione di Baumgarten, che conia il termine nel 1735, l’estetica come filosofia dell’arte si apre alla soggettività e alla conoscenza sensibile (e «a tutte le esperienze non concettualizzabili», ma non per questo irrazionali, «come il piacere, il linguaggio, l’emozione»⁷).

In relazione al valore letterario, nel momento in cui la ragione e le emozioni si esercitano in senso critico su una simulazione di realtà (secondo un’idea più ampia e moderna di *mimesis* rispetto a quella aristotelica; cfr. *Poetica*, 47a; 48a sgg.; 48b⁸), è peraltro evidente come esso si disgiunga da ogni intenzione educativa, o per così dire edificante, e di impegno, del suo autore o autrice, tale da condizionare i contenuti di un’opera. Da soli, i contenuti non bastano. È la forma – dall’organizzazione del racconto all’uso del linguaggio, agli effetti di realtà o alla sua infrazione – che, come un’immagine cinematografica,⁹ determina la nostra risposta intellettuale ed emozionale.

Nella *Poetica*, Aristotele disgiunge l’oggetto della rappresentazione, che può essere repellente, dal piacere e dall’effetto di quella stessa forma se bene organizzata e riuscita nella precisione dell’imitazione, come un dipinto perfettamente realistico:

[...] Poi c’è il piacere delle cose imitate. Ed è prova di ciò quanto succede davanti alle opere: quelle cose che ci fanno soffrire quando le vediamo nella realtà ci recano piacere se le osserviamo in immagini che siano il più possibile fedeli, come i disegni delle bestie più sordide o dei cadaveri (*Poetica*, 48b 10).¹⁰

⁴ A. Damasio, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000.

⁵ ‘perceive’, ‘apprehend by the senses’, ‘understand’, ‘display feeling’ (H. G. Liddell - R. Scott, eds, *A Greek-English Lexicon* [1843], Clarendon Press, Oxford 1953, p. 42).

⁶ P. D’Angelo, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 16. È la tesi sviluppata da Baumgarten (in *Riflessioni sulla poesia* [1735], a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica, Milano 2020).

⁷ M. Fusillo, *Introduzione. Un’estetica pluralista*, in Id., *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, p. 10.

⁸ Aristotele, *Poetica* cit., pp. 2-13. Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

⁹ T. Grodal, *Immagini corpo. Cinema, natura, emozioni*, a cura di R. Eugeni, Diabasis, Parma 2014.

¹⁰ Aristotele, *Poetica* cit., p. 10-11.

Il senso sottilmente paradossale di questa disgiunzione tra forma e contenuto, pur sottesa da sempre alla consapevolezza creativa di ogni autore, è stato più esplicitamente formulato a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, e rimane uno dei quesiti fondamentali dell'autore/autrice o del lettore/lettrice su un'opera e sulle forme della rappresentazione. Se l'artista è «the creator of beautiful things», scriveva Oscar Wilde in *The Preface to The Portrait of Dorian Gray*,¹¹ non ci sono libri morali o immorali, ma libri scritti bene o scritti male. Premesse e conseguenze fanno da corollario, come si può così riassumere per sommi capi: scopo dell'arte è rivelare se stessa e nascondere l'autore, quindi l'«intenzione» (corrispondente al concetto di «ethical sympathy») è secondaria; nessun artista ha intenti morali, perché ciò sarebbe imperdonabile manierismo stilistico; la corruzione non risiede nell'arte, se un'opera è esteticamente riuscita e perfetta (ecco ripresa l'intuizione aristotelica), ma in colui che vede in essa contenuti brutti o disdicevoli; la vita morale di un uomo è parte della materia dell'artista, ma la moralità dell'arte («the morality of art») consiste in un uso perfetto di un mezzo imperfetto; l'artista può esprimere tutto: pensiero e linguaggio sono strumenti dell'arte, mentre vizi e virtù ne sono i materiali.¹²

In Wilde il *paradosso* è perciò tale in senso etimologico, nella sua capacità di esprimere un concetto capace di rovesciare l'opinione (lett. dal gr. *parà dóxan*), ma in realtà si muove in modo dinamico tra senso letterale e ironia. Così Nabokov, in *Buoni lettori e bravi scrittori*, mette in gioco una serie di apparenti (e preziosissimi) paradossi per rovesciare attese e luoghi comuni sulla bontà del romanzo.¹³ Il paradosso implica altresì la necessità di porre il rapporto tra forma e contenuto in termini antifrastici e simmetrici – in senso mattheblanchiano¹⁴ – intendendo la possibilità di fare convivere due posizioni apparentemente contraddittorie, ma felicemente conflittuali; ed è un modo per fare sussistere il conflitto, il nucleo forte e irrisolto di cui ogni parola letteraria deve farsi carico.¹⁵ La stessa affermazione di Adorno sull'impossibilità di scrivere poesia dopo la Shoah¹⁶ doveva risultare paradossale, soprattutto

¹¹ O. Wilde, *The Preface*, in *The Portrait of Dorian Gray*, Modern Library Ed., New York 2004, pp. xxiii-xxiv.

¹² *Ibidem*.

¹³ V. Nabokov, *Buoni lettori e bravi scrittori*, in Id., *Lezioni di letteratura* [1980], a cura di F. Pece, Adelphi, Milano 2018, pp. 37-46.

¹⁴ Mi riferisco al saggio: I. Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1981], a cura di P. Bria, Einaudi, Torino 1981.

¹⁵ Si veda il contributo di Gianni Vattimo alla lettura dei rapporti tra Storia e narrazione: *La verità e l'evento: dal dialogo al conflitto*, «La Stampa», 15 ottobre 2008, pp. 1-3. Cfr. Id., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985.

¹⁶ T. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 1972, p. 22.

to di fronte alla necessità di scrittori e intellettuali di poter rappresentare quel trauma o di portarlo elaborare volgendosi ad altre storie. Ma anche in questo caso bisogna andare oltre il paradosso, tanto più che il filosofo rivede la propria posizione nel 1962, anche in seguito alla corrispondenza con Paul Celan, rivendicando «il bisogno di un'arte» per il mondo sopravvissuto alla Shoah, di una poesia da intendersi come «storiografia sbigottita del mondo stesso».¹⁷

Il rapporto tra etica ed estetica¹⁸ si fa più urgente nelle rappresentazioni della Storia, in quanto essa riporta necessariamente il romanzo alla realtà, contiene posizioni ideologiche, impone una qualche presa di posizione. In forma ragionevolmente sintetica e in relazione a queste premesse, dunque, il mio contributo si propone di rintracciare e di analizzare alcune forme estetiche in cui sono rappresentati l'impegno e il senso di responsabilità dell'autore e del lettore nelle finzioni contemporanee della Storia.¹⁹

2. *Impegnati contro voglia e moralisti*

«Io ero contro l'impegno», dichiarava Alberto Moravia a Ferdinando Camon, «e lo sono tuttora, perché pensavo, e penso ancora, che i romanzi impegnati sono dei *brutti* romanzi e delle *cattive* opere di propaganda, cioè non salvano né le ragioni dell'arte né, ovviamente, le ragioni della politica».²⁰ Può trattarsi di una *boutade*, di quelle che piacevano a Moravia, ma resta controverso, e senz'altro stimolante, il rapporto tra il Moravia 'preraffaellita', come affettuosamente lo accusava di essere Pasolini, e il Moravia degli scritti politici, delle interviste, dello sguardo critico sul mondo, come testimonia la raccolta intitolata *Impegno contro voglia*, a cura di Renzo Paris.²¹ Più che preraffaellita, Moravia era vicino a Oscar Wilde e alle massime sopra citate, e confer-

¹⁷ T. W. Adorno, *Jene zwanziger Jahre*, «Merkur», 16, 1962, pp. 45-51. P. Celan, *Die Gedichte*, hrsg. von B. Wiedeman, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003. Cfr. P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Giuntina, Milano 2010.

¹⁸ Per questo rapporto negli studi letterari, si vedano almeno: J. Levison (ed.), *Aesthetics and Ethics. Essay at the Intersection*, Cambridge University Press, Cambridge 2010; M. Eskin (ed.), *Literature and Ethics*, «Poetics Today», 25, 4, 2004 (monogr. issue).

¹⁹ La riflessione è affrontata, tra gli altri, da Franco Marengo in due contributi fondamentali: *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?* «La modernità letteraria», 1, 2008, pp. 15-22; *Storia e narrazione. Paradigmi in conflitto*, in S. Bronzini (a cura di), *Raccontare la Storia. Realtà e finzione nella letteratura europea dal Rinascimento all'età contemporanea*, Storia e Letteratura, Roma 2009, pp. 11-22.

²⁰ A. Moravia, *Il mestiere dello scrittore*, Garzanti, Milano 1973, pp. 16-17, corsivi miei.

²¹ A. Moravia, *Impegno contro voglia. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, a cura di R. Paris, Bompiani, Milano 1980.

ma le premesse da cui sono partita. L'impegno è nella libertà umana che riorganizza il caso nella forma, nell'estetica, come sosteneva Sartre,²² nelle immagini che tentano di concettualizzare quanto è privo di ragione, secondo Camus.²³ Se si considerano *Gli indifferenti*, *Il conformista*, *La ciociara*, *Il disprezzo*, infatti, si può facilmente evincere come nella rappresentazione della Storia, con cui questi romanzi si confrontano, il concetto di impegno, di *engagement*, è implicito, indiretto, ma non per questo meno incisivo e meno utile: esso prende forma nell'*inventio*, nell'ordito narrativo, nelle immagini, nella costruzione e nel linguaggio dei personaggi, nella polifonia, talvolta armonica e complementare, talvolta stridente, dei loro pensieri, delle loro posizioni sul mondo, per parafrasare Bachtin e il suo saggio su Dostoevskij. E, non a caso, Dostoevskij è tra gli autori più letti e apprezzati da Moravia. Perché «lo stile sono le cose», scriveva l'autore in *L'uomo come fine*, nel capitolo intitolato *Memoria e romanzo*:

Ci duole di notare una specie di rinascimento e di riserva nella distinzione più volte ripetuta che non si dà romanzo dove non è "memoria". Romanzo sì quanto si vuole; ma con "memoria". Dove "memoria" non sussiste, c'è "polemica". Ora la "polemica" esclude l'arte, e via discorrendo. [...]

Memoria, dunque, sì, polemica no. Ora questa polemica contro la polemica non è altro in fondo che la vecchia polemica contro il contenuto. Perché nel romanzo lo stile sono proprio le cose che si hanno da dire e il rapporto in cui si trova lo scrittore con queste cose.²⁴

I contenuti – e le *ethical sympathies* – non sono irrilevanti ma non devono necessariamente essere dichiarati, né devono essere il tramite primario del messaggio, per così dire i conduttori di energia elettrica. Questa energia passa attraverso i fili della forma: lo stile sono le cose, le cose sono lo stile. È la ragione per cui Moravia dedica a Boccaccio un capitolo del saggio *L'uomo come fine*, riflettendo sulla nozione controversa di 'moralista'. Secondo il senso comune, 'moralista' è colui che difende i valori morali tradizionali lamentandone la degenerazione e intendendoli secondo un'idea di 'forma' come 'apparenza', di segno perciò opposto all'idea (artistica, letteraria) di forma estetica, profonda, vivida e intuitiva. Per contro, 'moralista' è, per Moravia, il *philosophe* di matrice illuminista, colui che indaga nell'uomo, il filosofo morale, laico e disincantato da una parte e, dall'altra, lo scrittore realista. Ed è all'opera di memorialisti e moralisti, così incentrata sul carattere (da Teofrasto a

²² J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris 1948.

²³ A. Camus, *Philosophie et Roman*, in Id., *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Paris 1942, p. 135.

²⁴ A. Moravia, *Memoria e romanzo*, in Id., *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano 1963, pp. 7-12, p. 10.

La Bruyère), che Moravia fa risalire l'origine del romanzo: «Pochi generi letterari hanno avuto uno svolgimento così logico e definito come il romanzo. La sua prima origine sta nei memorialisti e nei moralisti del Sei e Settecento».²⁵

Per la sua capacità di ritrarre i personaggi dall'interno e dal vivo, il moralismo sei e settecentesco è anticipatore del romanzo realista. E realisti e moralisti in senso molto ampio, universale, come osservatori e testimoni, erano per Moravia, appunto, Boccaccio, Flaubert e il controverso Manzoni, controverso se si fa evidente l'intimo conflitto, nella forma e nel represso, con quel realismo cattolico di cui solo apparentemente, nei contenuti, sembra interprete.²⁶ Boccaccio, Flaubert e Manzoni: uniti, come lo stesso Moravia, dall'attenzione alle «cose ordinarie, normali, comuni», che «forniscono al moralista una materia che non delude e non disperde la sua coerenza».²⁷ Era un realismo moralista, quindi, il loro, lontano da quel realismo socialista «in cui gli scrittori accettarono con entusiasmo di deperire come scrittori», di snaturarsi, mettendosi al servizio di uno stato e di un'ideologia. Queste parole sono tratte dall'intervista introduttiva con Renzo Paris, in *Impegno controvolgia*, dove Moravia ribadisce che l'arte deve essere piuttosto «espressione individuale del represso collettivo», e si domanda: «non si va più vicino alla verità dicendo che per l'artista il solo impegno degno di questo nome è l'impegno artistico? Anche perché l'impegno artistico è l'impegno più politico che sia possibile a un artista».²⁸

Si può allora dire, portando avanti un altro paradosso soltanto apparente, che 'moralisti' e 'impegnati' sono quegli autori più diffusamente e con convinzione considerati dalla *dóxa* o e dal senso comune 'immorali' o 'immoralisti', o 'disimpegnati', come lo stesso Moravia, perché più vincolati alla rappresentazione dell'umano anche nelle sue bassezze? Come Petronio, Boccaccio, Wilde, Laclos, Flaubert o Lawrence? Come Elsa Morante, giudicata in maniera controversa dalla critica e per certi aspetti fraintesa²⁹ proprio sul fronte dell'impegno che, invece, nelle forme, è intensissimo anche quando muove al di là del realismo. Come Walter Siti, 'moralista' coraggioso in un romanzo considerato immorale come *Bruciare tutto*, frainteso da chi è scivolato nella confusio-

²⁵ Moravia, *L'uomo e il personaggio*, ivi, pp. 13-19, p. 14.

²⁶ Moravia, *Memoria e romanzo*, ivi, pp. 7-12, p. 10. Cfr. G. Alfano, *Manzonismi. Gadda lettore di Moravia*, in C. Bertoni-C. Lombardi (a cura di), *Alberto Moravia. L'attenzione inesauribile*, Albo Versorio-Mimesis, Milano 2018, pp. 115-126.

²⁷ «Soltanto le cose ordinarie, normali, comuni forniscono al moralista una materia che non delude e non disperde la sua coerenza» (Moravia, *Boccaccio*, Ivi, pp. 105-124, p. 107).

²⁸ Moravia, *Impegno controvolgia* cit., p. XIV.

²⁹ Si veda la ricognizione e l'analisi delle reazioni dei critici alla pubblicazione del romanzo *La Storia* (1974) contenute in A. Borghesi, *L'anno della Storia, 1974-1975*, Quodlibet, Macerata 2018.

ne tra forma e contenuti, tra espresso e represso.³⁰ Non è un caso che quest'ultimo abbia di recente pubblicato una raccolta di saggi intitolata *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*. Il libro reca un esergo di David Leavitt di matrice gidiana che riporta queste riflessioni alla domanda iniziale: «Stai dicendo che tutti i romanzi che aspirano a fare del bene sono per definizione dei cattivi romanzi?».³¹ L'indagine di Siti muove dalle premesse ideologiche e dalle conseguenze della *cancel culture*; in realtà nell'Introduzione non si menziona questo fenomeno, ma si parla della «paura che i testi letterari possano causare danni»,³² e di un nuovo *engagement* basato su un contenutismo prevalente sulle ragioni della forma, organizzato in nuclei tematici che si prestano a diventare nuovi e prevedibili cliché, rivolti alla difesa delle minoranze e degli oppressi. Ciò crea confusione «tra l'uso benefico della parola quale si verifica in vari campi della cultura (psicoanalisi, antropologia, educazione, giornalismo) e la letteratura, che invece dovrebbe essere ascolto e avventura della parola».³³ Nell'ultimo contributo, intitolato *Le "storie" secondo la tivù generalista*, Siti riflette sul rapporto tra letteratura e televisione (una questione già affrontata, per così dire 'alle radici', da Pasolini). Le storie narrate dalla «tivù generalista» che, di pari passo con i social media, ostenta impegno per attirare consenso, si confondono con le storie della letteratura, nelle quali però «l'invenzione è lo stile», e questo (come per Moravia) dovrebbe rimanere il discrimine fondamentale.

Una facile osmosi, invece, sembra inevitabile:

Le "storie" televisive o social nascono necessariamente mutilate, addomesticate a fin di bene. Il guaio è che troppe "storie" extraletterarie *stingono* sulla letteratura, prestandole andamenti, abitudini, modelli di credibilità; molti scrittori hanno cominciato a scrivere come se fossero autori televisivi o social media manager in pectore, ossessionati dal problema del messaggio da far passare. Ovviamente positivo, secondo i criteri di una morale senza profondità e senza sorprese, quella che si sa condivisa dal pubblico di riferimento. Un promo di Netflix suona: «le storie ci sono già, basta raccontarle» - ma è il come raccontarle che fa esistere le storie, perché la vera responsabilità per uno scrittore è l'invenzione; e l'invenzione è lo stile, che si parta o no da una vicenda vera. Lo stile non si preoccupa dei like.³⁴

³⁰ Cfr. M. Marzano, *La pedofilia come salvezza. Il romanzo inaccettabile di Walter Siti*, «Repubblica», 17 aprile 2017. Sul problema del male in Siti, rimando a G. Simonetti, *La letteratura e il male. "Resistere non serve a niente" di Walter Siti*, «Allegoria», 65/66, 2012, pp. 179-189.

³¹ W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021, p. 7.

³² Siti, *Introduzione. Offesa o medicina?*, ivi, pp. 9-29, p. 19.

³³ Ivi, p. 25.

³⁴ Siti, *Le "storie" secondo la tivù generalista*, ivi, pp. 217-250, p. 249.

In questo ragionamento rientra l'incidenza economica della costruzione, letteraria non meno che televisiva, delle storie: 'per denaro si fanno (e si pubblicano) brutti romanzi?' – potrebbe essere la riformulazione della domanda, che riceverebbe una risposta quasi sicuramente affermativa. Non necessariamente, tuttavia, un romanzo modellato su serie e schemi televisivi deve essere un brutto romanzo; è facile però che lo sia se si adegua ad essi per vendere o per aumentare il suo gradimento, se sacrifica le ragioni dello stile o la complessità di un pensiero 'difficile' e originale, articolato e polifonico che ne costituisca il nerbo, alle logiche di vendita o del consenso sui social media. A questo proposito già nel 1985 Milan Kundera, nell'encomio per il Premio Gerusalemme, definitiva *kitsch* ciò che sarebbe diventato il linguaggio del consenso e del piacere (il *like*) sui social media, il «*non-pensiero dei luoghi comuni*». ³⁵ Lontano dall'essere un *kitsch* festoso, autoironico e carnevalesco, il concetto inteso da Kundera, e da lui ricondotto a Hermann Broch, «designa l'atteggiamento di chi vuole piacere ad ogni costo e al maggior numero di persone. Il Kitsch è la traduzione della *bêtise* dei luoghi comuni nel linguaggio della bellezza e delle emozioni». ³⁶ Per contro, per lo scrittore ceco «ogni romanzo», anche quando affonda nel «mostro [...] che chiama Storia» ³⁷ (come i *Sonnambuli* di Broch ³⁸), «propone una risposta alla domanda: che cos'è l'esistenza umana e dove sta la sua poesia?». ³⁹

3. Testimonianze e forme nelle narrazioni contemporanee della Storia

«È un manifesto. È un memoriale. È un saggio filosofico. È un romanzo. È un'autobiografia. È un dialogo. È una tragedia. È una commedia. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un testamento. È una poesia»: sono le definizioni che nella quarta di copertina Elsa Morante attribuisce al suo libro *Il mondo salvato dai ragazzini*, definito da Goffredo Fofi «il documento più alto del '68 e dei suoi dintorni». ⁴⁰

³⁵ M. Kundera, *Discorso di Gerusalemme: il romanzo e l'Europa*, in Id., *L'arte del romanzo*, tr. it. di E. Marchi e A. Ravano, Adelphi, Milano 1988, pp. 217-228, p. 225.

³⁶ «negli anni Trenta [...] Hermann Broch parlerà dello sforzo eroico del romanzo moderno che si oppone al Kitsch ma è destinato a essere sopraffatto» (Ivi, p. 226).

³⁷ Kundera, *La denigrata eredità di Cervantes*, in Id., *L'arte del romanzo*, cit., p. 27.

³⁸ Kundera, *Note ispirate ai Sonnambuli*, ivi, pp. 71-102.

³⁹ Kundera, *Discorso di Gerusalemme: il romanzo e l'Europa*, ivi, p. 223.

⁴⁰ G. Fofi, *Prefazione a E. Morante, Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 2012, pp. v-xi, pp. v-vii.

Dal secondo novecento, dopo la fine della seconda guerra mondiale, la difficoltà di affidare la narrazione a un genere letterario preciso, le ibridazioni tra poesia, teatro e prosa, come nello scritto sopra citato di Morante, o tra romanzo e saggio,⁴¹ l'intreccio della forma narrativa con le scritture visuali del cinema e della fotografia (pensiamo a *Austerlitz* di Sebald⁴²), la varietà di registri stilistici, retorici e linguistici, i dislocamenti per così dire 'anomali' o 'inusuali' del punto di vista, il coinvolgimento responsabilizzante dell'autore nelle pratiche dell'*autofiction*, riflettono gli sforzi e le urgenze per una rinnovata rappresentazione della Storia contemporanea, con la necessità di sperimentare inedite possibilità di scrittura e tecniche di espressione. Si tratta di guardare alla Storia, e di raccontarla, «con uno sguardo diverso», per riprendere il titolo di una raccolta di racconti di Christa Wolf, *Mit anderem Blick*.⁴³ Nell'ambito del *graphic novel*, ad esempio, *Maus* di Art Spiegelman (1980) e *Persepolis* di Marjane Satrapi (2000) sono tra le opere più espressive di una rielaborazione e narrazione della Storia per immagini dirette, nel contrasto stridente e inatteso tra le forme di un genere considerato 'basso' e leggero come il fumetto e la cupezza degli eventi storici e dei comportamenti umani rappresentati.

Del resto, dopo la Shoah e le stragi contro le etnie, le deportazioni e le migrazioni forzate, l'apartheid, la pratica sistematica della tortura in alcuni regimi, i disastri e le minacce nucleari oggi tornate tragicamente attuali dopo il disgelo successivo alla guerra fredda, le domande che accomunano autori e critici sono moltissime, e tutte aperte, fin da quella su cui ragioniamo: quali possono essere le forme dell'impegno nella scrittura letteraria? Di conseguenza: qual è la fisionomia dell'umanesimo contemporaneo, controverso, postadorniano,⁴⁴ se le possibilità di espressione sorgono da

⁴¹ Cfr. A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.

⁴² Si consideri il valore espressivo e simbolico della relazione metaforica, concretata dalle fotografie che affiancano il testo, tra gli occhi degli animali incontrati dalla voce narrante nel «Nocturama» del giardino zoologico di Anversa e gli occhi delle persone presenti nella sala d'aspetto della Centraal Station di Anversa (tra i quali Jacques Austerlitz), che figurano come «ultimi rappresentanti di un popolo in via d'estinzione, cacciato dalla sua patria o scomparso» (W. G. Sebald, *Austerlitz*, tr. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2002, pp. 13).

⁴³ C. Wolf, *Con uno sguardo diverso* (2005), tr. it. di M. Pesetti, A. Raja, P. Sorge, e/o, Roma 2008.

⁴⁴ Su questo ho riflettuto in *Towards a Contemporary Humanism. The Role of Comparative Literature*, in A. Tomiche (ed.), *Le Comparatisme comme approche critique. Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, Tome 3, *Objets, méthodes et pratiques comparatistes*, Classiques Garnier, Paris 2017, pp. 233-2.

un «canto di emergenza», come scriveva Paul Celan,⁴⁵ dalla scoperta di *porzioni di esistenza* finora inesplorate?⁴⁶ Come si rappresenta il male? Con quale linguaggio? Come l'autore e il lettore possono addossarsi, anche figurativamente, una parte di responsabilità? Fino a dove può spingersi il realismo? E il fantastico, e l'allegorico? Qual è il discrimine tra testimonianza e oscenità?

In *Elizabeth Costello* (2003), sotto le mentite, autofinzionali, spoglie dell'omonima scrittrice, John M. Coetzee riflette sulla parola *osceno* dopo avere considerato i limiti del realismo nella narrativa contemporanea, dopo che, almeno a partire da Kafka, «the word-mirror is broken, irreparably».⁴⁷ Il realismo fa del linguaggio un mezzo troppo trasparente, brutale e non sufficientemente universale di rappresentazione della realtà. Malgrado il dovere della testimonianza, il realismo deve risparmiare qualcosa, lasciare fuori, *off-stage*, l'osceno: «*Obscene*. That is the word, a word of contested etymology, that she must hold on to as a talisman. She chooses to believe that *obscene* means *off-stage*. To save our humanity, certain things that we may want to see (*may want to see because we are human!*) must remain *off-stage*».⁴⁸

Il rischio della rappresentazione diretta e realistica del male è l'oscenità. Ne è un esempio il (brutto) romanzo dello scrittore (inventato) Paul West, *The Very Riche Hours of Count von Stauffenberg*, che si prodiga in dettagli nel raccontare la vergogna della repressione hiltleriana. Per contro – si domanda Elizabeth Costello – come possiamo conoscere gli orrori del nazismo o, in generale, della Storia se una narrazione non li porta alla luce? È proprio necessario, però, che la scrittura faccia così tanto male a chi legge, oppure il linguaggio deve nascondere qualcosa, lasciarlo *fuori dalla scena*? Come si può eludere quella curiosità morbosa che attira l'uomo verso la visione e la conoscenza del male? E come può il linguaggio sprofondare nel male senza corrompersi?

Eppure la scrittura, e la scrittura della Storia in particolare, non può accontentarsi della resa, per impotenza, al proprio annientamento. Ha il dovere di trasformare la cronaca e la testimonianza in qualcosa di potenzialmente universale, in un sentimento esercitato e *buono*, deve suscitare una reazione capace di produrre consapevolezza intellettuale.

Già Camus, nel romanzo *La peste* (1947), poneva il problema della testimonianza, fondendola con l'allegoria. La malattia improvvisa e inspiegabile, attestata come cronaca nei taccuini di Tarrou, diviene al tempo stesso allegoria del male, «cet ange

⁴⁵ P. Celan, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, tr. it. di M. Ranchetti, Einaudi, Torino 2001, p. 163.

⁴⁶ Kundera, *La denigrata eredità di Cervantes* cit., p. 18.

⁴⁷ Coetzee, *Elizabeth Costello*, Secker & Warburg, London 2003, p. 19. Cfr. *Elizabeth Costello*, tr. it. M. Baiocchi, Einaudi, Torino 2004, p. 23.

⁴⁸ Ivi, pp. 168-169. Cfr. tr. it. p. 122.

de la peste, beau comme Lucifer et brillant comme le mal lui-même». ⁴⁹ Il dovere della testimonianza emerge anche dai *Carnets* dello stesso autore, dove l'opera d'arte viene così definita nella sua fisionomia e nelle sue funzioni:

(L'œuvre d'art) est le seul objet matériel de l'univers qui ait une harmonie interne [...]. L'œuvre d'art se tient debout toute seule et rien d'autre ne le peut. Elle achève ce que la société a souvent promis, mais toujours en vain.

[...] Il (l'art) est le seul produit ordonné qu'ait engendré notre race désordonnée. C'est le cri de mille sentinelles, l'écho de mille labyrinthes, c'est le phare qu'on ne peut voiler, c'est le meilleur témoignage que nous puissions donner de notre dignité. ⁵⁰

Alla rappresentazione allegorica della Storia si volgono, tra gli altri, Coetzee in *Waiting for the Barbarians* (1980), ⁵¹ ambientato in un Impero senza nome che potrebbe rappresentare ogni stato che diventi preda dell'isteria contro i Barbari e si volga alla tortura e alla delazione per cercare complotti e sedizioni inesistenti, e Antonio Moresco nel romanzo *Gli incendiati* (2010), ⁵² mentre Claudio Magris, in *Alla cieca* (2005), ⁵³ e Mo Yan in *Grande seno, fianchi larghi* (1995), ⁵⁴ raccontano la Storia da prospettive diacroniche e, sotto alcuni aspetti, irrealistiche, valicando i confini cronologici e geografici per cogliere, della Storia stessa, una visione sintetica, come fosse dall'alto, malgrado la forma «massimalista» ⁵⁵ e torrenziale della narrazione. La compulsione totalizzante, del resto, e per certi aspetti allegorica fino al paradosso, è anche quella che caratterizza la letteratura americana postmoderna e la sua rappre-

⁴⁹ A. Camus, *La peste*, in *Œuvres complètes*, sous la direction de J. Lévi-Valensi, Gallimard, Paris 2006, t. II, p. 99.

⁵⁰ A. Camus, *Carnets* (mai 1935-décembre 1948), in Id., *Œuvres complètes* cit., t. II, p. 1029.

⁵¹ Cfr. it. J. M. Coetzee, *Aspettando i barbari*, tr. it. M. Baiocchi, Einaudi, Torino 2000. Sull'allegoria, si veda almeno, gli altri, D. Attridge, *Against Allegory. Waiting for the Barbarians and Life & Time of Michael K*, in Id., *J. M. Coetzee & the Ethics of Reading*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2004, pp. 32-64; mi permetto di rimandare anche al mio saggio: *Tra allegoria e intertestualità. L'eroe 'stupido' di J. M. Coetzee*, Dell'Orso, Alessandria 2005.

⁵² A. Moresco, *Gli incendiati*, Mondadori, Milano 2010. Sull'allegoria in altre opere dell'autore, cfr. A. Orso, *Il Cristo di Antonio Moresco*, «Diacritica», 2, 2015, pp. 67-91.

⁵³ C. Magris, *Alla cieca*, Garzanti, Milano 2005. Cfr. U. Musarra-Schroder, *La geografia della Storia: "Alla cieca" di Claudio Magris*, «Otto / Novecento», 1, 2007, pp. 123-135.

⁵⁴ Mo Yan, *Grande seno, fianchi larghi*, tr. it. G. Trentin, Einaudi, Torino 2006. Cfr. D. Der-W. Wang-M. Berry, *The Literary World of Mo Yan*, «World Literature Today», 74, 3, 2000, pp. 487-494.

⁵⁵ S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, Bompiani, Milano 2015.

sentazione della Storia, dall'opera di Philip Roth (soprattutto *American Pastoral*, 1997, ma anche *The Counterlife*, 1986, per gli usi nuovi dell'autofiction e le anomale dislocazioni del punto di vista)⁵⁶ alle scritture del trauma post 11 settembre, che ha dato origine a un sottogenere vero e proprio della narrativa.⁵⁷

Ci sarebbero moltissimi altri esempi di come le forme del romanzo contemporaneo, inevitabilmente su scala mondiale, siano riuscite e riescano a proporre narrazioni basate su queste premesse, capaci di conciliare estetica e etica, sperimentazione, cura stilistica e testimonianza. Si pensi a *Atemschaukel* (2009) di Herta Müller, un romanzo sulla deportazione dei rumeno-tedeschi nei lager sovietici dell'Ucraina dopo il 1945, che ricostruisce la genesi della sua narrazione in un rapporto tra verità e finzione rarefatto e simbolico al tempo stesso, intorno all'incontro realmente avvenuto e cruciale con il poeta Oskar Pastior che rivive nelle pagine dell'opera:

Nel 2001 cominciai ad annotare conversazioni con gli ex deportati del mio villaggio. Sapevo che anche Oskar Pastior era stato deportato e gli raccontai che avrei desiderato scrivere su questo tema. Lui volle aiutarmi con i suoi ricordi. Ci incontrammo regolarmente, lui raccontava e io prendevo appunti. Presto tuttavia nacque il desiderio di scrivere insieme il libro.⁵⁸

La capacità di trasformare la testimonianza in verità narrativa e poetica caratterizza le opere – appartenenti a culture molto diverse e lontane – di Svjatlana Aleksievič, *La guerra non ha un volto di donna* (1985), *Gli ultimi testimoni* (1985), *Preghiera per Černobyl. Cronaca del futuro* (1997)⁵⁹, di Mo Yan (*Sorgo rosso*, 1986; *Le rane*, 2009; *Le canzoni dell'aglio*, 1988, etc.)⁶⁰, e di Abdulrazak Gurnah, tanzaniano, che arricchisce la memoria storica e autobiografica di rifugiato con racconti di matrice orientale, sul genere delle *Mille e una notte*, ad esempio in *Paradise* (1994) e in *By The Sea* (2001).⁶¹ Si tratta di autori e autrici che, come Coetzee, sono stati insigniti

⁵⁶ P. Roth, *Pastorale americana*, tr. it. V. Mantovani, Einaudi, Torino 2013; Id., *La contro-vita*, tr. V. Mantovani, Einaudi, Torino 2010.

⁵⁷ Cfr. A. Keeble, *The 9/11 Novel. Trauma, Politics and Identity*, McFarland, Jefferson 2014. Gli autori analizzati vanno da Art Spiegelman (*In the Shadow of No Towers*, 2003), a De Lillo (*Falling Man*, 2007), Amy Waldman (*The Submission*, 2012), etc.

⁵⁸ H. Müller, *L'altalena del respiro*, tr. it. M. Carbonaro, Feltrinelli, Milano 2010, p. 250.

⁵⁹ Cfr. S. A. Aleksievič, *Opere*, a c. di S. Rapetti, Bompiani, Milano 2022.

⁶⁰ Cfr. Mo Yan, *Sorgo rosso*, tr. it. R. Lombardi, Einaudi, Torino 2014; *Le rane*, tr. it. P. Liberati, Einaudi, Torino 2013; *Le canzoni dell'aglio*, tr. it. M. R. Masci, Einaudi, Torino 2014.

⁶¹ A. Gurnah, *Paradiso*, tr. it. A. Pezzotta, La nave di Teseo, Milano 2022; Id., *Sulla riva del mare*, tr. it. A. Cristofori, La nave di Teseo, Milano 2021.

del premio Nobel per la Letteratura per motivazioni che sottolineano il rapporto tra valore stilistico e forme etiche: Aleksievič per «la sua opera polifonica, tributo al coraggio e al dolore dei nostri tempi»⁶², che si concentra sulla rappresentazione di persone, destini e vicende ambientate dopo la fine dell'Unione Sovietica; Mo Yan, sul regime dittatoriale in Cina, per «avere fuso realismo visionario, racconti popolari, storia e contemporaneità»;⁶³ Gurnah per «la sua intransigente e profonda analisi degli effetti del colonialismo e del destino del rifugiato tra culture e continenti».⁶⁴

In generale, la difficoltà di scrivere la Storia dopo il 1945 e dopo la fine delle dittature muove tra il silenzio e l'elaborazione della testimonianza in forme nuove e il più possibile adeguate. Con la morte di Stalin, nel 1955, si conclude *Die Blechtrommel* di Günter Grass, pubblicato nel 1959, dove il tragico della Storia assume le forme del grottesco e della deformazione;⁶⁵ altrove Grass rielabora le modalità rappresentative dell'autobiografia e del diario (*Beim Häuten der Zwiebel. Erinnerungen*, 2006),⁶⁶ e della cronaca quotidiana, secondo un modello per così dire 'annalistico', come nello scritto ibrido *Mein Jahrhundert* (1999).⁶⁷ È uno schema che ripropone Christa Wolf in *Ein Tag Im Jahr. 1960-2000*, cercando di fare combaciare Storia ed esistenza, una vita che trascorre come impercettibilmente, composta «di innumerevoli, microscopici frammenti temporali».⁶⁸

Molti romanzi spagnoli sono stati scritti dopo la caduta della dittatura franchista, cercando il migliore sguardo a ritroso, attraverso una complessa rielaborazione intertestuale tra personaggi reali e di finzione, e autori letterari (Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, 2001;⁶⁹ Javier Marías, *Así empieza lo malo*, citazione da *Hamlet*, III, iv, «Thus bad begins and worse remains behind», secondo una consuetudine dell'au-

⁶² A. Borella, *Nobel per la letteratura a Svetlana Aleksievic: "Amo la Russia, ma non quella di Stalin e Putin"*, «Repubblica», 8 ottobre 2015. Cfr. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/summary/>

⁶³ Cfr. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/summary/>

⁶⁴ Dalla IV di copertina di *Sulla riva del mare*, cit. Cfr. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2021/summary/>

⁶⁵ G. Grass, *Il tamburo di latta* [1962], tr. it. B. Bianchi, Feltrinelli, Milano 2013. Cfr. J. Preece - N. Thesz, *Günter Grass and International Literature*, «Oxford German Studies», 48, 3, 2019, pp. 303-310.

⁶⁶ G. Grass, *Sbucciando la cipolla*, tr. it. G. Groff, Einaudi, Torino 2009.

⁶⁷ G. Grass, *Il mio secolo. Cento racconti*, tr. it. G. Groff, Einaudi, Torino 1999..

⁶⁸ C. Wolf, *Il mio ventisette settembre*, in Id., *Un giorno all'anno* (2003), tr. it. A. Raja, e/o, Roma 2006, pp. 7-10, p. 7.

⁶⁹ J. Cercas, *Soldati di Salamina*, tr. it. P. Cacucci, Guanda, Milano 2002. Cfr. S. Amago, *True Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*, Bucknell University Press, Lewisburg 2010.

tore⁷⁰), ovvero in una stretta relazione tra sfera privata e pubblica, come nel romanzo di Almudena Grandes, *La buena hija* (1996).⁷¹

Le autrici e gli autori menzionati – forse troppi, e senz’altro insufficienti a proporre una mappatura esaustiva delle narrazioni contemporanee della Storia – prediligono un’espressione dell’impegno all’interno di una molteplicità di *forme*, dunque di stili e di tecniche narrative che la letteratura stessa offre, in sé e nel suo ampio orizzonte intertestuale e polifonico, nei rapporti con le altre arti (ad esempio quelle visuali della pittura e del cinema, «arte totale»⁷²) e, soprattutto, nelle possibilità di sviluppo di nuove modalità rappresentative dell’umano, tracciando così i percorsi su cui muove il romanzo, tutt’altro che morente, verso il futuro. Se li possiamo definire moralisti, però, lo sono come li intende Leopardi, capaci di «sporcare le parole», all’occorrenza, chiamando – a differenza di chi il male lo compie davvero – «le cose coi loro nomi»⁷³; e come li intendono Moravia e Élemire Zolla, «moralisti moderni» al pari dei Greci centonati da Leopardi, «i moralisti cristiani, i moralisti francesi e inglesi», capaci di ricreare «un mondo scomparso» e, soprattutto, di distinguere tra bene e male, a differenza di quanto accada nel mondo «ottimista» e «antiumanistico» contemporaneo.⁷⁴ Moravia scriveva queste note nell’Introduzione alla raccolta *I moralisti moderni* di Zolla, che includeva argomenti diversi e testi di Thomas Mann, Kafka, Freud, Proust, Gide, Weil, Eliot, Pasternak, Musil etc., i quali definiscono – come gli scrittori e le scrittrici sopra citati – una nozione di moralismo moderno, *engagé* senza essere mai compiacente:

Moralista oggi non è colui che confronta il comportamento quotidiano con un sistema di leggi approvate dalla comunità [...] La legge della civiltà contemporanea si riduce a un solo comandamento essenziale: non badare a ciò che sta sotto la superficie quotidiana, non fare del niente qualcosa di esistente. Il moralista è colui che crea dal nulla, o meglio dall’apparenza innocente trae la mitologia del conflitto tra il Bene e il Male.⁷⁵

⁷⁰ J. Marías, *Così ha inizio il male*, tr. it. M. Nicola, Einaudi, Torino 2015.

⁷¹ A. Grandes, *La figlia ideale*, tr. it. R. Bovaia, Guanda, Milano 2020.

⁷² «attraverso tutti i linguaggi è possibile fare poesia, mediante le immagini, la lingua, la fotografia, la musica, la danza, la pittura ma certamente quello con cui viene meglio è il cinema, che è un’arte totale» (dal *cine-poème* di Gao Xinjiang, *Le Deuil de la beauté*, 2016).

⁷³ G. Leopardi, *Pensieri. Moralisti greci. Volgarizzamenti e scritti vari*, I, Laterza, Bari 1932, p. 5.

⁷⁴ A. Moravia - É. Zolla, *I moralisti moderni*, Garzanti, Milano 1959.

⁷⁵ É. Zolla, *Il moralismo*, ivi, pp. 13-14.

Il narratore testimone nella narrativa contemporanea

Luigi Pinton

Molte narrazioni contemporanee – per dare un’indicazione temporale limite potremmo dire scritte a partire dagli anni Ottanta – fanno perno sulla figura di un narratore (più o meno invadente) che ascolta e riporta parole altrui, siano esse in forma di frammenti o di racconto. Chiamo queste strutture narrative, tra le più interessanti e più caratterizzanti del panorama contemporaneo, ‘storie di seconda mano’. Se ne possono trovare vari esempi nella letteratura occidentale degli ultimi decenni: da molti romanzi di Philip Roth a *Austerlitz* di W. G. Sebald (2001), da *Limonov* di Emmanuel Carrère (2011), alla ‘*Outline trilogy*’ di Rachel Cusk (2014-2018), fino a *We, the survivors* di Tash Aw (2019). Casi non meno interessanti si trovano nella letteratura italiana: pensiamo, per esempio, ai romanzi di Antonio Tabucchi, come *Sostiene Pereira* (1994) e *Tristano muore* (2004), *Resistere non serve a niente* di Walter Siti (2012), *Vita di vita* (2014) di Eraldo Affinati o *Io sono con te. Storia di Brigitte* di Melania Mazzucco (2016). In ognuno di questi libri, il narratore (che a volte si confonde con l’autore) si ritrova a tu per tu con un’altra persona e fa da testimone a questo incontro, ascoltando e riportando la storia dell’altro. In questo intervento non intendo proporre uno studio narratologico di questa forma narrativa né un regesto di casi; piuttosto, credo che l’identificazione dell’esistenza di questa forma nel campo letterario contemporaneo e la definizione di alcune sue caratteristiche principali possa fornire una chiave di lettura per questioni centrali nella letteratura e nella teoria contemporanea.

Nel rapporto che si viene a creare tra il narratore e la persona la cui storia viene raccontata, queste ‘storie di seconda mano’ mettono in atto una dialettica tra ‘autorità’ e ‘(mancanza di) esperienza’. Di solito, il narratore/ascoltatore si interessa alla storia dell’altro perché garantisce l’accesso a qualcosa (conoscenza o esperienza) a cui non potrebbe avere accesso altrimenti o, in alcuni casi, a una esperienza mancata. Allo stesso tempo, la persona che viene ascoltata dal narratore decide di raccontare la propria storia perché non ha (almeno apparentemente) il potere o l’autorità per

raccontarla autonomamente ed essere ascoltata. Questo rapporto dialettico (e dialogico) inserisce volutamente un livello in più tra il contenuto della narrazione e il lettore, che, come una cornice, crea un effetto al tempo stesso di allontanamento e di immersione, individuando un punto di vista coinvolto e al tempo stesso distaccato.¹

Nella narrativa contemporanea, la figura che incarna meglio questo punto di vista è il testimone. Il soggetto della testimonianza è sempre allo stesso tempo dentro e fuori l'evento, sfuma i confini tra narratore e ascoltatore, autore e lettore, e prospetta una nuova soggettività, capace di rendere conto di questa posizione obliqua. Per comprendere in pieno l'importanza (storica e teorica) della figura del testimone è necessario però separare il testimone dalle sue connotazioni abituali. Quando si fa riferimento a narrazioni testimoniali si pensa automaticamente alle testimonianze dell'Olocausto, al *testimonio* latino-americano e, più recentemente, alle 'narrazioni della migrazione'.² Queste connotazioni storico-letterarie non sono certo irrilevanti, ma credo che a volte possano limitare la concettualizzazione della figura del testimone. Per esempio, la sovrapposizione automatica che si viene a creare tra testimone e vittima può essere limitante perché riduce le potenzialità della figura del testimone alla sfera morale e a un lato passivo all'interno di questa sfera. Una comprensione, invece, formale ed epistemologica della testimonianza potrebbe rendere più chiara la sua funzione di categoria critica. Pur non eliminando la specificità di ogni tipo di testimonianza, questo modo di concepire la testimonianza ne estende il concetto, consentendo una comprensione fondata meno su criteri tematici e più su criteri strutturali. All'interno di questo quadro, la testimonianza diventa una categoria chiave per capire le storie di seconda mano. Questa forma narrativa, infatti, raddoppia e mette in evidenza il funzionamento della testimonianza, rendendo visibile il momen-

¹ Sulla funzione della cornice cfr. A. Pinotti e D. Ferrari (a cura di), *La cornice. Storie, teorie, testi*, Johan & Levi, Monza 2018. La cornice produce un effetto di immersione non dissimile da quello di molti media visivi contemporanei, per cui cfr. A. Pinotti, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.

² Sulla testimonianza dell'Olocausto la bibliografia è sterminata. Rimane fondamentale per l'influenza che ha avuto il volume di S. Felman e D. Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992; cfr. anche J. E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1988. Sul *testimonio* latino-americano cfr. i saggi di John Beverley, ora raccolti in *Testimonio. On the Politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2004 e Georg M Gugelberger (ed.), *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Durham 1996. Sulle testimonianze migranti, con particolare riferimento al contesto italiano, interessanti riflessioni in C. Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma 2013 e G. Parati, *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press, Toronto 2014.

to della sua produzione e quello della sua ricezione. In queste narrazioni, non solo qualcuno testimonia la propria esperienza, ma quella stessa testimonianza è ricevuta e testimoniata a sua volta dal narratore. Prolungando questa catena di testimonianze, anche il lettore è coinvolto in questo meccanismo diventando testimone di una testimonianza di una testimonianza.

Nelle pagine che seguono tenterò di spiegare più in dettaglio questo approccio. Mi soffermerò dapprima, attraverso brevi esempi, su alcuni testi e aspetti che potrebbero fornire qualche spunto sulle origini di questo narratore testimone contemporaneo e su queste ‘storie di seconda mano’, su come si sono sviluppate a partire dagli anni Ottanta e perché sono diventate così centrali per il discorso letterario odierno. Nella seconda parte dell’articolo delinearò alcune delle implicazioni teoriche di questa forma narrativa e quale possa essere il suo significato per noi oggi. Infine, affronterò la funzione di queste narrazioni, mostrando come il loro uso non sia univoco, ma possa servire funzioni opposte. Le ‘storie di seconda mano’ possono effettivamente giocare un ruolo nel tentativo (estetico e politico) di cambiare lo stato delle cose, ma spesso, (in maniera consapevole o meno) rischiano allo stesso tempo di confermare le strutture di potere esistenti.

1. *Qualche nota sulle origini del narratore testimone contemporaneo*

Come si è sviluppata questa forma narrativa? Aleida Assmann ha recentemente proposto una genealogia per quello che considera un nuovo tipo di narratore, ovvero il narratore come ascoltatore empatico.³ Secondo Assmann, questo nuovo tipo di narratore – molto vicino a quello su cui si costruiscono le storie di seconda mano – è emerso «in the wake of a new narrative genre that may be termed “testimonial narratives”» (con questo intendendo esclusivamente testimonianze dell’Olocausto).⁴ Accanto ai testimoni di prima mano che, attraverso la testimonianza cercano di fare i conti con il proprio passato, può esserci anche il caso di un testimone secondario che, escluso dall’esperienza diretta, può accedere alla conoscenza del passato come testimone empatico, che ascolta e riporta l’esperienza di qualcun altro. Tracciando una linea che collega Primo Levi, Dori Laub, Art Spiegelman e W.G. Sebald, Assmann afferma che questa forma di «secondary witnessing» si è sviluppata in diverse fasi, seguendo un processo di progressiva finzionalizzazione. Soffermandomi brevemente

³ A. Assmann, *The Empathetic Listener and the Ethics of Storytelling*, in H. Meretoja and C. Davis (eds.), *Storytelling and Ethics. Literature, Visual Arts and the Power of Narrative*, Routledge, New York 2018, pp. 203-218.

⁴ Ivi, p. 205

te sui testi di Laub e Levi presentati da Assmann cercherò di evidenziare i punti di forza e di debolezza della sua argomentazione.

Nel secondo capitolo di *Testimony*, un testo che è stato e rimane fondamentale per indagare la genesi della riflessione sulla testimonianza dell'Olocausto come genere letterario, lo psicoanalista Dori Laub (autore del libro insieme alla critica letteraria Shoshana Felman) racconta la propria esperienza di raccolta e registrazione di testimonianze per il Fortunoff Archive of Holocaust Video Testimonies a Yale e riflette sulla propria esperienza come ascoltatore e facilitatore della testimonianza altrui.⁵ Come un'ostetrica socratica, l'intervistatore assiste il processo di produzione della testimonianza, facilitandolo e rimuovendo gli ostacoli (il trauma) che potrebbero impedirlo:

The emergence of the narrative which is being listened to —and heard— is, therefore, the process and the place wherein the cognizance, the “knowing” of the event is given birth to. The listener, therefore, is a party to the creation of knowledge *de novo*. The testimony to the trauma thus includes its hearer, who is, so to speak, the blank screen on which the event comes to be inscribed for the first time.⁶

Nelle parole di Laub la testimonianza è qualcosa che nasce solo nel rapporto tra chi parla e chi ascolta, qualcosa che si crea di nuovo. Con una discutibile metafora sinestetica, Laub afferma che l'ascoltatore è «lo schermo vuoto» su cui la testimonianza «viene iscritta». Pur essendo un testo estremamente importante per la concettualizzazione della testimonianza come pratica relazionale, Assmann sembra non notare come il testo di Laub stenti a riconoscere il ruolo degli elementi esterni nella produzione delle testimonianze, come l'evidenza storica o il punto di vista dell'ascoltatore. Di fatto, l'ascolto di Laub co-produce la testimonianza non solo consentendo che venga espressa, ma anche dirigendola e infine riportandola ad altri. Laub non è uno «schermo vuoto», anzi lascia al testimone solo limitate possibilità di parola.⁷

Anche quando guardiamo alle opere di Primo Levi per capire lo sviluppo di questo 'narratore empatico' e della storia di seconda mano, troviamo una riflessione più complessa e stratificata di quanto Assmann sembri riconoscere. Secondo Assmann è con i primi scritti e le prime testimonianze dei sopravvissuti dei campi di concentramento che questo nuovo tipo di narratore come ascoltatore empatico compare per la

⁵ D. Laub, *Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening*, in Felman e Laub, *Testimony* cit. pp. 57-74

⁶ Ivi, p. 57

⁷ Cfr. la critica a Laub di T. Trezise, *Witnessing Witnessing. On the reception of Holocaust Survivor Testimony*, New York, Fordham University Press, 2013, pp. 8-39.

prima volta. Nonostante si tenda a pensare ai testimoni come a coloro che riferiscono la loro personale esperienza, Assmann sottolinea giustamente il fatto che i testimoni portano testimonianza di quello che è accaduto ad altri, fino a diventarne, molto spesso, i portavoce. In un passo molto noto e discusso de *I sommersi e i salvati*, Primo Levi afferma esplicitamente che i ‘veri testimoni’ non sono i sopravvissuti, ma coloro che sono morti nei campi, perché sono gli unici che hanno vissuto fino in fondo l’orrore dell’Olocausto. In questo senso, ogni sopravvissuto, secondo Levi, sente la responsabilità di testimoniare per loro:

Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso “per conto di terzi”, il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio [...] Parliamo noi in vece loro, per delega.⁸

Nelle parole di Levi il punto di vista del testimone è sempre in qualche modo quello di un ‘terzo’, sempre un passo indietro rispetto all’evento. Levi sa che il ruolo del testimone è quello di un messaggero, il primo anello di una catena della memoria. L’eredità di Primo Levi, però, non si ferma qui. Come è noto, l’opera di Levi è stata inizialmente riconosciuta (non senza difficoltà) per il suo valore storico e solo in un secondo momento per il suo valore letterario. In realtà, non solo Levi ha scritto storie di finzione, ma anche i suoi resoconti testimoniali dovrebbero essere letti come testi letterari.⁹ Di questa commistione ne è prova *La chiave a stella* (1978). Come hanno insistito Daniele Del Giudice e Robert Gordon, nonostante sembri uno dei testi di Levi più lontani dal suo impegno testimoniale, *La chiave a stella* dovrebbe essere letto come una sorta di ‘testimonianza rappresentata’.¹⁰ Sia perché, dietro un tono quasi allegro, nel romanzo emergono qua e là indizi del passato di Levi; sia, soprattutto, perché la struttura stessa del romanzo evoca quella della testimonianza – in particolare di una testimonianza di seconda mano. Il libro è infatti strutturato attorno alle storie che Faussone racconta a un narratore anonimo, un alter ego di Levi, che ne ascolta e riporta le storie. Leggere *La chiave a stella* come una rappresentazione del processo testimoniale complica le cose, mostrando i limiti ma anche le possibilità della testimonianza. Il fatto che Levi, ‘il’ testimone dell’Olocausto per eccellenza, usi una sorta di simulacro del racconto testimoniale per scrivere un vero

⁸ P. Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], in Id., *Opere complete*, vol. II, a cura di Marco Belpoliti, Einaudi, Torino 2017, p. 1196

⁹ Cfr. M. Barengi, *Perché crediamo a Primo Levi?*, Einaudi, Torino 2013.

¹⁰ R. S. C. Gordon, *The Art of Listening: Primo Levi’s Ethics of Storytelling*, «Jewish Culture and History», Vol. 3, No. 1, 2000, pp. 1-22; D. Del Giudice, *Introduzione*, in Levi, *Opere complete* cit., vol. I, pp. ix-li.

e proprio romanzo rende evidente come gli strumenti usati per scrivere qualsiasi tipo di testimonianza siano strumenti letterari. Per di più, il riferimento a Conrad alla fine del libro rende chiaro che Levi vuole inserirsi in una precisa genealogia letteraria.¹¹ Se la genesi del personaggio di Faussone può somigliare a quella del Capitano MacWhirr di *Typhoon* di Conrad, il narratore del romanzo può essere accostato a uno dei tanti ‘testimoni-narratori’ conradiani, che insieme a quelli di Henry James, rivoluzionarono l’uso del punto di vista in letteratura, introducendo una prospettiva obliqua affidata appunto a un distaccato ‘testimone-narratore’.¹² Dunque, sebbene la narrativa testimoniale sia un fenomeno effettivamente nuovo, la sua struttura è fondamentalmente in debito verso la tradizione romanzesca. L’opera di Levi, da questo punto di vista, allarga i confini della testimonianza: non solo un genere narrativo chiuso e legato a precisi eventi storici, ma una forma letteraria basata su specifici dispositivi letterari stilistici e strutturali. Ed è all’interno di questa dimensione, che unisce storia e letteratura e inserisce nuove esperienze all’interno di una prospettiva di lunga durata, che andranno ricercate le origini e il successivo sviluppo del narratore testimone contemporaneo.

2. *Che cosa ci dicono le storie riportate da narratori testimoni*

Che tipo di conoscenza ci forniscono queste ‘storie di seconda mano’ imperniate su un narratore testimone? A pensarci bene, sono pochissime le cose che apprendiamo di prima mano. Il più delle volte ciò che sappiamo è mediato da qualcuno o qualcosa. Questo fatto è diventato sempre più evidente con la diffusione esponenziale della stampa, dei mezzi audiovisivi e dei social media, che ha reso sempre più evidente la natura di seconda mano della nostra conoscenza. Se la letteratura è sempre stata anche un mezzo di estensione del nostro sapere, le storie di seconda mano tematizzano questa funzione, facendo del processo di trasmissione della conoscenza – di raccolta e restituzione di informazioni – l’asse portante della narrazione. Le storie di secon-

¹¹ P. Levi, *La chiave a stella* [1978], in Id., *Opere complete cit.*, vol. I, p. 1173

¹² Conrad e James sono di solito considerati tra i primi fautori della teoria narratologica del punto di vista. Per una aggiornata visione d’insieme del fenomeno (con riferimento ai classici studi narratologici di Friedman, Genette, Lanser, and Fludernik) cfr. B. Niederhoff, *Perspective – Point of View*, in P. Hühn et al. (eds.), *The Living Handbook of Narratology*, Hamburg University, 2013, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/26.html> [consultato: 24 maggio 2022]. Con riferimento al contesto italiano cfr. G. Turchetta, *Il punto di vista*, Laterza, Roma-Bari 1999. Da un punto di vista narratologico, è vicino al punto di vista del narratore testimone contemporaneo quello delineato da F. Pennacchio, *Allofiction. Appunti su Latronico, Siti, Orecchio*, «il verri», 64, 2017, 72-88.

da mano, infatti, non solo adottano la forma del racconto testimoniale, ma rendono anche visibile e riproducono a livello narrativo il funzionamento della testimonianza secondo un paradigma epistemologico.¹³ Per gli epistemologi, la testimonianza è una delle fonti della conoscenza. Tuttavia, a differenza delle altre fonti tradizionali di conoscenza – percezione, memoria, coscienza e ragione – che sono sempre direttamente a disposizione del soggetto, la testimonianza è una fonte indiretta. Si basa su informazioni ricevute da un'altra persona, che presumibilmente potrebbe (o meno) aver avuto accesso diretto alle informazioni. La testimonianza non è un sapere che nasce, dunque, da principi primi, ma un sapere che nasce dalla particolarità, da altre persone. La testimonianza è sempre «second-hand knowledge».¹⁴ Questo aspetto ha impedito per lungo tempo, almeno fino alla fine del Novecento, una reale comprensione epistemologica della testimonianza.¹⁵ Coady sostiene che questa negligenza sia da imputare all'ideologia individualistica occidentale che considera legittima solo la conoscenza accessibile dall'individuo (modellata su un «autonomous knower» cartesiano) e respinge la conoscenza proveniente da altri come inaffidabile.¹⁶ L'attenzione recente alla testimonianza come conoscenza fornita da 'altre menti', tuttavia, attesta uno spostamento verso un concetto relazionale di soggettività e un passaggio da un'idea rigorosa di autonomia epistemica a una di dipendenza epistemica.¹⁷ Le storie di seconda mano rendono evidente in forma letteraria la dipendenza epistemica su cui è costruita la nostra conoscenza.

Seguendo questo approccio, piuttosto che continuare a inquadrare la testimonianza come un atto fondamentalmente individuale e inesplicabile (come, ad esempio, nell'influente lettura di Agamben), dovremmo iniziare a vedere la testimonianza come un momento relazionale.¹⁸ Come sottolinea, ad esempio, Adriana Cavarero il

¹³ Per una discussione generale dell'epistemologia della testimonianza cfr. N. Vassallo, *Per sentito dire. Conoscenza e testimonianza*, Feltrinelli, Milano 2011.

¹⁴ E. Fricker, *Second-Hand Knowledge*, «Philosophy and Phenomenological Research», 73, 3, 2006, pp. 592-618.

¹⁵ C. A. J. Coady, *Testimony. A Philosophical Study*, Clarendon Press, Oxford 1994.

¹⁶ Ivi, pp. 6-20

¹⁷ John Hardwig, *Epistemic Dependence*, «The Journal of Philosophy», 82, 7, 1985, pp. 335-349; E. Fricker, *Testimony and Epistemic Autonomy*, in J. Lackey and E. Sosa (eds.), *The Epistemology of Testimony*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 225-250.

¹⁸ Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Per una critica al modello di testimonianza proposto da Agamben cfr. D. LaCapra, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, Ithaca 2004, pp. 144-94 e Trezise, *Witnessing Witnessing* cit., pp. 122-158.

soggetto non è un'entità solipsistica, ma è costruito in relazione ad altri soggetti.¹⁹ Un testimone si rivolge sempre a un 'Altro', è costantemente esposto all'alterità e può esistere solo se c'è un'altra persona che lo ascolta. Se guardiamo le narrazioni testimoniali attraverso la lente dell'epistemologia, possiamo constatare come, più che un contenuto particolare, la forma del racconto testimoniale metta in luce la struttura relazionale della soggettività e dell'identità. Se accettiamo questa prospettiva, analizzando le storie di seconda mano contemporanee, possiamo osservare come la struttura testimoniale sia raddoppiata, e la natura relazionale del soggetto sia esplicitata e messa in scena nella relazione tra intervistatore e intervistato, ascoltatore e narratore – arrivando a coinvolgere il lettore.

3. A cosa servono queste 'storie di seconda mano'?

La natura relazionale delle 'storie di seconda mano' potrebbe suggerire che le sue strategie retoriche diano forma a una 'estetica relazionale'. Prendo in prestito il termine dall'omonimo saggio di Nicolas Bourriaud sull' 'arte relazionale' contemporanea.²⁰ Bourriaud usa questa definizione per descrivere alcune nuove tendenze nell'arte contemporanea che pongono l'accento su pratiche partecipative e performance comunitarie, il cui valore risiede nella capacità di creare nuovi tipi di relazioni (tra artisti e pubblico o tra i partecipanti) piuttosto che nella creazione di un oggetto d'arte. Lo scopo non è stabilire una relazione con il pubblico attraverso un'opera d'arte materiale, ma fare delle relazioni immateriali tra i partecipanti il vero obiettivo della produzione artistica. Uno scopo simile, si può dire, è stato rintracciato nella letteratura contemporanea. Diversi critici hanno recentemente prestato attenzione al potere che letteratura sembra possedere di (ri)costruire comunità, creare connessioni e relazioni personali, di portare avanti un'etica della cura, sia all'interno sia all'esterno del testo. La tendenza è così diffusa che Alexandre Gefen sostiene che l'obiettivo che tanta letteratura contemporanea si pone, nel bene o nel male, sia quello di riparare il mondo («réparer le monde»).²¹ Questo sembra oggi il principale obiettivo politico che la letteratura contemporanea può ottenere. Le storie di seconda mano possono benissimo essere considerate all'interno di questo contesto perché

¹⁹ Cfr. A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina, Milano 2013 e Ead., *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.

²⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998

²¹ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle* (Editions Corti, Paris 2017). L'analisi di Gefen è relativa alla letteratura francese contemporanea, ma l'orizzonte su cui si può applicare la sua tesi generale è facilmente estendibile.

molto spesso mirano a dare voce a chi di solito non può essere ascoltato (anche con casi limite opposti – vittime e carnefici). Storie di sofferenza e di ingiustizia vengono ascoltate e ri-raccontate. Attraverso la letteratura, queste testimonianze (fittizie o meno) riescono indubbiamente a raggiungere un pubblico più ampio.²² Tuttavia, un obiettivo così eticamente e politicamente connotato può sollevare delle domande. Seguendo la critica all'idea di Bourriaud di estetica relazionale della storica dell'arte Claire Bishop, dovremmo chiederci: «if relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?»²³

Nonostante i tentativi di dimostrare, consapevolmente o meno, la natura coprodotta della testimonianza, in cui sia l'ascoltatore sia il narratore giocano un ruolo attivo, permane ancora un divario piuttosto forte tra i due, proprio a causa della relazione che li lega. Ascoltatore e narratore sono infatti associati a due diverse funzioni. Se entrambi, come abbiamo visto, possono essere considerati dei testimoni, allo stesso tempo sembrano incarnare due diversi tipi di testimonianza. Il narratore e ascoltatore 'empatico' è il testimone neutrale e trasparente, che possiede autorità. Mentre colui che racconta la propria storia al narratore e la cui storia è riportata al lettore è il sopravvissuto, vittima di un trauma a volte inesplicabile se non attraverso il monologo. Come abbiamo notato nel testo di Laub, il 'narratore ascoltatore' è solitamente pensato erroneamente come uno schermo vuoto. Concentrandosi specificamente sulla testimonianza scientifica, Donna Haraway ha notato che la 'modestia', come virtù che sembra conferire neutralità e obiettività alle proprie affermazioni, dà forma alla nostra idea moderna di testimonianza e che l'oggettività scientifica deriva da un tentativo attivo di mascherare la soggettività del testimone come invisibile.²⁴ Quanto più modesto e invisibile è il soggetto della testimonianza, tanto più oggettiva sarà la sua testimonianza. Come sanno gli antropologi e gli storici orali, per quanto possa essere distaccato, chi ascolta per poter testimoniare a sua volta produce sempre degli effetti sulle relazioni in cui è coinvolto. Pertanto, un presunto 'testimone modesto', uno schermo vuoto che rispecchia le parole di altre persone, stabilisce in realtà speci-

²² Per precisa scelta, intesa a sottolineare innanzitutto le costanti formali tra opera molto diverse tra loro, non distinguo in questa sede tra narrazioni finzionali e non finzionali. Tuttavia, si tratta di una distinzione importante e necessaria perché ha importanti implicazioni sulla ricezione dell'opera da parte del lettore e sui problemi etici che questi testi pongono. Tale distinzione è discussa all'interno di un più ampio studio sulle 'storie di seconda mano' ancora *in fieri*. Sulla natura di fiction e non fiction, da un punto di vista moderatamente differenzialista, ha fatto il punto F. Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016.

²³ C. Bishop, *Antagonism and relational aesthetics*, «October», 110, 2004, p. 67

²⁴ D. J. Haraway, *ModestWitness@SecondMillennium. FemaleMan meets OncoMouse: feminism and technoscience*, Routledge, New York 1997, pp. 23-39.

fiche relazioni di potere: «self-invisibility for some comes at the cost of public invisibility for others».²⁵ Abbiamo bisogno di localizzare da dove e da chi proviene l'atto di testimoniare, perché «location is not self-evident or transparent».²⁶ Possiamo applicare questa comprensione della testimonianza alle storie di seconda mano? E se la storia di seconda mano perpetuasse nella sua stessa struttura i rapporti di potere che pretende di 'riparare'? Come mostrano oggi tante 'scritture della migrazione' ogni forma di cura è inestricabilmente anche un esercizio di potere e di violenza.²⁷

In conclusione, forse il soggetto della testimonianza e il narratore testimone su cui si impernano le storie di seconda mano, può essere descritto come un «soggetto implicato», che secondo Rothberg è colui che occupa «positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes. An implicated subject is not a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate the positions of victims and perpetrators, and yet in which most people do not occupy such clear-cut».²⁸ In questo senso, anche l'analisi teorica – come quella di Rothberg, partita dallo studio dei fenomeni della memoria in relazione all'Olocausto e, da lì, approdata proprio attraverso le categorie elaborate in quel contesto a riflessioni di carattere più ampio e trasversale – mostra come la testimonianza e la figura del testimone abbiano trascorso le loro origini e si siano diffusi in maniera pervasiva (e a volte imprevedibile) all'interno del contesto culturale contemporaneo.²⁹

²⁵ Ivi, p. 38

²⁶ Ivi, p. 37

²⁷ Cfr. Mengozzi, *Narrazioni contese* cit., pp. 132-149; e, da un punto di vista antropologico, D. Fassin, *La raison humanitaire. Une histoire morale du temps présent*, Éditions de l'EHESS avec Seuil/Gallimard, Paris 2010.

²⁸ M. Rothberg, *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford, 2019, p. 1

²⁹ La riflessione critica di Rothberg era infatti partita con *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000 e proseguita con il fortunato *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009.

Memoria, trauma, esperienza: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale

Mariarosa Loddo

Il presente contributo intende interrogarsi, attraverso un approccio comparativo, su alcuni presupposti della letteratura testimoniale, identificandoli, ponendoli in discussione e valutandone la tenuta alla luce delle varianti e dei più recenti risvolti di questa forma narrativa non finzionale. Infatti, benché si tenda a far coincidere quest'ultima con la pubblicazione delle memorie di scampati a crimini di massa, in primo luogo all'Olocausto, la produzione testimoniale in realtà non si riferisce esclusivamente a simili circostanze, il che suggerisce la necessità di mettere a fuoco portata, esigenze e modalità espressive dell'atto che ricostruisce la ferita. La centratura appare dunque bisognosa di una revisione rispetto al panorama contemporaneo, soprattutto tenendo conto dell'ampiamiento del bacino di temi e soggetti autorizzati, allo stato attuale, a dar vita a memorie dal valore documentario e letterario insieme. In sintesi, saremo portati a chiederci da chi, oggi, ci si aspetta una testimonianza attraverso la letteratura e su quali avvenimenti, per tentare di rispondere alla domanda di fondo che percorre l'indagine, ossia se questo genere sia ancora produttivo o non sia ormai esaurito e anacronistico.

Ineludibile punto di partenza è stabilire che cosa si intende con letteratura testimoniale, considerando due tendenze critiche opposte, ma privilegiando, da parte nostra, un posizionamento intermedio. A un estremo, infatti, troviamo una definizione piuttosto restrittiva e precisa, mentre all'altro capo un'apertura perimetrale tale da condurre a ritenere testimonianza pressoché ogni cosa, dai luoghi agli oggetti fino alla letteratura *tout court*. Riguardo all'idea ampia di atto testimoniale, è sufficiente ricordare *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* di Shoshana Felman e Dori Laub. Sebbene lo studio ponga in primo piano testimonianze orali e scritte di sopravvissuti alla Shoah, il contributo di Felman si sofferma su composizioni di varia natura letteraria (tra cui una conferenza tenuta da Mallarmé, *La peste* di Camus, *Le memorie del sottosuolo* di Dostoevskij), basandone

l'interpretazione sulla biografia dei loro autori e sul contesto in cui sono sorte. In ogni caso, per Felman si tratta di testimonianze di una crisi, non importa se quella, nell'ambito letterario, del verso tradizionale, o se dovuta a un trauma collettivo o personale. Laddove è riconoscibile una crisi, Felman sostiene, si ha testimonianza, la quale sarebbe implicata in quasi ogni forma di scrittura e la cui pervasività è illustrata per l'appunto dal variegato corpus di riferimento adottato dalla studiosa.¹

L'apertura eccessiva dei confini del genere da parte della critica viene esplicitamente rilevata da François Rastier, che nota come molti autori associati a questo tipo di narrativa non abbiano, di fatto, composto testimonianze: è il caso di Celan e Benjamin, di Solženicyn, espressosi sui gulag per mezzo del saggio, e Vasilij Grossman, la cui cronaca in *L'inferno di Treblinka* è quella del reporter e non della vittima.² Senza contare le opinabili sovrapposizioni con i dispositivi testimoniali impiegati dal romanzo (come quelli individuati da Felman in *La peste* di Camus) e con i personaggi fittizi, ma inseriti in contesti storici, che avrebbero peso analogo, se non superiore in termini di risonanza e popolarità, rispetto ai racconti in prima persona di reali scampati ai massacri.³ A tratti suggestive, talvolta forzate, simili interpretazioni finiscono col lasciare disorientati⁴ e desiderosi di ricorrere a una definizione più stringente e puntuale, come quella a cui si attengono Frédéric Detue e Charlotte Lacoste, secondo i quali la letteratura testimoniale va identificata nella pratica sociale che consiste nella pubblicazione di memorie, ad opera di sopravvissuti, dei crimini di massa di cui sono stati vittime, a partire dal XX secolo, in particolare in seguito al primo conflitto mondiale e al genocidio degli armeni.⁵ Questa narrativa non finzionale si rifarebbe alle deposizioni fornite in sede giudiziaria, vale a dire pre-

¹ S. Felman, D. Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York 1992, p.7.

² F. Rastier, *Témoignages inadmissibles*, «Littérature», 159, 2013, pp. 108-129; 109.

³ Cfr. il caso di una recensione menzionata da Rastier, in cui al protagonista fittizio di *Le benevole* di Jonathan Littell viene assegnato il ruolo di testimone (Ivi, p. 112). Risulta azzardato, da parte di Rosa Maria Grillo, anche l'accostamento di *Napoli milionaria* di Eduardo de Filippo al nostro genere di interesse, sebbene, consapevolmente, il verbo 'testimoniare' associato a quest'opera teatrale nell'articolo sia cautamente posto tra virgolette come segno di non piena idoneità (cfr. R. M. Grillo, "Tornare. Mangiare. Raccontare". I bisogni primari nelle testimonianze dei sopravvissuti, «Sinestesi», 22, 2021, pp. 29-44: 38.

⁴ Il senso della testimonianza viene a tal punto espanso da avere in effetti la sensazione che «the more we look closely at texts, the more they show us that, unwittingly, we do not even know what testimony is and that, in any case, it is not simply what we thought we knew it was» (Felman, Laub, *Testimony* cit., p. 7).

⁵ F. Detue, C. Lacoste, *Ce que le témoignage fait à la littérature*, «Europe», 1041-1042, 2016, pp. 3-15; 3.

supponendo una professione di piena attinenza allo svolgimento dei fatti finalizzata a opporsi al rischio che le violenze subite vengano taciute o occultate. L'esigenza di raccontare, dunque, sorge dalla paura del silenzio e dell'oblio da parte della sfera pubblica, motivo per cui è in questo senso che va intesa la valenza giudiziaria: «S'il n'a pas vocation à être versé au dossier de l'accusation dans un procès, le témoignage littéraire se destine à préparer le terrain pour que le tribunal de l'histoire puisse rendre son jugement sur les faits documentés». ⁶ Nelle sue vesti letterarie, la testimonianza si rivolge al tribunale della storia e all'umanità intera in qualità di giudice, chiamando ciascun lettore a esprimere un verdetto: «L'humanité se trouve appelée et en quelque sorte réalisée par le témoignage qui assigne leur place aux victimes, aux survivants, aux bourreaux même, et s'adresse aux lecteurs, aux générations futures, sans nier ce qui les distingue voire les oppose [...]. C'est d'ailleurs pour cela que certains témoignages sont devenus des classiques : adressés à l'humanité, ils prennent une valeur universelle». ⁷

Altrove Detue precisa ulteriormente il tipo di testi qualificabili come testimoniali, associandoli alla rievocazione di un crimine di guerra, di uno sterminio o di una detenzione in un campo di prigionia, ⁸ mentre Rastier aggiunge che il genere, istituitosi con la prima guerra mondiale, assume la forma contemporanea con il processo di Norimberga, la Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo e la convenzione contro il genocidio adottata dalle Nazioni Unite. ⁹

A livello di contenuto e dei soggetti narranti il quadro sembra dunque piuttosto definito e basato su riconoscibili punti di riferimento: un crimine di massa, fonte di trauma per chi lo ha vissuto, raccontato da coloro che ne sono stati vittima. Certo, i distinguo sarebbero comunque numerosi, a partire da una differenziazione, necessaria, tra l'esperienza del combattente e quella del civile perseguitato, o ancora tra il testo composto e prudentemente nascosto da chi non è sopravvissuto al massacro, ma ha fatto in tempo a lasciare una traccia di ciò che ha visto poco prima di soccombere. Tuttavia, il legante sussiste sul piano contenutistico, in relazione all'identità degli autori e alle finalità che animano la realizzazione di questi testi. Alle narrazioni testimoniali si attribuiscono infatti tre funzioni distintive: attestazione degli eventi, omaggio nei confronti di chi è perito ed educazione della società. Attraverso la conoscenza del passato, si punta cioè a scongiurare che il crimine si ripeta, assegnando

⁶ Ivi, p. 6.

⁷ Rastier, *Témoignages inadmissibles* cit., p.117.

⁸ F. Detue, *Noter le futur: témoignage et politique suivant Svetlana Alexievitch*, «Littérature», 168, 2012, pp. 85-102; 85.

⁹ Rastier, *Témoignages inadmissibles* cit., p. 116.

alla letteratura un ruolo istruttivo.¹⁰ Nella narrativa testimoniale, di conseguenza, è possibile scorgere la sintesi di diversi generi del discorso, quali la deposizione, a cui è riconducibile la chiarezza e l'essenzialità dell'esposizione, nonché il tentativo di sospendere il giudizio limitandosi a riportare i fatti e tralasciando gli aspetti emotivi; il racconto di formazione, distinguibile nella linearità e nella degenerazione delle fasi che attraversa il protagonista nella sua iniziazione all'orrore, un percorso attraverso cui il lettore stesso apprende quanto è avvenuto; l'omaggio commemorativo, affine all'epitaffio, che consente di celebrare coloro che non sono sopravvissuti e di rendere loro giustizia.¹¹

Se invece si assume una prospettiva meno eurocentrica e al contempo assai sensibile alle manifestazioni testimoniali più recenti in letteratura, si è tentati di considerare un insieme di narrazioni dai tratti chiaramente simili, ma suscettibili di dar vita a sottogruppi distinti. Questo approccio parcellizzante è riscontrabile nell'appendice a *Reading Autobiography* di Julia Watson e Sidonie Smith, a cui si devono alcune voci degne di attenzione ai nostri fini, a partire da due filoni la cui menzione permette di arricchire una denominazione a tratti saturata dai crimini di primo e metà Novecento: le 'slaves narratives', ossia i testi autobiografici, pubblicati prima della guerra civile americana, ad opera di ex schiavi che raccontano della propria oppressione, e il 'testimonio', il quale, in ambito ispanofono, pone in primo piano vicende di prigionia, sopraffazione e ingiustizia subite o riportate da chi scrive, provenendo da contesti dittatoriali in America Latina.¹² In aggiunta, rileviamo la voce 'survivor narratives', perfettamente in linea con gli esempi 'canonici' di letteratura testimoniale, poiché si devono a «survivors of traumatic, abusive, or genocidal experience» che respingono l'attitudine confessionale a favore della denuncia politica.¹³ Infine, constatiamo la presenza anche delle 'trauma narratives', la cui specificità pare essere la resistenza dell'evento alla sua rappresentazione, e delle testimonianze ('witnessing'), non meglio tratteggiate se non come il risultato dell'essere presenti a un accadimento, prendervi parte e dare prova, testimonianza per l'appunto, della propria partecipazione: è evidente che, soprattutto in relazione alle ultime due categorie descrittive, l'efficacia della differenziazione si indebolisce sensibilmente.¹⁴ Ciò non toglie che simili tentativi di mappatura, al pari del nostro, segnalino l'esigenza di dar conto di sostrati comuni e variazioni sul tema non assimilabili al binomio novecentesco con-

¹⁰ Detue, Lacoste, *Ce que le témoignage fait à la littérature* cit., p. 14.

¹¹ Ratier, *Témoignages inadmissibles* cit., pp. 115-117.

¹² J. Watson, S. Smith, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, pp. 204,206.

¹³ Ivi, p. 205.

¹⁴ Ivi, pp. 206-207.

flitto mondiale/campi di concentramento, invitando, come suggerisce Rosa Maria Grillo, sia a rileggere testi antichi con uno sguardo rinnovato, sia a considerare fenomeni altrettanto degni di denuncia (dalle migrazioni di massa alle organizzazioni criminali), per accomunare sotto «il grande mantello della letteratura testimoniale» scritture di cui forse si è sottostimata l'appartenenza.¹⁵ La nostra scelta è di rivolgere l'attenzione alla produzione più recente, travalicando i confini nazionali e mettendo in discussione, più che le etichettature di generi e sottogruppi, le categorie concettuali adoperate e che fungono da *trait d'union* delle diverse componenti dell'insieme testimoniale: esperienza, trauma, crimine, sopravvissuto.

Agli occhi di una critica che constata come l'autentico vissuto sofferto, e per questo rilevante, sia venuto meno, il panorama narrativo contemporaneo risulta depauperato, segnato da una assenza sufficiente ad escludere la possibilità, dalla fine del Novecento a oggi, di produrre letteratura testimoniale.¹⁶ Possiamo giungere a una conclusione simile seguendo la riflessione di Antonio Scurati in *La letteratura dell'inesperienza*, sebbene nel saggio sia dello statuto attuale del romanzo in Italia che si ragiona. Per Scurati risulta cruciale il venir meno del collante, dell'ambiente e sfondo comune costituito dal conflitto mondiale da cui Calvino e la sua generazione di scrittori del secondo dopoguerra potevano attingere a piene mani per riversarlo sulla carta, preoccupandosi solo della forma da dare a quel materiale ricchissimo: «Oggi, il problema si riformula così: come trasformare in opera letteraria quel mondo che è per noi l'assenza di un mondo. Il mondo non c'è, e per questo diventa urgente raccontarlo».¹⁷ Anche Daniele Giglioli, analogamente agendo per sottrazione, riconosce una società che si è lasciata alle spalle guerre, epidemie, carestie, così traumatizzata dall'assenza di traumi da inseguirli ovunque, con l'immaginazione, ben inteso, e apponendo un filtro rassicurante che la separi dall'effettiva disgrazia, la quale deve avvenire altrove e ad altri. Viene in questo modo rovesciato lo stesso significato del termine 'trauma': «Da eccesso che non poteva giungere al linguaggio ad accesso privilegiato alla nomina del mondo. [...] Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa».¹⁸

Da queste mancanze si è tentati di dedurre che tutto quello a cui ci si può aggrappare per dare dignità di racconto a quel che si è vissuto, non sono che surrogati,

¹⁵ R. M. Grillo, *Presentazione*, «Sinestesia», 22, 2021, pp. 9-14; 10.

¹⁶ Fanno eccezione, naturalmente, le memorie tardive di eventi avvenuti a una altezza temporale diversa da quella qui indicata, ad esempio le testimonianze dell'Olocausto composte o pubblicate decenni dopo i fatti.

¹⁷ A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006, p. 20.

¹⁸ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011, p. 8.

compensazioni rispetto a quella disgrazia, a quella ferita che non si è subita e che eppure si immagina di aver subito, riversando questo desiderio, necessariamente, nel romanzo, meglio se di genere, o nel rifugio dell'*autofiction*, come osserva Giglioli. La strada della testimonianza parrebbe così, oggi, sbarrata in partenza:

La testimonianza era il racconto dell'esperienza, conservava perciò la sua autorevolezza fintanto che si affidava alla narrazione il compito fondante di dischiudere il mondo dell'esperienza, e all'esperienza il ruolo fondante di conoscenza del mondo sotto forma della sua narrazione. La testimonianza era il racconto di chi aveva vissuto ed era sopravvissuto, prima di essere il racconto di ciò che si era vissuto. Ma è proprio quest'autorità del vivere, il prestigio della nuda vita, che la modernità ha screditato e che la medesima modernità non cessa perciò di vagheggiare.¹⁹

Tanta narrativa autobiografica degli ultimi decenni, aumentando gli aspetti di «nuda vita» oggetto di scrittura e godendo del riconoscimento pubblico, sembra però smentire Scurati. In più, siamo portati a chiederci se, appurato che il mondo di un tempo è sparito, dobbiamo allora considerare qualsiasi mondo inesistente, irrilevante. In ogni caso, non è superfluo notare che la visione supportata da Scurati e Giglioli si basa su un legame indivisibile tra esperienza e trauma, soprattutto se si tiene a mente che la prima corrisponde per Calvino a «la memoria più la ferita che ti ha lasciato»²⁰ e che il secondo etimologicamente significa proprio ferita, lacerazione, buco. Tuttavia, davvero nulla di traumatico può ancora accadere in Occidente ed essere testimoniato se la guerra ha smesso di imporsi come l'esperienza per eccellenza?

Forse, per comprendere i mutamenti occorsi dalla fine del Novecento in poi, bisogna accettare l'alterazione dei termini in gioco, o meglio, alcuni spostamenti di senso. Sopravvissuti e vittime permangono, ma con valori e connotazioni differenti, non per forza 'minori' rispetto a quelli del passato e certamente non assunti in maniera acritica in primis dagli autori. Del resto, anche in relazione alle stesse testimonianze per antonomasia, quelle dell'Olocausto, non è detto che, in qualità di sopravvissuto, da chi scrive si otterrà quello che prescrive il modello di memoria imperante al momento della composizione. Annette Wieviorka, a riguardo, sottolinea non solo che, a seconda del momento in cui si testimonia (a guerra appena conclusa o trenta, quaranta anni dopo), la finalità del racconto cambia, corrispondendo alla cultura politica della società in cui si colloca il narratore, ma anche che può essere riduttivo venire recepiti unicamente come sopravvissuti, pretendendo che l'esistenza di cui si intende offrire una narrazione abbia nella deportazione il suo momento determinante; un'i-

¹⁹ Scurati, *La letteratura dell'inesperienza* cit., pp. 60-61.

²⁰ Ivi, p. 55.

dea, questa, a cui Ruth Klüger, scampata allo sterminio, si oppone in *Vivere ancora*.²¹ L'idea di trauma, inoltre, sebbene spesso abusata perché impiegata nel linguaggio comune a sproposito,²² risiede e persiste in zone non narrativizzate in precedenza. Testi come *Infelicità senza desideri* di Peter Handke, ossia ad opera di chi ha perso un familiare che si è tolto la vita, ne sono una riprova. Definiti dalla suicidologia come sopravvissuti-vittime, a indicare la loro condizione di vulnerabilità e rischio, coloro che risentono della perdita di un familiare si fanno talvolta autori, sia allo scopo di superare la disgrazia tramite la scrittura, sia, puntando alla pubblicazione, per rendere noto un fenomeno a lungo recepito come tabù e ignorato, vale a dire per contribuire a evitare che esso si ripeta: «By showing that suicide is widespread, [...] [they] diminish their own sense of oddness and guilt and establish their narratives as dealing with an important social problem. [...] Most survivor-authors aim at a general audience of people who are not (yet) suicide survivors, and so the decision to “go public” is typically explained on didactic grounds».²³ In simili motivazioni, oltre che nei ruoli di superstiti, non è arduo riscontrare un'attinenza con l'atto testimoniale, non dissimile, per giunta, da quella rintracciabile in *Senza Consolazione* di David Rieff, che ricorda, a due anni di distanza, la morte per leucemia della madre Susan Sontag, identificandosi come sopravvissuto il cui senso di colpa è, secondo l'autore, un tratto distintivo.²⁴ Impossibile, similmente, non pensare a *L'anno del pensiero magico*, in cui Joan Didion racconta della morte improvvisa del marito, evento pienamente naturale, ma che smantella le fondamenta della sua esistenza e anche del suo stile come autrice: così profondo è il trauma, il quale non si limita ad essere tematizzato, che da questa opera in poi, ovvero in *Blue Nights*, altro resoconto della perdita irreversibile, Didion non scriverà più come prima, ripiegandosi nella frammentarietà, nelle domande ossessive e nelle ripetizioni di un labirinto senza uscita.²⁵

Dal trauma al sopravvissuto siamo di fronte, palesemente, a un richiamo alle nozioni chiave della narrativa testimoniale. Certo, si potrà obiettare, in relazione alle vicende 'private' di lutto narrate da Rieff e Didion, che un'ineludibile differenza intercorre tra quelle circostanze e la violenza che si subisce come intenzionalmente provocata da un altro ai nostri danni: eppure, di esperienza sofferta e personalmente

²¹ A. Wiewiorka, *L'ère du témoin* [1998], Hachette, Paris 2009, pp. 172-175.

²² Cfr. Giglioli, *Senza trauma* cit., p. 8.

²³ R. K. Sanderson, *Relational Deaths: Narratives of Suicide Survivorship*, in G. T. Couser, J. Fichtelberg (eds.), *True Relations. Essays on Autobiography and the Postmodern*, Greenwood Press, Westport 1998, pp. 33-50; 41-42).

²⁴ D. Rieff, *Swimming in a Sea of Death. A Son's Memoir*, Simon and Schuster, New York, 2008, p. 110.

²⁵ J. Didion, *The Year of Magical Thinking*, Alfred A. Knopf, New York 2005; J. Didion, *Blue Nights*, Alfred A. Knopf, New York 2011.

patita sempre si tratta. Così, la contemporanea narrativa autobiografica smuove categorie assodate, a partire da quella di testimone di secondo grado, ossia chi assiste ai fatti, ma non ne è colpito in maniera diretta, ne è, per così dire, risparmiato: se persino al terzo grado, cioè quando si raccoglie, predispone e accoglie la testimonianza altrui, non si è comunque immuni alla sofferenza narrata, come sostengono Felman e Laub, il rapporto di vicinanza che un familiare intrattiene con chi ha subito il male (patologia, crimine o sopruso che sia) fa sì che, in qualità di prossimo, egli ne partecipi considerevolmente. Al contempo, occorre non eccedere in una differenziazione che può sfociare in una gerarchizzazione dei traumi e delle sciagure, quella che Jean-Michel Chaumont ha denominato ‘concorrenza delle vittime’²⁶ e che Susan Sontag ha sintetizzato in questo modo: «victims are interested in the representation of their own sufferings. But they want the suffering to be seen as unique. [...] It is intolerable to have one’s own sufferings twinned with anybody else’s».²⁷ Se si asseconda quest’ottica, deve apparire certamente come stonata una narrativa che non esita a rifarsi, per dar senso al male con cui si confronta, a immaginari ed eventi passati condivisi, inevitabilmente accostandoli. È ciò che accade con le testimonianze dell’AIDS, epidemia che Alain Emmanuel Dreuilhe, malato, racconta alla fine degli anni 80 ricorrendo al paragone con l’esperienza bellica e la deportazione degli ebrei:

Les souffrances inutiles et prolongées d’Oliver étaient aussi déchirantes que celles du jeune soldat frappé au ventre et abandonné par ses camarades au milieu du champ de bataille. Il se tordait de douleur, livide, les mains serrées sur sa blessure, son agonie se prolongeant comme celle des jeunes Américains blessés à mort dans la jungle du Viet Nam et qui fermaient enfin les yeux, convaincus que le monde les avait oubliés, que leur fin serait totalement inutile, seuls avec la mort. C’est ce que pensaient aussi les travailleurs juifs des camps: le monde des Gentils s’était depuis longtemps désintéressé de leur sort. Relégués, puis déportés, ils étaient devenus invisibles. Je ne suis pas de ceux qui pensent que le SIDA a été voulu par des hommes. Toujours est-il que cette épidémie a été tolérée pendant au moins ses deux premières années par toute une société qui se croyait à l’abri.²⁸

Come è noto, i primi anni di comparsa del virus sono stati contrassegnati da un colpevole disinteresse che ha ritardato di molto le misure di gestione dell’epidemia e ha portato a innumerevoli morti evitabili. È opportuno dunque distinguere, poiché radicalmente diverso, ossia naturale, un disastro quale la diffusione dell’AIDS, da

²⁶ Cfr. J.-M. Chaumont, *La concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance*, La Découverte, Paris 1997.

²⁷ S. Sontag, *Regarding the Pain of Others* [2003], Penguin, London 2019, pp. 98-99.

²⁸ A. E. Dreuilhe, *Corps à corps*, Gallimard, Paris 1987, pp. 72-73.

un genocidio, frutto invece di un'intenzione criminale e perciò a pieno titolo oggetto di testimonianza? L'interrogativo non è niente affatto tralasciabile, poiché ci riporta alle radici e ai presupposti del genere che abbiamo tentato di delineare all'inizio della nostra indagine e la cui instabilità si profila con sempre maggiore intensità. Frédéric Detue, tra i sostenitori di una definizione di letteratura testimoniale piuttosto circoscritta, giunge a testarla applicandola a *Preghiera per Černobyl'* di Svetlana Aleksievič, raccolta di interviste alla popolazione colpita dal disastro nucleare del 1986. In particolare, Detue si domanda se il testo di Aleksievič vada identificato come testimoniale, dal momento che l'incidente di Černobyl' non è stato provocato da intenzioni criminali, e rispondendo affermativamente mostra come la condotta da parte delle autorità sovietiche seguita al disastro lo abbia reso a tutti gli effetti un fatto delittuoso.²⁹ Di conseguenza, *Preghiera per Černobyl'* rientra nella letteratura testimoniale, attraverso una giustificazione basata su un modello di comprensione degli eventi tutt'altro che scontato, ma semmai legato alla nostra ottica contemporanea di percezione del male e delle catastrofi, secondo cui, all'apice del progresso e delle conoscenze scientifiche, l'uomo non può permettere che accadano ancora sofferenze come se fossero l'inesorabile corso della storia: «The Indian and African famines were not just 'natural' disasters; they were preventable; they were crimes of great magnitude. And what happened in Minamata was obviously a crime [...]».³⁰ Portando alle estreme conseguenze questo ragionamento, la malattia di per sé asurge a scandalo, fenomeno inaccettabile e sconvolgente che giustifica la scrittura dell'esperienza, sebbene non senza reticenze, resistenze e insicurezze degne di nota presso gli autori contemporanei. Lo si evince dalle parole di Jenny Diski, la quale in *In gratitudine* vaglia la legittimità del racconto sul proprio cancro, sminuendolo, in una certa misura, alla luce della crisi dei rifugiati in corso:

As I write there is a world refugee crisis. I've never had to cope with that. That little cancer in my lung, and the growing forest of fibrotic alveoli will kill me, but something would have. Please, a real plea, not to speak to me, or anyone else, of 'bravery'. I need to be told the story in which it doesn't matter, a story of the millions who've died already. Of the millions who are to die and live in terrible conditions. And yet I still tell the doctor and hospice nurse both conversationally and on a signed living will that I want to die easily, not an agitated death. Imagine all those millions who have never been given that choice. Not that I suppose anyone but a masochist would choose

²⁹ Detue, *Noter le futur: témoignage et politique suivant Svetlana Alexievitch* cit., pp. 85-86.

³⁰ Sontag, *Regarding the Pain of Others* cit., p. 31.

the agitated death. Just enough of a coma so I can wave a weak goodbye and let them get on with their lives.³¹

Gli scrupoli di Diski non sono completamente dissimili dalla domanda che Hervé Guibert, autore la cui grande fama è iniziata quando ha reso pubblica la malattia che lo stava uccidendo, si pone in relazione a scrittori che lo hanno preceduto: «Melville, Conrad, Hamsun: ils racontent tous leur expérience (la marine, le vagabondage); moi, quelle est mon expérience? Faut-il que je le sache ou que je l'ignore?». ³² Questa sorta di ansia da prestazione si deve pure all'imperativo di essere presente nelle vicende di cui si racconta, di essersi prima imbattuti in esse nella propria vita per poterle trattare anche solo in maniera finzionale, in opere, cioè, che in partenza non aspirano a nessuno statuto testimoniale. Che ciò avvenga nell'ambito del romanzo, dove, in linea di principio, tutto è concesso, costituisce pertanto un segnale significativo, riassumibile nell'interrogativo di Scurati, riferito alla sua pratica di scrittore: «come può raccontare la guerra uno per il quale la guerra è stato uno spettacolo televisivo?». ³³ Nel caso di Scurati la questione riguarda il romanzo storico, che però richiede, al limite, il rispetto della plausibilità e non una prova di esperienza diretta da parte dell'autore. A tal proposito, Luc Lang mostra come si sia pervenuti a uno scrupolo esasperato, prendendo le mosse da una dichiarazione di Annie Ernaux, che a seguito della propria diagnosi di cancro ammetteva di non tollerare l' 'invenzione' di questa malattia: «Faut-il que ce soit aujourd'hui, dans un tel contexte littéraire et idéologique, qu'un écrivain puisse affirmer que pour écrire le cancer, il faut en avoir été l'objet ? Pour écrire l'amour avoir été amoureux, pour écrire la mort d'un enfant, en avoir été la victime ? Sous peine de ne pas écrire *juste* ?». ³⁴

Equivale a una chiara deriva, pertanto, la polemica sorta contro il romanzo di Jeanine Cummins *Il sale della terra*, la cui trama è imperniata sulla fuga verso gli Stati Uniti di una donna messicana: l'autrice è stata aspramente criticata per aver descritto, da bianca, un popolo a cui non appartiene e che ritrarrebbe in maniera fortemente stereotipata; in ragione della controversia, la casa editrice ha cancellato le date restanti del tour promozionale. ³⁵ Ora, se l'autorità dell'esperienza è un requisito essenziale, fondante della narrativa testimoniale, appare fuori luogo esigere che venga esercitata nelle opere di finzione. Eppure, la pretesa nei confronti di Cummins, a

³¹ J. Diski, *In Gratitude*, Bloomsbury, London 2016, pp. 209-210.

³² H. Guibert, *Le mausolée des amants*, Gallimard, Paris 2011, p. 320.

³³ Scurati, *La letteratura dell'inesperienza* cit., p. 62.

³⁴ L. Lang, *Délit de fiction*, Gallimard, Paris 2011, p. 170.

³⁵ Cfr. A. Wheeler "It's Unprecedented": How Bookstores are Handling the American Dirt Controversy", «The Guardian», 2 febbraio 2020.

cui non si concede di scrivere di messicani non avendo esperienza di questa identità, segnala eloquentemente come siano mutate le aspettative e la sensibilità verso il rapporto tra autore e materia narrata. Questa circospezione si rivela un tratto comune al pubblico e agli stessi scrittori, i quali si trovano quasi obbligati a dubitare della loro legittimità a raccontare, come se l'attitudine testimoniale avesse raggiunto una ordinarietà e una diffusione tali da condizionare, penetrandovi, anche progetti di scrittura non assimilabili alla rievocazione dell'esperienza diretta.

Proponiamo infine un ultimo esempio, più vicino a un progetto storiografico, ma che, seppure da un'altra angolazione, pone in rilievo (e immancabilmente, si badi, attraverso una costruzione interrogativa) la necessità della presenza del narratore negli eventi riportati:

*Mentre io condividevo tutto questo nel terzo mondo, nel primo mondo accadeva il '68.*³⁶

Perché parlare di qualcosa che non ho condiviso, in quella che vuol essere un'autobiografia, sia pure di gruppo? Perché quest'interpretazione da un'assenza che non consente l'uso del soggetto plurale e costringe a un tono più oggettivo, anche se intriso di soggettività?³⁷

Autobiografia di gruppo di Luisa Passerini, uscito nel 1988, è un'opera il cui titolo già allude alla sua natura composita, trattandosi di un testo che unisce il diario d'analisi dell'autrice, la ricostruzione della propria militanza giovanile e le interviste a protagonisti del '68 italiano. Un trittico da cui emerge anche la triplice identità di donna, militante e storica di cui Passerini tenta di dar conto con altrettante forme testuali e in cui l'inclinazione testimoniale emerge comunque nella messa in discussione, in termini di presenza/assenza rispetto ai fatti menzionati, di chi narra.

La nostra indagine ci ha condotti a gettare luce su scritture che rielaborano le prerogative della letteratura testimoniale, svelando autori altamente consapevoli di sé e spinti dal bisogno incessante di precisare, giustificare, interrogare, mettere in dubbio le proprie imprese narrative, indizi di posture e approcci al racconto che evidentemente sono meno sedimentati e accettati, da pubblico e critica, di quanto forse credevamo. Le categorie abitualmente associate alla letteratura testimoniale, a partire dal ruolo del sopravvissuto, vengono così, di volta in volta, omaggiate, riformulate, contestate o rifiutate, ma costantemente chiamate in causa. Volgiamo dunque al termine del nostro percorso con qualche osservazione conclusiva sulle etichettature onnicomprensive, quando non vaghe, e quelle, all'opposto, eccessivamente circoscritte da cui abbiamo preso le mosse per delineare il genere di nostro interes-

³⁶ In corsivo nel testo.

³⁷ L. Passerini, *Autoritratto di gruppo* [1988], Giunti, Firenze 2008, p. 97.

se. Riteniamo, infatti, che né le prime né le seconde risultino adeguate a dar conto del panorama narrativo attuale, particolarmente incline all'espressione del trauma e della sofferenza, che siano di massa o meno. In questi testi è possibile e proficuo individuare, più che una totale adesione al tradizionale paradigma testimoniale, in cui rientrano alcuni elementi chiave che abbiamo discusso (trauma, esperienza, crimine, sopravvivenza), reinterpretazioni e attitudini, soggette a varie gradazioni, ad esso riconducibili. Infine, occorre ribadire l'importanza svolta dal pubblico per la legittimazione, ma soprattutto per la stessa composizione e dunque esistenza di queste scritture. Annette Wieviorka, fissando l'inizio dell'era del testimone nel 1961, con il processo Eichmann, non si limita a sancire l'amplificazione della testimonianza attraverso i media, bensì rileva, in quel momento, l'affermarsi, il riconoscimento e la valorizzazione dell'identità del sopravvissuto, per mezzo dell'attuarsi della ricezione di voci che fino a quel momento avevano scelto di tacere o erano state costrette al silenzio. Pertanto, è solo con l'ascolto e con la lettura altrui che si realizza il racconto testimoniale e che il testimone diventa tale: con il materializzarsi di qualcuno che sia testimone della sua narrazione e che difficilmente darà prova di indifferenza:

The listener, however, is also a separate human being and will experience hazards and struggles of his own, while carrying out his function of a witness to the trauma witness. While overlapping, to a degree, with the experience of the victim, he nonetheless does not become the victim – he preserves his own separate place, position and perspective; a battleground for forces raging in himself, to which he has to pay attention and respect if he is to properly carry out his task.³⁸

In ultima analisi, finché il trauma, la ferita, farà il suo ingresso nel discorso pubblico, attraverso la composizione di una narrazione finalizzata a raggiungere l'attenzione e il riconoscimento altrui, sarà lecito identificare tracce di letteratura testimoniale.

³⁸ Felman, Laub, *Testimony* cit., p. 58.

*«Lolita» non deve morire.
Conflitto e identità nella letteratura contemporanea*

Andrea Suverato

1. Farsi da parte

Quando in un'intervista gli è stato chiesto se avesse mai considerato l'idea di scrivere un libro su tematiche razziali, Jonathan Franzen ha ammesso di averci pensato in passato, ma di aver finito con l'accantonare il progetto. «Se non hai un'esperienza diretta» di una certa categoria di persone, ha spiegato, «non penso sia facile, o persino auspicabile, scrivere a partire da esse».¹ Questo vale anche qualora gli intenti dello scrittore siano nobili: «credo sia davvero pericoloso, se sei un americano bianco e liberale», ha proseguito Franzen, «presumere che le tue buone intenzioni siano sufficienti per imbarcarti in un lavoro di finzione sull'America nera».²

In un recente articolo comparso su *Internazionale*, Claudia Durastanti ha parlato, tra le altre cose, di

un'accesa conversazione con una scrittrice nigeriana [...], in cui io mi chiedevo fino a che punto potevo esercitare il mio diritto di romanziera bianca – potevo creare personaggi di qualsiasi tipo, senza il timore dell'appropriazione culturale? – e in cui lei

¹ I. Chotiner, *Jonathan Franzen on Fame, Fascism, and Why He Won't Write a Book About Race*, «Slate», 31 luglio 2016, http://www.slate.com/articles/arts/interrogation/2016/07/a_conversation_with_novelist_jonathan_franzen.html. Le traduzioni dei testi di letteratura secondaria, quando non indicato diversamente, sono mie.

² *Ibidem*.

sosteneva che per farlo dovevo studiare molto, o comunque provare ad astenermi perché c'erano troppi rischi.³

Nell'articolo l'autrice subordina la possibilità estetica «di immaginarsi diversi da quelli che si è» all'opportunità, per riprendere una formula utilizzata nel finale, di farsi da parte. C'è un passo molto significativo al riguardo, quello di un attivista nero che, nel corso di una manifestazione contro il razzismo avvenuta in Inghilterra negli anni Sessanta, dice al ragazzo bianco che gli ha appena strappato il microfono: «Hai parlato abbastanza. È ora di passare il microfono e sentire qualcun altro». Anziché rilevare le potenzialità autolesive di un risentimento a lungo covato, da cui neppure la condivisione di una visione politica comune mette al riparo, Durastanti valuta positivamente il suggerimento dell'attivista: «c'è un sollievo», scrive, «nel non essere più centrali e dover avere sempre la cosa giusta o sbagliata da dire».⁴

Si possono ricavare alcuni spunti da questi passi. Sia Franzen che Durastanti abbinano nella loro riflessione la nozione di rischio all'esercizio della scrittura. Le loro parole sono sintomo di un contesto che appare ormai lontano anni luce dai discorsi sul primato estetico o sull'autonomia dell'arte, e che dona una inedita connotazione al mantra hemingwayano dell'esperienza diretta. Astenersi dallo scrivere di persone o situazioni che non si conoscono direttamente diventa utile non per favorire l'autenticità della scrittura, ma per schivare denunce, sanzioni morali o accuse di appropriazione culturale.⁵ Non trascurabile è anche la quota di malcelato fastidio che l'autrice nutre nei riguardi di chi veicola una concezione della letteratura ritenuta anacronistica, come il Bret Easton Ellis di *Bianco*⁶ o i *firmatari della lettera sulla*

³ C. Durastanti, *Passare il microfono agli altri*, «Internazionale», 17 luglio 2020, <https://www.internazionale.it/opinione/claudia-durastanti/2020/07/17/passare-microfono-altri-cancel-culture>.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ciò, a dire il vero, vale anche per i casi in cui si coinvolgano nella narrazione persone o fatti con cui l'autore ha una stretta connessione, come accade nelle autofinzioni di Emmanuel Carrère (denunciato dalla ex moglie in seguito all'uscita di *Yoga*), Roberto Saviano (condotto a processo per plagio per aver inserito alcuni articoli di cronaca all'interno di *Gomorra*) e Christine Angot (condannata a risarcire l'ex moglie del compagno per il modo in cui era stata ritratta in alcune sue opere). Proprio partendo dal caso di Angot, Jean-Louis Jeannelle osserva come queste tipologie testuali vengano oramai giudicate non più «in base ai criteri [...] riservati alla finzione, ma in base a quelli, d'ordine ideologico ed etico, che valgono per il racconto personale o per la testimonianza», J-L. Jeannelle, *Le procès de l'autofiction*, «Études», 2007, pp. 221-230, p. 223.

⁶ L'uscita nel 2019 del saggio di Ellis è stata accompagnata, come prevedibile, da forti polemiche e critiche. Non sono mancate però le voci a sostegno dell'autore americano; tra queste, quella di Gianluigi Simonetti che, nella recensione al saggio di Ellis, dimostra di

cancel culture apparsa su *Harper's Magazine*. È interessante notare come, anziché trattarli da antagonisti ai quali contendere uno spazio, Durastanti sembri esprimere in più parti del suo discorso il desiderio che queste figure escano semplicemente di scena, magari senza fare troppo baccano.

2. Relazioni pericolose

Più in generale, i due estratti offrono un saggio del pensiero identitario e delle sue ricadute in letteratura, dove va a intaccare in particolare le nozioni di empatia, impegno e finzione. La prima di queste, l'empatia, è all'origine della facoltà di mettersi nei panni di ciò che non si è, un 'sentire con' tramite cui il soggetto s'immedesima nell'Altro, indipendentemente dalle differenze che sussistono tra i due. Ora, come ha rilevato Suzanne Keen nel suo *Empathy and the Novel*, questa visione universalizzante dell'empatia (*broadcast strategic empathy*) largamente diffusa in letteratura, ha ricevuto aspre critiche dalla critica femminista e postcoloniale, che l'hanno letta come un modo per occultare «i veri sentimenti degli altri, apponendo su di loro le idee occidentali riguardanti ciò che è opportuno provare» in determinati contesti.⁷ Le parole degli autori appena riportate mostrano come queste critiche abbiano fatto breccia nel mondo culturale, condizionando poetiche e posture autoriali.

Lo stesso dicasi per la nozione di impegno. Subordinare l'estetica all'etica quando è questione di decidere se trattare o meno determinate tematiche, oppure scegliere se prestare voce o meno a determinati personaggi, è già di per sé la spia di una concezione eteronoma della scrittura. Se è vero che questo non preclude la creazione di opere meritevoli, è anche vero che, come ha sottolineato Siti in *Contro l'impegno*, «la versione oggi prevalente dell'*engagement* punta su un contenutismo tanto orientato sulla cronaca quanto angusto», nel quale vengono trattate tematiche che hanno attualmente grande visibilità nel dibattito pubblico in un'ottica più rassicurante che problematizzante.⁸ Con il cosiddetto «neo-impegno», come lo chiama Siti, verrebbe

condividerne le premesse di fondo: nella «nostra età "del consenso"» scrive, parafrasando l'autore, è infatti tramontata «l'idea che l'arte debba scaraventarci in un altro mondo, con regole morali tutte sue». Cfr. G. Simonetti, *Bret Easton Ellis: esce «Bianco», racconto di come l'epoca del consenso ci stia rubando la bellezza*, «Il Sole 24 ore», 14 ottobre 2019, https://www.ilsole24ore.com/art/bret-easton-ellis-esce-bianco-racconto-come-l-epoca-consenso-ci-stia-rubando-bellezza-ACIX0VI?refresh_ce=1.

⁷ S. Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford-New York 2007, p. 142.

⁸ W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli, Milano 2021, p. 24.

dunque meno l'idea di letteratura come ferita e come processo conoscitivo, in favore di una letteratura percepita più come terapia consolatoria.

Tutto ciò esercita inevitabilmente degli influssi sul concetto di finzione letteraria e sul genere che più di ogni altro, negli ultimi secoli, si è confuso con essa, cioè il romanzo. Ha ragione in questo senso Berardinelli nel vedere nella «attuale sovrapproduzione di narrativa [...] un segno di patologia piuttosto che di salute».⁹ Il deprezzamento formale in virtù della presunta urgenza del *dictum*, sul quale riflette anche Siti, ne è un sintomo evidente, che rinvia a un fenomeno più profondo e pervasivo di quanto si potrebbe pensare. Se la forma «è un contenuto a tutti gli effetti», tramite il quale «*estrarre* [ciò] che lo scrittore sotto sotto voleva evitare»,¹⁰ ne consegue che una sua regressione nella letteratura contemporanea vada di pari passo con la regressione dell'alterità di cui la finzione si fa da sempre veicolo.

3. Quale altro?

In *Héroïsme et Victimisation*, Apostolidès oppone al regime della finzione quello della simulazione: laddove il primo è retto dal processo cognitivo dell'analogia, cioè della ricerca di somiglianze con quello che non si è, la simulazione dipende dall'identità.¹¹ Un chiaro esempio di ciò è il *nonfiction novel* e una certa *autofiction*, in cui si assiste alla sovrapposizione di autore e io narrante.¹² Da questo regime non è però esente neppure il romanzo, nei casi in cui venga meno quella «extralocalità» che permette di distinguere tra l'autore e l'eroe: quando cioè il romanziere non crea, per dirla con Giglioli, «degli antagonisti linguistici, stilistici e ideologici» – in sintesi, delle alterità – che «rendano creativamente problematica la signoria della [sua] coscienza».¹³ Oggi, più che a criticarne la natura di artefatto, si tende piuttosto a cementificare l'identità, a rafforzarne i contorni, a glorificarla, in una certa misura a

⁹ A. Berardinelli, *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*, Marsilio, Venezia 2011, p. 10.

¹⁰ Siti, *Contro l'impegno* cit., p. 27.

¹¹ J-M. Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité* [2003], Éditions du Cerf, Paris 2011, pp. 78-82.

¹² Naturalmente occorre qui distinguere tra le operazioni più complesse à la Siti, in cui si determina la creazione di un avatar autofinzionale dell'autore, da quelle forme più ombelicali, esibizionistiche e consolatorie di racconto che Forest riconduce alla categoria della «Ego-littérature». Cfr. P. Forest, *Le Roman, le je*, Pleins feux, Paris 2001, p. 11.

¹³ D. Giglioli, *L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana*, «Il Verri», 55, 2014, pp. 5-28, p. 17. Il concetto di «extralocalità» è desunto da M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], Einaudi, Torino 1988, pp. 80-81.

naturalizzarla. A farne le spese è il conflitto con l'Altro, da cui dipende ogni possibile trasformazione.

«Al cinema, nei libri, nelle serie tv, non c'è mai stato così tanto *altro*», scrive Durastanti nello stesso articolo.¹⁴ Ma a ben vedere, ciò di cui parla non appartiene tanto alla categoria di 'altro', quanto a quella di 'diverso' – un concetto, a ben guardare, diametralmente opposto. «La diversità», sostiene Byung-Chul Han, «è una risorsa che può essere sfruttata» nell'attuale società neoliberistica, «perciò si oppone all'*alterità*, la quale si sottrae a ogni valorizzazione economica».¹⁵ In letteratura, così come nelle altre arti, la voce dei diversi trova oggi una sempre maggiore ospitalità e diffusione. Ma si tratta, per usare le parole del filosofo, di «differenze conformi al sistema», cioè consumabili. Il lettore posto in dialogo con queste voci difficilmente proverà quel genere di conflitto che, ad esempio, un'opera come *Delitto e castigo* è ancora in grado di suscitare: più facilmente empatizzerà con la vittima, troverà conforto in merito alle proprie convinzioni, sentendosi dalla parte giusta.

Che non siano tempi propizi all'ascolto del 'totalmente Altro' lo dimostrano le sanzioni, più o meno severe, verso le opere che danno voce a figure negative: basti pensare alle polemiche sorte dopo l'uscita di *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell o del più recente *Bruciare tutto* (2017) di Walter Siti. Questi dibattiti, che occupano di norma gli spazi dei media generalisti ma che non disdegnano talvolta quelli dell'accademia, appaiono venati da un certo platonismo estetico per cui si tende a confondere la rappresentazione del Male con una sua legittimazione. Andando indietro nel tempo i processi sommarî non mancano: da *Les Particules élémentaires* (1998) di Michel Houellebecq, ad *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis e a *The Bone People* (1983) di Keri Hulme, fino a *Lolita* (1955) di Vladimir Nabokov. Proprio Nabokov si era curato di rispondere a queste «anime miti» che dalla letteratura esigono un insegnamento morale, affermando che «un'opera di narrativa esiste solo se mi procura quella che chiamerò francamente voluttà estetica, cioè il senso di essere in contatto, in qualche modo, in qualche luogo, con altri stati dell'essere dove l'arte (curiosità, tenerezza, bontà, estasi) è la norma».¹⁶

Nulla di davvero nuovo, fin qui. Quando però si arriva a stilare ipotesi controfattuali e a trovare affascinante, come fa Durastanti, la prospettiva per cui a uno scrittore come Nabokov, oggi, non interesserebbe scrivere un romanzo come *Lolita*,¹⁷ forse conviene allora esaminare più attentamente la questione. Da dove nasce questa diffi-

¹⁴ Durastanti, *Passare il microfono agli altri cit.*

¹⁵ B-C. Han, *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Roma 2017, p. 32.

¹⁶ V. Nabokov, *A proposito di un libro intitolato Lolita*, in Id., *Lolita* [1955], Adelphi, Milano 1992, p. 392.

¹⁷ Durastanti, *Passare il microfono agli altri cit.*

denza verso le opere che innescano l'identificazione in un *villain*, in un personaggio moralmente ed eticamente riprovevole, che si somma al divieto – per certi versi speculare – di immaginarsi nei panni di chi appartiene a una categoria vittimizzata?

4. *Nutrire il conflitto*

Si può rispondere a quest'ultima domanda con un'altra domanda: perché non vedere nella rappresentazione del carnefice, anziché una volontà di provocazione o il privilegio di poter essere dalla parte del torto, un efficace esercizio di empatia che rimette al centro della scrittura il conflitto con l'alterità (ossia con ciò che è di norma escluso dall'involucro comunitario)? Una pratica, ad oggi, tanto più preziosa in un contesto in cui il discorso pubblico risulta polarizzato sui toni del consenso e dello scontro, cioè tra la piena aderenza di prospettive e il rigetto più completo. La ricerca del consenso conduce alla rassicurazione identitaria e alla «omofilia», quella tendenza – particolarmente diffusa in rete, dove si esemplifica nella creazione di bolle di utenti selezionate con cura – «a incontrare contenuti incapaci di produrre differenze rispetto al nostro modo di pensare». ¹⁸ Lo scontro invece, ricorda Giglioli, «non è che la degenerazione del conflitto». Laddove quest'ultimo «è un processo generativo» in seguito al quale si esce trasformati, «nello scontro prevale [...] la logica dell'annientamento» dell'altro. ¹⁹

Consenso e scontro sono i due volti del pensiero identitario. Ricercare la conferma delle proprie idee e cancellare quelle altrui sono due modi per preservare intatta l'identità e per negare all'origine il conflitto. La letteratura, con il suo campionario di figure criminali, costituisce in questo senso un serbatoio di alterità con cui è possibile empatizzare. Naturalmente si tratta di una 'empatia senza simpatia', ossia di un'empatia negativa per usare la terminologia di Theodor Lipps. ²⁰ Dell'argomento si è occupata di recente Laura Boella, che la descrive come «un'empatia che incontra sul suo cammino doveri, richieste, valori, eventi» che turbano il processo d'immedesimazione. ²¹ L'esperienza incompleta offerta dall'empatia negativa si rivela

¹⁸ G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 93.

¹⁹ D. Giglioli, *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. 40.

²⁰ T. Lipps, *Empatia e godimento estetico* [1903], in S. Besoli, M. Manotta, R. Martinelli (a cura di), *Discipline filosofiche*, XII: *Una «scienza pura della coscienza»: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, 2, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 31-45.

²¹ L. Boella, *Empatie. L'esperienza empatica nella società del conflitto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, p. 202. Di empatia negativa si sono occupati di recente in Italia diversi studiosi: cfr. in particolare M. Fusillo, *Guardare il male a distanza: empatia negativa, paura,*

«eticamente significativa» perché consente «l'esplorazione del mondo dell'altro» anche quando questi provoca in noi ripulsa. In questo modo l'Altro viene reintegrato nell'involucro comunitario e annoverato «come una possibilità dell'umano».²²

Reintegrare non significa assolvere, ma ricreare uno spazio per la contesa. Il fatto di riconoscere delle analogie con l'Altro è un'eventualità da accogliere positivamente perché aiuta a rompere l'isolamento dell'identità. Alla base di queste riflessioni si colloca la categoria della complicità: complice è, alla lettera, chi è 'allacciato' o 'legato' a qualcosa. Perché conflitto vi sia è necessario essere in una qualche misura complici – condividere cioè lo stesso linguaggio, fare parte della stessa comunità, seppure da fronti contrapposti. Quello di «lasciar entrare nel testo il discorso dell'avversario» è del resto uno dei modi elencati da Siti al termine del suo pamphlet per «sostenere cause etiche e/o politiche senza avvilire le potenzialità conoscitive della letteratura».²³

Diceva qualcosa di simile lo Stephen King di *On Writing* a proposito del personaggio di Annie Wilkes, la sadica carceriera di Paul Sheldon in *Misery*:

Ho cercato di evitare dichiarazioni esplicite tipo: «Quel giorno Annie era abbattuta, forse prossima al suicidio» o «Quel giorno Annie aveva un'aria particolarmente felice». Se mi fosse toccato dovervelo spiegare, avrei perso. Se invece vi mostro una donna taciturna con i capelli sporchi che si strafoga di dolciumi, lasciandovi giungere da soli alla conclusione che la Wilkes è nella fase depressiva di un disturbo bipolare, allora ho vinto. *Se poi sono stato capace, anche soltanto per un attimo, di farvi vedere il mondo con i suoi occhi, di spingervi a capire la sua follia, l'avrò resa una figura con la quale simpatizzare e identificarsi.* Come risultato, sarà ancora più terrorizzante, perché vicina alla realtà. D'altro canto, trasformata in una vecchia strega sghignazzante, sarebbe diventata l'ennesimo spauracchio da baraccone. In tal caso, avrei topato alla grandissima, e ne sarebbe uscito sconfitto pure il lettore.²⁴

Se King avesse trattato il personaggio di Annie come una di quelle creature ben sigillate dietro le teche degli zoo per impedire che qualche incauto visitatore le tocchi, a farne le spese sarebbero stati sia lui che il lettore. La fortuna di un'opera non

catarsi, «Psiche», 1, 2019, pp. 283-296 per un'analisi comparata e transmediale; S. Ercolino, *Negative Empathy. History, Theory, Criticism*, «Orbis Litterarum», 73, 3, 2018, pp. 243-262, <https://doi.org/10.1111/oli.12175> per una ricognizione teorica a partire dalle considerazioni di Lipps; S. Ercolino, M. Fusillo, *Empatia negativa*, Bompiani, Milano 2022 (in fase di pubblicazione).

²² Ivi, p. 203.

²³ Siti, *Contro l'impegno* cit., pp. 254, 257.

²⁴ S. King, *On Writing. Autobiografia di un mestiere* [2000], Sperling & Kupfer, Milano 2017, pp. 179-180 (corsivo mio).

può prescindere dalla relazione pericolosa che il fruitore instaura con l'alterità che vi è rappresentata. La buona letteratura si nutre di conflitto: come diceva Simone de Beauvoir, soltanto nella finzione possiamo «comunicare attraverso quel che ci separa», abitare un altro io rimanendo noi stessi.²⁵ Sottrarre questo elemento alla scrittura per il timore di ritorsioni significa requisire ulteriore spazio (questa volta, simbolico) a un'alterità già in agonia sul piano sociale. È questo il rischio che dovrebbe impensierire chi scrive, prima ancora che i processi sommari, i *backlashes*, le sanzioni morali o le appropriazioni indebite d'identità particolari. Perché, come ha splendidamente scritto Renaud Camus – autore stimabile nonché uomo problematico – se è vero che uno scrittore è sempre responsabile di ciò che scrive, questi può essere considerato colpevole soltanto nella misura in cui non si sposta dalle proprie posizioni.²⁶

²⁵ S. De Beauvoir, *Cosa può la letteratura?*, in Id., *La femminilità, una trappola. Scritti inediti 1927-1983*, L'Orma Editore, Roma 2021, p. 89.

²⁶ P. Jourde, *Ordine morale ed etica letteraria: scandalo, finzione e realtà nella letteratura francese contemporanea*, in P. Tortonese (a cura di), *Il bene e il male. L'etica nel romanzo moderno*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 298. Per la citazione originale, cfr. R. Camus, *Du sens*, POL, Paris 2002, p. 107.

Il corpo del reato.
Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea

Valentina Sturli

Oggi si parla molto di pedofilia, soprattutto in relazione alle questioni giudiziarie che destano l'attenzione dei media e scuotono l'opinione pubblica: prostituzione e pedopornografia, preti pedofili, turismo sessuale, abusi sui minori. Non è mia intenzione parlare della pedofilia come reato o come disordine sessuale; quel che mi interessa è capire come ha provato a rappresentarla negli ultimi anni la letteratura: quali sono i modi e le forme in cui questo particolare tipo di soggetto, tanto problematico e scabroso, viene mediato al lettore?¹ Come si mostra qualcosa – il sesso tra un adulto e un bambino – che per la sua natura estremamente disturbante sfiora i limiti dell'irrapresentabilità? Gli esempi che farò sono tutti tratti da testi finzionali degli ultimi trent'anni. Benché la lista sia ben lontana dal potersi definire esaustiva (un discorso a parte andrebbe fatto per le numerose pubblicazioni a statuto non finzionale),² ognuno di essi declina il tema in modo peculiare: *La settimana bianca* (1995)

¹ Per un panorama generale sul trattamento del tema della pedofilia nella letteratura italiana del Novecento, rimando alla monografia di L. Parisi, *Giovani e abuso sessuale nella letteratura italiana (1902-2018)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021.

² Si pensi ai recentissimi casi destati in Francia dalla pubblicazione di due libri-testimonianza sull'abuso sessuale nell'infanzia: V. Springora, *Le consentement* (Grasset, Parigi 2020) e C. Kouchner, *La famiglia grande* (Seuil, Parigi 2021). Entrambe le vicende, che hanno destato un'enorme eco mediatica, affrontano direttamente il tema della pedofilia: nel primo caso l'autrice è stata da minorenni oggetto delle attenzioni sessuali dello scrittore G. Matzneff, noto per aver apertamente giustificato e difeso la pedofilia (non solo il desiderio, ma anche il compimento di atti sessuali) nei suoi scritti e romanzi; nel secondo caso si racconta una vicenda di incesto all'interno di una famiglia allargata, colta e progressista, appartenente all'élite culturale e politica parigina. Un approfondimento a parte meriterebbe l'esplorazione dei confini tra romanzo, autofinzione e testimonianza nell'opera di C. Angot, in gran parte incentrata sul tema dell'incesto tra un padre e una figlia adolescente e poi gio-

di Carrère; *Dei bambini non si sa niente* (1997) di Simona Vinci; il racconto *Amore* (1998) di Giulio Mozzi nella raccolta *Il male naturale* e il finale di *Le ripetizioni* (2021); *Bruciare tutto* (2017) di Siti; un brano di *Serotonina* (2019) di Houellebecq. Come vedremo, tutti – alcuni incentrati sulla rappresentazione della pedofilia, altri sfiorando l'argomento solo marginalmente – adottano particolari strategie retoriche nel tentativo di rendere narrabile la scena per definizione intollerabile e interdotta.

Il testo di Carrère è giocato su un gigantesco e calcolato meccanismo di reticenza. Nicolas viene accompagnato alla settimana bianca della scuola elementare dal padre, ma quest'ultimo – che intuiamo ipervigile e paranoide – dimentica di scaricare il bagaglio del bambino e riparte. Tutti si aspettano che torni indietro, ma il padre non torna. In compenso, durante la settimana in montagna arriva la notizia che un ragazzino delle vicinanze è stato rapito e poi ucciso. Intuiamo che è morto in seguito a orribili sevizie, ma i discorsi degli adulti sono sempre filtrati e reticenti, e a noi lettori viene data solo la prospettiva parziale e lo sguardo dal basso di Nicolas:

Dall'ingresso [*scil.* gli insegnanti] guardarono la sala dove adesso i bambini stavano in silenzio, e il secondo gendarme, quello che al bar, parlando degli scomparsi, aveva avuto un moto di ribellione impotente, tornò a scuotere la testa e mormorò: «Un bambino di quell'età... Maria Vergine, prega per noi».³

Nel corso del romanzo veniamo a sapere, attraverso spezzoni di ricordi del piccolo protagonista, che il padre è ossessionato dall'idea che qualcuno possa rapire e rubare gli organi ai suoi figli.⁴ Come ulteriore indizio, la famiglia ha già dovuto affrontare un trasferimento improvviso, perché l'uomo si era trovato in non meglio specificate difficoltà.⁵ Verso la fine, un dettaglio banale (un compagno identifica la macchina

vane adulta. Si vedano, tra gli altri, *L'inceste* (Stock, Parigi 1999), *Une semaine de vacances* (Flammarion, Parigi 2012), *Le voyage dans l'Est* (Flammarion, Parigi 2021).

³ E. Carrère, *La settimana bianca* [1995], traduzione di M. Balmelli, Adelphi, Milano 2014, p. 111.

⁴ «C'è gente che fa cose del genere, pensa. Gente cattiva. Si chiama traffico di organi. Hanno dei furgoni con tutta l'attrezzatura per operare, si aggirano nei dintorni dei luna park, o all'uscita delle scuole, e rapiscono i bambini», *ivi*, p. 31.

⁵ «La decisione di lasciare la città in cui aveva trascorso l'infanzia era stata presa in fretta e furia, con una precipitazione di cui non aveva capito il motivo. Sua madre gli ripeteva con fervida insistenza che là dove stavano andando sarebbe stato molto più felice, che si sarebbe fatto un sacco di nuovi amici, ma di fronte al suo nervosismo, agli accessi d'ira e di pianto, [...] quelle parole rassicuranti risultavano decisamente poco credibili. Nicolas e il fratello minore avevano smesso di andare a scuola, la madre li teneva sempre a casa. Le persiane restavano serrate anche di giorno. Era estate, si soffocava in quel clima di assedio, di catastrofe e di segreto. Nicolas e il fratello minore reclamavano il padre, che però, diceva lei, era partito

del padre di Nicolas con quella presente sul luogo del delitto) fa capire sia a noi lettori che ai poliziotti la verità, che però ancora una volta non verrà mai affermata in modo esplicito: il padre di Nicolas è l'omicida. Nel testo la parola pedofilo non compare mai; così come non ci viene mai detto come il bambino sia morto, in che stato sia stato ritrovato il cadavere e con quali tracce di abuso. Proprio come nessuno dice mai quali siano le cause che hanno costretto la famiglia a un trasferimento in fretta e furia anni prima. Ma abbiamo visto, attraverso i ricordi di Nicolas, com'è il padre, come agisce e ragiona, di cosa ha paura; e proprio in virtù dello spettro oscuro e minaccioso che grava su tutta la storia non tardiamo a capire. La forza del testo deriva in altri termini proprio dall'estrema reticenza su cui è interamente costruito: il *nefas*, proprio come nel teatro antico, avviene fuori della scena; ed è tanto più tremendo quanto più è escluso dalla vista e dalla comprensione dei personaggi e del pubblico.⁶

Nel romanzo di Vinci un gruppo formato da ragazzini tra i quindici e i dieci anni, tre maschi e due femmine, vive un'iniziazione sessuale collettiva: si ritrovano in un capannone abbandonato, e là giorno dopo giorno esplorano i loro corpi in giochi sessuali. Finché rimane confinato alla dimensione di questi adolescenti e preadolescenti, il tutto sembra non comportare rischi eccessivi, e anzi recare con sé un ambiguo incanto. Ma presto qualcosa si rompe: dalla presenza di riviste pornografiche sempre più esplicite, fino a veri e propri documenti amatoriali con foto di minori seviziati, introdotti dal più grande del gruppo, Mirko, capiamo che la dimensione degli adulti si è insinuata in mezzo ai bambini. Qualcuno, che resta sullo sfondo, ha contattato Mirko perché scatti delle foto ai suoi compagni, e a questo scopo fornisce le riviste e gli strumenti. Le pratiche diventano sempre più inquietanti e violente finché, nel tentativo di emulare le torture che si vedono nelle riviste, i due ragazzi più grandi straziano il corpo di una delle bambine, e la uccidono. Finché gli adulti non sono entrati in scena – non ci entreranno mai direttamente, ma faranno sentire anche troppo la loro nefasta influenza – quello dei ragazzini viene rappresentato come un gioco di esplorazione, mentre da un certo momento in poi tutto precipita. Se facciamo un confronto tra una delle scene iniziali e quella della morte della piccola Greta ci rendiamo conto di come siano speculari e antitetiche:

Non c'erano carezze, soprattutto all'inizio. Era un gioco con regole prestabilite e poi troppe smancerie davano fastidio a tutti. Quando per caso si sfioravano troppo con

per un lungo giro, e li avrebbe raggiunti in quell'altra città, nel loro nuovo appartamento», ivi, p. 114.

⁶ Si attaglia molto bene a questo testo quanto scrive R. Donnarumma, *Walter Siti, immoralista*, «Allegoria», 80, 2019, pp. 53-94, p. 79: «il tragico ha a che fare con un non rappresentabile, con un non detto: o è fuori della scena, come negli antichi, oppure, quando è visto, eccede la possibilità di essere enunciato e inteso».

le labbra, si tiravano indietro asciugandosi la faccia con il dorso della mano [...]. Giocavano a chiudere gli occhi stretti stretti e a riconoscersi con la punta della lingua, leccando e succhiando come gattini fratelli.

Ogni tanto si spingevano giù dai materassi e rotolavano ancora con gli occhi chiusi, ridendo come pazzi di quel gioco cretino e bellissimo.⁷

Quando il manico era entrato, forzando e lacerando l'apertura, Greta aveva urlato, ma l'urlo era stato assorbito dal materasso contro il quale teneva la bocca, ed era uscito soltanto un rumore sordo. Rauco come i lamenti dei cani quando stanno male.

Solo il primo pezzo. Il sangue colava dalle ferite tutt'intorno all'apertura. Gridava forte adesso, Greta, e non smetteva, Martina urlava anche lei però non faceva niente. Stavano lì pietrificati a osservare questa scena incredibile.⁸

Mentre le scene di erotismo tra i ragazzini sono descritte nel dettaglio, in tutto il romanzo non viene mai rappresentato in modo diretto il sesso tra adulti e bambini, tranne che in una significativa eccezione, che funziona da anticipo di quel che succederà di lì a poco, e che non a caso è mediata dall'immagine fotografica. Il rapporto pedofilo vi è rappresentato nella sua forma più devastante e brutale, quella di uno stupro, e omicidio in potenza.⁹ Assistiamo dunque a una polarizzazione: a un estremo c'è la scoperta reciproca dei corpi e del piacere; dall'altro il mondo rapace degli adulti che è in agguato per strumentalizzare quel gioco. Non è un caso che a fare da cerniera tra i due mondi sia proprio Mirko, sospeso tra la dimensione infantile e ludica e il tentativo di accreditarsi nel mondo dei grandi. Il passaggio dalla prima sfera alla seconda marca l'ingresso nell'orrore, che si costituisce come progressiva e poi sempre più vertiginosa perdita di controllo. La descrizione – per le poche pagine precedenti alla fine che servono a raccontare le foto pedopornografiche e poi lo strazio di Greta – diventa esplicita e allucinata, ma anche in qualche modo distante, in aperto contrasto con gli indugi e le sfumature che avevano caratterizzato le prime scene.

Un trattamento ancora differente si trova nel racconto *Amore* di Mozzi, che gioca su una descrizione tanto esplicita quanto asettica della scena di pedofilia. Sin dalla scelta del titolo la provocazione è evidente, perché intitolare in questo modo il racconto che descrive la masturbazione reciproca di un adulto e di un bambino, con

⁷ S. Vinci, *Dei bambini non si sa niente*, Einaudi, Torino 1997, pp. 66-67.

⁸ Ivi, p. 143.

⁹ «Nella foto successiva, insieme alla stessa bambina c'era un uomo. La faccia non si vedeva, si vedevano soltanto mani grasse e pelose, una pancia prominente e un coso enorme che si infilava dentro la bambina. Adesso si che piangeva. Le labbra spaccate dal bavaglio stretto e il trucco che colava. In mezzo alle gambe, dove l'uomo si era sistemato allargandole con le mani, sembrava spaccata» ivi, p. 131.

altrettanto chiare descrizioni dei rispettivi organi genitali, significa voler perlomeno turbare il lettore:¹⁰

L'uomo baciò i capezzoli del bambino e poi cominciò a leccargli il petto. Il sesso del bambino si mosse appena. L'uomo lo prese in bocca e cominciò a succhiarlo lentamente. [...]

L'uomo si sollevò appoggiandosi sui gomiti. Era quasi seduto. Con entrambe le mani prese il bambino per la vita. Ruotò in modo da appoggiarlo sul fianco sul letto. Aprì le gambe del bambino, infilò la testa in mezzo e di nuovo prese il sesso in bocca.

Il bambino cominciò a leccare il sesso dell'uomo. Evitava il glande e la radice, lo toccava appena con la lingua, piccoli colpi senza appoggiare. L'uomo invece teneva tutto il sesso del bambino dentro la bocca. Poi il bambino si distese, chiuse gli occhi. Con un brivido il bambino venne, una sola goccia molto liquida. L'uomo la inghiottì, pulì il sesso del bambino con la lingua. Il bambino rimase fermo, gli occhi ancora chiusi.¹¹

In questo caso, alla descrizione esplicita fa riscontro un tono volutamente piatto e ridondante, descrittivo, privo di qualsiasi caratterizzazione emotiva, parco di aggettivi, di congiunzioni e avverbi, dalla sintassi spinta ai limiti della paratassi. Non sappiamo chi siano l'uomo e il bambino, non conosciamo i loro nomi e niente del loro passato; anzi, proprio l'insistenza anaforica sui loro appellativi generici li fissa nella geometria di gesti immediati e senza storia. Di particolare rilievo per conferire una dimensione alienante alla narrazione è la ripetizione ossessiva dei sostantivi «uomo», «bambino» e «sesso», che compaiono un numero elevatissimo di volte. Se in Carrère l'atto non viene mai menzionato, ma solo alluso in modo oscuro e inquietante, qui siamo agli estremi opposti: tutto viene descritto nei minimi particolari, ma anche svuotato da qualsiasi connotazione emotiva, che invece è ben presente in Vinci. Se in Carrère l'enormità non si può dire, e può essere intravista solo attraverso un sipario scostato, qui è investita di una luce accecante.¹²

¹⁰ Il racconto non ha mancato di suscitare polemiche ben oltre il previsto, compresa un'interrogazione parlamentare, come racconta lo stesso Mozzi nella postfazione (dal titolo *Notizia 2010*) alla raccolta nella riedizione per Laurana del 2011.

¹¹ G. Mozzi, *Il male naturale* [1998], Laurana, Milano 2011, versione Kindle, pp. 119-121.

¹² Mozzi ha parlato di un valore morale nella descrizione del male, affermando di non volersi nascondere dietro l'argomento dell'autonomia dell'arte, e preferendo piuttosto spiegare la sua scelta nei termini di una necessità. Nella *Notizia* che conclude la riedizione per Laurana della raccolta, commentando alcune reazioni della critica, scrive: «non avevo nessuna voglia di tirare in ballo i soliti concetti triti e ritriti sull'autonomia morale dell'arte (alla quale credo più o meno come credo che “gli extraterrestri sono tra noi”»)» ivi, pp. 416, e poco oltre «ero

Ben più cruenta, rappresenta un atto di pedofilia anche la scena con cui si chiude l'altro testo di Mozzi, *Le ripetizioni*, pubblicato ventitré anni dopo *Amore*. Lungo tutta la narrazione ci sono stati mostrati episodi in cui il maligno Santiago, sadico dominatore che rende schiavi di sé i suoi amanti, aiutato dal protagonista Mario, uccide cani di piccola taglia all'interno di complicati rituali erotici. Ora, proprio nell'ultima pagina, i cani vengono sostituiti da una bambina molto piccola. Ancora una volta la scena è di un'evidenza pantografica:

L'uccisione della bambina avviene come al solito, per non sporcare, nella vasca da bagno. Santiago la spoglia e le riempie la bocca con le mutandine, in modo che non possa gridare forte. Poi fa correre un filo d'acqua calda nella vasca da bagno, entra nudo nella vasca con la bambina in braccio, lascia il coltello appoggiato sul bordo della vasca in modo da poterlo prendere facilmente. Dentro la vasca da bagno Santiago gioca con la bambina, si siede a gambe incrociate e la fa sedere sul suo sesso, le si strofina addosso, la solleva e le lecca le ascelle e il sesso. Dopo un po' Santiago cerca di penetrarla: prova davanti, prova da dietro, non ci riesce. Allora Santiago, senza smettere di premere il ventre della bambina contro il suo sesso, inizia a toccare e leccare il sesso di Mario, che è anche lui nudo ed è in piedi fuori della vasca, vicino al bordo. Mario si eccita rapidamente, entra nella vasca, è di fronte a Santiago, fa stendere la bambina sul fondo, sulla schiena, tra le sue gambe, poi tenendola per i piedi le spalanca più che può le gambe per offrirgli a Santiago. Santiago si mette in ginocchio, con la mano sinistra solleva la nuca della bambina, la attira a sé. Quando riesce a penetrarla, la bambina emette appena un guaito. Appena Santiago è dentro la bambina Mario sporge il bacino e offre il sesso a Santiago. Santiago accetta il sesso di Mario, prima di prenderlo in bocca raccoglie il coltello. Santiago e Mario si muovono lentamente, la bambina emette un uggliolo sommesso. Mario pensa che gli occhi della bambina sono puntati sul suo scroto, e sente il sesso irrigidirsi ancora di più. Quando vede che Santiago sta per venire Mario chiude gli occhi. Mario viene dentro Santiago, Santiago viene dentro la bambina, nel momento stesso in cui riceve l'eiaculazione di Mario e dà la sua eiaculazione alla bambina Santiago attira a sé la testa della bambina, prende il coltello con la mano destra e la sgozza. Quando gli spasmi delle eiaculazioni finiscono la bambina è morta. Santiago libera il sesso di Mario, libera il suo sesso dal corpo della bambina, prende Mario per mano e lo accompagna nella stanza dove faranno l'amore. Il corpo viene lasciato nella vasca da bagno, con un filo d'acqua aperto perché il sangue —

*Adesso, basta.*¹³

contento perché mi era parso che Geno Pampaloni, benché probabilmente gli si fosse rivolta lo stomaco leggendo *Amore*, avesse capito che cosa avevo voluto fare e che ciò che avevo voluto fare aveva una ragione morale» ivi, p. 472.

¹³ G. Mozzi, *Le ripetizioni*, Marsilio, Venezia 2021, versione Kindle, pp. 808-811.

Proprio come in *Amore*, lo stile è denotativo, da cronaca, e si riscontrano la successione paratattica delle frasi e la quasi totale mancanza di aggettivazione, la narrazione al presente, in virtù dei quali i gesti e le posizioni dei corpi vengono descritti come incastri, senza la minima concessione a qualsiasi riferimento di tipo emotivo, o a reazioni della vittima che non siano sommessi ugglioli – non a caso molto simili a quelli dei cani uccisi in precedenza. E, ancora una volta, il ricorso alla ripetizione ossessiva di pochi termini: «bambina», «vasca da bagno», «sesso», «coltello», «penetrarla», «eiaculazione». La differenza di potenziale tra l'enormità dell'atto e la pura referenzialità della sua descrizione è, ovviamente, parte integrante della strategia narrativa: ciò che è indicibile può essere detto, narrato anzi nei minimi dettagli, a patto che questi siano resi talmente ripetitivi e meccanici da risultare allucinanti e completamente de-erotizzati. Non a caso R. Donnarumma ha evidenziato nel passo, a ragione, un'ascendenza sadiana.¹⁴

In *Serotonina* di Houellebecq siamo davanti a un modo completamente diverso di descrivere la scena, caratteristico di questo autore: l'impiego massiccio della litote e dello spostamento, uniti a un notevole grado di ironia disturbante e paradossale. Il protagonista Florent-Claude, uomo di mezza età in crisi, ritiratosi sulle coste della Normandia in un bungalow proprietà di un amico, intravede col suo binocolo in un altro bungalow, abitato da un ornitologo tedesco, qualcosa di strano. Una bambina di circa dieci anni bussa tutti i giorni alla porta e resta col tedesco un paio di ore. Il protagonista sospetta una questione di pedofilia, ma sin da subito la commenta così (i corsivi sono miei):

Tra l'altro quell'uomo rientrava perfettamente nel profilo del pedofilo, colto e sulla quarantina, solitario, incapace di stringere relazioni con gli altri e ancor meno con le donne, *fu ciò che mi dissi prima di rendermi conto che si sarebbe potuta dire la stessa cosa di me, che mi si sarebbe potuto descrivere esattamente negli stessi termini, la cosa mi irritò*¹⁵

Un giorno, preso dalla curiosità e approfittando di un'assenza del tedesco, Florent-Claude decide di andare a vedere. Entrato nel bungalow trova un pc, e dentro il pc il file con un filmato dove la ragazzina, pesantemente truccata, balla seminuda mentre è filmata dall'uomo con una telecamera a mano:

¹⁴ R. Donnarumma, *Giulio Mozzi, Le ripetizioni*, «Allegoria», 83, 2021, pp. 226-227, p. 226: «la descrizione analitica delle mostruosità sessuali, in cui ritorna la grammatica di Sade [...] ha un tono così terreo, prevede una cancellazione così radicale del desiderio, sostituito a forza con una pulsione di morte [...] che non si può a rigore parlare di pornografia».

¹⁵ M. Houellebecq, *Serotonina* [2019], traduzione di V. Vega, La Nave di Teseo, Milano 2019, versione Kindle, p. 324.

Non avevo mai visto video pedofili, sapevo che esistevano ma nient'altro, e all'improvviso mi resi conto *che il dilettantismo della ripresa mi avrebbe fatto tribolare*, sin dai primi secondi quel tizio puntava casualmente la videocamera sulle piastrelle del bagno, poi la faceva risalire verso il viso della ragazzina, che si stava truccando, si passava sulle labbra uno spesso strato di rossetto vermiglio¹⁶

la ragazzina reagì bene, si mise subito a girare su se stessa e a ballare e *fu a quel punto che cominciai davvero ad avere la nausea, non per la scena ma per la ripresa*, il tizio doveva essersi accoccolato per inquadrarla dal basso, doveva saltellarle intorno come un vecchio rospo.¹⁷

Dato che la videocamera l'aveva lasciata dov'era, a quel punto non si vedeva praticamente niente – *il che era contrario a tutte le leggi del video pornografico, incluso quello amatoriale*. La ragazzina sembrava assolvere il suo compito con competenza nonostante la giovane età, ogni tanto l'ornitologo emetteva un grugnito soddisfatto, inframmezzandolo con qualcosa tipo “Meine Liebchen”, insomma *sembrava tenere enormemente a quella ragazzina, non l'avrei mai immaginato in un tizio così freddo*.¹⁸

Nel primo passo il narratore dà una descrizione del pedofilo-tipo e non si risparmia il sarcasmo sul fatto che si tratta di un «quarantenne misantropo e tetro, per giunta tedesco»;¹⁹ ma questo prima di accorgersi che il profilo – uomo in mezza età, colto, timido, con gravi problemi con le donne – si attaglia senza difficoltà anche a lui stesso. L'episodio, con questa premessa, prende subito tutto un altro aspetto: è il narratore medesimo a sconfessare il meccanismo di differenziazione rispetto al mostro; all'immagine del pedofilo reietto, alieno, si sostituisce quella di un *everymen* di mezza età, maschio bianco occidentale sotto scacco, il solito *loser* né più né meno disgraziato di tanti altri.

Ora, già in un testo apparso nel 1997 nel numero 59 di *L'infini*, in seguito all'affaire Dutroux, e poi riedito in *Interventions 2020*, Houellebecq affermava (tesi antifreudiana per eccellenza) che non esiste sessualità nell'infanzia, che il bambino è un essere perfettamente innocente perché vive in un mondo pre-sessuale, come è innocente chi vive in un mondo pre-monetario²⁰. Sempre secondo l'autore, la pedofilia sarebbe il capro espiatorio di una società che organizza l'esacerbazione del

¹⁶ Ivi, p. 328

¹⁷ Ivi, p. 331.

¹⁸ Ivi, p. 332.

¹⁹ Ivi, p. 324.

²⁰ M. Houellebecq, *La question pédophile*, in *Interventions 2020*, Flammarion, Parigi 2020, pp. 159-162. A p. 160 si legge: «L'enfant est innocent, il est réellement innocent, il

desiderio senza dare a tutti i mezzi di soddisfarlo:²¹ uomini perdenti, poco attrattivi, che hanno paura delle donne, trovano più semplice rifarsela coi bambini; chi non è più desiderabile non ha diritto di desiderare, e quindi finisce per diventare ripugnante e ridicolo a sé stesso e agli altri. Questa modellizzazione della realtà, ancora una volta, fa parte di quella strategia di semplificazione, fino alla *reductio ad absurdum*, tipica di questo autore: il tema scottante, con tutte le implicazioni morali che si tira dietro insieme alle sue conseguenze, e nonostante decenni di dibattito sulla liceità o meno di certe pratiche, viene tutto rubricato come il solito portato nefasto della rivoluzione dei costumi.

Tornando a *Serotonina*, è evidente che l'episodio è tutto sotto il segno dell'*understatement* e dello spostamento, e questo a partire da una spia testuale precisa: per tre volte si ripete (con un meccanismo che ha molto di freudiano) che quello che disturba Florent-Claude nel video non è la pedofilia, bensì la pessima qualità e la natura dilettantesca delle riprese. D'altra parte, fino ad un certo punto si tratta di riprese di una ragazzina seminuda che balla; non sembrerebbe esserci, almeno, nessun abuso carnale – se non che le cose cambiano proprio alla fine: il tedesco si siede e si fa praticare sesso orale. E qui entra in scena un ulteriore filtro: non si fa inquadrare la scena alla telecamera, se non per un minutissimo scorcio. L'atto non è quindi visibile, se non per quanto un singolo dettaglio può lasciar intuire; del resto, una tripla cornice (finestra/binocolo/video) è evidente in tutto l'episodio. Dopo di che, l'affermazione finale ha ancora una volta il sapore di una violenta ironia, insieme al consueto, disturbante *understatement*: farsi praticare del sesso orale da una bambina di dieci anni, chiamandola «tesoruccio» è davvero sinonimo di «tenere enormemente alla ragazzina»? La sfasatura di tono – ironica, velatamente maligna, falsamente ingenua – è ovviamente calcolata.

Siti testimonia un'ulteriore possibilità di trattare il tema in *Bruciare tutto* che, com'è anche troppo noto, è tutto costruito attorno al desiderio pedofilo del protagonista Don Leo.²² Non è qui mia intenzione procedere a un'analisi dettagliata del libro, delle polemiche e dei dubbi (anche legittimi) che ha suscitato nel pubblico e

vit dans un monde idéal, le monde d'avant la sexualité (et d'ailleurs, également, le monde d'avant l'argent)».

²¹ «le pédophile me paraît le bouc émissaire idéal d'une société qui organise l'exacerbation du désir sans apporter les moyens de le satisfaire», ivi, p. 159.

²² Siti si occupa della questione del sesso tra adulti e minori anche altrove. In *Troppi paradisi* Walter è amico di Francesco, un figlio timido e gentile dell'aristocrazia romana, attratto dai bambini tra i sette e i dieci anni e tormentato dai suoi demoni. Il personaggio di Francesco serve al narratore autofinzionale per rivendicare una tesi che gli sta a cuore, quella della liceità del desiderio – anche quello anomico e anomalo – là dove esso non causi problemi agli altri: «Ma su certi punti il mio conoscente ha ragione: prima di tutto a difendere la legittimità

nella critica.²³ Ancora una volta, quel che mi interessa è come viene trattato il tema della pedofilia, in particolar modo nell'unica scena esplicita che è cardine e snodo del romanzo: è un ricordo di Don Leo, che parla in prima persona, relativo al rapporto sessuale che ha avuto, quando aveva vent'anni, con l'undicenne Massimo.

Il mio cazzo sembra osceno al confronto, una volta sul letto le rispettive membra denunciano la sproporzione, Golia e Davide, ma non posso più fermarmi. Io, sempre io, reo consapevole.

«Ti f-faccio male?»

«Mi fai il solletico...»

«E co-osi?»

«Aaaah, mi fai malissimo, malissimo, oh...»

Spingendo sento cedere, poco, un anello si dilata – Massimino inarca la schiena cicciotta annuvolata da una cicatrice, la ribellione non c'è. Mi esce sperma bianco sulla sua abbronzatura, è durato pochissimo, non sono sicuro che l'atto si possa dire veramente consumato.

«Ti ho sco-scopato.»

«Ma va? te credi che nun me so' accorto?»

«Nello specchio...»

«Ma che se fa così? fin che se gioca se gioca, ma te sei scemo... me pizzica forte forte forte...»

Massimo scoppia a piangere come un bambino piccolo, io non oso consolarlo; gli regalo un braccialetto che gli sta largo, lo rifiuta.

«Domani me porti il "Gran Turismo" e io nun dico gnente.»

«Ti porto quello che vuoi, rivèstiti... non andare via subito... m'è spuntato il bernoccolo, ti sei vendicato... dopo geometria che cos'hai per domani?»

«Storia romana, boh, gli eroi... Muzio Scevola, me sa.»

Riaprendo le tapparelle il sole non concede alibi: tratto il dado, valicato il Rubicone.²⁴

del proprio desiderio in quanto desiderio. Ogni desiderio è legittimo se non danneggia altre persone, e non tutti i piaceri che si prende lo portano a intaccare l'integrità dei bambini – per esempio guardare fotografie. [...] A un genitore può dare fastidio che un signore si masturbi guardando la foto di suo figlio, come gli può dare fastidio che si masturbi pensando intensamente a suo figlio [...] questo non glielo può impedire e il figlio comunque non subisce nessun trauma» (W. Siti, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 75). Alla fine di *Resistere non serve a niente* (Rizzoli, Milano 2012, pp. 298-301) Tommaso ha un rapporto sessuale con la figlia preadolescente di un imprenditore che gli ha chiesto un prestito, ma quello di Tommaso non è un desiderio pedofilo, bensì desiderio di abiezione: fa quella richiesta non perché sia particolarmente attratto dalla bambina, ma perché vuole farsi del male e far del male al padre, spingersi oltre gli estremi del disgusto di sé e degli altri.

²³ Per i quali rimando all'esaustiva disamina di Donnarumma, *Walter Siti, immoralista* cit., p. 55-67.

²⁴ W. Siti, *Brucciare tutto*, Einaudi, Torino 2017, pp. 191-192.

A differenza di tutte quelle che abbiamo visto in precedenza, qui la scena è affidata al dialogo: a parte i riferimenti alla sproporzione dei membri, all'ano («anello») che si dilata, e allo sperma, non c'è descrizione esplicita dell'atto in sé, e anzi, con un notevole eufemismo, si afferma che «l'atto» dura talmente poco che chi lo compie non è neanche sicuro di averlo «consumato». Siti porta il lettore nella stanza in cui sta per accadere l'evento attorno al quale ruota tutto, ma quando si arriva al momento decisivo le voci dei due protagonisti velano il resto; niente di più lontano dalle descrizioni – pur diversissime tra loro, ma dettagliate ed esplicite – di Vinci o Mozzi. Don Leo usa termini sostenuti e ricercati (si pensi ai due riferimenti, uno biblico e uno classico, che aprono e chiudono il brano), quasi a voler tenere a distanza il contenuto del ricordo scabroso, mentre il romanesco del piccolo Massimo crea un contraltare prosaico, ingenuo ma capace di dire la verità senza infingimenti e torsioni. È evidentemente questo l'unico testo, di tutto il nostro campione, in cui la lezione di Nabokov sia stata assunta in modo consapevole: basti pensare agli struggimenti di don Leo, ai toni lirici che a tratti può adottare, alla rappresentazione del pensiero ossessivo che ruota intorno a ciò che è proibito descrivendolo nei minimi dettagli.²⁵ Il modello di *Lolita* funziona anche per il contrasto sapientemente giocato tra la lingua colta dell'adulto, con le sue velleità pedagogiche e mistificatorie, e il grado zero della percezione infantile, col suo vocabolario demistificante, la sua falsa spavalderia e l'effettiva impossibilità di difendersi.

Se ora riprendiamo la domanda da cui siamo partiti, e ci chiediamo di che cosa si parla quando si parla di pedofilia in questi testi, possiamo procedere ad alcune considerazioni sulla base (1) del grado di descrizione esplicita o reticenza nella narrazione della scena sessuale; (2) del modo in cui è gestita la prospettiva e la voce narrante; (3) del grado di empatia (implicita o esplicita) per la vittima; (4) della presenza o meno di un tentativo di giustificare l'atto o il desiderio del pedofilo.

In Houellebecq la descrizione della scena è solo moderatamente esplicita: si racconta un atto sessuale, ma lo si vela attraverso il doppio filtro di una registrazione e di una prospettiva laterale sulla medesima (come abbiamo visto, il rapporto sessuale rientra solo parzialissimamente nell'inquadratura). Il punto di vista è quello di un terzo, estraneo alla vicenda, non particolarmente solidale con la vittima; anzi, con le sue considerazioni sociologiche il narratore Florent-Claude in qualche modo comprende, se non giustifica, il comportamento del pedofilo. È evidente che semplificare in modo iperbolico le pulsioni alla base di un desiderio tanto problematico, riducendolo ad uno degli ennesimi portati disastrosi della rivoluzione sessuale, è già di per sé una

²⁵ Per l'influenza del modello di *Lolita* di Nabokov in Walter Siti mi permetto di rimandare a V. Sturli, *Estremi occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Mimesis, Milano 2020, pp. 167-192.

provocazione. Assistiamo al consueto tentativo di ribaltare il campo assiologico, imputando a quella che siamo abituati a considerare qualcosa di positivo (la liberazione dei costumi in Occidente) dei paradossali e devastanti effetti collaterali. Ricondurre chi prova un desiderio di questo genere al profilo del *loser*, che si trova schiacciato e perde nella competizione socio-erotica della società dei consumi, ha l'effetto di non renderlo categoria a sé, bensì di assimilarlo ai tanti *everyman* che popolano le narrazioni di Houellebecq. È una mossa legittima dal punto di vista morale? Questa estrema semplificazione dei termini in causa, che riduce la pedofilia all'assenza di alternative praticabili, è accettabile? No, se nel testo non vigesse un regime figurale, se quel che viene detto volesse avere lo statuto di una pura e semplice affermazione. Ma si tratta di un autore che adotta strategie di provocazione e di semplificazione estrema a ogni piè sospinto, di una voce narrante che – semplicemente – non può essere ricevibile al grado zero. Forse, nonostante tutte le tirate sarcastiche e polemiche con cui Houellebecq bersaglia Freud, alla fine però il messaggio è segretamente (e forse involontariamente) freudiano: è rischioso fare distinzioni troppo nette tra sé e gli altri, proiettare nel capro espiatorio tutti i mali, perché potremmo scoprire che la nostra natura non è poi così tanto diversa.

Siti, attraverso Don Leo, ci parla di un desiderio distruttivo; di quella forma di infinito e di assoluto incompatibile con la vita, e con la sanità mentale, di cui ha spesso trattato nei suoi romanzi, ma qui con un evidente giro di vite. Anche Siti, adottando – se pur col consueto gioco di specchi e mediazioni – la prospettiva di Don Leo, in qualche modo giustifica l'atto (oltre che il desiderio) pedofilo e tenta di smorzarne la gravità: perché lo fa compiere a qualcuno con cui la voce narrante si dichiara apertamente empatica, e perché proietta questo atto nel passato, continuando per il resto del romanzo a ripetere (quasi a *garantire* al lettore) che ora all'atto non si passa più, che l'abuso è stato compiuto una sola volta. La scena non viene solo allusa ma raccontata – e tuttavia, come abbiamo visto, al momento culminante il narratore sembra ritrarsi, quasi nascondersi dietro il doppio filtro di un ricordo di Don Leo (che ricrea nella sua mente la scena durante un esercizio spirituale) e di un dialogo in cui l'*hypsos* retorico di chi narra cerca di sfumare l'orrore della materia trattata. Sia in Siti che in Houellebecq, pur a partire da scene diversissime da loro, sembra quindi valere un principio: poiché il sospetto di complicità col pedofilo è più forte, poiché non si riscontra (se non, in Siti, un po' di facciata) alcun tentativo di empatia con la vittima, e la prospettiva – direttamente o indirettamente – è piuttosto quella di chi abusa, è necessario impiegare qualche strategia che smorzi l'effetto complessivo: affabulazione e adozione di una prospettiva mediata dal dialogo e dal ricordo in Siti, distanziamento ironico in Houellebecq.

In Mozzi parlare di pedofilia serve piuttosto a scandagliare i limiti del rappresentabile, e infatti si sceglie la strada dell'esplicitazione totale: in *Amore* una virtuale macchina da presa, impersonale ed asettica, è puntata sul rapporto sessuale di un

adulto e di un bambino; il tutto è descritto come un puro diagramma di forze; la prospettiva è neutra, niente ci viene detto sulle motivazioni o i desideri dell'uomo, non viene fatto nessun tentativo di suscitare pietà per la vittima o di giustificare l'adulto. Nel finale di *Le ripetizioni* si assiste ad un giro di vite: in questo caso la pura esibizione del male, incarnata dalle pratiche di Santiago, viene descritta in modo allucinatorio e pantografico, efferatamente espressivo. Ma se nel primo caso il tono neutro nella narrazione serve soprattutto a creare una sorta di anestesia, una sordina che turba il lettore proprio là dove nella descrizione della scena si aspetterebbe una reazione qualsiasi dell'istanza narrante, e invece non la trova, nel secondo caso la reazione che si vuole provocare in chi legge è disgusto e angoscia. In altri termini ancora, lo stesso tono neutro è usato per due effetti molto diversi: disorientare attraverso la mancanza di punti di riferimento (reazioni di sdegno, condanna, tentativi di comprensione o giustificazione da parte di chi racconta) nel primo caso, scioccare il lettore oltrepassando i limiti del concepibile nel secondo. Qui l'asettica brutalità della scena sembra andare in una paradossale direzione moralizzante: Santiago è il Maligno, Mario il suo schiavo, la bambina una vittima innocente di una follia totale e incomprensibile.

La pedofilia in Vinci assume valenze completamente diverse: è figura della violenza del mondo degli adulti, della brutalità che porta con sé e dell'effetto potenzialmente devastante che può sortire sull'innocenza infantile, protetta solo molto parzialmente dalla dimensione del sogno e dell'incanto. Non è un caso che nella gerarchia che già suddivide i bambini in più piccoli e più grandi, più si cresce più ci si avvicina a una compromissione irrimediabile, e in questo proprio figura-cerniera di Mirko è emblematica: è lui che apre la porta all'orrore, nella misura in cui per accreditarsi come adulto decide di lucrare su quelli che fino a poco prima erano i suoi compagni di giochi. Il denaro, veicolo per antonomasia di corruzione e di tradimento, lo trasforma da adolescente in assassino; ma un assassino involontario, dal momento che proprio la sua stessa ingenuità – il voler diventare grande subito e con ogni mezzo – è stata a sua volta manipolata dagli adulti. Nel romanzo nessuna giustificazione della pedofilia è possibile, né come atto né come desiderio: le azioni e le pulsioni degli adulti restano oscure, fuori campo, ma sono comunque brutali, distruttive e rapaci. Così come chi dovrebbe proteggere è assente, cieco, indifferente o indaffarato. La prospettiva dal basso, la focalizzazione sui bambini, permette una totale identificazione con loro, tanto più che essi risultano fino all'ultimo del tutto inconsapevoli, innocenti e privi di difesa. Parlare di pedofilia, per Vinci, non significa dunque tanto interrogarsi sui confini di un desiderio oscuro e problematico, quanto riflettere sulle modalità attraverso cui il mondo degli adulti può entrare nel microcosmo infantile e distruggerlo. La pedofilia come simbolo – eccessivo, oscuro, estremo – dell'azione corrottrice del mondo.

Qualcosa di simile si riscontra in Carrère, amplificato dalla strategia di reticenza: Nicolas non capisce né può capire quello che accade e, quando nel finale arriverà a intuire qualcosa, sentirà anche che per lui tutto è perduto, da sempre e per sempre. Anche in questo caso la prospettiva è dal basso, tutto è (non) visto dalla parte del bambino, l'innocenza è totale in *entrambe* le vittime: il piccolo sconosciuto seviziato e ucciso dal padre, Nicolas che dovrà fare i conti per tutto il resto della sua vita con questo. Nessuna giustificazione è tentata nei confronti di che perpetra l'atto pedofilo, e se c'è – per quanto implicita – una condanna, riguarda proprio e soprattutto lo scempio che esso opera nella vita di due innocenti. L'orrore costituisce in questo caso l'altra scena, quell'indicibile e irrepresentabile che può essere alluso solo mediante il silenzio, mostrato a rovescio, per *speculum et in aenigmate*.

In conclusione, e pur a partire da questi pochissimi esempi, si può mostrare una tendenza: le narrazioni che adottano la prospettiva dal basso, con focalizzazione interna sulla vittima (Carrère, Vinci), tendono a mostrare il maggior grado di empatia con il vissuto del minore, e a condannare esplicitamente l'adulto – e questo indipendentemente dal massimo (Carrère) o dal minimo (Vinci) di reticenza impiegata nel dare conto dell'atto sessuale in sé. Le narrazioni che si focalizzano sul vissuto del pedofilo (Houellebecq, Siti) tendono a giustificare in modo consapevolmente problematico e deliberatamente disturbante l'adulto, a esporre 'ragioni' almeno parziali del suo comportamento o ad attenuare la portata delle conseguenze. In entrambi i casi è allora necessario impiegare un qualche tipo di filtro nella descrizione della scena sessuale vera e propria: visione solo parziale e ironia (Houellebecq), ritrarsi del narratore e affidamento della scena al dialogo (Siti). Un filtro che altrove (Vinci, Mozzi) può essere assente perché non c'è alcun rischio di compromissione del narratore con la prospettiva del pedofilo. La narrazione di Mozzi non empatizza, non condanna e non giustifica: questa voluta asetticità dello sguardo permette di essere massimamente dettagliati nel dare conto di ciò che – proprio per l'assenza di commento, di giustificazione, di ragioni – è contemporaneamente rappresentato e indicibile.

*La scomposizione del male.
Sulla narrativa breve di Jonathan Littell*

Andrea Pitozzi

Dopo il successo di *Les Bienveillantes* (2006), romanzo che ha ottenuto i prestigiosi Prix Goncourt e Prix du roman de l'Académie française, oltre a essere stato tra le opere che maggiormente hanno fatto discutere critici e pubblico negli ultimi dieci anni, l'“affaire Littell” sembra essere andato via via attenuandosi con la comparsa delle opere successive. Ciononostante, lo scrittore ha continuato a lavorare nel solco scavato e tracciato da quel primo lavoro che, come è noto, narra la Shoah dall'interno, proponendo in modo piuttosto inedito il punto di vista del carnefice, l'SS di madre francese Maximilien Aue, che approfittando delle sue origini alla fine della guerra si ritira a una «banale» vita privata in Francia riuscendo a scampare così al Processo di Norimberga.¹

Proprio la scelta di questa prospettiva narrativa è stata vista da alcuni critici come un affronto insopportabile verso un tema spesso considerato “indicibile” per eccellenza, così come verso tanto le vittime quanto i sopravvissuti all'Olocausto.² Altri, invece, hanno considerato il libro come una presa di posizione coraggiosa, e forse necessaria, proprio per *ridire* in modo nuovo quel tema e quei fatti, anche al di là del solo discorso autorevole del testimone, ed evitare così che possano diventare un tabù. In Francia, in particolare, il romanzo ha ottenuto fin da subito l'apprezzamento

¹ J. Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard, Paris 2006.

² Facendo leva sull'inverosimiglianza del personaggio di Aue come SS e come carnefice, tra le prime e più aperte critiche al romanzo va segnalata quella di Claude Lanzmann e ripresa poi anche da Abram Yehoshua, per i quali proprio l'“eccezionalità” del narratore di *Les Bienveillantes* mette in forse l'obiettivo di critica radicale al nazismo dall'interno che Littell si era posto. Tra i testi saggistici che invece mettono in discussione soprattutto la decisione di dare voce proprio ai carnefici con il relativo rischio forse di una compiacente giustificazione si veda E. Husson e M. Terestchenko, *Les complaisances du mal*, F-X. De Guibert Éditions, Paris 2007.

e il sostegno di teorici come Julia Kristeva e Philippe Sollers, che ne hanno esaltato i modi in cui viene trattata la psicopatologia del criminale di guerra, la penetrazione “virale” del linguaggio dell’orrore all’interno dell’orizzonte immaginativo e culturale del lettore, così come la grande maestria nel descrivere gli eccessi allucinanti e allucinatori, o la violenza estrema che attraversa il romanzo.³

Nel complesso, però, sembra valere ancora oggi la conclusione a cui giunge Thierry Laurent quando afferma che: «Quelle que soit l’évolution de son travail romanesque, Jonathan Littell, avec cette “entrée stupéfiante sur la scène littéraire française”, restera probablement considéré comme l’auteur d’un seul livre et cela peut autant le servir que le desservir».⁴ È vero, infatti, che la stessa critica mobilitata in occasione di quel romanzo si è misurata in modo molto più sporadico e saltuario con le opere successive, considerandole come una semplice ripetizione e reiterazione di modalità già sperimentate, oppure come una forma di approfondimento ed “estensione” delle tematiche presenti in *Les Bienveillantes*, a partire proprio dalla rappresentazione della violenza e più in generale del male concepiti come motore della costruzione narrativa.

Inutile dire che questa seconda linea è certamente più interessante ai fini del ragionamento che qui si propone, perché rileva in particolare il fatto che le opere scritte dopo il 2006 sono in realtà piuttosto diverse quanto ai modi e alle forme, e la consapevolezza di questa differenza è centrale per permetterne un’analisi specifica che non risenta soltanto delle pur presenti influenze e degli echi di *Les Bienveillantes*.

Per tracciare le caratteristiche attraverso cui Littell fa della violenza e del male il cuore stesso della sua scrittura è allora utile provare a capire e definire proprio le forme con cui lo scrittore estende e approfondisce le sue riflessioni su quei temi. Innanzitutto, nel caso di quel primo romanzo si è fatto giustamente riferimento a una relazione intrinseca tra letteratura e male, laddove ovviamente la scelta della Shoah è da considerarsi come dimensione di un male piuttosto definito e connotato nella sua perpetrazione, che poi è assunto a un paradigma assoluto – per certi versi il Male per antonomasia. Da questo punto di vista, tornando proprio sulla necessità di *ridire* la Shoah – anche attraverso una prospettiva interna e *finzionale* – sembra valere nella

³ Per quanto riguarda la posizione di Julia Kristeva, si rimanda al suo intervento *De l’abjection à la banalité du mal* all’interno della conferenza *A propos des Bienveillantes, de l’abjection à la banalité du mal* organizzata dal Centre Roland Barthes all’Ecole Normale Supérieure il 24 aprile 2007. I testi degli interventi sono stati pubblicati su «L’Infini», n. 99, 2007. Si veda anche H. Duffy, *Max Aue, un nazi peu typique? L’abjection comme moteur de la Shoah: une lecture kristevienne des Bienveillantes*, in M. L. Clément (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge Open Book Publishers, 2010, pp. 299-317.

⁴ Cfr. T. Laurent, *La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006*, in Clément (a cura di), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell* cit., p. 17.

scelta di Littell quello che il filosofo Giorgio Agamben scrive rispetto alla possibilità di parlare dei campi e dello sterminio:

Dire che Auschwitz è ‘indicibile’ o ‘incomprensibile’ equivale a *eunphēmein*, ad adorarlo in silenzio, come si fa con un dio; significa, cioè, quali che siano le intenzioni di ciascuno, contribuire alla sua gloria. Noi, invece, ‘non ci vergogniamo di tenere fisso lo sguardo nell’inenarrabile’. Anche a costo di scoprire che ciò che il male sa di sé, lo troviamo facilmente anche in noi.⁵

Ma anziché presentare la prospettiva “privilegiata”⁶ del sopravvissuto e della testimonianza, Littell sceglie di ridire, e *far ridire*, quegli eventi a uno degli aguzzini, da una prospettiva quindi di assoluto privilegio intrinseco. Come è stato fatto notare, fin dalle prime pagine del romanzo si presenta un meccanismo che ribalta e mette in gioco le consuete posizioni. Nell’incipit viene evocata una difficile complicità tra lettore e narratore, proprio nella direzione dell’assunzione di quel rischio denunciato da Agamben: «Frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s’est passé. On n’est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir. Et c’est bien vrai qu’il s’agit d’une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l’assure».⁷ Ecco che subito diventa chiaro al lettore che non ci sarà via di uscita né consolazione possibile, e quanto seguirà lo porrà nella posizione di uno “spettatore”.⁸ Littell cerca però anche il coinvolgimento universale nella sua descrizione, e qui i precedenti letterari risultano evidenti. Quelle parole rimandano certamente alla complicità che Baudelaire invoca nel componimento di apertura a *Les Fleurs du Mal*, rivolgendosi direttamente al lettore e chiamando in causa una diretta fraternità a partire proprio dalla condivisione di ciò che segue.

Insieme a questa esplicita dichiarazione e ricerca di un piano universale, da un punto di vista formale il romanzo di Littell si può considerare – sia per struttura sia per composizione – come un sistema organico, intero, quasi monolitico. Per quanto suddiviso in parti, esso rappresenta comunque qualcosa di compiuto, e questa dimensione è rafforzata anche dalla scelta di intitolare i capitoli *Toccata*, *Allemande I et II*, *Courante*, *Sarabande*, *Minuet*, *Air* e *Gigue*, tutti termini appartenenti all’universo

⁵ G. Agamben, *Homo Sacer III. Auschwitz*, in Id. *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 784.

⁶ Primo Levi parlava di una sorta di posizione “di privilegio” accordata ai sopravvissuti dello sterminio nazista per la sola ragione appunto che si trattava di persone scampate alla morte. Si veda P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, Einaudi, Torino 1997, p. 215.

⁷ Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 11.

⁸ Su questa posizione si veda soprattutto il discorso di Antonio Scurati in A. Scurati, *Dal tragico all’osceno. Raccontare la morte nel XX Secolo*, Bompiani, Milano 2012, p. 13.

semantico della musica, riferiti a danze e movimenti tipici della *suite* o della sonata da camera, oltre che tra i componimenti più tipici della musica francese nel periodo barocco. A loro volta, poi, i movimenti *Toccata*, *Allemande* e *Aria* sono generalmente più tipici della musica di origine tedesca, integrati sempre nello schema base della *suite*. Simili riferimenti hanno anche l'effetto di mettere in atto un ulteriore serrato confronto geografico e culturale che attraversa tutto il romanzo, accrescendo il senso di una organicità conchiusa in superficie e che vive internamente di molteplici configurazioni e contrasti, come appunto accade nello schema compositivo delle diverse danze che si susseguono in un componimento musicale.

Con le opere successive, tuttavia, dai reportage di viaggi compiuti in territori di guerra come corrispondente per la stampa francese o come volontario di organizzazioni non governative – *Tchéchénie, An III* (2009) e *Carnet de Homs. 16 janvier - 2 février 2012* (2012) –, ai *écrits* costruiti come brevi o brevissime narrazioni – *Études* (2007), *Récit sur rien* (2009), *En Pièces* (2010), *Une vieille histoire* (2012) e *Une vieille histoire. Nouvelle version* (2019) –, fino ai saggi dedicati a diversi argomenti come il fascismo in *Le sec et l'humide* (2008) o la pittura di Bacon in *Triptique. Trois études sur Francis Bacon* (2011), si entra in una sorta di scomposizione formale di quel nucleo tematico in sé definito che rappresentava il cuore di *Les Bienveillantes*. La stessa violenza, l'eccesso, il male, la pulsione sessuale incontrollata presenti in quel romanzo si ritrovano, infatti, anche in questi altri lavori, ma qui il male si articola e si disarticola attraverso una serie di scalfitture che intaccano la dimensione riconoscibile che sembrava presiedere al discorso di Aue e al suo atto performativo di parola, un tentativo esasperato – e disperato – di trovare una collocazione precisa e definita all'interno della sua funzione e della sua storia. In questi lavori viene dunque meno l'idea di un male precisamente identificabile e circoscrivibile, perché la frammentazione della scrittura e la molteplicità dei generi impiegati vanno a sezionare e scardinare ogni forma di compattezza, per proporre invece diverse narrazioni, ripetute e riorganizzate continuamente, tutte però orbitanti attorno al problema della rappresentabilità dell'eccesso e della violenza nelle sue forme plurali.

Per restare all'interno della metaforica musicale, i lavori scritti dopo *Les Bienveillantes* si potrebbero considerare in una logica che rimanda agli esercizi, agli *études* e alle variazioni sul tema, componimenti volutamente aperti e in grado di creare tensioni significative sia al loro interno sia nello schema della loro ripetizione. Più interessante è però vedere come queste opere articolano il discorso sulle tematiche che toccano, e qui entrano in gioco da una parte la tradizione letteraria e dall'altra una riflessione estesa e approfondita sul fascismo e i fascismi che Littell porta avanti con spirito tanto storicista quanto sociologico e politico – come appunto nel caso del suo studio *Le sec et l'humide*, una lettura dell'opera del nazista Léon Degrelle attraverso la lente delle teorizzazioni del fascismo proposte da Klaus Theweleit. Nel complesso, inoltre, la violenza e la scomposizione, o la frammentazione, diventano

in queste opere dei veri e propri dispositivi che reggono la narrazione e la prosa, mettendo in atto un processo di estensione concettuale di quelle stesse riflessioni.

Per quanto riguarda i riferimenti letterari, è certamente possibile inquadrare la scrittura di Littell all'interno di una narrativa francese contemporanea di cui fanno parte autori come Emmanuel Carrère, che dopo il successo di romanzi controversi e costruiti sull'ibridazione tra cronaca e fiction come *L'Adeversaire* (2000) o il precedente *La classe de neige* (1995) è oggi impegnato nel seguire il processo iniziato in Francia lo scorso settembre per gli attentati al Bataclan del novembre 2015;⁹ oppure il Michel Huellebecq di *Les particules élémentaires* (1998) e di *Plateforme* (2001), soprattutto in relazione al modo di trattare e narrare la violenza e le perversioni individuali. E del resto è anche vero che proprio il caso editoriale di *Les Bienveillantes* può essere considerato come uno spartiacque nella recente narrativa francese – e non solo – che ha visto moltiplicarsi i lavori in cui la fiction fa i conti con pagine tragiche della Storia più o meno recente, dalla guerra d'Algeria con il Laurent Mauvignier di *Des Hommes* (2009) e *Où j'ai laissé mon âme* (2010) di Jérôme Ferrari, al nazismo con *HHhH* (2010) di Laurent Binet.¹⁰

Nonostante queste assonanze contemporanee, però, i riferimenti letterari più importanti che si possono trovare nelle opere narrative che qui ci interessano risalgono soprattutto a una linea di riflessione sulla scrittura che si muove tra Georges Bataille e Maurice Blanchot: il primo ovviamente in relazione al nesso significativo e inestricabile che lega la letteratura e il male;¹¹ il secondo invece, come vedremo in maniera più articolata, per una particolare visione della narrazione e dello scrivere come atti implicitamente legati all'eccesso e a una forma esorbitante.

Non è un caso, peraltro, che già tra i tanti autori citati e letti dal colto Maximilien Aue in *Les Bienveillantes* ci sia proprio Blanchot, di cui si cita in particolare la raccolta di saggi *Faux Pas*, pubblicata da Gallimard nel 1943, nel pieno dell'occupazione nazista in Francia. Tra gli anni Trenta e Quaranta, inoltre, proprio Blanchot – come del resto Bataille – portava avanti un discorso politico spesso tacciato di simpatie fasciste per via della sua radicalità, e questa posizione politica ritenuta “ambigua” lo ha accompagnato fino alla morte, nonostante le decise prese di distanza ri-

⁹ La cronaca scritta da Carrère del processo iniziato l'8 settembre 2021 è pubblicata in Francia dal settimanale «Le Nouvel Observateur». In Italia, gli articoli si leggono sull'insero culturale «Robinson» a partire dal numero 256 del 30 ottobre 2021.

¹⁰ Si veda a questo proposito D. Giglioli, *Il buco e l'evento. Sul Taccuino siriano di Jonathan Littell*, in J. Schiavini Trezzi (a cura di), *Mosaico Francese*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, p. 279-280.

¹¹ Cfr. soprattutto G. Bataille, *La letteratura e il male* [1957], Mondadori, Milano 1991.

petto all'hitlerismo e al fascismo.¹² Ma se in *Les Bienveillantes* il nome di Blanchot compare soprattutto come riferimento intellettuale e culturale – una sorta di “segno dei tempi” – nel caso dei *récit* di cui ci occupiamo la sua presenza è certamente più di carattere formale e concettuale. Infatti, la scrittura di Littell qui si appoggia in modo sostanziale sulle riflessioni più articolate del pensatore francese in merito alla letteratura e all'esperienza della scrittura in sé, costruendo un dialogo intenso con alcuni elementi cardinali del suo pensiero. Littell si è anche misurato esplicitamente con il Blanchot teorico in un articolo dal titolo *Lire?* e pubblicato sulla *Nouvelle Revue Française* nel 2009, dove affronta direttamente la teoria della scrittura – inscindibile da quella della lettura – di Blanchot come movimento autonomo ed esperienza di radicale messa in questione del mondo e della relazione con lo scritto da parte del soggetto scrivente.¹³ Una simile zona di *eccezionalità*, appunto un «espace littéraire», configura per Littell una sorta di zona franca in cui far agire fino alle sue estreme possibilità la scrittura del male e dell'eccesso, senza necessità di spiegarsi o di assumere alcuna funzione “educativa”, perché questa scrittura «offre juste la présence de son propre mystère, de sa propre expérience, dans son absence d'explication».¹⁴

Luoghi e modi del récit

Questa visione, tipica della concezione blanchotiana della letteratura è centrale nelle prose brevi di Littell, a partire soprattutto da una particolare idea di *récit* che si oppone al *roman* e che sembra muovere intimamente la narrazione dello scrittore franco-americano, esattamente come accadeva per la costruzione narrativa di Blanchot. Per il teorico francese, infatti, il «*récit commence où le roman ne va pas et toutefois conduit par ses refus et sa riche négligence*»¹⁵ poiché,

le caractère du récit n'est nullement pressenti quand on voit en lui la relation vraie d'un événement exceptionnel, qui a eu lieu et qu'on essaierait de rapporter. Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet

¹² La bibliografia su questo punto è davvero corposa. Qui, senza pretesa di esaustività, si rimanda in particolare a A. Castaldi, *La rivoluzione ineffabile. Politica e ideologia in Blanchot negli anni '30* in «La Nuova Corrente», 32, 1985; alla ricostruzione di C. Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Champ Vallon, Seyssell 1998; alle riflessioni contenute in J-L. Nancy, *Maurice Blanchot. Passion politique*, Éditions Galilée, Paris 2011; e C. Colangelo, *La ragione che veglia. Maurice Blanchot, la politica e la questione dei valori*, Orthotes Editrice, Salerno 2015.

¹³ Cfr. J. Littell, *Lire?*, «La Nouvelle Revue Française», 588, 2009, pp. 299-303.

¹⁴ Ivi, p. 299.

¹⁵ M. Blanchot, *Le livre à venir* [1959], Gallimard, Paris 1969, p. 12.

événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser.¹⁶

Mentre il *roman* si pone come la possibilità di dire o *ridire* un evento, che sia più o meno reale o più o meno vissuto direttamente – e questo è parzialmente anche il caso della confessione-fiume di *Les Bienveillantes* –, il *récit* configura in sé la possibilità di realizzare quello stesso evento come esperienza. In esso è il movimento narrativo stesso a garantire la verità. Di fatto, non c'è evento se non l'atto di narrazione dove l'io narrante si costruisce come figura sempre mobile e vaga.

Emblematico di questa configurazione è certamente in Littell il suo *Récit sur rien* nel quale mette in atto un meccanismo di dissimulazione e dispersione dell'io che narra – e che rimane sempre anonimo come in tutti i casi delle prose brevi – all'interno del suo atto di narrazione. Qui, la voce narrante attraversa differenti realtà e si immerge in una completa indistinzione anche sessuale («je ne savais plus si j'étais homme ou femme, sauf si l'on me le disait. Cela me rendait étonnamment mouvant et j'adorais cela»¹⁷), per poi arrivare a una conclusione lapidaria:

À ce récit, il n'y a plus rien à ajouter. Ne sachant trop d'où il vient, je ne sais pas ce qu'il veut dire, ni à qui il pourrait être destiné ; déjà, il me signifie mon congé ; il ne me reste plus qu'à l'envoyer à quelqu'un, qui lui l'enverra à un autre, plus loin, là-bas, sans espoir de retour, de contre-clé qui mettrait fin à ma dépossession.¹⁸

Oltre a essere un omaggio all'idea stessa del *Noli me legere* blanchotiano, ovvero al fatto che lo scritto e il *récit* si allontanano a tal punto da chi scrive o racconta da diventargli assolutamente illeggibili e incomprensibili,¹⁹ questo «congedo» è anche una possibile dichiarazione di poetica per lo stesso Littell. In questo racconto, infatti, come avviene anche in altri costruiti con una narrazione simile giocata tra l'onirico e il paradossale, l'esistenza del soggetto viene a coincidere completamene soltanto con il suo atto di parola, e per questa stessa ragione non è possibile alcuna *relazione* di un evento preesistente all'evento stesso della narrazione. Peraltro, come scriveva ancora Blanchot,

Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle

¹⁶ Ivi, p. 13.

¹⁷ J. Littell, *Récit sur rien*, in Id., *Les récits de Fata Morgana*, Gallimard, Paris 2019, p. 63. (D'ora in poi, *RSR*).

¹⁸ Ivi, p. 85.

¹⁹ Cfr. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 14.

manière qu'il ne peut même « commencer » avant de l'avoir atteint, mais cependant c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant et attirant.²⁰

E in relazione proprio a questa dimensione attrattiva si può vedere anche la continua mobilità dei personaggi e dei soggetti narranti messa in campo da Littell nelle sue opere, rispecchiamento di ciò che accadeva ai personaggi di Blanchot. Espressioni come «je me retrouvai», «mon ami m'avait invité», invocazioni come «viens avec nous!» (*RSR*, 70; 78; 73), costellano tutte le narrazioni di cui parliamo, dove il narratore è come portato costantemente dagli eventi, spossessato di una volontà e in balia degli impulsi che lo circondano e dei suoi propri istinti.²¹

Come nel caso dei personaggi descritti da Blanchot, costantemente attratti da una forza irresistibile che li muove e di cui non conoscono però né le ragioni né l'origine,²² anche Littell mostra costantemente nei suoi lavori simili forme di incoscienza. In un altro dei *récit* di Fata Morgana, *En pièces*, questa idea di dispersione è resa ancora come una frantumazione dell'io che si disperde in una serie di sensazioni e di evocazioni, a cui il narratore cede senza alcuna riserva. Fin dall'inizio tutto è vago. Dopo aver dovuto interrompere la sua lettura all'aperto a causa delle urla di alcuni bambini, il narratore ci dice:

J'entrai dans une chambre, pris un livre au hasard et m'assis sur le bord du lit. [...] J'ouvris le livre et le feuilletai, distrait par les cris qui retentissaient derrière la porte [...]. Un enfant entra, un garçon blond aux cheveux courts, lui aussi cherchait un livre. [...] Était-ce mon enfant ? En toute sincérité, je n'aurais pas pu le dire. Je regardai les pages du livre, mais les mots flottaient devant mes yeux, vides de sens.²³

²⁰ Blanchot, *Le livre à venir* cit., p. 13.

²¹ Questo, peraltro, era già parzialmente vero anche per la voce narrante di *Les Bienveillantes*, quando parlando della propria sorte Aue afferma: «je me suis retrouvé juriste, fonctionnaire de la sécurité, officier SS», in qualche modo distaccandosi dalla propria responsabilità, che nonostante tutto resta però garantita proprio dal suo atto di parola. Cfr. Littell, *Les Bienveillantes* cit., p. 29.

²² Questo è anche uno dei punti su cui Sartre, nella sua analisi di *Aminadab*, si era concentrato per tracciare la connessione tra Blanchot e Kafka in relazione alla mancanza continua di uno scopo e di una finalità precisa al movimento dei personaggi. Cfr. J-P. Sartre, «Aminadab» o del fantastico come linguaggio [1943], in Id., *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

²³ J. Littell, *En pièce*, in *Les récits de Fata Morgana* cit., pp. 90-91, (d'ora in poi EP).

Siamo di fronte a ciò che Michel Foucault definiva, parlando proprio dei *récit* di Blanchot, una «negligenza necessaria», una forma di totale abbandono al flusso delle cose narrate e alla loro reiterazione:

L'attirance a pour corrélatif nécessaire la négligence. De l'une à l'autre, les rapports sont complexes. Pour pouvoir être attiré, l'homme doit être négligent – d'une négligence essentielle qui tient pour nul ce qu'il est en train de faire [...] et pour inexistant son passé, ses proches, toute son autre vie qui est ainsi rejetée dans le dehors.²⁴

E questa stessa indistinzione, che in Littell è resa attraverso l'uso di articoli solitamente indeterminativi rivolti sia ai personaggi sia agli spazi in cui la vicenda si svolge, rimanda ancora a una peculiarità delle narrazioni blanchotiane, dove solitamente le case, le stanze, i corridoi e le porte sono, come scrive ancora Foucault,

lieux sans lieux, seuils attirants, espaces clos, défendus et cependant ouverts à tous vents, couloirs sur lesquels battent des portes ouvrants des chambres pour des rencontres insupportables, les séparant par des abîmes aux dessus desquels les voix ne portent pas, les cris eux-mêmes s'assourdissent.²⁵

Al netto delle evidenti relazioni che da queste parole si possono riconoscere tra Blanchot e Littell nell'organizzazione e nella descrizione degli spazi,²⁶ alla ripetizione di questi luoghi fa poi da controparte anche una reiterazione e ripetizione della costruzione narrativa stessa. Da questo punto di vista, ciò che Blanchot definiva come «ressassement éternel» della scrittura, il continuo ricominciamento del meccanismo narrativo e di costruzione della storia, è messo in atto e amplificato da Littell nella descrizione continua di situazioni liminali in cui la pulsione sessuale incontrollata, la violenza gratuita spesso individuale ma ancora più spesso di Stato, organizzata, funzionale a regimi, così come la guerra in generale, sono tratti distintivi e ricorrenti.

Emblematico qui è certamente lo schema compositivo di *Une vieille histoire*, che conta due versioni di fatto articolate in un processo di variazione continua: *Une vieille histoire* (2012), nell'edizione originale pubblicata come gli altri *récit* da Fata Morgana e *Une vieille histoire. Nouvelle version* (2018) edita da Gallimard.²⁷ Nel primo caso siamo di fronte a un *récit* narrato in prima persona e composto da due

²⁴ M. Foucault, *La pensée du dehors*, «Critique», 229, 1966, p. 531.

²⁵ Ivi, p. 529.

²⁶ Si veda su questo punto in particolare T. Melilli, *L'accanto della prosa. Jonathan Littell lettore di Francis Bacon*, «Arabeschi», n. 1, 2013, p. 159.

²⁷ Cfr. Littell, *Une vieille histoire* [2012], in *Les récits de Fata Morgana* cit. (d'ora in poi VH 1); Id., *Une vieille histoire* [2018], Gallimard, Paris 2019 (VH 2).

versioni di uno stesso schema di eventi: qualcuno esce dall'acqua di una piscina e inizia a vagare per corridoi su cui si aprono porte che conducono in stanze dove si consumano incontri sessuali, scene di violenza perpetrata o subita, in contesti sia privati sia di guerra, orge, e altre situazioni al limite. Nel caso di *Une veille historique. Nouvelle version*, quella stessa struttura si accresce di ulteriori capitoli, che complessivamente salgono a sette, ognuno dei quali è una variazione possibile su quanto raccontato nel primo capitolo e ricombina ulteriormente ciò che era raccontato nella storia della primissima versione del *récit*. Insomma, tutto si configura come una variazione sul tema – o sui temi – che ritornano costantemente attraverso lievi ma significativi movimenti della prospettiva narrativa. Inoltre, tra le due versioni, c'è un vero e proprio rimescolarsi di interi passaggi che vengono presi da *VH 1* e copiati e dispersi pari pari in *VH 2*, come se si trattasse di un costante rimaneggiamento della stessa materia di partenza.

Per chiarire meglio questa reiterazione e ricombinazione vale la pena almeno citare l'incipit dei diversi capitoli della «nuova versione» del 2018.

Ma tête creva la surface et ma bouche s'ouvrit pour happer l'air tandis que, dans un vacarme d'éclaboussures [...]. Je restai un instant en équilibre au bord, *désorienté* par les échos assourdis des cris et des bruits d'eau, étourdi par la vision fragmentée de parties de mon corps dans les grandes glaces encadrant le bassin. (*VH 2*, 11)

J'enchaînai les longueurs sans les compter, heureux de la force de mes muscles et de la sensation fluide et caressante de l'eau [...]. Ma tête surgit à l'air libre, mes deux mains trouvèrent le rebord, prirent leur appui, et, d'une traction, hissèrent mon corps ruisselant hors du bassin. *Désorienté* par la lumière bleue et les sons, j'arrachai mon bonnet et mes lunettes et restai là un instant [...]. (*VH 2*, 55)

J'achevais une longueur après l'autre, sans les compter, me délectant de ma force et du contact sensuel de l'eau [...]. Ma tête jaillit de la surface, lèvres entrouvertes pour emplir mes poumons d'air, mes mains trouvèrent le bord, prirent appui, et, se servant de mon élan, hissèrent mon corps ruisselant hors de l'eau. Soudainement *désorientée* par les échos, je clignai des yeux, ôtai mon bonnet et mes lunettes, et laissai l'eau s'écouler de ma peau [...]. (*VH 2*, 107)

Mes mains crevaient la surface de l'eau et poussaient et mon corps filait en avant à travers le liquide frais. Je ne comptais pas les longueurs [...]. Ma tête jaillit à l'air libre et j'inspirai entre mes dents tandis que mes mains trouvaient le bord et prenaient leur appui ; [...] Momentanément *désorientée* par l'éclat des lumières et l'écho des sons rebondissant [...]. (*VH 2*, 173)

J'accomplis mes longueurs en les comptant avec soin, battant des pieds comme on me l'avait appris et lançant mes bras devant moi trois fois de suite avant de tourner la

tête sur le côté pour avaler une goulée d'air [...]. *Désorienté* par le bruit et la lumière, j'ôtai mon bonnet et mes lunettes, frottai mes yeux endoloris, puis contemplai mes doigts, fripés et blanchis par le long séjour sous l'eau. (VH 2, 219)

Je fendais l'eau de mon corps, filant comme une machine bien huilée d'une extrémité du bassin à l'autre, propulsée par des gestes précis, parfaitement enchaînés. [...] Ma tête creva la surface, bouche ouverte pour aspirer l'air, mes mains trouvèrent le bord et, profitant de mon élan, effectuèrent un rétablissement souple pour hisser mon corps ruisselant hors de l'eau. Je restai un instant *accroupie* au bord, [...] puis je me levai et étirai mes bras, tendant le tissu de mon maillot sur les pointes, dressées par le froid, de mes seins. Autour de moi résonnaient les échos de cris, de rires, [...]; les sons revenaient de tous côtés, déformant l'espace et me *désorientant* momentanément. (VH 2, 277-278)

J'enchaînais les longueurs comme si le temps n'existait pas, m'enivrant de la force de mes muscles et de la régularité de mon souffle, frappant la paroi des pieds, à chaque extrémité du bassin, avant de repartir dans l'autre sens, porté par une vigueur qui me paraissait inépuisable. [...] Arrivé au bout mon corps jaillit de la surface, mes mains cherchant le bord pour soulever mon torse en un puissant rétablissement qui me hissa hors du bassin, l'eau ruisselant de ma peau et éclaboussant le carrelage bleu. Debout dans la flaque, momentanément *désorienté*, assourdi par les cris, les rires et les bruits d'eau, j'arrachai mon bonnet et mes lunettes et restai planté là, cherchant à relier entre eux les fragments de mon corps, épaule, reins, cuisse, reflétés dans les longues glaces encadrant la piscine. (VH 2, 339, corsivi aggiunti)

Lo schema è lo stesso di quello presentato in VH 1 e prevede che dopo essere uscito dall'acqua chi narra si vesta e inizi a correre per un corridoio arrivando a diverse porte, la prima apre su una casa e su una scena familiare (di volta in volta coppia; amanti; ritorno in una casa di famiglia); la seconda porta, dopo un'altra corsa, apre su una camera probabilmente d'albergo in cui si consuma un rapporto sessuale dalle forme diverse (amanti clandestini; prostituzione; abuso; rapporto sadomasochistico); la terza porta dà sull'interno di uno *studio* in cui si trovano vecchi oggetti e fotografie più o meno familiari al soggetto narrante; poi una nuova corsa giunge a un'altra porta da cui si accede a una festa che si conclude con un'orgia; infine, un'ultima porta si apre su uno scenario di guerra (forse i Balcani; il Medio Oriente; la Siria; la Cecenia; le deportazioni naziste) a cui il soggetto narrante prende parte alternativamente come vittima o come carnefice, per poi riuscire a mettersi in salvo e ritrovare una porta che lo conduce nuovamente alla piscina iniziale in cui si rituffa, per poi riemergere trasformato nelle sue percezioni e ricominciare ancora a correre, potenzialmente all'infinito.

Come scrive lo stesso Littell nella sua postfazione, in queste storie «les données les plus fondamentales (le genre, l'âge même du ou des narrateur/s) deviennent in-

stables, elles prolifèrent, mutent, puis se répètent sous une forme chaque fois renouvelée, altérée» (VH 2, 385-386). Non si tratta però soltanto di un esercizio di stile fine a sé stesso, ma di un vero e proprio lavoro di dispersione del soggetto all'interno della propria narrazione. Come risulta evidente anche nei brani citati, è interessante, infatti, vedere che tra le prime spie – non sempre la prima ma sempre presente – della connotazione della voce narrante troviamo l'aggettivo “désorienté(e)”, di volta in volta declinato al maschile e al femminile a seconda di chi parla. Proseguendo con la lettura ci si rende conto dai particolari e dalle situazioni che nello schema ripetitivo descritto in precedenza i rapporti – anche di forza – intessuti dai soggetti narranti sono continuamente mutevoli e mettono radicalmente in discussione qualsiasi tipo di costruzione sessuale normativa. Nei vari capitoli la voce narrante si fa sempre meno connotata e precisa, per aprirsi invece a una dimensione identitaria mobile, fluida. Questo implica la costruzione di figure continuamente sfumate e frammentate anche nel corpo, e qui la dimensione materiale del disorientamento è data anche dalla difficoltà del riconoscersi e dell'identificarsi col riflesso restituito ancora una volta *in pezzi* attraverso i vari dispositivi e le superfici riflettenti descritti (gli specchi della piscina, la superficie dell'acqua, ma anche fotografie e video).

Qui, come anche nelle altre prose brevi, non esistono personaggi completi ma le figure sono sempre prese in un meccanismo di attrazione, trasformazione e disfacimento dell'io narrante, e questo è anche un modo di frammentare quell'impianto d'identità “normativa” e «edificante» messo in campo dalla voce di *Les Bienveillantes*. Se nel caso di Aue, infatti, il discorso era anche concentrato sulla definizione di sé e di un quadro di riferimenti preciso e funzionale a una determinata retorica, nei *récit* sembra farsi strada quella che Blanchot definiva una «voce narrativa», ovvero una voce disincarnata e mobile, la voce di un «soggettività senza soggetto», come la definisce Jonathan Degenève.²⁸ In questo passaggio, i soggetti si fanno figure e corpi che costituiscono allora una deviazione, una interruzione del funzionale: i nomi propri sono sostituiti da iniziali puntate, come accade nei racconti di *Études*, e le relazioni sono descritte nel più totale anonimato e usando riferimenti pronominali ‘lui’, ‘lei’ oppure ‘un uomo’, ‘una donna’, ‘il bambino’.

Tutto ciò mette in discussione una narrazione organizzata. L'essere *disorientato/a* è per la voce narrante rivendicare la volontà di sfuggire appunto a un *orientamento* – che sia sessuale o politico – irregimentato, definito e definitivo. È invece un modo di rivendicare una posizione di trasformazione, di divenire, che permette una disarticolazione tanto cognitiva quanto percettiva. Sta qui il legame più diretto anche con la rappresentabilità del male, che passa però dalla sua scomposizione per contrastare

²⁸ J. Degenève, *Ce qui vient après la fin. Les reprises dans les épilogues du premier Blanchot*, «Europe. Revue littéraire mensuelle», n. 940-941, Maurice Blanchot, 2007, pp. 122-123.

invece il male “irregimentato” e di “regime” di cui si fa portatrice la voce localizzata di Aue.

Proprio la scomposizione dell’Io narrante messa in atto da Littell nella scrittura dei *récit* è allora in relazione diretta anche con una più ampia riflessione sull’eccesso, sulla violenza e più in generale sul fascismo. Il male frammentato e continuamente reiterato, scomposto, *disorientato* è il primo passo verso una negazione del male inteso come forma organizzata, diretta verso un obiettivo. In questo senso, la riflessione estesa sul fascismo passa proprio attraverso lo smantellamento di quell’io coeso e definito – la negazione della «*maintenance du Moi*»²⁹ – che rappresenta l’emblema di ciò che Klaus Theweleit, nella sua postfazione a *Le sec et l’humide*, definisce «corpo fascista»,³⁰ e sulla cui idea è modellato il Maximilien Aue di *Les Bienveillantes*. A questa coesione – «l’Io-corazza», la chiama ancora Littell – si contrappone invece un «io-pelle»,³¹ o meglio un io-sensazione³² descritto sempre nelle sue percezioni e mai nelle sue decisioni o azioni, proprio come accade alla voce narrativa delle prose brevi, dove la scrittura disarticola l’io in una serie di impressioni e pulsioni. Il male, quindi, non è raffigurato nei *récit* ma piuttosto è fatto sentire, è percepito nelle sensazioni trasmesse dalla voce narrativa. Per questo viene qui scardinato ogni approfondimento psicologico dei personaggi e le figure che compaiono sono una pura percezione estroflessa.

Con questa dimensione di un io sempre in movimento e in mutazione, Littell pone in lettore di fronte a una possibile messa in scacco di un io fascista che vuole porsi come normativo, ma allo stesso tempo mette anche in discussione un male assolutizzato, costringendo a fare così i conti non più soltanto con un fascismo preciso e contestualizzato, ma con un suo modo diffuso anche in situazioni non immediatamente riconducibili a una sua ideologia canonizzata e storicizzata. Se è vero quindi che con *Les Bienveillantes* Littell voleva soprattutto far parlare il fascismo per secolarizzar-

²⁹ È questa l’espressione usata da J. Littell, *Le sec et l’humide*, L’Arbalète-Gallimard, Paris 2008, p. 35.

³⁰ Ivi, p. 124.

³¹ Questo concetto è teorizzato in D. Anzieu, *L’Io-pelle*, Raffaello Cortina Editore, Torino 2017. All’idea di «Io-pelle» fa riferimento anche Arturo Mazzarella parlando della scrittura di Michel Huellebecq. Cfr. A. Mazzarella, *Il male necessario*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, pp. 47-48.

³² Su questo punto Littell si concentra in particolare parlando delle opere di Bacon, nelle cui figure si mescolano elementi maschili e femminili verso una dimensione informe che sfugge a qualsiasi controllo per attestare soltanto una presenza sensibile. Cfr. J. Littell, *Triptyque: Trois études sur Francis Bacon*, Gallimard, Paris 2011, p. 7. Su questo stesso tema si veda anche il classico G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [1981], Quodlibet, Torino 1995.

lo,³³ con le prose brevi mette il lettore di fronte alla difficoltà di collocare in maniera semplice se stesso in continuità o discontinuità con il male e gli eccessi che vengono raccontati, e che in questo caso perdono la specificità di fondo per certi versi “rassicurante” che aveva invece l’atto narrativo di Aue.

Ancora nel solco di una scrittura che si fa *sensibile*, nei *récit* Littell mette però in moto una macchina in cui la narrazione espone il corpo a tutte le molteplici complicazioni del male, inclusa la dimensione propria del «copro fascista», volto a imporre la propria presenza, il proprio potere, la propria supremazia (fatta di massacri, oppressione, abusi e violenze di ogni genere). Ma ciò che è anche più interessante è che questo corpo fascista (che nella metaforica indagata da Littell è sempre legato al secco, all’asciutto, al rigido) entra in attrito con i corpi fluidi che vengono presentati, e diventa quindi trasversale, ancora una volta non identificabile univocamente. In questo modo, sembra estendersi allora anche a un corpo non più normativizzante: è esso stesso condizione che trascende le posizioni di privilegio pur facendosi portatore di violenza. Questo generalizza il discorso sulla violenza fascista, e in modo ancora più esplicito ci dice che l’identità singola fa problema ogni volta in cui diventa ingranaggio di un meccanismo che può essere considerato fascista in sé nel momento in cui si irrigidisce eccessivamente e si pensa come assolutamente normativo.

Sempre attraverso la lente di *Le sec et l’humide* come cifrario, però, ciò che leggiamo nei racconti brevi di Littell si può allora considerare anche come una ri-figurazione del male, proprio perché racconta della permeabilità ipoteticamente infinita di ogni situazione a una possibile distruzione e frammentazione, verso un male che si esprime nella costante ridefinizione dei propri oggetti e dei propri soggetti. In altri termini, l’operazione di scomposizione di un male identificato prevalentemente nella sua forma legata al fascismo permette a Littell di spalancare una prospettiva in cui mostrare che non è soltanto il male a rischiare di poter diventare banale, “accettato” come parte integrante dell’uomo, ma il fascismo stesso, che ipoteticamente può essere sempre possibile e sempre in atto, pur con le sue forme diverse.

³³ Cfr. G. Mazzoni, *Jonathan Littell, Le Benevole*, «Allegoria», 58, 2008, p. 235.

«Male normale» in letteratura: un percorso

Giulia Bigongiari

In questo intervento propongo un itinerario all'interno della rappresentazione del «male normale» in letteratura: uno dei possibili, senza alcun proposito di completezza, dato che ogni selezione – di *corpus* e di strumenti teorici – non può che essere parziale, sia nel senso di necessariamente limitata, sia nel senso di 'di parte', mossa da inclinazioni e sensibilità che non vogliono fingersi esaustive.

«Male normale» è un'espressione codificata dalla filosofa S. Forti.¹ Forti si ricollega al concetto di banalità del male sviluppato da Arendt, ma sceglie di impiegare l'aggettivo «normale» per sottolineare che sarebbe errato pensare che Arendt stia semplicemente affermando che le persone che hanno lavorato per il regime nazista siano appunto banali, come se il significato di questa banalità fosse evidente e non degno di ulteriore discussione. Per Forti, è necessario studiare quali sono le condizioni nelle quali il male diventa normale, cioè pervasivo, sistemico, non compiuto da individui eccezionali ed ispirato dallo spirito nichilista che Forti individua come tipico del «paradigma Dostoevskij».² Seguendo Foucault, Forti sottolinea che questo tipo di male si sviluppa all'interno di società che eleggono a massimo valore la vita di un certo gruppo sociale e in nome della sua tutela sviluppano tecniche di rimozione di tutto ciò che sembra danneggiarla; tecniche che agiscono sia a livello macroscopico che microscopico, nelle interazioni sociali dei singoli individui. Il nazismo non si percepiva come animato da spirito nichilista e di ribellione, ma come in lotta per il bene: il bene della nazione tedesca contro tutti coloro che venivano percepiti come pericolosi.

La domanda analitica che guida questo saggio è: come si può mostrare questo male in letteratura se si presenta come 'normale', inerente ai rapporti sociali? Quali

¹ S. Forti, S., *New Demons: Rethinking Power and Evil Today*, Stanford University Press, Stanford 2014.

² Ivi, pp. 1-11.

sono i processi di straniamento che lo rendono visibile se è così mescolato al funzionamento della società stessa da risultare potenzialmente difficile da percepire? Commentando il *Valzer degli addii* di Kundera, Forti spiega che quello che il protagonista Jakub trova devastante è che i crimini, propri e altrui, siano compiuti con indifferenza e freddezza, senza il senso tragico che troviamo attorno a Raskol'nikov in *Delitto e Castigo*.³ I tre testi di cui propongo un'analisi presentano tutti riferimenti metagenerici alla tragedia. Adottando il vocabolario analitico sviluppato nel campo degli studi sull'intermedialità da L. Elleström, possiamo dire questi testi rappresentano e dunque trasformano il genere⁴ della tragedia, e in particolare che ne esplicitano alcuni dei «tratti operativi e contestuali»,⁵ ossia alcuni dei suoi possibili impliciti comunicativi e gli effetti pragmatici che le vengono normalmente attribuiti. Attraverso la presentazione in un nuovo contesto, questi elementi sono resi strani e in parte criticati. Parallelamente, i testi che sto per affrontare presentano il tema collegato della responsabilità. Le categorie di vittima, colpevole, e *innocent bystander*, osservatore innocente, non bastano a descrivere la realtà del male sistemico. Adottando gli strumenti teorici sviluppati dal cosiddetto *narrative turn*, che sostiene che ogni cultura dispone di un repertorio di strategie narrative che usa per dare forma alla realtà e chiudere ed aprire posizioni possibili per gli attanti,⁶ possiamo dire che questi testi mostrano come il repertorio di narrazioni culturali che serve a concepire il male, politico e sociale, attraverso la divisione in vittime e carnefici non solo non sia sufficiente per descrivere efficacemente la realtà, ma serve ad alcuni dei partecipanti ad allontanare da sé ogni responsabilità. Sosterrò che alcuni tratti del genere della tragedia, che fanno parte del repertorio disponibile nelle culture in cui i racconti che analizzerò hanno luogo, vengono scientemente evocati dai personaggi con più potere per poter eliminare chi minaccia il bene della società senza assumersi la colpa di questa eliminazione, ossia per trasformare i personaggi che si pongono come accusatori del gruppo sociale dominante in capri espiatori da eliminare.

Contestualmente all'attivazione del genere tragico in funzione espiatoria (mi riferisco in particolare al modello offerto da R. Girard),⁷ osserveremo che in ciascuno

³ Ivi, pp. 298-301.

⁴ Nella terminologia di Elleström, un genere è un *qualified submedia type*, (L. Elleström, *Beyond Media Borders, Volume 1. Intermedial Relations among Multimodal Media*, Palgrave Macmillan, ebook, 2021, pp.63-64) in questo caso del *qualified medium* 'teatro', ma qua non è rilevante scendere nei dettagli del ramificato sistema terminologico proposto da questo studioso.

⁵ Ivi, pp. 60-64.

⁶ Cfr. H. Meretoja, *The Ethics of Storytelling: Narrative hermeneutics, history, and the possible*. Oxford University Press, Oxford 2018.

⁷ R. Girard. *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 2004.

dei tre testi analizzati appaiono personaggi che vengono percepiti dagli altri come in qualche modo devianti e che in alcuni casi presentano tratti quasi fantastici. L'analisi di Meretoja dei momenti non realistici ne *Les Bienveillantes* di Littell è utile per aggiungere un tassello alla mia tesi. Secondo Meretoja, i tratti fantastici o comunque logicamente sconnessi nel romanzo sono indice dell'impossibilità di dare senso narrativo all'Olocausto:

[...] the fragmentation of the narration, which begins in the bullet scene and continues later in the form of hallucinations, emphasizes first and foremost the breaking down of *narrative mastery*. This, in turn, is central to the novel's way of taking part in the discussion on the ethics of understanding and narrating the Holocaust. The narrative structure of the novel is directly linked to the exploration of the possibilities and limits of a narrative understanding of atrocity.⁸

Dobbiamo ricordare che il narratore del romanzo in questione è un nazista che potrebbe avere interesse a presentare l'Olocausto come evento incomprensibile, forse in un movimento difensivo rispetto all'affermazione della normalità della sua vita e della sua esperienza che apre il romanzo. Mostrerò come ognuno dei tre lavori analizzati contenga un personaggio strano, dai tratti fantastici, e sosterrò che questa stranezza viene evocata dai personaggi 'normali' per scotomizzare le loro accuse verso la società.

1. *Die Panne*

Die Panne è un racconto di F. Dürrenmatt pubblicato nel 1955. Nella prima parte lo scrittore svizzero si chiede se ci siano ancora storie possibili per un autore che non voglia limitarsi a riprodurre romanticamente il proprio 'io'. Il mondo moderno è un mondo scientifico, in cui non c'è posto per il fato: «il destino ha abbandonato la scena su cui si recita e se n'è andato a spiare dietro alle quinte».⁹ La fine del mondo può dipendere dal mancato funzionamento di una macchina; l'incidente ha sostituito il fato. Ma, in questo «mondo della panne»,

[...] s'intravedono ancora delle storie possibili, nel senso che il volto di un uomo qualunque sembra il volto di tutta l'umanità, una semplice sfortuna diventa involontariamente un fatto universale, si scorgono dei giudici, una giustizia, forse anche la grazia, che fa la sua apparizione per caso, riflessa nel monoclo di un ubriaco.¹⁰

⁸ Meretoja, *The Ethics of Storytelling*, cit., p. 241.

⁹ F. Dürrenmatt, *La panne: una storia ancora possibile*, Einaudi, Torino 1972, p.11

¹⁰ Ivi, pp. 10-11.

A questo punto ha inizio il racconto della vicenda del commerciante di tessuti Alfredo Traps. La sua auto smette di funzionare mentre sta rientrando a casa. È un uomo di estrazione popolare, che ha raggiunto una posizione economica stabile grazie al lavoro di commesso itinerante, ha figli cui è affezionato e una moglie alla quale regolarmente sulle proprie relazioni extraconiugali. Decide di fermarsi per la notte nel paese più vicino. Qui è ospitato da un giudice in pensione che, assieme ad alcuni suoi amici, ha l'abitudine di inscenare processi ai viaggiatori. La compagnia comprende quattro pensionati: giudice, avvocati dell'accusa e della difesa e boia. Fra Traps e i giuristi (con l'eccezione del boia, oste in pensione, personaggio particolare, che nel racconto non parla quasi mai) c'è una chiara differenza di classe sociale. I pensionati hanno accumulato una notevole ricchezza durante le loro lunghe carriere da professionisti. Traps è invece figlio di un povero operaio comunista. Sono i giuristi che hanno il controllo della situazione, che stabiliscono la soglia fra realtà e gioco; Traps non si accorge nemmeno di quando inizi l'interrogatorio, mostrando di non percepire chiaramente il passaggio alla dimensione ludica. Presto il suo delitto viene alla luce: ha avuto una relazione con la moglie del capo e l'ha raccontato a un suo collega e rivale, sapendo benissimo che il capo aveva un difetto di cuore, che aveva già avuto un infarto e che ogni agitazione avrebbe potuto provocargliene un altro. Poco dopo il capo muore d'infarto. Traps ha una promozione e sostituisce la sua vecchia Citroën con una Studebaker, la stessa auto che, finendo in panne, dà avvio alla vicenda. In base a questo racconto, i giuristi condannano Traps per omicidio. Sostengono che si aspettasse che il collega avrebbe raccontato tutto al capo e attribuiscono quindi una dimensione intenzionale alle azioni di Traps, a sostituire l'impressione di casualità della morte per infarto. Traps si sente esilarato: finalmente è uno di quegli uomini che fanno succedere cose, non un semplice impiegato che ha avuto fortuna. È un uomo che appartiene alla stessa lega dei giuristi. Dice il giudice su Traps:

Ciò che nell'uomo borghese, nell'uomo medio appariva come un caso, in seguito a un incidente, o come semplice necessità di natura, come una malattia, come un'occlusione di un vaso sanguigno a causa di un embolo, come un'escrescenza maligna, si presentava qui come un necessario risultato di natura morale, qui finalmente la vita si compiva in tutta la perfezione e la coerenza di un'opera d'arte, qui si vedeva la tragedia dell'uomo, qui essa splendeva in tutta la sua luce [...] insomma, Alfredo diventava da quell'istante uno dei loro, degno di essere accolto nel loro collegio come un vero maestro in quel gioco ecc. ecc.¹¹

¹¹ Ivi, p. 67.

Traps dunque si impicca per ottemperare alla sentenza. Il commento dei giuristi è che ha rovinato il gioco prendendolo sul serio: «Alfredo, mio caro Alfredo! Ma che cosa ti sei messo in testa, santo cielo? Ci rovini la più bella serata della nostra vita!».¹²

Secondo A. Grilli,¹³ la confusione fra il piano proposizionale e quello posizionale degli enunciati, ovvero, fra il loro valore letterale e quello pragmatico, è tratto tipico della categoria degli ‘spostati’, coloro che non riescono, o non vogliono, aderire all’ideale di ‘normalità’ di una data società. Traps si macchia proprio di un errore di questo tipo: invece di capire il significato posizionale della condanna a morte (sempre interna a una dinamica di gioco, dunque de pragmaticizzata nella realtà), ne accetta il significato proposizionale, dandosi la morte. La vicenda di Traps mostra ai lettori che l’ambiguità fra piano proposizionale e posizionale è socialmente determinata, sempre pronta a funzionare come trappola per coloro che non avessero gli strumenti per coglierla e comprendere quale sia il prezzo di questa confusione fra i diversi piani. La decisione di Traps di uccidersi strania l’apparente ovvietà della presenza di un confine stabile fra gioco e realtà e così facendo mostra i rapporti di potere che regolano il passaggio dall’una all’altra dimensione.

I giuristi complicano ulteriormente la situazione accostando il processo/gioco a un altro momento tipicamente considerato come rituale o comunque pertinente alla dimensione estetica e dunque tipicamente considerato come separato da una serie di convenzioni dalla realtà primaria, quello della tragedia e dell’eliminazione espiatoria. Anzi, è proprio quest’ultima equivalenza, processo/tragedia, che è allettante per Traps. È suggestivo ricordare che Arendt scrive di Eichmann nel 1964:

If the defendant were permitted to plead either guilty or not guilty as to representing a system, he would indeed become a scapegoat. Eichmann himself wished to become a scapegoat – he proposed to hang himself publicly and to take all “sins” upon himself. The court denied him this last occasion for elating sentiments.¹⁴

Se Eichmann avesse avuto occasione di sacrificare la propria vita in nome di un sistema di valori avrebbe riaffermato la propria adesione a quei valori, la loro importanza che trascende la propria vita. Questo è esattamente ciò a cui aspira Traps, ma con la differenza che la preservazione del sistema di cui fa parte è principalmente interesse dei giuristi, non suo. Sono i ricchi giuristi a beneficiare dalla società del

¹² Dürrenmatt, *La panne*, cit., p. 70.

¹³ A. Grilli, *On Doing ‘Being a Misfit’: Towards a Contrastive Grammar of Ordinarity*, «Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies» 1, 2018, p. 115.

¹⁴ H. Arendt & J. Kohn. *Responsibility and judgment*. Schocken Books, New York 2005, p.31.

profitto, lo dichiarano loro stessi. Una delle poche cose che dice di sé l'avvocato della difesa è che ha fatto una fortuna evitando che ricchi industriali andassero in prigione per i propri misfatti. Traps è il capro espiatorio che accetta di buon grado la sua parte perché gli sembra un onore farlo, non capendo che il suo è un ruolo che potrebbe essere ricoperto potenzialmente da chiunque altro. Sono tanti i malcapitati processati dai giuristi prima di lui. Se qualcuno avrà mai il potere di chiedere conto dei misfatti compiuti in nome dell'arricchimento, un Traps che prenda i peccati su di sé si troverà sempre.

2. *Una lapide in via Mazzini*

La borghesia ferrarese del secondo dopoguerra è al centro dell'attenzione in questo racconto pubblicato nel 1952 da Giorgio Bassani. All'inizio la vicenda è narrata da una sorta di una voce popolare, ma a focalizzazione variabile, che si sofferma di volta in volta piuttosto su gruppi sociali che su individui: i contadini della Bassa venuti a lavorare a Ferrara, che cercano di tenersi lontani da conflitti politici, o gli ex fascisti che tentano di far dimenticare il proprio passato. È attraverso il commento di queste voci che il lettore si accosta progressivamente alla figura di Geo Jozs, unico fra gli ebrei ferraresi a tornare dai campi di concentramento, prova tangibile di un passato che tutti vorrebbero dimenticare.

È utile introdurre qua alcuni concetti elaborati da M. Rothberg. Secondo Rothberg i concetti di vittima, carnefice e *innocent bystander* non sono sufficienti per descrivere la partecipazione ad avvenimenti storici di portata così ampia. Rothberg conia la categoria dell'*implicated subject*:

Implicated subjects occupy positions aligned with power and privilege without being themselves direct agents of harm; they contribute to, inhabit, inherit, or benefit from regimes of domination but do not originate or control such regimes. An implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate the positions of victim and perpetrator, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles.¹⁵

I borghesi di Ferrara che si sono sempre adattati al fascismo non hanno responsabilità penali, ma sono implicati in quello che è successo. Hanno ricevuto benefici dal regime e forse anche dall'epurazione degli ebrei, e si sono schierati dalla parte politica più conveniente senza troppe remore. Anche la categoria di vittima non tiene.

¹⁵ M. Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press, Stanford 2020, p. 1.

Geo è inquietante proprio perché non si comporta da vittima. Invece di essere triste ed emaciato, è grasso e beffardo:

Così, dunque, con uno sguardo non già minaccioso, bensì ironico e divertito (i suoi occhi, di un celeste acquoso, guardavano freddi dal basso: quasi che egli emergesse, pallido e gonfio come era, dal profondo del mare), Geo Josz ricomparve a Ferrara, fra noi.¹⁶

[...] ammesso pure che colui fosse Geo Josz – del che non erano, però, mica del tutto persuasi!; ciò ammesso, di lui bisognava diffidare ugualmente. Quel grasso suo, tutto quel grasso, li insospettiva. L'*edèma da fame*, già! Ma chi altri se non Geo poteva aver messo in circolazione una simile storia, nel goffo tentativo di giustificare una floridezza che contrastava singolarmente con quanto si diceva dei campi di concentramento tedeschi? L'*edèma da fame* non esisteva, era una invenzione bella e buona. E la grassezza di Geo significava due cose: o che nei *lager* non si soffriva, poi, di quella gran fame che la propaganda sosteneva; o che Geo vi aveva goduto di condizioni di particolare favore. Un fatto era sicuro: sotto quel berrettone di pelo, dietro quel labbro increspato da un perpetuo sorriso, non ci poteva essere posto, l'avrebbero giurato, che per pensieri e progetti ostili.¹⁷

La *vox populi*, che in realtà, ci viene detto, non rappresenta che il punto di vista della borghesia ferrarese,¹⁸ dubita della realtà della storia di Geo, facendo leva sulla normalità della propria condizione a contrasto con l'eccezionalità della sua. Si scontrano insomma la pretesa di una condivisa normalità che neutralizza tutti i conflitti nel senso di appartenenza a una comunità (Geo ricompare 'fra noi' e ha progetti 'ostili', presumibilmente sempre a questo 'noi') e l'eccezionalità della sopravvivenza di Geo, percepita come una sospetta deviazione dalla normalità. Il sociologo Harvey Sacks, nel suo studio sulla costruzione e sulle dinamiche di consolidamento delle categorie sociali, sostiene che i membri delle categorie con più potere sociale possiedano la realtà,¹⁹ ossia che abbiano il potere di decidere cosa è verosimile e cosa no, di marcare i propri procedimenti inferenziali come corretti e quelli altrui come erronei o presentati in mala fede: è quello che sta succedendo a Geo. Il fatto che sia escluso dal gruppo dominante implica automaticamente un sospetto riguardo alla realtà delle sue esperienze. In termini sacksiani il suo ritorno è una *accountable action*, cioè un'azione che va giustificata in quanto deviante rispetto a una norma sociale.²⁰

¹⁶ G. Bassani, *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino 1952, p. 99.

¹⁷ Ivi, p. 101

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ H. Sacks, G. Jefferson, e E.A. Schegloff, *Lectures on Conversation*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2003, p. 479.

²⁰ Ivi, pp. 4-5

Questa diversità deve essere o neutralizzata, ricondotta alla normalità (e in questo senso si tenta di dire che Geo nel campo di concentramento non stava poi così male) oppure, come succederà, eliminata fisicamente. Il primo tipo di processo è chiamato da Grilli ‘neutralizzazione della salienza’, e avviene attraverso un’elisione dei tratti specifici e/o atipici di un’esperienza.²¹ Se nella *Panne* era la dimensione ludica che era chiamata a ‘ridurre la salienza’ del processo a Traps, nel senso di relegarlo a una dimensione non pienamente reale, de pragmaticizzata (pur senza un pieno successo, come abbiamo visto), in *Una Lapide* la strategia adottata è quella di negare che l’esperienza di Geo sia eccezionale. Per Forti, ricordiamo, il male normale è quello che protegge la vita: in questo caso è chiaro che Geo va eliminato, perché minaccia il ritorno alla normalità della borghesia ferrarese che si finge collettività generale. Geo ostacola cioè quella che Grilli chiama la peristalsi sociale, la digestione ed eliminazione per il bene della normalità dei tratti, delle persone e degli eventi che rischiano di metterne in dubbio l’inevitabilità.²² Nel caso del racconto di Bassani la temporalità portata dal personaggio principale è dannosa per il bene del gruppo sociale che, nei termini proposti da Sacks e Grilli, possiede la realtà e regola i processi della peristalsi sociale. Per Meretoja, le interpretazioni retrospettive, ossia la riflessione dei soggetti implicati²³ sulle proprie esperienze passate, sono preliminari a una nuova consapevolezza storica e morale. Ma qua solo Geo vuole guardare indietro; tutti gli altri sembrano determinati a guardare avanti.

Dopo qualche tempo, Geo appare vestito come appena tornato dal campo di concentramento, dopo essere molto dimagrito: altro elemento inquietantemente strano. Viene allora considerato un pazzo. Traps era considerato uno sciocco dai giuristi e vedremo che l’accusa di pazzia viene più volte mossa alla protagonista di *Promising Young Woman*: l’adozione della prospettiva cognitiva della «mente sociale» (A. Palmer)²⁴ del gruppo dominante è ritenuta indice discriminante di sanità mentale e intelligenza.

A un certo punto, Geo prende a schiaffi un ex informatore dell’OVRA, il conte Scocca. Dopo questo scandalo Geo sparisce, ed ecco che compare un accenno alla tragedia:

Dicevano poi che il tempo, che aggiusta ogni cosa di questo mondo, e grazie al quale anche Ferrara, per fortuna, risorgeva identica dalle sue rovine, il tempo avrebbe calmato alla fine anche lui [Geo], lo avrebbe aiutato a rientrare nell’alveo, a ingranare di nuovo,

²¹ Grilli, *Misfit*, cit., p. 110.

²² A. Grilli, Corso di Ermeneutica e Retorica, Università di Pisa, A.A. 2016/2017.

²³ Meretoja, *Ethics and Storytelling*, cit., pp. 186-187. Meretoja conosce Rothberg e impegna questo termine secondo la sua definizione.

²⁴ A. Palmer, *Social Minds in Fiction and Criticism*, «Style» 45, n. 2 (2011): 196–240.

insomma – perché era questo, stringi stringi, il *suo* problema. E invece no. Aveva preferito andarsene. Sparire. Fare il tragico. Proprio adesso che, affittando a dovere il palazzo di Via Campofranco, e dando opportuno impulso alla ditta paterna, avrebbe potuto vivere comodamente, da signore, e pensare tra l'altro a rifarsi una famiglia.²⁵

Dato che il racconto si apre con il ricordo dei centoottantatré ebrei ferraresi morti in due anni, è chiaro che Ferrara non sta risorgendo identica. La borghesia sta cercando di imporre la propria lettura, pensandosi benigna nei confronti di Geo e considerandolo come uno di loro, uno che tutto sommato è soggetto alle stesse leggi generali (il tempo che scorre in avanti, non indietro) e che ha gli stessi desideri (stabilità economica, una famiglia) di chi non solo non ha vissuto le sue esperienze traumatiche, ma magari ha anche contribuito a farle accadere. Geo però rifiuta di aderire al comportamento che ci si aspetta da una vittima, non adattandosi all'idea di passività assoluta che dovrebbe esserle proprio.²⁶ Questo rifiuto di Geo risalta in particolare nell'ultima pagina del racconto, quanto finalmente il narratore si avvicina alla sua prospettiva, rievocando il suo scontro con il fascista informatore dell'OVRA, il conte Scocca:

[...] cose e persone che dianzi vi erano apparse del tutto normali, indifferenti, può darsi che a un tratto vi si mostrino per quello che sono veramente, può darsi che a un tratto vi parlino - e sarà, in quel punto, come se foste colpiti dalla folgore - per la prima volta di se stesse e di voi. «Che cosa faccio, io, qui con costui? Chi è costui? Ed io che rispondo alle sue domande, e intanto mi presto al suo gioco, io, chi sono?». Erano stati due schiaffi che, dopo qualche momento di muto stupore, avevano risposto fulminei alle domande insistenti, se pure cortesi, di Lionello Scocca. Ma a quelle domande avrebbe potuto anche rispondere un urlo furibondo, disumano: così alto che tutta la città, per quanta ancora se ne accoglieva oltre l'intatta, ingannevole quinta di via Mazzini fino alle lontane Mura sbrecciate, l'avrebbe udito con orrore.²⁷

Il ruolo potenziale di Geo è quello di interrogare la città con la sua presenza, di lasciare che l'orrore squarci l'apparenza della normalità; aprire dunque un dialogo che riconosca l'esistenza di posizioni diverse, non riconducibili a una comunità. In questo paragrafo sembra prefigurarsi l'ideale di una memoria dialogica, presentato e sostenuto da Meretoja come forma capace di contestare e trasformare le categorie e i procedimenti attraverso i quali la realtà viene raccontata e compresa.²⁸ Se nella *Panne* era l'introduzione a tematizzare prima dell'inizio della vicenda il genere tra-

²⁵ Bassani, *Cinque Storie*, cit., p. 128.

²⁶ Sul concetto di vittima assoluta cfr. Forti, *New Demons*, cit., pp. 1-11.

²⁷ Bassani, *Cinque Storie*, cit., p. 130.

²⁸ H. Meretoja, *Non-subsumptive memory and narrative empathy*, «Memory Studies», 1, 14, 2018, pp. 24-40.

gico, qua la speranza riposta in una possibilità diversa da quella tragica ed espiatoria per Geo è assegnata a un narratore che, a differenza di quanto accadeva nei paragrafi precedenti del racconto, non è più riconducibile a un gruppo sociale, né identificabile con la prospettiva di un personaggio; il realismo sociale delle voci che in un certo senso ha caratterizzato il racconto si rompe, in un momento che può quindi essere percepito come straniante, anche per la natura ‘disumana’ dell’ipotetico ‘urlo furibondo’, lasciato peraltro senza un soggetto riconoscibile. All’inizio del paragrafo, la normalità delle ‘cose normali’ viene contrapposta a quello che le cose ‘sono veramente’, separando quindi la nozione di normalità da quella di realtà, mettendo in dubbio dunque l’oggettività di ciò che è normale. L’effetto di straniamento è volto a mostrare una possibilità diversa per la gestione del rapporto fra passato e presente. Ma a Ferrara questo non riesce. L’adeguamento forzoso di Geo alla posizione di vittima sacrificale permette di neutralizzare le sue pretese di scontro. L’attivazione di questo meccanismo è l’ultima risorsa cui si attinge per eliminare la diversità dopo che gli altri tentativi di riduzione della salienza hanno fallito.

Come i giuristi della *Panne* non erano contenti che Traps si fosse ucciso, anche qui la *vox populi* suggerisce che è Geo che «fa il tragico». Questo significa da un lato allontanare da sé la responsabilità della sua fine tragica, e dall’altro implicare che Geo non ha, agli occhi dei ferraresi, il diritto a essere protagonista di una tragedia. Gli si vuole negare insomma anche la possibilità di essere portatore dei grandi temi della tragedia, quale quello del libero arbitrio, o dello scontro fra individuo e comunità.

3. *Promising Young Woman*

Nei paragrafi precedenti ho descritto due personaggi che, volenti o nolenti, soccombono alla dinamica espiatoria. Ho cercato di mostrare come questi personaggi siano sottoposti a tecniche di riduzione della salienza che però possono fallire, fallimento che porta all’eliminazione del capro espiatorio. In quest’ultimo esempio mi soffermerò brevemente su un personaggio che riesce a sfuggire a questa dinamica, almeno in parte: Cassandra, la protagonista del film di Emerald Fennell *Promising Young Woman* (2020).

Trama e intreccio del film sono piuttosto complicati; ne riporto solo alcuni elementi, riorganizzandoli in senso cronologico. Cassie e la sua amica Nina frequentano una prestigiosa *Med School* per realizzare il proprio sogno di diventare dottoresse. Come dice il titolo, Cassandra e Nina sono giovani donne promettenti, le prime della classe. Ma, durante una festa, Nina si ubriaca e viene stuprata in pubblico dal collega Al Monroe. La violenza viene ripresa e il video è fatto circolare fra gli allievi. La rettrice della facoltà, interpellata, riduce il fatto a una situazione *he said, she said*, una contrapposizione di letture a proposito di un fatto che potrebbe essere o non essere avvenuto. La rettrice è influenzata dal timore di danneggiare la carriera del promettente Al Monroe.

Sono invece Nina e Cassie che vedono i loro progetti infrangersi: la prima muore suicida, la seconda lascia l'università e torna a vivere dai genitori lavorando in un bar, 'fallimento' gravissimo nella società statunitense. Attivando, come Geo, una strana temporalità, diversa da quella sociale, Cassie rifiuta di muoversi in avanti, mostrandosi ad esempio completamente dimentica del giorno del proprio trentesimo compleanno. Cassie passa le serate a fingersi ubriaca nei locali. Ogni sera un uomo diverso prova ad avere rapporti sessuali con lei, approfittando della sua apparente incapacità di respingerlo. A quel punto Cassie smette di fingersi ubriaca, rendendo evidente all'uomo la malvagità di quanto sta per fare: denaturalizza in questo modo un male 'normale', la cui responsabilità è spesso tendenzialmente attribuita alla vittima, incolpata di aver bevuto troppo, di essersi fidata di uno sconosciuto o di essersi pentita dopo un atto consensuale: tutte cose di cui anche Nina è stata accusata. In seguito, Cassandra inizia a visitare tutte le persone che sono state coinvolte nella vicenda di Nina, esercitando una sorta di contrappasso: ad esempio fa ubriacare e svegliare in una camera d'albergo con un uomo sconosciuto una collega che aveva accusato Nina di essere responsabile di quel che le era successo per aver bevuto troppo. Questa missione di Cassandra ha tratti evidentemente non realistici: sembra una sorta di figura della vendetta. In un caso, però, Cassie perdona: è quello dell'avvocato di Al Monroe, che ha costruito una carriera sul difendere giovani benestanti accusati di stupri e molestie, basando la propria tecnica difensiva sulla diffamazione delle vittime. L'avvocato si è pentito, non riesce più a dormire, ed è per il suo pentimento che Cassandra lo perdona, dicendogli: «You can sleep now». Questa scena esula chiaramente da nozioni di realismo e fa assumere a Cassandra tratti fantastici, che avevamo già osservato nei giuristi della *Panne*, anch'esse figure legate simbolicamente alla nozione di destino (per quanto un destino tendenzioso e funzionale ai loro scopi), e in Geo Josz, come Cassie una figura della colpa e del passato. Come Geo, Cassandra non si adegua all'idea della vittima passiva, ed è forse questo che la rende strana, fantastica: agisce, diventa attiva quando sembra mentalmente assente, tornando improvvisamente sobria o sveglia quando i suoi potenziali stupratori la credono ubriaca o addormentata.

Dopo aver iniziato una relazione sentimentale con l'ex compagno di corso Ryan, Cassie sembra voler abbandonare i propri propositi di vendetta. È quasi per caso che a questo punto si imbatte nel video dello stupro di Nina, scoprendo che Ryan era presente e ne rideva. Peggio ancora: Ryan si era dimenticato dell'esistenza del video e della sua partecipazione. Quello che per Nina e Cassandra è stato il trauma di una vita per Ryan è stata una piccola cosa, dimenticabile. Sia lui che Al Monroe avranno modo di dire che al tempo ero ragazzini, a mo' di giustificazione, come se il loro movimento in avanti (entrambi sono diventati medici, mestiere non solo prestigioso ma anche percepito come 'prosociale') fosse motivo sufficiente per considerare il passato non rilevante. I due si posizionano quindi come vittime della richiesta di giustizia di Cassandra, che vuole togliere loro la carriera da medici. Siamo nuova-

mente davanti al male normale secondo la definizione di Forti: chi ha stuprato Nina o ha rifiutato di consegnare alla giustizia il colpevole non vuole renderne conto perché questo danneggerebbe la propria vita, valore assoluto. Cassandra viene accusata più volte di essere pazza per la propria ossessione per il passato, l'ultima volta da Monroe. Cassie risponde «I honestly don't think I am», espressione di fiducia nella validità delle proprie convinzioni. Ryan prega Cassandra di non diffondere il video perché ha paura che dovrà smettere di fare il medico, e rivelandosi uguale a tutti gli altri la assalirà: «Then we both won't be doctors, you fucking failure». Rifiuta inoltre di riconoscere le sue responsabilità nello stupro, dato che non ha assalito fisicamente Nina. Questa scena dà occasione a Cassie di criticare apertamente il ricorso alle categorie classiche per spiegare la colpa e il male, quando si rivolge sarcasticamente a Ryan: «Oh Ryan, you poor innocent bystander».

Il film finisce con la vendetta *post-mortem* di Cassandra, che viene uccisa da Al Monroe. Dato che si era resa conto che la propria morte era uno dei possibili esiti del suo progetto, Cassandra aveva programmato l'invio di un avvertimento alla polizia e la diffusione del video dello stupro di Nina. Troviamo nella vendetta postuma di Cassie la massima realizzazione di elementi che avevamo notato anche in Geo: qua Cassandra e Nina sono effettivamente morte, ma tornano telematicamente dalla morte per compiere la propria vendetta, rifiutando di essere sacrificate per la salvaguardia della vita della categoria dominante. Che questa possibilità venga aperta dal passaggio della protagonista al mondo dei morti ne indica anche la natura non-normale, relegata a un mondo che non è quello in cui viviamo; di nuovo, la variazione dalla dinamica espiatoria è percepita come e mostrata come strana.

In sintesi, possiamo osservare come ci siano due tipi di stranezza associati a Cassandra. In primo luogo, c'è la stranezza che le viene imputata dagli altri personaggi al fine di neutralizzarne le accuse nei propri confronti, ascrivendole o a pazzia, o a rancore per il proprio fallimento. Queste sono tecniche di riduzione della salienza dirette a neutralizzare le azioni e le rivendicazioni di Cassandra. In secondo luogo, c'è la stranezza del modo in cui questo personaggio compie alcune azioni (il perdono all'avvocato che risulta nella liberazione dalla maledizione del non potere più dormire, il ritorno dalla morte) che segnalano come la possibilità di sfuggire al ruolo di vittima assoluta sia percepita e mostrata come un'eventualità strana, non tipica, anche se auspicata dal film e che al contempo ha un effetto straniante sugli spettatori. Come nel racconto di Bassani l'apparente normalità delle cose non veniva opposta a una loro stranezza, infatti, ma al modo in cui le cose 'sono veramente', così in *Promising Young Woman* il polo portatore del senso del film è Cassandra, cioè il personaggio che, attraverso le sue azioni 'strane' tanto quanto quelle di Geo, riesce a decostruire la normalità della violenza sistemica, anziché riconfermarla come inevitabile e oggettiva. Gli elementi strani segnalano sì i difetti e le inconsistenze del repertorio di narrative che la cultura rappresentata impiega per raccontare e dare senso ad alcune

vicende, ciò che Meretoja chiama *breakdown of narrative mastery*:²⁹ ma lo fanno dal punto di vista di chi tipicamente subisce la pervasività di certi modelli narrativi che vorrebbero relegarli al ruolo di vittima assoluta o, alternativamente, di persona strana, stupida o pazza, e dunque non degna di ascolto.

4. Conclusioni

Ho voluto presentare un piccolo *corpus* di testi che hanno in comune il riferimento più o meno esplicito al genere della tragedia e in particolare al meccanismo del capro espiatorio e che usano questi riferimenti per criticare la dinamica di espulsione dalla comunità della vittima designata. Ho confrontato quanto avviene in questi testi con il concetto di male normale elaborato da Forti, sostenendo che lo straniamento di alcuni ruoli tipici del genere tragico, in particolare quello del capro espiatorio, sia un procedimento particolarmente fecondo per la rappresentazione del tipo di male descritto da Forti che, annidandosi nella prassi sociale quotidiana, rischia di essere meno percepibile, e dunque meno facilmente rappresentabile rispetto a una visione del male ispirata al «paradigma Dostoevskij». Ho evidenziato come questi testi abbiano per protagonisti personaggi che vengono, con più o meno successo, schiacciati sul ruolo della vittima sacrificale dimodoché 'la società' possa andare avanti indisturbata. Questi personaggi hanno diversi elementi in comune, soprattutto la loro volontà di riattivare il passato e la pretesa di poterne proporre una nuova significazione, tentativo incoraggiato quando gioca a favore di chi detiene il potere (*Die Panne*) o demonizzato quando invece ne contesta la visione della realtà (*Una lapide in via Mazzini*, *Promising Young Woman*). La distanza temporale fra i primi due testi e l'ultimo mostra come l'elaborazione teorica di Forti sia rilevante anche fuori dal periodo cui è più evidentemente legata a livello genealogico sia da un punto di vista filosofico (Arendt) che estetico (pensiamo all'elaborazione teorica di Brecht), cioè il secondo dopoguerra. La tesi generale che ho sostenuto è che il meccanismo del capro espiatorio può venire attivato consapevolmente anche in società che non riconoscono più la validità del modello rituale della tragedia, per cui chi «fa il tragico» è un esagerato, uno spostato,³⁰ uno che vuole riportare tutti al passato.

²⁹ Meretoja, *The Ethics of Storytelling*, cit., p. 241.

³⁰ Uso il termine secondo Grilli, *Misfit*, cit., p. 116, nel senso di qualcuno che si contrappone alla comunità dei normali perché non sa leggerne i codici e non distingue fra piano proposizionale e posizionale degli enunciati.

«*Il compito di organizzare il caos ereditato*»:
*il dialogo con le voci del passato di Nathalie Skowronek
in Max, en apparence*¹

Maria Shakhray

Profondo è il pozzo del passato.
Non dovremmo forse dirlo insondabile?
Thomas Mann

1. Premessa: un testimone del nostro tempo

In uno dei suoi *Racconti con figure*, Antonio Tabucchi proponeva un'immagine di un testimone-fantasma chiedendosi chi fosse il testimone esemplare:

[...] io sono il Testimone. Ma vi chiedo, cos'è il testimone? È un ectoplasma che assomiglia all'aria, della sostanza d'aria è fatta la tempesta, il suono della voce svanisce nell'aria e nell'aria si trasforma in nube, in nebbia, in niente. Anch'io vorrei un testimone.²

E così, con questa voce effimera del personaggio che voleva ad ogni costo parlare al telefono con la Storia, ci avviciniamo all'interrogativo al cuore di tutti i tentativi di narrare l'esperienza della Shoah: chi è il testimone del nostro tempo? Chi può portare la testimonianza, ammesso che si tratti di un gesto possibile e legittimo? Proviamo a vedere se ancora oggi riusciamo a trovare la risposta.

¹ Ringrazio calorosamente l'amica Carlotta Capuccino per il prezioso aiuto linguistico e gli utilissimi suggerimenti.

² A. Tabucchi, *Racconti con figure*, a cura di T. Rimini, Sellerio, Palermo 2011, p. 70.

«La testimonianza vale essenzialmente per ciò che in essa manca; contiene, al suo centro, un intestimoniabile, che destituisce l'autorità dei superstiti»,³ osservava Giorgio Agamben. Allo stesso modo Primo Levi insisteva sulle lacune incolmabili insite in ogni tentativo di testimoniare di chi era sopravvissuto al caos e all'orrore della «nuova terra etica»⁴ opaca e insondabile. In questo senso, gli autori delle testimonianze indirette – «les petits enfants de la Shoah»⁵ – si presentano come testimoni doppiamente «in vece» o, per dirla con la formula paradossale di Aurélie Barjonet, «les non-témoins».

Tra i vari nuclei tematici e le scelte narrative che accomunano le testimonianze della terza generazione, notiamo anzitutto la volontà non tanto di capire l'evento storico nella sua portata generale, quanto piuttosto di spostare l'attenzione verso gli effetti che la storia ha avuto sulle loro famiglie e, per estensione, su loro stessi. Pensare il passato e il presente come i due capi di una catena ininterrotta, mantenere vivo il dialogo con le voci del passato, rendersi conto delle ferite familiari appunto per tentare di liberarsene nel presente: questi sono probabilmente i motivi che spingono i testimoni indiretti ad andare avanti, cercando di dare ai risultati delle loro inchieste un senso profondo e una forma narrativa esplicitamente ipotetica e congetturale le cui caratteristiche più rilevanti prenderemo in considerazione più avanti.

2. Guardare la Storia in faccia: le voci della terza generazione

«History is blind, but man is not»⁶ – è con questa considerazione volta a riflettere sulla possibilità di «neutralità morale della storia» che Jack Burden, il protagonista di *All the King's Men*, concludeva la sua travagliata ricerca di risposte ai consueti quesiti esistenziali e ai dolorosi misteri del passato. Ed è in questa frase che viene racchiuso il tema cruciale del libro, di particolare rilievo per qualsiasi tentativo di comprendere la Storia, ovvero la necessità di volgere lo sguardo al passato per dipanare alcuni dei grovigli più confusi del presente, acquistando una conoscenza il

³ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 31.

⁴ Agamben, *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone* cit., p. 10.

⁵ L'espressione, adottata in riferimento alla generazione di testimoni indiretti, è di Aurélie Barjonet (cfr. *Les petits-enfants: une génération d'écrivains hantée*, in I. Jablonka (a cura di), *L'Enfant-Shoah*, PUF, Paris 2014, pp. 219-235). Per la nozione della testimonianza indiretta sulla Shoah, cfr. la recentissima monografia della stessa autrice il cui titolo è una versione rovesciata del celebre *L'Ère du témoin* di Annette Wieviorka (1998): A. Barjonet, *L'Ère des non-témoins: la littérature des «petits enfants de la Shoah»*, Kimé, Paris 2022.

⁶ R. Penn Warren, *All the King's Men* [1946], Modern Library, New York 1953, p. 462.

cui peso (appunto, “burden”) può – ed è impossibile per l’uomo saperlo in anticipo, precisa Burden – sia uccidere che salvare.⁷

Il tentativo di scrutare il passato sta alla base delle testimonianze letterarie, un genere che si trova al crocevia tra storia e finzione e che rende definitivamente sfumato il confine tra le due. Se è vero quanto Gérard Genette scriveva sullo statuto ambiguo dell’opera letteraria, che «tende a costituirsi in un monumento di reticenza e di ambiguità [...] come un luogo di incertezza e di interrogazione, come una retorica del silenzio»,⁸ questa caratteristica vale in particolar modo per il genere della testimonianza letteraria sulla Shoah, nonché per una delle sue declinazioni successive: un genere estremamente ibrido, dotato di una plasticità essenziale, che Dominique Viart definì con la formula del «récit de filiation».⁹ Secondo lo studioso francese, questa categoria ibrida, situata al confine tra realtà storica e finzione, era entrata nella letteratura per fare da contraltare alla categoria dei «grands récits», solidamente radicata nella tradizione letteraria europea.¹⁰ A differenza delle narrazioni di tipo storico-documentale, i racconti di filiazione il più delle volte accettano il rischio di «introdurre al loro interno elementi di contraddizione, complessità, ambiguità, smarrimento»: ¹¹ tendenza comprovata dallo stesso procedimento narrativo esplicitamente incerto, ipotetico e lacunoso, in cui si alternano in modo caleidoscopico prospettive e piani temporali. È da notare che da un lato si tratta di una narrazione personalissima, incentrata su una catena di vite private (*The Lives of the Obscure*, avrebbe detto Virginia Woolf), che procede con delicatezza e riserbo estremi, in quanto si focalizza sugli aspetti solitamente taciuti della storia familiare. Dall’altro lato, però, la narrazione nei testi in questione viene legata agli eventi di maggiore portata storica vissuti dalle generazioni precedenti e pertanto non può che fondere in modo indissolubile i fatti della storia collettiva con quelli della storia familiare. Soprattutto, in questo genere di testi un forte elemento di invenzione¹² si trova ad essere una presenza cru-

⁷ Penn Warren, *All the King’s Men* cit., p. 12.

⁸ G. Genette, *Figure, I. Retorica e strutturalismo* [1966], trad. it., Einaudi, Torino 1969, p. 185.

⁹ D. Viart, *Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolution d’une forme littéraire* in «Cahiers ERTA», 19, Gdańsk, 2019, p. 27.

¹⁰ D. Viart, *Le silence des pères au principe du «récit de filiation»*, «Études françaises», 45, 3, p. 107.

¹¹ D. Giglioli, *Critica della vittima*, Nottetempo, Milano 2014, p. 102.

¹² Françoise Lavocat sottolinea il ruolo portante degli elementi di finzione fusi con quelli che pertengono alla dimensione storica nel rappresentare gli eventi più tragici della storia: «A salvare la memoria delle catastrofi del passato non sono state le relazioni fattuali, ma proprio i testi ibridi, in cui si mescolano fatti e finzione [...]» (F. Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera* [2016], trad. it., Del Vecchio, Bracciano 2021, cit., p. 109).

ziale, nonostante l'apparente aspirazione degli autori alla fedeltà storica: in assenza di un sapere completo e assoluto, l'immaginazione e le opere di finzione forniscono i tasselli mancanti, necessari per dare forma narrativa a storie e ritratti pieni di lacune.

Vediamo alcune caratteristiche principali che distinguono il genere del «*récit de filiation*» e gli conferiscono uno statuto particolarmente ambiguo. Innanzitutto, si tratta di testi che vogliono essere un tentativo di infrangere «la legge del silenzio» imposta dalla generazione precedente al fine di far parlare «*ces galeries de pères taiseux*». ¹³ Tipico in questo senso il caso di Nathalie Skowronek, l'autrice della testimonianza letteraria dedicata all'amatissimo nonno Max, superstite della Shoah:

La loi du silence regnait. Nous devons nous contenter des trois ou quatre histoires que l'on nous resservait d'année en année. [...] C'était peu, mais les enfants de déportés, nos parents, étaient bien incapables d'en demander plus. Et nous sommes restés longtemps à les imiter. ¹⁴

Spronati da un'ignoranza quasi totale del passato familiare, i rappresentanti delle generazioni successive incentrano la loro narrazione sul tema della filiazione, nonché sulla formula dell'inchiesta, di per sé perfettamente adatta al genere romanzesco in generale. ¹⁵ Così l'autrice di *Max, en apparence* annuncia la sua determinazione ad addentrarsi nella zona dell'interdetto, parlando quasi a nome di una generazione pronta a lottare contro l'oblio: «*Nous voulions nous souvenir et garder une trace, nous voulions recevoir les témoignages des survivants*». ¹⁶

Tra i motivi frequenti che il libro di Skowronek condivide con altri «*récits de filiation*», sono da notare i sentimenti di colpa («*culpabilité*»), disagio («*malaise*») e vergogna («*honte*») ai quali sono particolarmente esposti i testimoni indiretti. ¹⁷ Narrare un'esperienza familiare lungamente taciuta si rivela infatti un compito difficile appunto perché ostacolato dalla colpevolezza e dalla vergogna trasmesse dalla generazione dei superstiti. Proprio così succede nella famiglia di Nathalie Skowronek, nella quale ancora più di Max è stata la nonna Rayele ad aver trasmesso alle due generazioni successive le proprie ansie radicate nelle umiliazioni vissute durante i tempi della guerra:

¹³ Viart, *Les récits de filiation*. cit., p. 26.

¹⁴ Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 17.

¹⁵ Viart, *Les récits de filiation*. cit., p. 29.

¹⁶ Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 17.

¹⁷ Ivi, p. 105. Si tratta in fondo di un sentimento che viene trasmesso, pur declinato in modo diverso, dalla generazione dei testimoni diretti: «La vergogna è il sentimento dominante dei sopravvissuti», scriveva Giorgio Agamben (Agamben, *Quel che resta di Auschwitz* cit., p. 81).

Si Rayele échappe aux arrestations et à Auschwitz, elle ne retournera jamais véritablement du côté des vivants [...]. La culpabilité d'être restée en vie quand ses parents étaient morts la mina jusqu'à son dernier souffle [...]. Son chagrin s'était transmis de mère en fille. Sa honte et la culpabilité aussi. Et malheureusement, je ne crois pas non plus en être totalement guérie.¹⁸

I dubbi e le incertezze, non solo in materia di fatti ma anche quelli di carattere etico, in base alle testimonianze indirette spiegano l'abbondanza di formule dubitative e di interrogativi che ne costellano la narrazione ipotetica. Esempari i quesiti che si pone la narratrice di *Max, en apparence* a tutte le fasi della sua inchiesta: «Ai-je raison de faire ce que je fais?»,¹⁹ «Ce que j'ai à dire justifie-t-il de rompre le silence?»²⁰ e ancora: «Ai-je été trop loin? Suis-je trop intrusive?»;²¹ quesiti tutti accompagnati dall'inevitabile paura di sbagliare. Eppure, nonostante un ventaglio di ansie e timori, vince l'aspirazione a ciò che Dominique Viart definisce come «éthique de la restitution»:²² il desiderio di far uscire dall'anonimato i veri testimoni, dar loro voce nello spazio della propria testimonianza.²³ Questo è anche l'obiettivo principale dell'indagine di Nathalie Skowronek:

Je voudrais lire son nom. Je voudrais que soit inscrite la preuve de son passage. Qu'on me disent que mon grand-père, là-bas, ne fut pas totalement anonyme. Que d'autres s'en souviennent [...].²⁴

È proprio per resistere all'oblio e alla «legge del silenzio» che l'autrice di *Max, en apparence* non accetta la sua sconfitta, ferma nella determinazione a «remonter le fil de l'histoire, coûte que coûte»²⁵ anche nelle condizioni di assenza della «mémoire vivante».²⁶

¹⁸ Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 62.

¹⁹ Ivi, p. 149.

²⁰ Ivi, p. 127.

²¹ Ivi, p. 179.

²² Viart, *Les récits de filiation*. cit., pp. 15-18.

²³ Da qui una domanda retorica: «Je l'écris, car qui sinon moi peut perpétuer son souvenir?» (Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 136).

²⁴ Skowronek, *Max en apparence* cit., pp. 164-165.

²⁵ Ivi, pp. 23-24.

²⁶ Ivi, p. 87.

3. Alcune strategie e scelte narrative

In tutte le eclettiche testimonianze della terza generazione, c'è un elemento portante che le accomuna: si tratta sempre di un tentativo di ricostruire il passato in modo indiretto, a partire dai ricordi e letture, voci e leggende di famiglia.²⁷ Da qui una narrazione incerta, fittissima sia di rimandi letterari sia di dati storici, ai quali tende a «girare attorno» quasi fosse una tela di Penelope senza fine:

Mes notes s'accroissent, je me demande comment je rendrai compte de l'ensemble des histoires et de leurs multiples ramifications, je tourne autour de mon sujet, je tisse ma toile.²⁸

Laddove non è possibile accedere alla conoscenza diretta, bisogna «leggere, cercare, inventare»,²⁹ accumulare le testimonianze degli altri,³⁰ selezionando a intuito i dati e le immagini più significativi. Nondimeno, esiste anche una via alternativa: limitare l'infinita molteplicità di prospettive possibili, focalizzandosi invece sui propri ricordi e percezioni. A titolo di esempio, proviamo a mettere a confronto la prima e la seconda versione dell'incipit di uno dei segmenti narrativi del libro:³¹

Le pire, Épinglette, n'était pas cette sensation d'étouffer [...]. Le pire n'était pas ce temps qui n'avancait pas [...]. Le pire n'était pas ce wagon qui nous transportait, ce maudit wagon qui ressemblait à une tombe, notre tombe, celle au fond de laquelle nous disparaîtrions tous dans la surface de la terre si ce n'était déjà fait [...]. Dans le train qui m'emmenait loin de ma maison, de ma vie, des êtres chers, je ne savais, Épinglette, ce qui à l'arrivée m'attendait.³²

La prima variante – il tentativo di iniziare il libro con un monologo immaginario di Max – si rivela subito un *Fehlstart*, che comunque non viene cancellato del tutto: sarà inserito nel corpo del testo accanto alla seconda versione. Skowronek non esita ad accettare il suo precedente fallimento, al quale si riferisce come a «una delle ver-

²⁷ Ivi, p. 120.

²⁸ Ivi, p. 127.

²⁹ Ivi, p. 24.

³⁰ Ivi, p. 114.

³¹ Più che di capitoli possiamo parlare di sequenze narrative che scandiscono il testo in base alle varie fasi dell'indagine e prendono il loro nome dalle varie città e luoghi legati al passato di Max (Marbella, Berlino Ovest, Liegi, Auschwitz-Jawischowitz, Berlino Est, Tel Aviv), ora rivisitati dall'autrice in una sorta di pellegrinaggio.

³² Ivi, p. 113.

sioni sentimentali della storia»: «Le pire, Épinglette, et cetera, et cetera n'est plus possible. On ne raconte pas comme si on y était quand on n'y était pas».³³ L'illusione romanzesca creata dalla versione abbozzata dell'incipit viene subito dissipata: «Jamais Max ne me raconte son voyage vers Auschwitz».³⁴ Un'immedesimazione completa nell'altro si rivela un compito impossibile: le emozioni e le «situazioni» di due individui «ne sont pas superposables», scriveva Merleau-Ponty.³⁵ Gettare uno sguardo empatico, essere partecipe di un evento non equivale, infatti, a vivere la situazione esattamente nello stesso modo, in quanto «c'est du fond de sa subjectivité que chacun projette ce monde "unique"».³⁶ Proprio per questo, nella versione definitiva la prospettiva e il punto di vista sono totalmente cambiati: il racconto viene costruito attorno a un ricordo dell'infanzia dell'autrice, alle sue memorie e associazioni personali. Non cercherà più di immedesimarsi con lui mentre descrive il numero di matricola tatuato sull'avambraccio di Max – «l'unica traccia visibile» dell'esperienza del campo:

À l'époque, je le connaissais par cœur. Sans effort, sans chercher à le retenir. [...] Son numéro faisait partie de ma vie. Il était là. Tout le temps, avec moi. Aujourd'hui je revois seulement des sept, des huit et des zéro. [...] Mais j'ai oublié la combinaison [...]. Je ne revois qu'une vague tache de couleur au milieu du bras, bras droit plutôt que bras gauche dans mon souvenir, même si les témoignages de plusieurs rescapés montrent que je me trompe.³⁷

La scelta dell'immagine del numero tatuato – l'unica prova tangibile del passato di Max – non è certo casuale: la narratrice si rende conto di aver dimenticato l'elemento fondamentale della storia – tutto il libro sarà infatti un tentativo disperato di impedire all'immagine del nonno di cadere nell'oblio.

Intanto, né il lavoro con le fonti storiche né i viaggi ad Auschwitz portano risultati tangibili: la narratrice viene a sapere che il nonno era internato in un campo a Jawischowitz: informazione che, non essendo accompagnata da nessuna testimo-

³³ Ivi, p. 116.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ «Mais enfin le comportement d'autrui et même les paroles d'autrui ne sont pas autrui. Le deuil d'autrui et sa colère n'ont pas exactement le même sens pour lui et pour moi. Pour lui ce sont des situations vécues, pour moi ce sont des situations apprésentées. Ou si je peux, par un mouvement d'amitié, participer à ce deuil et à cette colère, ils restent le deuil et la colère de mon ami [...]» (M. Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 409).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 11.

nianza diretta, resta un fatto opaco. Saperlo «ne [...] suffit plus», scrive Skowronek, formulando un interrogativo cruciale: «Si je me trompe, si je reste imprécise après ces mois de recherche et d'écriture, alors où sera la vérité? Qu'en restera-t-il?». ³⁸ È sempre la ricerca della verità a portare l'autrice verso la dimensione della finzione. La narrazione, volutamente frammentaria e composita, è in effetti costellata dai falsi incipit accomunati dalla presenza forte di formule di negazione varie, nonché da numerosissime reminiscenze letterarie. ³⁹ Il più delle volte sono proprio «le voci dei libri» – per citare la bella espressione di Ezio Raimondi –, attraverso le quali viene narrato ciò che appunto «avrebbe potuto» raccontare Max, a segnare l'inizio di un nuovo brano narrativo. Vediamo l'esempio di un ricordo «apparente» la cui voce narrante è quella di Marguerite Duras:

«Quand je vais en Allemagne le bruit des voix dans les rues, dans les cafés, les cris, j'entends les cris des SS dans les camps. Je suis perdue pour l'Allemagne. Je ne peux pas me voir là-bas, respirer.» Les mots sont de Marguerite Duras dans *Le Monde extérieur* [...], et ils n'auraient pas convenu à Max. ⁴⁰

Si tratta di un procedimento tipico di Skowronek: la citazione, tratta dal libro di Duras e messa all'inizio di una sequenza narrativa, crea un momentaneo effetto di verità, anche se la narratrice non tarda ad avvertire che si tratta di un falso ricordo, in quanto esprime una posizione e un punto di vista radicalmente diversi da quelli di Max. ⁴¹ La stessa tecnica narrativa viene impiegata più volte, con la funzione non di ingannare il lettore (le fonti di citazioni vengono, infine, sempre specificate), ma piuttosto di enfatizzare ancora una volta il carattere estremamente ipotetico e ambiguo di una narrazione sempre in chiaroscuri.

Un'altra caratteristica di rilievo dei testi in questione è l'uso frequente del condizionale passato:

³⁸ Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 158.

³⁹ Sul dialogo con gli «intertextes» «désinés à prolonger et à conclure le sujet du discours de la narratrice», cfr. José Luis Arráez, *Mémoire et intertexte dans la littérature de la 3^e génération de la Shoah: Max, en apparence de Nathalie Skowronek*, Textyles, 57, 2019, pp. 173-184.

⁴⁰ Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 209.

⁴¹ Cfr. un altro esempio di ricordo falso in cui viene citato *Refus de témoigner* di Ruth Klüger: questa volta si tratta di parole che «avrebbero potuto» appartenere a Max, ma è significativo che la scelta della narratrice di nuovo cada su una frase ricca di elementi lessicali e sintattici carichi di valore negativo («Je ne suis jamais retournée à Auschwitz, et je n'ai pas non plus l'intention de jamais y retourner dans cette vie» (ivi, p. 165).

Je regrette de ne pas avoir réussi à mieux faire parler les acteurs de mon histoire. Il *aurait fallu* que j'insiste davantage quand ils étaient encore là. *J'aurais dû* leur en demander plus mais je ne savais pas, je n'avais pas compris, je n'avais pas eu la patience d'attendre que la parole se fraie chemin.⁴²

L'esempio citato – uno fra i tanti nell'opera di Skowronek – dimostra appunto la sintonia perfetta del modo che per definizione assume un valore ipotetico con la narrazione congetturale propria del «*récit de filiation*», un genere denso di dubbi, rimpianti e incertezze.

La narrazione in prima persona⁴³ alternata ai tentativi di appigliarsi a modelli letterari (selezionati con cura, sempre in funzione agli obiettivi della propria narrazione), l'abbondanza di formule concessive, ipotetiche e dubitative⁴⁴ che attestano la funzione testimoniale di un racconto tutto basato su «*des bribes, d'aperçus, des récits reçus et [...] réminiscences imparfaites*»,⁴⁵ il continuo ricorso al modo condizionale: tutti questi elementi concorrono a plasmare il carattere ibrido e composito della testimonianza indiretta. Si tratta infatti di un discorso la cui prospettiva è lungi dall'essere neutra, ma si rivela un tentativo di «*organizzare il caos*»⁴⁶ di un passato di cui solamente «*l'artifice d'un récit maîtrisé*»⁴⁷ riuscirà a illuminare «*les constantes, les contradictions, le sens fondamental, souvent caché, énigmatique ou fugitif*». ⁴⁸

⁴² Ivi, p. 87.

⁴³ È obbligatorio il rimando a Gérard Genette, secondo cui la scelta della prima persona implica anzitutto un «*atteggiamento narrativo*» peculiare – «*diversissimo*» – rispetto all'uso della terza persona (cit. in F. Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, pp. 266-267).

⁴⁴ Il testo di Skowronek è particolarmente ricco di enunciati introdotti da formule che attivano la funzione testimoniale di cui scriveva Genette («*je me demande si*», «*je me figure*», «*j'imagine*», «*j'ai l'impression que*») e continui riferimenti alle molteplici, variegata fonti di informazione («*d'après Fanny*», «*c'est ma mère qui me le raconte*», «*les chiffres me viennent d'un historien*», «*le mot est de Ruth Klüger*» ecc.), comprovando ancora una volta che si tratta, per dirla con Federico Bertoni, di una «*ricostruzione compiuta attraverso documenti, deduzioni, racconti altrui [...]*» (F. Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti* cit., p. 265).

⁴⁵ Viart, *Les récits de filiation* cit., p. 15.

⁴⁶ Skowronek, *Max en apparence* cit., p. 79.

⁴⁷ J. Semprún, *L'Écriture ou la vie*, Gallimard, Paris 1994, p. 24.

⁴⁸ Ivi, pp. 67- 68.

4. *Smascherare le verità «en apparence»: «l’homme à deux visages»*⁴⁹

«I demoni sono innumerevoli [...] Ma io ho imparato che se riesco a governare le forze negative e arruolarle nel mio stuolo, allora possono funzionare a mio vantaggio [...]»⁵⁰ – Nathalie Skowronek avrebbe certo potuto fare sua la celebre immagine bergmaniana dei demoni interiori per descrivere l’enigmatico nonno Max: «cet homme rescapé d’Auschwitz ayant perdu son père, sa mère, sa première femme, une sœur et deux frères»,⁵¹ e che aveva fatto *tabula rasa* del suo passato.⁵² L’identità proteiforme di Max, così come il suo lato artistico e la sua inclinazione al «goût du secret» e a «l’art du faux-semblant»⁵³ vengono messi in luce, mostrati attraverso lo sguardo empatico della nipote, una fra i pochi che hanno conosciuto tutta la panoplia di maschere e vere facce di quest’uomo carismatico, generoso e «avido di amicizia»:⁵⁴

Je le voyais se transformer, être une personne puis une autre, passant en un clin d’œil de la franche rigolade à un sourire hautain. Il était drôle, inquiet, ambitieux, terriblement sympathique et incroyablement susceptible.⁵⁵

Come veniamo a sapere, al ritorno dal campo Max aveva saputo cogliere il *καιρός*: «un mandai», «un homme à tout faire»,⁵⁶ nel giro di pochi anni diventa un «cador»,⁵⁷ ossia un personaggio di rilievo a Berlino, la città in cui ambiva particolarmente a tornare. I demoni del passato però non mollano la presa:⁵⁸ ecco come vengono descritti alcuni comportamenti di Max in stridente contrasto con la sua solita *nonchalance*:

Il s’agitait, regardait sous les tables, fermait les portes, décrochait et raccrochait plusieurs fois le téléphone. Il n’était plus soudain avec nous. Dans la rue, on le voyait se

⁴⁹ Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 174.

⁵⁰ Xan Brooks, *Bergman talks of his dreams and demons in rare interview*, «The Guardian» (12 December 2001).

⁵¹ Skowronek, *Max en apparence* cit., p. 51.

⁵² Ivi, p. 196.

⁵³ Ivi, p. 186.

⁵⁴ Ivi, p. 37.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 188.

⁵⁷ Ivi, p. 189.

⁵⁸ «À l’observer, j’avais l’impression que les ennemis de Max avaient peu à voir avec la guerre froide, mais qu’ils le parasitaient de l’intérieur» (ivi, p. 195).

retourner, perdre contenance, accélérer brutalement le pas. Cela ne durait que quelques minutes. Le temps de s'en rendre compte, puis il retrouvait son calme.⁵⁹

Un altro esempio che fornisce una chiave possibile della comprensione del mondo interiore di Max, un nitido ricordo del suo particolarissimo modo di camminare – indizi cruciali che di nuovo contrastano nettamente con la sua bravura esteriore:

Son attention se concentrait sur sa marche et sa respiration. Il savait qu'il devait garder son calme, respecter les distances de sécurité, devant, derrière, ne pas se faire remarquer. Il se rappelait que, dans le monde d'avant, ne survivaient que les invisibles, les transparents.⁶⁰

La descrizione dei gesti in apparenza assurdi contribuisce infatti a creare un ritratto di Max, in quanto dimostra in modo chiaro alcuni dei lati profondamente nascosti della sua personalità, ovvero alcune delle sue vere facce. Non tutte le apparenze sono false, aveva insegnato Maurice Merleau-Ponty: alcune (in particolare la mimica, i gesti e l'andatura) lasciano cogliere meglio l'interiorità dell'essere umano⁶¹ svelando, anche per un attimo, il viso dietro la maschera.

Giustapponendo i ricordi dell'infanzia ai ricordi di alcuni parenti sopravvissuti e alle informazioni provenienti dalle letture, Nathalie Skowronek prova a ricostruire la personalità di Max e le numerose «poches secrètes de son existence»,⁶² indagando anche sulla carriera tanto vertiginosa quanto misteriosamente «oscura»⁶³ di chi aveva trovato il coraggio di reinventarsi. Come osserva la nipote, la sua capacità di adattarsi a qualsiasi contesto sociale è stata davvero straordinaria, mentre risulta più difficile decifrare le emozioni che si celano dietro le solite maschere:

[...] Max se fond dans le paysage. Il devient un Allemand parmi les Allemands, un plus vrai que nature. Sa langue est parfaite, son accent, ses attitudes, son mode de vie,

⁵⁹ Ivi, p. 195.

⁶⁰ Ivi, p. 28.

⁶¹ Il filosofo francese insisteva sul rapporto simbiotico tra corpo ed emozioni, le ultime essendo una «manière spéciale d'être au monde», nonché «des variations de l'être au monde, indivises entre le corps et la conscience [...]» (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* cit., p. 409).

⁶² Skowronek, *Max, in apparence* cit., p. 161.

⁶³ Ivi, p. 187. Le ipotesi, a quanto dicono le voci e le leggende familiari, sono numerose: contrabbandiere, agente segreto, «l'homme de liaison» tra Berlino Est e Ovest, «l'homme de confiance» di Willy Brandt: tutte queste congetture non vengono mai né comprovate né respinte in modo definitivo (ivi, pp. 186-189; p. 197).

sa femme, tout est conforme. Que ce à Berlin, au *Ciao*, ou au milieu de ceux qu'il invite dans sa villa de Marbella, les hommes qu'il a en face de lui le fascinent. Il veut être comme eux, il veut que s'estompent les différences, il veut se confronter au mal. Cela le grise. Il est désormais du même bord que ses anciens bourreaux, il joue de son pouvoir.⁶⁴

Uno degli episodi centrali del libro è la descrizione del rito dei giri mattutini: ogni mattino Max si avvia a fare una lunga passeggiata nei dintorni dello zoo di Berlino. Il primo segno della frattura interiore⁶⁵ è il suo modo di camminare, rimasto impresso nella memoria della nipote: gira attorno allo zoo in cerchio, senza meta, senza mai separarsi dalle «invisibili valigie» (immagine prestata da Georges Perec).⁶⁶ Come nell'esempio citato in precedenza, è il comportamento fisico – l'andatura incerta, erratica e faticosa – a rendere la complessa interiorità di Max rompendo, sia per un attimo, «l'illusione perfetta» del «bon vivant» e «sans-passé».⁶⁷ Inoltre, è da notare che anche in questo caso il ricordo intimo viene interpretato attraverso l'immagine proveniente da un'opera di finzione: l'espedito a cui la narratrice ricorre di continuo cercando un appiglio valido per le sue interpretazioni.

Le numerose «zone d'ombra»⁶⁸ del passato di Max risultano nella sempre più evidente impossibilità di parlare letteralmente *in vece*, immedisimandosi nell'altro: ostacolo che porta la narratrice a sentirsi sconfitta in quanto incapace di arrivare ad una solida e univoca «*vérité vraie*».⁶⁹ La scrittura del libro intrapresa come un tentativo di gettare luce nel caos sembra fallire, trasformandosi in un mosaico di voci, prospettive, domande e ipotesi senza prove:

Mon livre censé apaiser les peurs et les chagrins hérités, au contraire, les ravive. [...] Je ne sais plus ce que je fais ici, ni quelle histoire je suis en train de servir, je ne trouve ma place nulle part, et mes questionnements, plutôt que me libérer, encore et toujours m'enchaînent.⁷⁰

⁶⁴ Ivi, pp. 220-221.

⁶⁵ Nel senso in cui Francis Scott Fitzgerald parlava di un «colpo [...] venuto dall'interno, di cui ci si accorge troppo tardi per porvi rimedio»: una ferita insanabile vissuta come – il commento è di Emil Cioran – una «verità irrespirabile» (cit. in E. M. Cioran, *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*, trad. it., Adelphi, Milano 1986, pp. 187-196).

⁶⁶ Skowronek, *Max, en apparence*, pp. 196-197.

⁶⁷ Ivi, p. 221.

⁶⁸ Ivi, p. 91.

⁶⁹ Ivi, p. 119.

⁷⁰ Ivi, p. 149.

Una sconfitta, dunque, ma solo «in apparenza», come suggerisce anche il titolo del libro. Lunghi dall'essere un «naufragio» spirituale,⁷¹ l'indagine aiuta la narratrice a cambiare prospettiva, spostando il baricentro narrativo dal piano del passato a quello del presente, mentre il racconto si concentra sempre più sui suoi ricordi e percezioni piuttosto che sulle «bribes» di informazioni provenienti dagli archivi e dalle voci familiari.

Il risultato finale dell'indagine è una sorta di calma interiore conquistata difficilmente nell'episodio finale del libro, quando la narratrice ritrova il quaderno scolastico nel quale aveva annotato il numero tatuato di Max – 70807 –, che ora vede in modo diverso:

Mon œil, plus aguisé et assoiffé de poésie, y lit ce qu'il n'avait alors pas vu. C'est un palindrome. Le numéro tatoué sur l'avant-bras de mon grand père se lit indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche. Je le retrouve et quelque chose en moi s'apaise. Soudain j'ai la sensation d'avoir occupé, ne fût-ce qu'une seule fois, ma juste place.⁷²

Con questa scena che rimanda all'immagine iniziale del numero di Max si chiude il cerchio dell'indagine e del racconto: in realtà aveva sempre «portati in sé» i ricordi che credeva fossero caduti nell'oblio. Finalmente riesce ad uscire dal cerchio vizioso, ed è così che riassume la lezione della sua indagine: «Je n'éprouvais plus le besoin de marquer ce que, de toute façon, je portais en moi. J'apprenais à détacher les morts des vivants».⁷³ Una risposta che, come direbbe Javier Cercas, è «l'unico tipo di risposta che possa permettersi il romanzo, perché il romanzo è il genere delle domande, non quello delle risposte».⁷⁴ Una risposta che, in altre parole, è la domanda stessa – «un enigma irrisolto» che costituisce il «punto cieco», oppure «il centro stesso del romanzo»,⁷⁵ grazie al quale «il romanzo vede» e «illumina»⁷⁶ l'essenzialmente ambigua e complessa verità umana. È appunto il caso del genere composito del «récit de filiation»: comprovando il legame del passato con il presente, cerca di trattare gli eventi del passato e del presente come gli anelli di una catena indissolubile. Come scriveva Michel de Certeau, «un événement n'est pas ce qu'on peut

⁷¹ P. Levi, *Se questo è un uomo* [1947], Einaudi, Torino 1958, p. 90.

⁷² Skowronek, *Max, en apparence*, pp. 166-167.

⁷³ Ivi, p. 235.

⁷⁴ Ivi, p. 57.

⁷⁵ Ivi, p. 56.

⁷⁶ *Ibidem*.

voir ou savoir de lui, mais ce qu'il devient (et d'abord pour nous)». ⁷⁷ Esattamente la conclusione a cui giunge Nathalie Skowronek dopo «aver girato attorno al passato di Max come lui aveva girato attorno allo zoo di Berlino»: non è possibile «entrare nelle teste» dei testimoni di primo grado: i testimoni oculari si possono accompagnare solamente «jusqu'à un certain point». ⁷⁸ Il che però non toglie il diritto di testimoniare alle generazioni successive che «fanno parte della storia», e pertanto possono parlare per conto loro anziché *in vece*, proprio in quanto «testimoni diretti» di ciò che hanno vissuto insieme e di ciò che «credono di aver capito». ⁷⁹ In questa prospettiva, capire il passato significa innanzitutto capire gli effetti che esso ha avuto sul presente – ed è in questo contesto che il compito di fare i conti con il passato, rivelatosi – per dirla con le parole di Thomas Mann – profondo al punto da essere forse insondabile, diventa possibile.

5. *Conclusion: necessità di resistere al «caos ereditato»*

«Apprendre à détacher les morts des vivants»: questa è la conclusione con cui Nathalie Skowronek chiude la sua indagine. Nella visione dell'autrice di *Max, en apparence* (e, per estensione, per «les petits enfants de la Shoah») la scelta di stare «du côté des vivants», ⁸⁰ pur in dialogo con le voci del passato, comporta il rifiuto dell'imperativo del silenzio e del modello vittimistico, mentre diventa sempre più evidente la necessità di «reagire al caos senza arrendersi, senza cioè adeguare al disordine il pensiero e l'espressione». ⁸¹ Guardare da vicino il caos ereditato significa in primo luogo comprendere e trasformare il rapporto con il passato familiare, abbandonando finalmente il «royaume des morts» da cui non ci si sentiva in grado di uscire prima. Uscirne senza cancellarne la memoria, ma imparando ad ascoltare le voci del passato, muovendosi «tra le diverse verità, dissonanti ma vive, sempre compresenti nell'esperienza dell'interpretare». ⁸² Significa, in ultimo luogo, restare fedele alle scelte di Max, che aveva una volta per tutte privilegiato la luce, la vita e una ferma volontà di uscire dal labirinto della sofferenza, trovando il coraggio di sfidare le infinite «zone d'ombra» e uno stuolo di incalzanti fantasmi e demoni del passato.

⁷⁷ M. de Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Seuil, Paris 1994, p. 51.

⁷⁸ Skowronek, *Max, en apparence*, p. 137.

⁷⁹ Ivi, p. 87.

⁸⁰ Skowronek, *Max, en apparence* cit., p. 62.

⁸¹ N. Scaffai, *Le opere di Primo Levi, «Le parole e le cose»*, 2017 (<https://www.leparole-elecese.it/?p=28581>, consultato il 7.04.2022).

⁸² E. Raimondi, *Camminare nel tempo: una conversazione con Alberto Bertoni e Giorgio Zanetti* [2006], Il Mulino, Bologna 2015, p. 60.

Oltre la logica del merito: la narrazione della sorpresa in Mosca più balena e Per grazia ricevuta di Valeria Parrella

Gerardo Iandoli

Valeria Parrella inizia la sua carriera di scrittrice pubblicando due raccolte di racconti: *Mosca più balena* (2003) e *Per grazia ricevuta* (2005). Renato Barilli, in occasione della ristampa del 2009 della prima raccolta, ha definito la scrittura di *Mosca più balena* come espressione di una «neo-napolitudine»,¹ in cui «la plebe dei bassi si è trasformata, non sprofonda più in un miserabilismo assoluto, la fame è vinta, i gadget, le risorse, ma con essi anche gli inquinamenti di una società industriale, o addirittura pervenuta in una sua fase post, ci sono tutti, auto, vacanze, cure di bellezza, chiunque se le può procurare, seppure a prezzo di numerosi compromessi».² Con il presente articolo, si intende mostrare come Parrella cerchi, raccontando le vite dei propri personaggi, di far emergere una «forma di vita»³ alternativa a quella egemone della società postindustriale dei primi anni Duemila.

Per compiere tale analisi, l'articolo sarà suddiviso in tre parti: nella prima, si ricostruirà il contesto sociale in cui le raccolte sono state pubblicate; successivamente, nella seconda parte si approfondirà l'elemento che accomuna tutti questi racconti:

¹ R. Barilli, *Parrella: notizie sulla nuova napolitudine*, «L'immaginazione», 250, 2009, p. 25.

² *Ibidem*.

³ Secondo le *Ricerche filosofiche* di Ludwig Wittgenstein, il significato di una parola non è evidente di per sé, ma dipende dal particolare uso che se ne fa. Le parole, quindi, acquistano il loro senso all'interno di particolari modi d'uso: studiando questi ultimi, è possibile riconoscere una specifica «forma di vita», espressione che indica un certo modo di concepire l'agire dell'essere umano [L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [1953], a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1999, p. 21 e ss.]. Un testo letterario, compiendo determinate scelte stilistiche, sia linguistiche che strutturali, dà vita a un particolare modo di usare il linguaggio: mettere in evidenza, allora, le peculiarità di un testo significa far emergere anche la «forma di vita» presente tra le sue righe.

una forte diffidenza nei confronti dell'idea che a un impegno nello studio debba corrispondere una migliore aspettativa di vita; infine, nella terza parte, si mostrerà come nel finale ogni racconto cerchi di aprire il protagonista a una nuova idea di vita, in contrasto a ogni logica economica, ripristinando il valore dell'amore e dell'affetto in generale.

1. *Novelle*

Per contestualizzare in maniera chiara le prime opere di Parrella, il racconto *Montecarlo*, presente in *Mosca più balena*, appare particolarmente adatto. La protagonista è Adriana, figlia di «genitori [...] inghiottiti dalla fabbrica»,⁴ l'Italsider di Napoli, che nel presente del racconto (e della pubblicazione) è ormai completamente dismessa. La donna si occupa, per l'amministrazione del Comune, del progetto di bonifica e riqualifica dell'area dello stabilimento.⁵ Il titolo del racconto fa riferimento a un'immagine usata dal Comune per pubblicizzare i futuri lavori: «Ci sono due immagini affiancate. Una dice INPUT e c'è l'Italsider. L'altra dice OUTPUT e c'è Montecarlo».⁶ Andando oltre le pagine del testo, *Montecarlo* può essere considerato come la rappresentazione del cambiamento sociale che subì Napoli a cavallo tra il XX e il XXI secolo. Infatti, agli inizi degli anni Novanta, fu smantellato lo stabilimento che per quasi un secolo fu il cuore produttivo della città: l'Italsider, l'industria siderurgica situata nel quartiere Bagnoli.⁷ In quegli stessi anni, come ha mostrato lo storico Paolo Frascani, la nuova giunta comunale di Antonio Bassolino cercò di proporre una nuova immagine di Napoli, maggiormente legata ad attività turistiche e culturali, per proiettare la città all'interno del mercato della globalizzazione.⁸ In sostanza, *Montecarlo* racconta del passaggio dal sogno, ormai infranto, di una Napoli come grande centro produttivo a quello di una Napoli come città mondana, proprio come Montecarlo.

Tuttavia, in *Montecarlo*, il progetto di riqualificazione è destinato a fallire, poiché i fondi vengono bloccati.⁹ Il racconto si conclude con Adriana che si reca sulle spiagge di Bagnoli, da dove è visibile la carcassa dell'Italsider:

⁴ V. Parrella, *Mosca più balena* (2003), Minimum fax, Roma 2009, p. 72.

⁵ Cfr. Ivi, p. 73.

⁶ Ivi, p. 77.

⁷ Per una contestualizzazione storica, si rinvia a L. Musella, *Napoli. Dall'Unità a oggi*, Carocci, Roma 2010, p. 132-136.

⁸ P. Frascani, *Napoli. Viaggio nella città reale*, Laterza, Roma-Bari 2017, pp. 23 e ss.

⁹ V. Parrella, *Mosca più balena* cit., p. 78.

A sinistra, il lungo pontile arrugginito che reggeva le rotaie accolse Adriana in un abbraccio bastardo di ferro e terra. Si immerse: perse piede subito perché il fondale scendeva ripido lungo la parete sommersa del vulcano. Allora diede qualche bracciata, poi finalmente, dopo tanto tempo, si voltò indietro a guardare.¹⁰

In questa immagine, la realtà di Napoli sembra essere rinchiusa in un limbo: il nuotare nel mare, gesto vacanziero per eccellenza, viene compiuto sullo sfondo delle rovine del passato industriale. *Montecarlo* mostra una città al suo crepuscolo, in cui è difficile però vedere una nuova alba.

In questo racconto sono riconoscibili alcuni elementi che possono diventare delle utili chiavi di lettura per analizzare le due raccolte prese in esame nel presente articolo. Prima di tutto, in *Montecarlo* risulta evidente come Parrella costruisca le proprie narrazioni a partire da un contesto sociale reale, vicinissimo agli anni di pubblicazione dei testi. Pertanto, si reputa opportuno introdurre il termine ‘novella’ per definire le forme brevi usate da Parrella, abbandonando così il termine più generico di ‘racconto’ utilizzato fino ad adesso. Come ha mostrato il critico Jean-Pierre Aubrit, tale termine indicherebbe una narrazione breve che rielabora aneddoti profondamente ancorati al contesto sociale dell’autore e, per tale motivo, con ‘novella’ si farebbe riferimento al senso di ‘novità’ delle storie raccontate.¹¹ In secondo luogo, *Montecarlo* mostra come la nuova umanità napoletana si ritrovi in una situazione di stallo: il passato è finito e il futuro stenta a emergere. Come si vedrà più avanti, i personaggi della Parrella sono impegnati nella ricerca di una propria capacità d’agire, nonostante tutti gli impedimenti.

2. La conoscenza non è più potere

Per comprendere il tipo di agentività proposto dai personaggi di Parrella, è utile partire dalla prima novella della prima raccolta, *Quello che non ricordo più*. Vista la sua posizione privilegiata, essa sembra fornire una chiave di lettura dell’intera produzione novellistica dell’autrice. L’intera narrazione di questa novella si fonda sullo scontro tra la logica dei genitori della protagonista, profondamente razionale, e quella degli altri personaggi, vicini di casa o compagni di classe, legata a forme di saggezza popolare, che spesso sconfinano nella superstizione. La voce narrante è il campo in cui queste due visioni della vita si affrontano: un’analisi della struttura della novella permetterà di capire in che modo questo scontro si realizza. *Quello che non ricordo più* è suddivisa in blocchi, così come accade anche nelle altre novelle, cioè in parti

¹⁰ Ivi, p. 80.

¹¹ J.-P. Aubrit, *Le conte et la nouvelle* [1997], Armand Colin, Paris 2012, p. 16.

di testo divise tra di loro da degli spazi bianchi o da dei segni tipografici. Qui, si analizza uno specifico blocco, in cui la protagonista racconta un episodio della sua infanzia. All'inizio, la protagonista mostra come i genitori siano particolarmente attenti alla sua formazione, nutrendo numerose aspettative verso di lei. Successivamente, la donna descrive il suo esame di quinta elementare:

All'esame di quinta elementare mi prese una botta di nausea tra i pensierini e il problema di matematica. «Maestra, sto male, c'ho voglia di vomitare».

«Ma quando mai! Nenné tu stai solo preoccupata».

«No maestra: io devo vomitare».

«Ti sembra a te, è normale perché stai tesa, ma tu sei brava. Fai il problema e vedi che ti passa». Doveva essere vero, era una spiegazione logica, e poi io ero davvero brava. Solo, ero una brava che aveva voglia di vomitare. Sentivo la zuppa di latte risalirmi in gola sotto forma di ricotta.¹²

Dopo altre richieste di aiuto rimaste inascoltate, il blocco termina così:

Io la guardavo, ma non pensavo a lei: vidi lo stomaco contrarsi, il caglio attraversarmi l'esofago, e più vero del vero lanciarsi fuori dalla cattedra, sul registro, il pavimento, il banco dei gemelli. Mi sciacquai la bocca e risolsi il problema delle uova anche per Katia.¹³

Questo blocco, ma il ragionamento potrebbe essere esteso a tutti gli altri, è costruito secondo lo schema narrativo descritto da Edgar Allan Poe, autore che, nella tradizione occidentale, ha avuto una grande influenza sulla scrittura della narrativa breve:¹⁴ secondo Poe, ogni elemento presente in un racconto deve tendere verso un preciso effetto finale, capace di suscitare un senso di 'completezza' e, quindi, di soddisfazione nel lettore.¹⁵ Parrella sfrutta lo schema narrativo di Poe in maniera più radicale, poiché non solo ogni sua novella, ma anche ogni blocco che la compone tende a un effetto finale. Nella scena appena citata, si mostra come esista un elemento «più vero del vero» capace di imporsi sul reale, proprio come un conato, disattendendo ogni forma di «spiegazione logica».

¹² V. Parrella, *Mosca più balena* cit., p. 16.

¹³ Ivi, p. 17.

¹⁴ Sull'importanza di Poe per la storia del genere racconto, si veda D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Dunod, Paris 1993, pp. 25-29.

¹⁵ Poe fornisce una descrizione chiara della sua idea di racconto in una recensione alla raccolta *Twice-Told Tales* di Nathaniel Hawthorne: E. A. Poe, *Essays and Reviews*, Library of America, New York 1984, p. 572.

Questa consapevolezza permette di comprendere il finale dell'intera novella: una volta cresciuta, la ragazza si trasferisce a Londra con i propri genitori, i quali cercano di farla vivere in un'ambiente stimolante,¹⁶ permettendole di imparare l'inglese¹⁷ e di trovare un fidanzato «direttore d'orchestra».¹⁸ In tutti questi elementi, è possibile riconoscere il motore che porta la novella a costruire la propria trama: la logica del merito. Secondo tale prospettiva, la società si struttura in maniera razionale, affidando i ruoli di prestigio a coloro che dimostrano di avere delle qualità al di sopra della norma, contribuendo al progresso del genere umano attraverso l'intelligenza, la creatività e, soprattutto, l'efficienza.¹⁹ Questa forma di logica si afferma in Italia proprio negli anni in cui sono ambientate le storie di Parrella, tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo: è la fase storica del berlusconismo, nella quale si diffonde «una specifica narrazione eroica»²⁰ in cui, in un mondo ferocemente competitivo, è possibile emergere solo grazie ai propri sforzi e alla propria determinazione. Tutto ciò ha prodotto un nuovo modello di soggettività, in cui il Sé viene percepito come un'«impresa»: bisogna massimizzare il proprio capitale umano, al fine di rendersi sempre più efficaci e dinamici, in un continuo lavoro su se stessi.²¹

Tuttavia, la ragazza si laurea in diritto «studiando poco e senza interesse»,²² per poi decidere di abbandonare la sua famiglia, il suo lavoro e il suo fidanzato per ritornare nella città natale con Salvatore, il nuovo amore che vive in un quartiere «che sembra Calcutta».²³ Nonostante tutti i tentativi della famiglia di garantirle una vita brillante, la protagonista decide di abbracciare una quotidianità in cui potersi sentire, al contrario, «normale»:

Voglio essere quella che si chiama dagli aeroporti quando si mette il primo piede a terra, quella che si chiama dall'uscita dell'autostrada. Quella che solleva il ricevitore e si sente dire: tra quindici minuti siamo là.

¹⁶ V. Parrella, *Mosca più balena* cit., p. 21.

¹⁷ Ivi, p. 20

¹⁸ Ivi, p. 22.

¹⁹ Cfr. D. De Masi, *Il lavoro nel XXI secolo*, Einaudi, Torino 2018, pp. 63-65.

²⁰ P. Ginsborg, E. Asquer, *Introduzione. Cos'è il berlusconismo*, in P. Ginsborg, E. Asquer (a cura di), *Berlusconismo. Analisi di un sistema di potere*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. XV.

²¹ Sui processi di soggettivazione della fase neoliberale, di cui il berlusconismo fa parte, si rinvia a P. Dardot, C. Laval, *La nouvelle raison du monde* [2009], La Découverte, Paris 2010, pp. 402-456.

²² V. Parrella, *Mosca più balena* cit., p. 20.

²³ Ivi, p. 22.

Quindici minuti. Allora si tratta di riaccendere sotto la pentola, menare la pasta, cacciare l'acqua dal frigo.²⁴

La novella mostra come la continua ricerca del miglioramento di se stessi non conduca necessariamente alla felicità. Appartenendo a una famiglia ricca, la protagonista riesce a prendere una decisione più in linea con i propri desideri. Al contrario, le novelle *Asteco e cielo* di *Mosca più balena* e *Siddarta* di *Per grazia ricevuta* descrivono la vita di due personaggi che appartengono a strati sociali più umili e che non hanno, quindi, la stessa possibilità di cambiare così facilmente vita. In *Siddarta*, il protagonista rinuncia alla sua grande passione, la chitarra, per evitare la bocciatura all'ultimo anno di scuola e conseguire così, finalmente, il diploma. Infatti, secondo la madre: «Il diploma è una cosa seria, sennò al giorno d'oggi dove vai?».²⁵ Tuttavia, nonostante i suoi sforzi, dopo aver ottenuto il titolo il ragazzo riuscirà a trovare soltanto un lavoro in nero²⁶ in una copisteria che vive falsificando libri, fogli Fabriano e francobolli.²⁷ In *Asteco e cielo*, il protagonista partecipa a un concorso, dove sono presenti quattordicimila candidati per appena dieci posti di lavoro.²⁸ A differenza di *Siddarta*, qui le vecchie generazioni non ripongono fiducia nello studio: infatti, il ragazzo, dopo la prova, ripensa alle parole di un'anziana signora: «Quando la comare Carmela ci vedeva studiare diceva: “Imparateve a accuncià 'e macchine”, e forse a darle retta mo' non stavo con settecentomila al mese, in un negozio che si sa quando si apre e non si sa quando si chiude».²⁹

Il racconto in cui si registra però la maggiore distanza tra le aspettative nate dai propri sforzi e la realtà di vita in cui si è, invece, costretti a vivere è *p.G.R.* in *Per grazia ricevuta*. La protagonista è una commessa con un contratto a tempo indeterminato.³⁰ Tuttavia, tale impiego non corrisponde alle sue reali competenze, essendo lei laureata.³¹ Al riguardo, è particolarmente interessante la scena in cui la protagonista ricorda la sua direttrice di tesi:

Appena un annetto dopo la laurea, un giorno, sfogliando un libro al Provveditorato, avevo trovato una nota a piè di pagina; e la nota rimandava a un altro testo; e il testo

²⁴ Ivi, p. 25.

²⁵ V. Parrella, *Per grazia ricevuta* [2005], Minimum fax, Roma 2010, p. 41.

²⁶ Ivi, p. 52.

²⁷ Ivi, p. 43.

²⁸ V. Parrella, *Mosca più balena* cit., p. 58.

²⁹ Ivi, p. 58.

³⁰ V. Parrella, *Per grazia ricevuta* cit., p. 119.

³¹ Ivi, p. 117.

era suo, di Marta Vassalli, la donna con cui mi ero laureata; e con un ordine veloce due giorni dopo quel testo era arrivato, e allora io avevo potuto leggere tutta la seconda parte della mia tesi, quella dell'esperimento e delle conclusioni, quella su cui mi ero guadagnata la lode, quella scavata di notte nella tastiera della Lettera 22, quella che mia madre spazzava via la mattina dopo, accartocciata sul pavimento assieme ai filtri delle sigarette, quella là: la mia tesi. Finalmente come un libro vero, corredata di apparato critico, stampato in corpo 12, rilegatura al centro, 28 euro a firma di Marta Vassalli.³²

Qui si osserva una profonda sfiducia nei confronti dell'istruzione: non solo la laurea non è stata capace di garantire alla protagonista un lavoro all'altezza del proprio impegno, ma di fatto si è rivelato essere un mezzo di sfruttamento, che ha portato vantaggi solo all'insegnante. Quest'ultima, anziché valorizzare le qualità della propria allieva, si è appropriata impunemente di tutti i suoi sforzi. Una visione pessimista sul ruolo della scuola si osserva anche in un'altra novella di *Per grazia ricevuta: La corsa*. Qui la protagonista è una madre che affida suo figlio Tonino alle cure di un convitto religioso, perché costretta a vivere in libertà condizionata.³³ Tuttavia, la donna arriva ad alzare le mani contro una suora, perché quest'ultima aveva strattinato il braccio al figlio, 'colpevole' soltanto di aver un atteggiamento effeminato.³⁴ Anche qui, la scuola non è un luogo in cui gli individui possono trovare i mezzi per realizzarsi: si tratta di una struttura disciplinare in cui chi non è conforme alla norma viene marginalizzato. Per contro, in *Il passaggio di Mosca più balena* Parrella descrive l'insegnante nella posizione di vittima: qui, la protagonista è una «maestra delle elementari [...] precaria»³⁵ che lavora in un quartiere difficile, dove regna la criminalità:

Il quartiere è tutto intorno a noi e ci stringe d'assedio: i bambini che ci manda sono piccoli ostaggi malmenati, e sono pochi. [...] Così l'inizio della scuola è stato un inferno, un gioco di forze. I bambini sono arrivati confusi e isterici dalle modalità di morte dell'ultimo ammazzato. È il fratello di Antonella, è stato raggiunto sul motorino da due proiettili di un altro rione. I bambini esplodono in racconti dettagliatissimi, hanno visto tutto. E hanno visto anche di più, perché il cadavere è rimasto un giorno e una notte esposto al centro del quartiere, amorevole ostaggio della tribù. Poiché i miei alunni di terza hanno otto anni, e sono grandi, li hanno tenuti svegli dietro i loro macabri rituali, e anzi, che vedessero per monito; così per monito hanno prodotto almeno quindici potenziali killer. Quindici ne ho sentiti commentare che loro avrebbero fatto,

³² Ivi, pp. 117-118.

³³ Ivi, p. 28.

³⁴ Ivi, p. 30.

³⁵ V. Parrella, *Mosca più balena* cit., pp. 88-89.

non detto, fatto. [...] Ma i bambini non sono in grado neppure di scegliere un gioco. Tutti i tentativi democratici di stabilirne uno falliscono in piccole risse e isolamenti. Negano le mani alla conta: sono tutti lupi, non c'è frutta da mangiare. [...] Elisabetta convoca d'urgenza una riunione con le mamme, che va deserta; in compenso arrivano alcuni padri a dirci che le mamme devono piangere, e per i vivi non hanno tempo. E che comunque noi dobbiamo pensare alla storia e alla geografia. Va bene.³⁶

La realtà descritta in quest'ultima citazione si fonda sul desiderio di sopraffazione dell'altro. La storia e la geografia, le materie che permettono la maturazione del senso di comunità, vengono completamente scisse dal contesto di insegnamento. La maestra deve limitarsi a eseguire il suo lavoro senza che quest'ultimo possa avere una vera presa sulla realtà.

Nella svalutazione del sistema scolastico e, più precisamente, della figura dell'insegnante è osservabile quella crisi dell'autorità descritta da Miguel Benasayag e Gérard Schmit tra gli anni Novanta e i Duemila. In questo periodo, è venuto meno il principio di «*autorité-antériorité*»,³⁷ cioè la capacità delle vecchie generazioni di trasmettere una certa idea di società e del mondo in generale. Tutto ciò impedisce di avere una visione sul futuro chiara, anche semplicemente una da criticare e superare: in un quadro del genere, l'individuo si ritrova in una condizione di confusione e angoscia, poiché non sa cosa aspettarsi dal futuro, né come programmarlo.

In una società dove non si può più fare affidamento su dei punti di riferimento e che si struttura intorno alla logica del merito, in cui si cela quella ben più feroce della competizione, le opportunità migliori diventano monopolio di chi parte da condizioni di vita più agiate.³⁸ Lo si è visto: mentre la protagonista di *Quello che non ricordo più* può scegliere lo stile di vita che più le aggrada, perché figlia di genitori benestanti, la protagonista di *p.G.R.* deve accettare un lavoro molto al di sotto delle proprie competenze per poter sopravvivere. Dietro al grande sogno della meritocrazia si cela l'incubo della precarietà: di fatto, quando la concorrenza raggiunge livelli molto elevati, gli attori sociali, anziché agire per ottenere migliori condizioni di vita, iniziano ad accontentarsi, scegliendo la stabilità di mansioni meno gratificanti rispetto alla propria reale formazione, pur di sfuggire al pericolo ben peggiore della disoccupazione.³⁹ E tutto ciò appare chiaro nelle parole che la direttrice di tesi rivolge alla

³⁶ Ivi, pp. 117-118.

³⁷ M. Benasayag, G. Schmit, *Les passions tristes* [2003], La Découverte, Paris 2006, p. 39.

³⁸ Cfr. M. Magatti, *Libertà immaginaria*, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 296-302.

³⁹ Cfr. P. Cingolani, *La précarité* [2005], PUF, Paris 2015, pp. 54-55. Sulle difficoltà del mercato italiano ad attrarre giovani laureati all'inizio degli anni Duemila, si rinvia a C.

propria ex allieva, in *p.G.R.*: «Ascolta: mica tutti quelli che si laureano possono fare ricerca... o insegnare...».⁴⁰

Quanto visto fino ad adesso permette di definire la struttura narrativa usata da Parrella per costruire gli intrecci delle proprie novelle come uno schema della delusione. Allo schema razionale della meritocrazia, che vorrebbe far corrispondere a un maggiore impegno nello studio una più gratificante forma di vita, si contrappone una realtà sociale disagiata che, al contrario, getta gli individui in una situazione di precarietà, in cui ogni aspettativa di miglioramento viene disillusa. Per riprendere le parole del sociologo Robert Castel, i personaggi rappresentati da Parrella sono individui «par défaut»: di fatto, se l'individuo «par excès» rappresenta il sogno meritocratico, cioè colui che nella competizione ottiene ciò che vuole,⁴¹ l'individuo 'per difetto', al contrario, è colui che viene posto sempre di fronte alla propria mancanza, al fatto di non corrispondere all'immagine del vincente.⁴² I blocchi delle novelle di Parrella sono macchine produttrici di trame tragiche: nonostante l'impegno, i protagonisti sono destinati all'insoddisfazione e alla precarietà.⁴³

3. La grazia

Nelle note pagine sulla narrativa breve di Boris Èjchenbaum, il critico ha definito il racconto come «un problema d'impostazione di un'equazione a un'incognita».⁴⁴ Fin

Palumbo Crocco, *Meritocrazia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 85-98.

⁴⁰ V. Parrella, *Per grazia ricevuta* cit., p. 118.

⁴¹ L'unico personaggio che corrisponde a questa descrizione è la protagonista di *Dritto dritto negli occhi*, il cui ruolo viene messo in risalto dal contrasto con quello dei personaggi delle altre novelle. La novella è la storia dell'ascesa sociale di Guappetella, che usa il suo fascino per diventare da ragazza del popolo una «signora» (V. Parrella, *Mosca più balena* cit., p. 43) dell'alta società. La donna, per raggiungere il suo obiettivo, si fa dare delle lezioni di italiano da delle studentesse sue affittuarie, per conseguire in una scuola privata il diploma [Ivi, p. 34]. Le ragazze, tuttavia, saranno sfrattate senza preavviso e in malo modo, quando alla donna sarà più utile usare il proprio appartamento per altri fini [Ivi, pp. 38-39]. Guappetella mostra come il successo si ottenga non grazie allo studio, ma a un uso strategico delle proprie qualità, per sfruttare gli altri e poi abbandonarli quando non più necessari.

⁴² R. Castel, *La face cachée de l'individu hypermoderne : l'individu par défaut*, in N. Aubert (a cura di), *L'individu hypermoderne* [2004], Érès, Toulouse, 2010, pp. 119-128.

⁴³ Sul tragico come struttura narrativa in cui il personaggio, cercando di sfuggire ai mali, se ne ritrova, invece, invischiato, si rinvia a P. Szondi, *Saggio sul tragico* [1961], a cura di F. Vercellone, Einaudi, Torino 1999, pp. 79-86.

⁴⁴ B. Èjchenbaum, *Teoria della prosa* (1927), in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1977, p. 241.

qui si è visto come i blocchi contribuiscano a porre l'incognita, mettendo in evidenza ciò che manca nella vita del protagonista. In questo paragrafo si mostrerà come Parrella cerchi di riempire questi vuoti, aprendo una nuova prospettiva, utile per tentare di 'risolvere' il disagio dei suoi personaggi.

Per iniziare questo tipo di analisi, è importante tenere conto del fatto che, nelle raccolte di racconti, il titolo è spesso una chiave di lettura per interpretare tutti i testi presenti nel libro: per il critico Franck Evrard si tratta di un luogo strategico, che acquista il suo senso con l'avanzare della lettura, adattandosi alle varie storie, mutando il proprio significato, ma conservando un nucleo interpretativo utile per definire un quadro complessivo dell'intera opera.⁴⁵ Il titolo *Mosca più balena* è tratto dalla novella *Asteco e cielo*. Come già si è visto, la storia inizia con il protagonista impegnato in un concorso pubblico, in cui si confronta con il seguente quesito:

tonno + gru = rettile
mosca + balena = ?⁴⁶

Di fronte a tale enigma, il ragazzo cerca di farsi suggerire la risposta da qualcuno accanto a lui, ma incontra solo l'indifferenza, se non proprio l'astio, degli altri candidati. L'intero racconto può essere considerato come un tentativo di ritardare la risposta a questa domanda, che trova una possibile spiegazione solo nel finale:

«Se tonno più gru è uguale a rettile, mosca più balena quanto fa?»
Lei corruga la fronte: non è una che si concede errori.
«Rettile».
La guardo e penso che ha sparato a cazzo.
«Rettile, cioè è uguale: una cosa che vola più una cosa che nuota fanno un rettile, giusto?»
Io ci penso: non lo so se è giusto, ma almeno è una spiegazione.⁴⁷

La novella mostra come sia possibile trovare una soluzione ai propri problemi cercando di osservare le cose attraverso un altro punto di vista. E in questo processo è coinvolto anche il lettore: di fatto, la novella può essere interpretata in due modi. Tutto ciò viene suggerito dal titolo, che fa riferimento a una canzone di Enzo Avitabile,⁴⁸ della quale nel testo sono presenti dei versi, tra cui: «Asteco e cielo: o

⁴⁵ F. Evrard, *La nouvelle*, Seuil, Paris 1997, p. 39.

⁴⁶ V. Parrella, *Mosca più balena* cit., p. 56.

⁴⁷ Ivi, p. 69.

⁴⁸ Avitabile viene sia citato nel racconto (il protagonista va a un suo concerto) [Ivi, p. 59], sia nei ringraziamenti [Ivi, p. 129].

te mine o vole».⁴⁹ La parola *asteco*, in napoletano, indica il lastrico solare, cioè la superficie terminale di un palazzo, sulla quale si può camminare perché, a differenza del tetto, è orizzontale e non inclinata. Il verso di Abitabile mostra come l'*asteco* abbia una natura duplice: da una parte è un luogo di disperazione, dal quale ci si può gettare nel vuoto, dall'altra è un luogo della speranza, sul quale si può immaginare di volare, guardando il cielo. Lo stesso vale per il racconto: se si osservano l'incipit e il finale, *Asteco e cielo* mostra il protagonista invischiato in un sistema competitivo reso aggressivo dalla mancanza di lavoro e impegnato in prove che, apparentemente, richiedono dei ragionamenti surreali: «Allora, veloce veloce: un pesce più un uccello fanno un rettile, e questo ormai è chiaro, lo do per assodato... quindi un insetto più un mammifero fanno... un anfibio? Mi sembra che manchino gli anfibi, i molluschi, poi c'erano quelli che sembrano vermi ma fanno i figli in autonomia e quindi sono un'altra cosa...».⁵⁰ Al contrario, se si osserva il corpo della novella, essa si rivela essere la storia di un appuntamento tra un ragazzo e una ragazza. *Asteco e cielo* è il racconto della ricerca di una stabilità economica che, però, lascia il passo a una storia d'amore. Interessante notare come la soluzione al quesito che ha aperto la novella provenga dalla bocca della ragazza: tutto ciò induce a pensare che è nelle relazioni che si instaurano tra gli individui e non nei loro scontri competitivi che si può trovare una risposta ai propri problemi.

È però in *p.G.R.*, il racconto che dà il titolo alla seconda raccolta, che si può comprendere quale sia la nuova logica che Parrella intende contrapporre a quella meritocratica. Da notare come essa sia anche l'ultima novella della seconda raccolta, il che permette di considerarla come la storia che porta a compimento questa prima fase della carriera letteraria di Parrella. Come si è visto, la protagonista di *p.G.R.* è una commessa con un contratto a tempo indeterminato. Un giorno scopre che sua madre, proprio nella speranza di farle ottenere un'occupazione stabile, aveva chiesto una grazia alla Madonna:

Mia madre chiamò commossa zia Vanda [...]: «A tempo indeterminato, i contributi». Uscì di pomeriggio che pioveva e le scarpe ancora non le si erano asciugate dalla spesa, andò dal gioielliere e comprò un ex voto.

Non sapevo che mia madre avesse mai chiesto una grazia per me, di tante che avrebbe potuto, non quella. [...] Ma adesso ancora ritirandomi a casa entro nelle chiese, mi affaccio alle cappelle, frugo con gli occhi tra le teche e sulle statue. Santi di legno dipinto mi mostrano braccia come appendini, tutta la speranza e la preghiera che hanno saputo accogliere, e io mi chiedo dove sia quella di mia madre, che forma avesse quella che lei pensava per me.

⁴⁹ Tetto e cielo: o ti butti o voli [Ivi, p. 63, trad. mia].

⁵⁰ Ivi, p. 57.

Una penna, una mano, una testa, un libro con tre lettere puntate nell'argento: p.G.R.: la mia condanna e la mia rassegnazione per Grazia Ricevuta.⁵¹

In una scena del genere, è riconoscibile una precisa visione del divenire storico, che, con Alain Touraine, possiamo definire come «*historicité faible*». ⁵² Per storicità si intende come una determinata società percepisca i cambiamenti. Quando essa è debole, la società crede che ogni mutamento dipenda da forze esterne, oltre il controllo della comunità o dei singoli. In sostanza, dietro l'immagine dell'ex voto si nasconde l'idea che l'individuo, da solo, non è capace di colmare la propria mancanza, di migliorare la propria condizione. Questo aspetto viene rappresentato anche da un punto di vista strutturale: infatti, nelle novelle di Parrella, nel finale, accade qualcosa di inaspettato, che riesce a portare gioia o almeno un senso di speranza ai protagonisti. Da un punto di vista narratologico, in questi finali si osserva un effetto-sorpresa: si tratta di un momento che non è capace di creare nuova trama, poiché si tratta di un inserimento puntuale di nuove informazioni, che non avrebbero potute essere desunte dai dati precedentemente inseriti nel testo.⁵³ Il suo compito è quello di far rivalutare al lettore le informazioni fino a quel momento ottenute, per spingerlo a guardare la storia sotto un altro punto di vista.⁵⁴ Quindi, il cambiamento delle condizioni dei personaggi non è conseguenza di una loro azione o scelta, ma di un evento improvviso, dai tratti epifanici, che permette loro di osservare la propria esistenza sotto una nuova luce.

I finali di *Quello che non ricordo più* e *Asteco e cielo* sono stati già analizzati: nella prima novella, la voce narrante incontra Salvatore e da lì sceglierà di abbandonare la sua vita di 'eccellenza', ma frustrante, per un'altra 'normale'; nella seconda, invece, il protagonista, dopo una serie di eventi sfortunati, riesce a passare un momento tranquillo con una ragazza appena conosciuta. *Il passaggio* termina con il parto della protagonista, mentre è bloccata nel traffico per arrivare in ospedale.⁵⁵ Il bambino è il frutto di un'avventura estiva,⁵⁶ durante un momento di distacco tra la protagonista e la sua ragazza,⁵⁷ il che rende tale gravidanza qualcosa di non programmato. Alla fine de *La corsa*, la protagonista entra in possesso di una grossa quantità di denaro:⁵⁸ di

⁵¹ V. Parrella, *Per grazia ricevuta* cit., p. 119.

⁵² A. Touraine, *La fin des sociétés* [2013], Seuil, Paris 2015, p. 190.

⁵³ R. Baroni, *La tension narrative*, Seuil, Paris 2007, p. 296.

⁵⁴ Ivi, p. 298.

⁵⁵ V. Parrella, *Mosca più balena* cit., p. 128.

⁵⁶ Ivi, p. 113.

⁵⁷ Ivi, p. 110.

⁵⁸ V. Parrella, *Per grazia ricevuta* cit., p. 37.

fatto, la novella può essere considerata la storia tra l'inizio dei problemi economici dovuti alla morte del marito della protagonista («Mario mi aveva lasciata con una mano avanti e una dietro»⁵⁹) e la ricchezza finale, giunta inaspettata. *Siddarta* si conclude con un'ispezione improvvisa alla tipografia da parte della Guardia di Finanza, senza che quest'ultima riesca a trovare nulla di compromettente, perché «le carte sono tutte a posto». ⁶⁰ In uno scambio di sigarette tra il protagonista e il maresciallo, il ragazzo risponde di voler tornare «presto»⁶¹ a suonare la chitarra. La passione abbandonata all'inizio del racconto viene ritrovata nel finale. La protagonista di *p.G.R.* si lascia andare a una notte di passione con Gianni,⁶² operaio della ditta che le sta ristrutturando casa,⁶³ lei «che nemmeno [si] ricord[ava] più quando h[a] fatto l'amore l'ultima volta». ⁶⁴

Per comprendere l'operazione alla base di questi finali, è opportuno ritornare al concetto di 'grazia', riprendendo l'opera che Simone Weil ha dedicato a quest'ultimo. Secondo la filosofa, bisognerebbe abbandonare l'idea di ricompensa, cioè di dover ricevere in funzione di ciò che si è dato, un aspetto molto sentito dalla visione cristiana della vita, punto di partenza delle riflessioni di Weil, basti pensare alle celebri parole del Padre Nostro: «e rimetti a noi i nostri debiti, come anche noi li rimettiamo ai nostri debitori». E tale visione cristiana sembra essere coerente con quanto osservato nei racconti, dove si crede che a uno sforzo nello studio debba corrispondere una ricompensa sottoforma di realizzazione sociale. Al contrario, per Weil sarebbe meglio accettare il vuoto che si crea quando una ricompensa non viene ottenuta, poiché in questo vuoto può sopraggiungere la 'grazia', intesa come forza soprannaturale che può riempire di gioia le nostre vite.⁶⁵ Adattando la concezione mistica dell'esistente di Weil alla natura molto concreta dei racconti di Parrella, si può affermare che *Mosca più balena* e *Per grazia ricevuta* invitino il lettore ad abbandonare la logica della ricompensa, troppo legata a un deterministico dare-avere. Infatti, i racconti sembrano essere contro una visione della vita come calcolo di opportunità, in favore del senso di sorpresa. I finali delle novelle invitano a guardare altrove, a considerare aspetti della vita (e della storia) tralasciati, poiché la felicità può essere trovata oltre l'idea del successo lavorativo: nell'amore (*Quello che non ricordo più*, *Asteco e cielo*, *p.G.R.*), nella maternità (*Il passaggio*), nell'arte (*Siddarta*). O semplicemente nel

⁵⁹ Ivi, p. 13.

⁶⁰ Ivi, p. 52.

⁶¹ Ivi, p. 54.

⁶² Ivi, p. 132.

⁶³ Ivi, p. 110.

⁶⁴ Ivi, p. 122.

⁶⁵ S. Weil, *La pesanteur et la grâce* [1947], Plon, Paris 2015, pp. 53-55.

fermarsi, nello scendere dalla corsa per la vita per godersi la fortuna ottenuta, come accade, non a caso, ne *La corsa*.

I finali riescono a sciogliere il nodo tragico prodotto dai blocchi, eppure si è ben lontani dall'essere di fronte a delle conclusioni da commedia. In quest'ultima, nel finale si osserva la fondazione di una nuova società⁶⁶ e la realizzazione dei desideri del protagonista:⁶⁷ invece, nelle novelle di Parrella i personaggi non raggiungono il loro paradiso, ma hanno solo la possibilità di abbracciare una nuova visione dell'esistenza, affinché il proprio mondo non sia più percepito come un inferno, ma come un purgatorio: il paradiso esiste, è lì, ma bisogna ancora lottare e andare avanti per raggiungerlo.

⁶⁶ N. Frye, *Anatomia della critica* [1957], Einaudi, Torino 1969, p. 217.

⁶⁷ Ivi, p. 218.

Parte 5

I buoni sentimenti

Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico

Serena Guarracino

Nel 2020 la prima della Scala, evento chiave del mondo dell'opera, non ha potuto avere luogo nella sua forma tradizionale; nello spirito che ha animato molte iniziative del teatro e della lirica durante la pandemia, si è deciso però di non annullare l'evento bensì di ripensarlo in una forma adatta alla televisione. Questo non è stato un caso isolato: gli stessi giorni hanno visto la trasmissione del film-opera *Il Barbiere di Siviglia* prodotto dal Teatro dell'Opera di Roma e diretto da Mario Martone; *A riveder le stelle*, ideato da Davide Livermore per il Teatro alla Scala e andato in onda il 7 dicembre, ha seguito però una strada diversa, che all'allestimento di un'opera intera ha preferito uno spettacolo ispirato dalla formula del varietà (in senso non necessariamente deteriore), con arie d'opera interpretate da cantanti tra i più noti dell'attuale panorama internazionale (Luca Salsi, Lisetta Oropesa, Francesco Meli, e anche Plácido Domingo nella sua nuova carriera da baritono), con intermezzi affidati ad attrici e attori del piccolo e grande schermo nonché a intellettuali con il compito di “mediare” le complessità dello spettacolo operistico per un pubblico che sarebbe stato, almeno nelle previsioni della produzione, non di soli appassionati. Previsioni che si possono dire ampiamente avverate, se lo show ha raggiunto oltre due milioni e mezzo di spettatori solo per la diretta, senza contare chi ne ha fruito, anche solo in parte, in differita grazie allo streaming.¹

Tra queste “pillole” di commento, spicca quella di Michela Murgia, pubblicata sul programma di sala con il titolo *La voce ai deboli*, che offre una rilettura del canone lirico “dal basso”; l'opera quindi non come genere elitario, bensì in grado di

¹ Cfr. AGI, *Lo spettacolo della Scala ha fatto un boom di ascolti*, <https://www.agi.it/spettacolo/teatro/news/2020-12-08/teatro-scala-spettacolo-boom-ascolti-10600054/> (ultimo accesso 2 maggio 2022).

dare spazio a tre categorie di marginalità: «la servitù, i poveri, e le donne».² L'intero commento è sostenuto dall'autorevolezza di Murgia non come esperta di lirica, bensì come intellettuale e commentatrice femminista che affronta di petto una delle questioni forse più problematiche del repertorio, ossia la continua, implacabile strage di eroine ribelli: «nei libretti d'opera le eroine spesso muoiono, perché nelle società che vengono messe in scena il solo posto di una donna che vuole essere pienamente sé stessa è la tomba».³ Questa caratteristica però non renda l'opera ideologicamente insalvabile: al contrario, Murgia ne celebra il potenziale destabilizzante, trasformando l'acuto dell'eroina in punto di morte in un grido rivoluzionario: «il teatro d'opera è il luogo in cui il silenzio dei diseredati si è trasformato in un acuto potente che ha vibrato nei secoli ininterrotto fino a spezzare le certezze cristalline dei signori di ogni tempo».⁴

La posizione di Murgia non solo non è isolata, ma ha una lunga storia nel contesto (forse meno ecumenico) dell'accademia nonché, più di recente, negli stessi teatri d'opera. Che l'opera lirica, e in particolar modo il melodramma ottocentesco, sia una estenuante litania di morti di donne eccezionali è un tema spinoso sollevato già nel 1979 dalla femminista francese Catherine Clément nel suo *L'opera lirica, o la disfatta delle donne*, che tracciava appunto le dinamiche intrecciate di sadismo e misoginia che permettono al melodramma popolare di celebrare personaggi meravigliosamente eccentriche solo per poi godere della loro morte, tragica e spesso cruenta: «le donne, sulle scene dei teatri lirici, cantano, immutabilmente, la loro eterna disfatta. Mai l'emozione è così straziante come nel momento in cui la voce si alza nel canto del cigno. [...] Poche donne accedono al grand'intrigo maschile attorno a questo spettacolo concepito per adorare, e uccidere, il personaggio femminile».⁵ La chiave, per Clément, è proprio nel libretto, che nel suo ruolo apparentemente ancillare rispetto alla pervasività emotiva della musica riesce a sedimentare il messaggio ideologico: le donne che trasgrediscono l'ordine patriarcale, che desiderino ad esempio la redenzione pur essendo prostitute (Violetta in *Traviata*); la libertà di lasciare un uomo quando l'amore finisce (Carmen); di ribellarsi alla violenza anche sessuale del potere (Tosca); o semplicemente di essere amate e non solo usate come esotici oggetti sessuali (Madama Butterfly)... tutte devono morire: una "bella morte" certo,

² Michela Murgia, *La voce ai deboli*, in "...a riveder le stelle", disponibile su https://www.teatroallascala.org/includes/html/a-riveder-le-stelle_it/index.html (ultimo accesso 2 maggio 2022), p. 62.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Catherine Clément, *L'opera lirica, o la disfatta delle donne*, Marsilio, Venezia 1979, pp. 11-12

perché su quel cadavere si stabilizzano le ambivalenze, si instaura il confine tra il sé e l'altra, tra il normativo e l'abietto.⁶

È inevitabile che il “canone” di Clément sia strategicamente essenzialista, e volutamente ignori ad esempio l'opera buffa, dove la ribellione delle donne di norma viene premiata (spesso con un marito ricco), o l'opera barocca, dove i molti ruoli *en travesti* rendono il binarismo di genere più fluido, aperto a incarnazioni stratificate e antinormative, come racconta un'altra femminista francese (autrice con Clément del fondamentale *La jeune née*), Hélène Cixous nel suo *Tancredi continua*.⁷ In effetti, l'intervento di Murgia mostra come, a più di quarant'anni dalla pubblicazione del saggio di Clément, questo tipo di interrogazione del canone lirico sia ormai imprescindibile; e ciò anche grazie alla scuola critica nota come “new musicology” a cui ha dato inizio proprio la traduzione in inglese del testo di Clément, nel 1989.⁸ L'inizio degli anni '90 ha infatti visto la pubblicazione di testi seminali come: *Feminine Endings* di Susan McClary nel 1991;⁹ *Musicology and Difference*, curato da Ruth Solie nel 1993;¹⁰ e poi *The Queen's Throat* di Wayne Koestenbaum nel 1994,¹¹ che apre agli studi queer con un'indagine assolutamente innovativa del fandom omosessuale del melodramma. E se McClary, nella sua monografia sulla *Carmen* di Georges Bizet, tiene il punto sull'intreccio ideologico che richiede la morte della protagonista in quanto gitana e donna libera,¹² Koestenbaum, insieme

⁶ Sul ruolo della morte femminile come stabilizzatore di dicotomie sociali, con particolare attenzione per la *Carmen* di Merimée e Bizet, si veda Elizabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992, pp. 190-196.

⁷ Hélène Cixous, *Tancredi Continua*, in Paola Bono (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous. Variazioni su un tema*, Luca Sossella Editore, Roma 2000, pp. 57-78. Cfr. Hélène Cixous e Catherine Clément, *La jeune née*, Union Générale D'éditions, Paris 1975.

⁸ Catherine Clément, *Opera, or the Undoing of Women*, trad. Betsy Wing, prefazione di Susan McClary, Virago, London 1989.

⁹ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

¹⁰ Ruth A. Solie (a cura di), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press, Berkeley 1993.

¹¹ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Penguin, London 1994.

¹² Susan McClary, *Georges Bizet: Carmen*, a cura di Annamaria Cecconi, Rugginenti, Milano 2007; ed. originale *Georges Bizet, Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

ad altre teoriche come Elizabeth Wood¹³ e Carolyn Abbate, esplora le potenzialità antinormative della voce femminile nel melodramma. Abbate, in particolare, pubblica nel già citato *Musicology and Difference* un contributo dal titolo *Opera; or, the Envoicing of Women*, che risponde direttamente al saggio di Clément individuando nella voce della cantante un principio di *agency* tutta al femminile, definito attraverso uno dei concetti più noti del femminismo francese, l'*écriture féminine*: «can we identify what might be called a musical *écriture féminine* as a female authorial voice that speaks through a musical work written by a male composer?».¹⁴

La risposta di Abbate è, naturalmente, affermativa: non solo la cantante è l'autrice del suono, in concorrenza con l'onnipotente, pur se silente, voce autoriale (alla base delle letture di Clément e McClary); essa è anche il luogo della non significazione e dell'emergenza del represso, in cui l'oppressione del femminile nella narrazione viene riscattata da una fantasia di potenza. Con il riferimento all'*écriture féminine*, Abbate cita direttamente uno dei concetti fondamentali del femminismo francese, elaborato da Hélène Cixous proprio nel già citato *La jeune née*:

La féminité dans l'écriture je la sens passer d'abord par: un privilège de la voix: écriture et voix se tressent, se trament et en s'échangeant, continuité de l'écriture, rythme de la voix, se coupent le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris.¹⁵

L'opera lirica quindi, da luogo deputato per l'ostensione dell'ideologia egemone, diventa spazio antagonista, in cui soggettività subalterne possono rivendicare un «privilegio della voce» che si esprime, più che nella parola, nel respiro, nel grido, nel canto.

Va detto che molto poco di questa ricca produzione critica arriva in Italia. Le traduzioni sono rare e quasi invisibili, con l'eccezione di Clément che viene tradotta non solo nello stesso anno dell'uscita francese, ma anche con la prefazione, prestigiosa anche se piuttosto critica, di Giorgio Strehler. Nel 2000 Davide Daolmi ed Emanuele Senici pubblicano una panoramica sugli studi queer e l'opera lirica,¹⁶

¹³ Cfr. Elizabeth Wood, *Sapphonic*, in Philip Brett, Elizabeth Wood, e Gary C. Thomas, (eds.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, New York and London 1994, pp. 27-66.

¹⁴ Carolyn Abbate, *Opera; or, the Envoicing of Women*, in Solie (ed.), *Musicology and Difference*, p. 229.

¹⁵ Hélène Cixous, *Sorties*, in Cixous e Clément, *La jeune née*, p. 170 (corsivi nel testo).

¹⁶ Davide Daolmi ed Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare». *Il contributo Queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il saggiautore musicale», 7, 2000, n. 1, pp. 137-178.

mentre di McClary viene tradotta solo la monografia su Carmen, nel 2007. Ed è in effetti più probabilmente dall'onda lunga di movimenti di ampia portata mediatica come *Hermana yo te creo* e *#metoo*, in cui si colloca anche l'attivismo di Murgia,¹⁷ che emerge la sua lettura in contrappunto dell'opera lirica come genere che dà voce alle marginalità di classe e genere (e bisognerebbe aggiungere anche di razza, per chiudere la triade degli studi culturali).

Però non bisogna dimenticare che di contrappunto si tratta; che emerge solo in dialogo con quel "grande intrigo" che racconta Clément e che non si può semplicemente dismettere come un vecchio costume di scena. C'è bisogno, insomma, di un'operazione di esegesi della polimorfica testualità dell'opera lirica, come accade quando nel binarismo musica-libretto si inserisce un terzo termine (quello che sempre provoca la crisi delle categorie, sostiene Marjorie Garber in un noto saggio sul travestitismo¹⁸), ossia la messa in scena. Queste sollecitazioni, non necessariamente ideologiche ma decisamente al crocevia tra estetica e politica, trovano infatti ampia risonanza in allestimenti degli ultimi anni in cui l'opera lirica deve confrontarsi, da un lato, con la contrazione del suo pubblico (l'opera "per ricchi" di cui parla Murgia) e dall'altro con l'attuale problematicità delle vicende che narra. Come ha dichiarato Martone in occasione della prima del suo *Otello* in scena al San Carlo di Napoli nel dicembre 2022,

Sui giornali, quando una donna viene uccisa l'uomo dice che la amava. Un aspetto che prima non si considerava: ma non possiamo non guardarlo. Oggi avrei difficoltà a vedere un uomo che piange la donna che ha ucciso, con la bellezza di Verdi e Shakespeare. Quella bellezza c'è, ma come raccontarla?¹⁹

Martone, insieme ad altre registe e registi come Emma Dante, Robert Carsen, Graham Vick, Valentina Carrasco, coglie la sfida del melodramma oggi: non si può negare la bellezza di quel «canto del cigno» di cui parla Clément, ma nemmeno la si può riproporre ignorando – reprimendo, freudianamente – il messaggio ideologico di cui è intrisa in nome di una acritica celebrazione della differenza, rendendo

¹⁷ Nello stesso anno dello spettacolo scaligero Murgia pubblica *Stai zitta: e altre nove frasi che non vogliamo sentire più*, Einaudi, Torino 2021, che segue *L'ho uccisa perché l'amavo (falso!)*, scritto con Loredana Lipperini, Laterza, Roma-Bari 2013.

¹⁸ Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, New York and London 1992, p. 11.

¹⁹ Valerio Cappelli, *Mario Martone sposta l'Otello di Verdi su Desdemona: «Questa è la storia di un femminicidio»*, «Corriere della sera», 12 novembre 2021, https://www.corriere.it/spettacoli/21_novembre_12/femminicidio-verdi-03b31404-43d7-11ec-a435-e4aaec2a817d.shtml (ultimo accesso 2 maggio 2022).

così il femminismo un gesto retorico, un automatismo svuotato di rilevanza politica. Questo potrebbe essere il rischio di letture esclusivamente celebrative come quella di Murgia (sicuramente influenzato dal contenitore in cui è presentata) o di regie che cercano di cavalcare il dibattito contemporaneo con operazioni forse non felici dal punto di vista drammaturgico ma certo mediaticamente molto efficaci, come la *Carmen* diretta da Leo Muscato nel 2018 per il Maggio Musicale Fiorentino, in cui nel finale è Carmen ad uccidere Don José.²⁰ L'aperta contestazione da parte del pubblico nonché le critiche apparse sulla stampa nazionale, che hanno però garantito a questa produzione una certa longevità in un mondo in cui spesso gli allestimenti non durano più di una stagione, dicono molto non solo sulla difficile riuscita di tali operazioni dal punto di vista estetico, ma anche sul rapporto complesso che il pubblico del melodramma ha con questo genere al contempo così lontano e che pure parla in maniera così viscerale al nostro presente.

Resta dunque da chiedersi: con i buoni sentimenti si fanno brutti allestimenti d'opera? Non si intende affrontare qui la questione, probabilmente irrisolvibile, su cosa sia un brutto allestimento, tante sono le variabili che possono portare alla mancata riuscita di un'operazione così complessa come la messa in scena di un'opera lirica. L'intreccio tra bontà/cattiveria e bellezza/bruttezza resta tuttavia al centro della questione sollevata da Martone, ossia come gli allestimenti contemporanei possono mettere il pubblico nelle condizioni di «vedere la bellezza» dello spettacolo lirico; dove bellezza sta per esperienza estetica che non si appoggia acriticamente all'autorevolezza del canone (come si pretende di fare con il rispetto di fantomatiche intenzioni autoriali) ma nemmeno cerca soluzioni consolatorie che rendano l'orrore e la sofferenza raccontati dal melodramma più digeribili ad un'ipotetica sensibilità contemporanea. E sono molti gli esempi di regie che si fanno carico e giocano con le ambivalenze e le complessità di una tradizione culturale di peso, con l'obiettivo di offrire uno spettacolo disturbante e di creare una serie di diffrazioni, spesso anche ricorrendo all'intertestualità che, attraverso un reticolo di rimandi e citazioni, metta l'opera in dialogo con altre forme artistiche e narrazioni della contemporaneità.

Koestenbaum chiude *The Queen's Throat* con *A Pocket Guide of Queer Moments in Opera*: una carrellata, idiosincratca e naturalmente non esaustiva, di arie, duetti, o anche frammenti di opere, da *Traviata* a *Der Rosenkavalier*, in grado di dar voce a suggestioni non eteronormative, a soggettività sghembe o, per l'appunto, queer.²¹ Prendendo ispirazione da questo testo pionieristico, la chiusura di questo articolo

²⁰ Gregorio Moppi, *Fischi al Maggio per la Carmen che non muore*, «La Repubblica», 8 gennaio 2018, https://firenze.repubblica.it/tempo-libero/articoli/musica/2018/01/08/news/fischi_al_maggio_per_la_carmen_che_non_muore-186053912/ (ultimo accesso 2 maggio 2022).

²¹ Koestenbaum, *The Queen's Throat*, pp. 198-242.

sarà dedicata ad una breve carrellata di esempi, che non pretendono assolutamente di essere esaustivi nemmeno rispetto all'allestimento da cui sono tratti, ma che individuano appunto momenti in cui musica, libretto e allestimento lavorano in contrappunto, creando un effetto di disarmonia e ambivalenza che prova a raccontare la bellezza del melodramma per il nostro tempo.

Primo esempio: *Carmen*, diretta da Emma Dante (Teatro alla Scala, 2009).²² La famosa *habanera* del primo atto mette in scena la seduzione di Don José, ingenuo soldato proveniente dalle campagne, da parte di Carmen attraverso un numero musicale diegetico che mette in scena l'irriducibile alterità della protagonista. La musica esotizzante di Bizet la costituisce come "Altra" rispetto al linguaggio musicale europeo di Don José, indicato implicitamente come normativo; e tale struttura naturalizza anche la parabola narrativa. La sfida di Carmen alle convenzioni sociali guida la vicenda verso la tragedia conclusiva; gli eccessi cromatici e le melodie esotiche che caratterizzano il suo canto si risolvono nel fa diesis che chiude l'opera sulla morte dell'eroina. Esiste quindi una teleologia, sostenuta parallelamente dal linguaggio musicale e da quello del libretto, secondo cui la morte di Carmen non è solo l'unico fine possibile della vicenda, ma è anche l'unico fine *desiderabile*: «Le strategie musicali di Bizet creano una tensione quasi insopportabile, così che l'ascoltatore non solo deve accettare che la morte di Carmen sia "inevitabile", ma è portato a desiderarla».²³

In contrappunto a questa struttura narrativo-musicale, che presenta la protagonista dell'opera di Bizet come stereotipo di donna esotica creato dal desiderio maschile europeo, Dante opera una serie di scelte a prima vista controintuitive. Prima di tutto, veste la protagonista non nel tradizionale rosso, ma in un bianco sporco né allusivo né virginale. Inoltre, la accompagna, oltre che con donne adulte, con ragazzine adolescenti, ed è una di loro a lanciare un fiore a Don José: un gesto che il libretto indica chiaramente come atto di seduzione aggressiva da parte di Carmen: «Avec quelle adresses elle me l'a lancée, cette fleur... / là, juste entre les deux yeux... ça m'a fait l'effet / d'une balle qui m'arrivait... / Comme c'est fort!... Certainement, s'il y a des sorcières, / cette fille-là en est une». Nelle mani dell'alter ego fanciullesco della protagonista, il fiore diventa un'arma inoffensiva e giocosa; alla zingara seduttrice e demoniaca, che la musica orientalista della *habanera* continua a raccontare, si pone in contrappunto questa rappresentazione ludica, libertina ma tutto sommato innocua del suo desiderio. Una volta disinnescata la caratterizzazione dell'eros di Carmen

²² Teatro alla Scala, *Carmen*, https://www.teatroallascala.org/archivio/interpreti.aspx?lang=it-IT&id_allest=11993&id_event=13848&id_allest_conc= (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²³ McClary, *Georges Bizet: Carmen*, p. 62; cfr. Jeremy Tambling, *Opera, Ideology, and Film*, Manchester University Press, Manchester 1987, p. 37.

come predatorio e pericoloso, emerge esplicitamente la violenza feroce e la funzione repressiva della sua morte, a cui resta ben poco di necessario e consolatorio.

Secondo esempio: *Don Giovanni*, diretto da Robert Carsen (Teatro alla Scala, 2011).²⁴ Questo allestimento risponde a suo modo all'annosa questione «ma Donn'Anna cosa ha voluto?», che il servitore Leporello pone a Don Giovanni nella scena seconda del primo atto, quando i due sono appena fuggiti dal luogo in cui il protagonista ha trucidato il Commendatore, padre di Donna Anna. La scena iniziale rappresenta un'altra istanza di quei passaggi che, come sostiene Martone per il suo *Otello*, non possono più essere ascoltati con ingenuità: come racconta poi Donna Anna nella scena tredicesima, Don Giovanni si è introdotto mascherato nelle sue stanze, facendosi passare per il fidanzato di lei (Don Ottavio), e una volta scoperto si è dato alla fuga. Ad un orecchio contemporaneo, quindi, ciò che è appena avvenuto fuori scena è una tentata violenza, raccontata nella concitazione della partitura che accompagna l'entrata in scena dei due e dalla battuta di apertura di Donna Anna: «Non sperar se non m'uccidi, / ch'io ti lasci fuggir mai!»; violenza fuori scena che anticipa e rispecchia quella dell'omicidio in scena.

Tuttavia, tale lettura rischia di incasellare la personaggio nello stereotipo della donna perseguitata, rimuovendo così ogni possibilità di articolare un suo eventuale desiderio per Don Giovanni, a sua volta antinormativo perché diretto non al suo oggetto legittimo (il fidanzato), per evitare il rischio di cadere nella trappola ideologica che colpevolizza le vittime di violenza. Carsen, al contrario, mostra in apertura i due amanti che si rotolano nel letto, in una lotta che non è altro che un gioco di seduzione. L'azione scenica sfrutta l'ambiguità dello spartito mozartiano articolando una *agency* ambivalente nel rapporto tra Don Giovanni e Donna Anna; e questo evita l'appiattimento di quest'ultima nel ruolo di vittima, esplorandone al contrario la complessità psicologica nel passaggio feroce dalla gioia dell'amante al dramma dell'uccisione del padre.

Terzo esempio: *Rigoletto*, diretto da Damiano Michieletto (Teatro dell'Opera di Roma, 2020).²⁵ Si tratta di una delle prime opere ad essere messe in scena con i limiti dei protocolli imposti dalla pandemia, tra cui l'obbligo di mantenere una distanza tra i cantanti di almeno un metro.²⁶ Il Teatro dell'Opera di Roma sceglie quindi di spostare la propria stagione estiva dalle consuete Terme di Caracalla al Circo Massimo,

²⁴ L'allestimento è stato ripreso per la stagione 2021-2022; cfr. Teatro alla Scala, *Don Giovanni*, <https://www.teatroallascala.org/it/stagione/2021-2022/opera/don-giovanni.html> (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²⁵ Teatro dell'Opera di Roma, *Rigoletto*, <https://www.operaroma.it/en/shows/rigoletto-4/> (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²⁶ Cfr. *Linee Guida per la riapertura delle attività economiche, produttive e ricreative*, 12 giugno 2020, <http://www.regioni.it/newsletter/n-3860/del-12-06-2020/linee-guida-per-la-ri->

che con un palco di 1.500 metri quadrati permette allestimenti monumentali e insieme mobili come set cinematografici: *Rigoletto*, oltre alla moltiplicazione delle auto in scena vede anche una giostra che campeggia alla destra del palco, e operatori in nero con camera a mano che riprendono l'opera dal vivo, proiettandola sul megaschermo che fa da fondale; resta però problematica la resa dei momenti più intimi dell'opera, che rischiano di perdersi nell'ampiezza degli spazi e soprattutto nella necessaria distanza tra i performer.

I risultati della sfida posta dalle condizioni materiali di questo allestimento emergono chiaramente in un momento chiave dell'opera, la scena finale: quando Rigoletto apre il sacco in cui dovrebbe trovare il Duca di Mantova e invece trova Gilda, la figlia che si è fatta uccidere per salvare l'uomo che amava, la cantante (Rosa Feola) appare dalle quinte in forma fantasmatica, vestita da sposa, su un palco inondato da una luce che vira da un azzurro celestiale ad un rosso-arancio demoniaco. Questa scelta trasla su un piano sovranaturale le armonie conciliatorie di Gilda: i due personaggi, il padre e la figlia, pur condividendo lo stesso spazio scenico si muovono su due piani di realtà diversi e apparentemente inconciliabili. In questo modo, il gesto della protagonista viene privato della sua aura sacrificale, e si cristallizza invece in un sogno adolescenziale che non entra mai nella maturità: il vestito da sposa è un leitmotiv di questo allestimento, già indossato da Gilda in un video che scorre alle sue spalle durante l'esecuzione di «Caro nome» mentre la ragazza canta, opportunamente, sull'enorme giostra. La produzione crea così un effetto di scollamento irreparabile tra questo livello onirico, legato alla fantasia e al desiderio di Gilda, e la realtà di Rigoletto, immersa in una violenza criminale che ricorda l'immaginario cinematografico di *Arancia meccanica*: la morte di Gilda diventa così programmaticamente inutile e per nulla catartica, in un contesto dove non c'è possibilità di redenzione.

Quarto e ultimo esempio: *Un ballo in maschera*, ultima regia ideata da Graham Vick e completata dopo la sua scomparsa da Jacopo Spirei (Teatro Regio di Parma, 2021).²⁷ In questo caso, la direzione e la regia hanno operato un'esegesi sinergica: il direttore Roberto Abbado mette in scena la versione non censurata dell'opera di Verdi, nota come *Gustavo III*, ambientata nella corte svedese invece che nella lontana colonia di Boston.²⁸ Torna quindi il riferimento, oggetto della censura originaria, ad un regnante realmente esistito: una figura pubblica molto discussa non solo per la sua visione assolutistica del potere monarchico (che lo fece schierare per Luigi XIV

apertura-delle-attivit a-economiche-produttive-e-ricreative-21321/ (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²⁷ Teatro Regio di Parma, *Un ballo in maschera (Gustavo III)*, <https://www.teatroregio-parma.it/spettacolo/un-ballo-in-maschera-gustavo-iii/> (ultimo accesso 10 maggio 2022).

²⁸ Per le vicende sulla composizione del *Ballo* vedi Julian Budden, *Verdi*, J. M. Dent, London [1985] 1993, pp. 76-81.

durante la Rivoluzione francese) ma anche per la sua (vera o presunta) omosessualità.²⁹ Si potrebbe dire che Verdi si concentri più il primo aspetto che il secondo, dato che l'opera dà spazio soprattutto alla congiura e al conseguente regicidio. Tuttavia, la relazione tra il protagonista e il Conte Anckarström (Renato nel *Ballo*) è caratterizzata da una forte amicizia e dall'amore per la stessa donna (Amelia), in una rappresentazione classica del desiderio triangolare che però ricorda anche il desiderio maschile omosociale raccontato da Eve Kosofsky Sedgwick nel suo *Between Men*.³⁰

Vick tematizza questa dinamica con un'ambientazione dove, in generale, la maschera è spesso *cross-dressing*, in particolar modo nel caso del paggio Oscar, interpretato come da tradizione da una mezzosoprano (Giuliana Gianfaldoni) che alterna costumi maschili e femminili rendendo impossibile distinguere tra il costume diegetico – il travestimento del ballo in maschera – e quello extradiegetico del ruolo *en travesti*. Ma soprattutto l'allestimento cita direttamente, a partire dalla seconda parte del primo atto ambientata nell'antro della strega Ulrica, un classico del cinema omosessuale (e non solo): *Querelle de Brest* di Rainer Werner Fassbinder (1982), in cui l'omosessualità maschile è associata ad una forte omosocialità ma anche ad una marcata pulsione di morte nell'intreccio di desideri intorno al protagonista, marinaio, ladro, spacciatore ed assassino. Tramite questo riferimento intertestuale, la messa in scena del *Ballo* riverbera del legame tra desiderio erotico omosessuale e tensione violenta raccontato nel film di Fassbinder, in particolar modo nei figuranti che, nel palco lasciato libero dal coro che li osserva da una balconata, danzano allacciati, si fanno portare al guinzaglio, o mettono in scena dinamiche di cruising che però, all'inizio del secondo atto, si concludono con l'aggressione e rapina di uno dei personaggi coinvolti. Questo continuo contrappunto accentua le sfumature omoerotiche del rapporto tra Gustavo/Riccardo e il Conte Anckarström/Renato, senza però rimuoverne le dinamiche violente e in ultima istanza (auto)distruttive: come si legge nelle note di regia, «lo stile di vita revisionista dello svedese Gustavo III gli ha procurato molti amici, e molti nemici, mentre lui stesso corteggiava il pericolo con tutto l'autodistruttivo fulgore di un artista la cui più grande creazione sarà la sua stessa morte».³¹ In questo modo l'allestimento si tiene ben lontano da qualsiasi tentazione di *rainbow-washing* (l'uso innocuo e consolatorio di ambientazioni LGBT+), esal-

²⁹ A questo titolo il personaggio è incluso nel volume *Who's Who in Gay and Lesbian History. From Antiquity to the Mid-Twentieth Century*, a cura di Garry Wotherspoon e Robert Aldrich (Taylor & Francis, London 2020, pp. 229-239).

³⁰ Vedi René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano [1977] 2020; e Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.

³¹ Teatro Regio di Parma, *Un ballo in maschera (Gustavo III)*.

tando al contrario la potenzialità distruttiva dell'omoerotismo in una società basata sull'eterosessualità normativa.

Cosa hanno in comune questi esempi? Di non glissare sui “cattivi sentimenti”, sulla violenza e l'orrore che sono il cardine dell'esperienza estetica del melodramma; di non sottrarsi nel raccontarne le dinamiche di ingiustizia, violenza, sopraffazione in nome di un'ideologia egemonica; e di provare a farne, ancora e di nuovo, sollecitazione insieme etica ed estetica, di mostrarne dunque la bellezza.

Lecture e sguardi sulla rappresentazione di sentimenti 'paraletterari' tra i cineromanzi e il divismo degli anni Trenta

Corinne Pontillo

1. Prove di definizione

Nel tentativo di fare ordine all'interno del campo di studi relativo alla messa in racconto di opere cinematografiche o alla commistione di parole e immagini nella trasposizione verbo-visiva di un film sulle pagine, ad esempio, di opuscoli o riviste, ci si rende conto di come la stessa definizione di 'cineromanzo' sollevi non poche questioni sul piano critico. Uno dei primi nodi interpretativi da sciogliere, infatti, è quello di provare a capire come orientarsi nella rete disegnata dalla terminologia che ruota intorno a questo campo d'indagine. Tra 'cineromanzi', 'cineracconti', 'novellizzazioni', 'cinefotoromanzi' il discrimine non è sempre così netto e spesso le illustrazioni intervengono a rendere sfumati i confini tra una forma espressiva e l'altra. Solo per fare un esempio, Emiliano Morreale definisce cineromanzi i «fotoromanzi tratti dai film»,¹ ossia quella forma ibrida che Jan Baetens chiama invece *film photo-novel*, un sottogenere, che tocca il suo picco di diffusione tra gli anni Cinquanta del Novecento e il decennio successivo, partecipe tanto del legame con il cinema che

¹ In un suo recente contributo sui cineromanzi, Morreale chiarisce le scelte riguardanti le definizioni specificando che «con "cineromanzi" si intenderanno *i fotoromanzi tratti dai film*, e quindi provvisti di fumetto, mentre *cineracconti* saranno chiamati tutti gli adattamenti narrativi di pellicole fotografiche, siano essi illustrati o no. Ovviamente la scelta è in parte arbitraria (all'epoca le pubblicazioni si definivano pressoché indifferentemente nell'uno o nell'altro modo, e così anche accade nella scarna saggistica sull'argomento), ma ha il vantaggio di fare chiarezza terminologica in un ambito che solo da pochi anni è stato indagato con attenzione» (E. Morreale, *Il sipario strappato. Introduzione ai cineromanzi*, in E. Morreale (a cura di), *Gianni Amelio presenta: Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Museo nazionale del cinema-il castoro, Torino-Milano 2007, p. 56).

caratterizza il *film novel*, quanto della narratività articolata sulla giustapposizione di testi e immagini fotografiche su cui si basa il fotoromanzo.²

In seno a tale orizzonte di studi, per cercare di proporre un discorso organico che possa far emergere gli snodi più significativi dell'analisi sulla base di un corpus di testi che presenti una sua omogeneità, si è scelto di focalizzare l'attenzione su una serie di cineromanzi e su un cineracconto degli anni Trenta. Più in particolare, i casi di studio che guideranno le prossime riflessioni sono rappresentati dagli adattamenti narrativi dei film *Come le foglie* di Mario Camerini, del 1934, *Porto* di Amleto Palermi dell'anno successivo e *Sotto la croce del sud* di Guido Brignone, del 1938. Le trasposizioni narrative di *Come le foglie* e *Porto* risalgono al 1935 e costituiscono due dei fascicoli bisettimanali della Serie Grandi Films della Collana del Cigno, una delle due collane che, insieme ai Romanzi del Cigno, sono state edite negli anni Trenta da Nicolli, che sarà la stessa casa editrice di riviste cinematografiche come «Cinevita». *Sotto la croce del sud* è stato invece pubblicato da Editrice milanese nel 1938 nella Collana di Romanzi cinematografici.³

Il motivo per cui si è deciso di concentrare l'indagine su questi casi esemplificativi è certamente legato al fatto che consentono di rintracciare delle costanti del genere cui appartengono e di mettere in luce alcune peculiari componenti letterarie 'lowbrow', ma dipende anche dalle correlazioni che questi testi intrattengono con l'orizzonte divistico degli anni Trenta, che sto cercando di indagare, soprattutto attraverso l'attività attoriale e letteraria di Elsa de' Giorgi, nell'ambito di un progetto di ricerca PRIN dedicato alle scritture delle attrici.⁴

² Come spiega Baetens, «generally speaking, the film photonovel is a genre at the crossroads of two other genres: first, the film novel, the retelling in prose of a movie's narrative (sometimes illustrated) – a genre as old as cinema and still alive in various forms all over the world; second, the photonovel – typically a European photographic romance genre published in women's magazines after World War II. [...] More precisely, the film photonovel is a film-novel subgenre remediated under the influence of the photonovel» (J. Baetens, *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, University of Texas Press, Austin 2019, pp. 1-2).

³ Editrice milanese è stata una casa editrice con sede a Sesto San Giovanni che nel 1938 ha avviato la pubblicazione la pubblicazione di cineromanzi in opuscoli di piccolo formato con cadenza settimanale.

⁴ Il presente saggio costituisce un contributo concepito all'interno del progetto PRIN 2017 *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing* // D.A.M.A. / *Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono* // D.A.M.A. coordinato da Lucia Cardone (Università degli Studi di Sassari), e da Anna Masecchia per l'unità di ricerca dell'Università di Napoli Federico II e da Maria Rizzarelli per quella dell'Università di Catania. A quest'ultima si deve l'elaborazione del neologismo 'divagrafie' e l'individuazione del campo di ricerca e delle questioni teoriche e metodologiche sollevate dai testi delle attrici (cfr. M Rizzarelli, *Il*

2. Dolci o seduttive: stereotipi allo specchio

Passando alla lettura dei testi, sebbene essi vengano presentati nel frontespizio come cineromanzi, sembrerebbe più appropriato dal punto di vista critico farli rientrare nella categoria delle novellizzazioni, configurazioni testuali che possono essere studiate attraverso molteplici approcci. Se si includono nelle «trasposizioni dichiarate ed esaurienti di una data opera o di più opere» e le si considera come «processi creativi»,⁵ le novellizzazioni possono essere comprese, ad esempio, nel campo degli adattamenti, nei termini teorici in cui gli *adaptation studies* sono stati indagati da Linda Hutcheon.⁶ Contributi fondamentali sulle novellizzazioni, inoltre, provengono anche dagli studiosi e dalle studiose di cinema; alle riflessioni critiche che verranno richiamate si aggiungono senz'altro i contributi di Lucia Cardone, ad esempio, che ha studiato a fondo i cineromanzi degli anni Cinquanta.⁷

doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie", «Cahiers d'études italiennes», 32, 2021 Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie" (openedition.org) [ultimo accesso 15 maggio 2022]). Per una panoramica di carattere generale sulle produzioni letterarie delle attrici si rinvia a L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, «Arabeschi», 14, 2019 *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità* [ultimo accesso 15 maggio 2022].

⁵ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* [2006], Armando, Roma 2014, cap. 1 *Per una teoria degli adattamenti: Che cosa? Chi? Perché? Come? Dove? Quando?*, edizione Kindle.

⁶ Si osservi anche, tuttavia, che Donata Meneghelli ha richiamato l'attenzione sulle necessarie sfasature che comporta una lettura delle novellizzazioni nell'alveo degli adattamenti. Dopo aver individuato il «prodursi a partire da un testo (o da più testi ma ognuno singolarmente individuabile)» e «l'essere una trasformazione testuale che si gioca tra codici, regimi discorsivi, sistemi di convenzioni o sistemi semiotici diversi» come due delle caratteristiche precipue della pratica dell'adattamento, l'autrice fa notare come la novellizzazione, pur consistendo apparentemente nel passaggio dal film alla narrazione scritta, in realtà a sua volta riprende, nella maggior parte dei casi, un testo verbale, sia esso rappresentato da un soggetto o da una sceneggiatura. «Nonostante questi confini incerti», aggiunge la studiosa, «rimango convinta che l'adattamento implichi una qualche transazione semiotica, una 'contrainte' di tipo tecnico e/o retorico, una ri-mediazione o una transcodificazione, e che stia lì, in quello scarto, una parte significativa della sua scommessa, del suo fascino e delle sue poste in gioco» (D. Meneghelli, *Liberamente tratto da... Storie, codici, tragitti, mediazioni tra letteratura e cinema*, «Between», II, 4, 2012 [ultimo accesso 15 maggio 2022]).

⁷ Cfr. almeno L. Cardone, *Il melodramma popolare e le riviste femminili del dopoguerra. Grand Hôtel e Matarazzo: ipotesi di un'iconografia condivisa*, in L. De Franceschi (a cura di), *Cinema / Pittura. Dinamiche di scambio*, Lindau, Torino 2003, pp. 213-223; Ead., *Con lo schermo nel cuore. Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, ETS, Pisa 2004.

Al termine della sintetica ricognizione preliminare fin qui abbozzata, sarà utile richiamare anche la definizione di ‘novellizzazione’ data da Baetens. Secondo quest’ultimo si tratta di una procedura rappresentata dalla stesura di un romanzo che può essere scritto sulla base di una sceneggiatura e che viene generalmente pubblicato in concomitanza con il lancio del film.⁸ Alla definizione di carattere più generale riportata dal Vocabolario Treccani della Lingua Italiana si adegua invece Raffaele De Berti, assumendo la novellizzazione come «la trasposizione in forma narrativa di un testo originariamente concepito e realizzato come opera cinematografica, teatrale, radiofonica o televisiva».⁹ Dal contributo di De Berti emerge anche una prima ricognizione in Italia relativa alla storia del genere, di cui si intravedono le origini già negli anni Dieci del secolo scorso negli Stati Uniti, prima di una più ampia diffusione in Francia e in Italia. Sulla base dell’indagine dell’autore il legame con le opere cinematografiche di partenza si manifesta pure sul piano delle strategie di promozione dei film. Evidenziando la dimensione privata e domestica che connota la fruizione delle novellizzazioni, De Berti ha chiarito:

La trasposizione della trama del film in testo letterario è, in genere, funzionale a una strategia pubblicitaria congiunta, che da una parte punta a incentivare il pubblico ad andare al cinema e dall’altra prolunga o sostituisce la visione del film con il racconto letterario. Si è in presenza di un fenomeno tipico della moderna industria culturale, non a caso proveniente dagli Stati Uniti che rappresentano la punta avanzata delle innovazioni in campo editoriale con la tecnica della stampa a rotocalco, dove al massimo sfruttamento commerciale di un prodotto si unisce l’intenzione di raggiungere tutte le fasce possibili di consumatori. Invece di accentuare la concorrenza fra media, contrapponendo la sala cinematografica per la visione dei film alla casa in cui leggere

⁸ «Novelizations are adaptations very different from film adaptations, not only because of their culturally less legitimate status but by dint of the absence of the two characteristics indispensable for a cinematographic adaptation proper. First, novelizations lack the intermediality or, more precisely, the transmedialization essential to the adaptation of a book in a cinematographic process. [...] Most of the novelizations are in fact based on one form or another of screenplay, that is, on a verbal pretext, which entails, among other things, that the problem of the “translation” from one semiotic system to another is systematically eluded. Second, because novelizations are based on an already prenovelized pretext, they also skirt the major challenge of filmic adaptation, that is, the equilibrium (as problematic as it is exciting) between the two forces that Brian McFarlane has termed transfer and adaptation proper. The first term concerns all aspects and mechanisms that let themselves be replicated unproblematically across systems; the second term designates the aspects and mechanisms that resist this transfer and hence require a creative intervention of the adaptor» (J. Baetens, *Novelization, a Contaminated Genre?*, «Critical Inquiry», 32, 2005, pp. 46-47).

⁹ R. De Berti, *La novellizzazione in Italia. Cartoline, fumetto, romanzo, rotocalco, radio, televisione*, «bianco e nero», 548, 2004, p. 19.

i romanzi, si percorre, almeno nelle intenzioni, la strada dell'integrazione fra lo spazio pubblico del cinema e quello privato dell'abitazione. Lo spettatore/lettore può così usufruire, indipendentemente, di entrambi i prodotti culturali o di uno soltanto.¹⁰

Si spiegano in questo modo anche alcune caratteristiche relative alle pratiche di consumo comunemente associate ai testi appartenenti a questo genere: sono produzioni che trovano il loro terreno di diffusione nella cultura popolare; costituiscono pure le tracce della sopravvivenza di una tradizione non canonica, situata al di fuori dei circuiti accademici e spesso di difficile reperibilità. I fascicoli delle collane o delle riviste che contengono le novellizzazioni circolano non di rado in collezioni private, non sono oggetto di catalogazione scientifica oppure si trovano nelle biblioteche, che però non conservano le collezioni integrali. Un luogo comune, poi, vuole che tali produzioni narrative siano state fruite prevalentemente da un pubblico femminile. Non è facile, tuttavia, stabilire con precisione chi fossero le lettrici o i lettori ideali delle novellizzazioni, che per altro, come succederà a partire dal secondo dopoguerra per i fotoromanzi, venivano passati di mano in mano tra familiari e conoscenti. Sia Baetens, nello studio dedicato al *film photonovel*, che De Berti, sulla base delle rubriche della posta dei lettori presenti in diverse riviste di cinema che hanno accolto tali tipologie di testi, si sono resi conto di quanto vario sia stato il pubblico dei lettori e popolato anche dagli uomini.¹¹

¹⁰ Ivi, p. 20.

¹¹ Come ha specificato Baetens, «although not much is known about the readership of film photonovels – we only have a small number of oral history testimonies at our disposal, which do not easily allow for generalization – it seems reasonable to suppose that the readers were both more diverse and more specialized than photonovel lovers, hence the differences between the two media. It is not possible to claim that all photonovel readers also bought film photonovels; the differences in print runs suggest that only some of them did. Nor is it evident that film-photonovel lovers were also interested in photonovels; some of the few direct testimonies that we have suggest that their focus was exclusively on cinema» (Baetens, *The Film Photonovel* cit., p. 26). A queste riflessioni fanno eco le osservazioni di De Berti: «per sfatare la falsa convinzione che il pubblico sia, quasi esclusivamente, femminile, si può ricorrere, in assenza di statistiche scientifiche, a una rilevazione empirica significativa come quella fornita dall'immane rubrica della posta con i lettori presente in gran parte delle pubblicazioni. Esempio è il caso di una rivista come *Cine-Romanzo*, pubblicata a Milano negli anni Trenta e primo grande successo editoriale di un periodico di novelle tratte da film, dove alla rubrica "I vostri segreti" [...] scrivono indistintamente uomini e donne. I lettori maschili, come le lettrici femminili, chiedono quasi sempre consigli in campo amoroso per conquistare la persona amata, o per alleviare le loro pene di cuore. Le risposte che ricevono sono sempre improntate al rispetto delle regole morali tradizionali e ai comportamenti prescritti dal buon galateo e dall'etichetta sociale» (De Berti, *La novellizzazione in Italia* cit., p. 21).

Spostando l'asse del discorso su un piano più specificamente letterario, ferma restando l'imprescindibile tensione intermediale di queste produzioni, e provando a leggere le peculiarità del genere in parallelo con i casi di studio scelti, si nota come all'interno delle novellizzazioni – per lo più anonime, per altro – la dimensione estetica passi in secondo piano a favore di una semplificazione, tipica dei generi cosiddetti 'paraletterari', che si esprime a più livelli: non solo nella riduzione della trama dei film di riferimento, ma anche nelle scelte linguistiche (nella sintassi, nell'uso degli aggettivi), così come nella caratterizzazione dei personaggi e nella rappresentazione dei sentimenti. Com'è stato del resto evidenziato da Laura Ricci, alla «propensione per le opposizioni nette e per le verità assolute», nelle produzioni paraletterarie si accompagna una «semplicità della scrittura, che rifugge programmaticamente artifici e sottigliezze di senso».¹²

Non fanno eccezione rispetto a questo quadro d'insieme le versioni romanizzate di *Come le foglie*, *Porto e Sotto la croce del sud*. I protagonisti che agiscono al loro interno sono raffigurati sulla scia tracciata da marcate coloriture etiche e attraverso rapporti di forza basati su giustapposizioni simmetriche e manichee. Nel confronto con i film di partenza si nota anche un'accentuazione delle patine sentimentali, di quell'immaginazione melodrammatica, o di quel «modo rappresentativo» indagato da Fabio Vittorini. Nelle parole dell'autore, infatti, «il melodramma [...] è un modo che desume argomenti e situazioni dal *novel* e li sviluppa secondo i modi del *romance*: mentre le storie sentimentali, familiari ed economiche dei personaggi in scena vengono divorate da passioni senza scampo, che si compiono a tappe forzate, a costo di salti logici e inverosimiglianze, [...] la Storia che sempre più spesso le contiene o le incrocia viene survoltata da una ricerca spasmodica di polarizzazione moralistica, di esagerazione necessaria a mettere in rilievo i poli contrapposti, di stupore».¹³

Ciò diviene tanto più evidente se si provano a indagare le modalità di costruzione dei personaggi principali femminili all'interno delle novellizzazioni prese in esame; personaggi che, appunto, fanno da filo conduttore tra i testi e si incarnano nei volti e nei corpi di tre dive degli anni Trenta, rispettivamente Isa Miranda, Elsa de' Giorgi e Doris Duranti.

Come le foglie, ispirato all'omonima opera teatrale di Giuseppe Giacosa, racconta la storia del tracollo finanziario di una famiglia lombarda e delle inquietudini che si agitano nel cuore della figlia Nennele, interpretata da Isa Miranda, la quale, senten-

¹² L. Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Carocci, Roma 2017, pp. 15-16.

¹³ F. Vittorini, *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Pàtron, Bologna 2020, p. 115. Per un approfondimento sul genere melodrammatico in ambito prettamente cinematografico cfr. L. Cardone, *Il melodramma*, il castoro, Milano 2012.

dosi privata dell'affetto degli altri membri della famiglia, tenta il suicidio ma viene salvata dal padre e simbolicamente anche dall'amore del cugino Massimo, l'unico che si è oltretutto impegnato a risollevarle le sorti dei parenti caduti in rovina. Una delle descrizioni che accompagna l'ingresso in scena della giovane offre un esempio di quella caratterizzazione costruita sulla 'superficie' dei personaggi, al di fuori di un'indagine psicologica che possa restituire le ragioni della complessità degli stati d'animo. Nennele, infatti, è un «fragile fiore di bellezza, così bionda, vestita di azzurro, con quel suo sorriso tenero e affettuoso che le illuminava il volto gentile».¹⁴ A lei si contrappone, senza troppe sfumature, la matrigna, che viene descritta come un'«ambiziosa frivola donna»¹⁵ intenta solo a dilapidare il patrimonio familiare.

Le relazioni tra i personaggi appaiono analoghe anche in un cineracconto tratto sempre da *Come le foglie* e pubblicato a gennaio del 1935 sulla rivista «Cinema illustrazione». In questa versione narrativizzata del film si nota un uso ridotto dei dialoghi, che cedono adesso il passo a un narratore eterodiegetico la cui voce occupa uno spazio maggiore e interviene a radicalizzare l'impianto moralistico della trama, veicolato soprattutto dal personaggio di Massimo. Dal suo punto di vista, ad esempio, il cugino in rovina «ha saputo tenere alto il nome della famiglia», mentre, in riferimento a Nennele, «aveva compreso come ella fosse migliore di quanto non si sarebbe potuto sperare da lei, con l'educazione ricevuta».¹⁶ Le illustrazioni, inoltre, costituite da una serie di fotogrammi e da un ritratto fotografico di Isa Miranda, non sembrano rivestire un ruolo preminente sul piano interpretativo, ma rivelano piuttosto, nella centralità dell'immagine dell'attrice, nell'imponente primo piano che campeggia in uno dei fogli del racconto, l'intenzione di porre l'accento sul potere di attrazione esercitato dal firmamento delle star.

Tornando alle protagoniste, se si osservano inoltre le descrizioni e i dialoghi elaborati per questi personaggi all'interno delle storie si nota come gli elementi che concorrono alla loro caratterizzazione si pongano in sostanziale continuità con gli stereotipi che in quegli anni prendono forma proprio in rapporto alla «starità» (direbbe Morin) delle attrici coinvolte.

Un esempio evidente di reiterazione, attraverso un codice espressivo diverso da quello audiovisivo, di un'immagine pubblica strettamente ancorata all'orizzonte divistico del ventennio è offerto dalla novellizzazione di *Porto*. Il film e il testo che ad esso si ispira narrano la vicenda di Vanni, un marinaio ingiustamente condannato per un delitto che non ha commesso, il quale al ritorno dalla prigione scopre che Pietro Sgamba – vero responsabile della condanna e figura in cui convergono tutte le

¹⁴ *Come le foglie. Cineromanzo tratto dal film omonimo*, «Collana del Cigno», Serie Grandi Films, 31, 1935, p. 15.

¹⁵ *Ivi*, p. 5.

¹⁶ *Come le foglie*, «Cinema Illustrazione», X, 3, 1935, pp. 4-5.

caratteristiche negative – si è impadronito del bastimento di mastro Vanni e sta tentando di insidiarne la figlia Maria, interpretata da Elsa de' Giorgi. Nelle descrizioni tratteggiate intorno al personaggio della figlia si riscontra un'insistenza nell'uso di termini afferenti al campo semantico della bellezza e dell'ingenuità, due elementi peculiari dell'immagine della diva de' Giorgi. Come conferma la stessa attrice in un articolo pubblicato nel 1967 nell'edizione pomeridiana della «Stampa», recuperando l'esperienza di recitazione nel film del 1933 *T'amerò sempre* come punto di avvio, «da allora – ricorda sorridente – il mio viso all'acqua e sapone fece di me l'ingenua del cinema italiano: per esigenze di copione sono stata sovente insidiata da bellimbusti senza scrupoli, ho versato fiumi di lacrime sulla mia innocenza tradita e ho finito quasi sempre con lo sposare per gratitudine chi mi perdonava le colpe commesse...».¹⁷ Alle testimonianze dell'attrice fa da contraltare la rassegna stampa dei primi anni Quaranta. Un accenno in questa direzione dimostra come l'idea di un'immagine divistica strettamente connessa all'innocenza, a un volto puro e marmoreo fosse già radicata nelle riviste specializzate dell'epoca. «L'ho incontrata l'altro giorno in piazza di Spagna», proclama Daniele D'Anza nel 1943 dalle colonne di «Cine Magazzino» riferendosi a de' Giorgi, «ma il posto migliore per trovarla è la fiera delle ingenuie. Non la conoscete? [...] Lì vi è il raduno delle dive e delle divette eternamente sorridenti, lo sguardo incantato, il nasino preferibilmente rivolto in su, gli occhioni – per lo più cerulei – spalancati per la meraviglia, le labbra sovrapposte per un ipotetico broncio, le sopracciglia inarcate, le mossucce tutta grazia e vaporosità».¹⁸

Particolarmente eloquente, da questo punto di vista, è la descrizione con la quale viene raffigurata la figlia di Vanni al momento della sua prima apparizione in *Porto*:

¹⁷ Il ricordo di Elsa de' Giorgi è contenuto nel pezzo di Francesco Campo, *Elsa de' Giorgi: da ingenua a scrittrice sofisticata*, «Stampa Sera», 11-12 dicembre 1967.

¹⁸ D. D'Anza, *Incontri*, «Cine Magazzino», 14 gennaio 1943. Ancora prima della testimonianza citata, in un intervento del 1941 apparso nella rivista «Film» si legge: «adesso è la volta di Elsa de' Giorgi, di quella sua attenta recitazione che vorrei», dichiara l'autore dell'articolo, «finalmente, libera, vibrata, umana. Diamole una parte, o registi: una parte di donna, non di bambola; maritiamola, finalmente: e non con un fratello spirituale» (Tabarrino [Eugenio Ferdinando Palmieri], *Elsa de' Giorgi un'altra ingenua*, «Film. Settimanale di cinematografo teatro e radio», IV, 10, 1941, p. 3). Per una discussione intorno alla maniera in cui de' Giorgi ha reinterpretato e problematizzato la propria immagine pubblica attraverso la scrittura letteraria mi permetto di rimandare a C. Pontillo, *Pagine di performance: la recitazione di Elsa de' Giorgi nei testi letterari dell'attrice-scrittrice*, «Oblio», XI, 42-43, pp. 60-72 9-Pontillo-Pagine-di-performance.pdf (progettoblio.com) [ultimo accesso 15 maggio 2022].

Una fanciulla bionda, col viso incorniciato da capelli ricciuti, i begli occhi sereni dall'espressione dolce ed ingenua, e il sorriso sempre aperto, stretta nel suo semplice abito che lasciava libere le belle braccia si era avvicinata.

Era Maria, la figlia del condannato.¹⁹

Se si scorre il testo, si comprende come sostanzialmente invariate risultino lungo il filo narrativo le connotazioni attribuite alla giovane. Maria sarà di nuovo «una fanciulla bionda [...] dall'espressione dolce ed ingenua» e anche, e in maniera quasi ripetitiva, una «bella fanciulla», «dolce» e ancora «bionda, fragile».²⁰

In linea di continuità con la figura pubblica del personaggio femminile presente nel film si pone anche la trasposizione narrativa di *Sotto la croce del sud*. Qui la scena si sposta in Etiopia – tra i diversi filoni del cinema di regime, il film si inserisce in quello cosiddetto coloniale – e diventa il teatro dello scontro fra due uomini che si contendono la gestione di una piantagione: Simone, raffigurato come un approfittatore, un violento usurpatore, e Marco, che sarebbe invece il legittimo proprietario. A minare l'equilibrio di una situazione già tesa è il personaggio di Mailù, la compagna di Simone, interpretata da Doris Duranti. Gli aspetti che ruotano intorno all'immagine divistica della star, che si è affermata come 'attrice dell'impero', sono comunemente legati all'aggressività o alle doti seduttive.²¹ In maniera analoga, quella di Mailù è la figura di un'ammalatrice dal «volto enigmatico», addirittura considerata dalle mogli dei coloni «una maga che turbava la pace dei loro uomini».²²

Al di là del fascino esotico associato all'immagine di Duranti, su un piano più generale sono anche modelli di comportamento e di stile di vita quelli suggeriti dai personaggi che, all'interno delle novellizzazioni, incarnano i poli 'positivi';²³ una componente, questa, che può trovare un'ulteriore spiegazione all'interno della cornice offerta dall'orizzonte divistico italiano degli anni Trenta, le cui coordinate risiedono non tanto nelle stravaganze, negli stili di vita eccentrici che nutrono lo *star system*

¹⁹ Porto, *Cineromanzo dal film omonimo*, «Collana del Cigno», Serie Grandi Films, II, 53, 1935, p. 9.

²⁰ Ivi, pp. 9-10, 19, 30.

²¹ Basta uno sguardo ai dizionari o ai testi che, in forma di catalogo, sintetizzano la carriera e il profilo delle attrici per trovare traccia di tale immagine cristallizzata. Rilevano la ricorrenza di ruoli da 'vamp' o da 'donna fatale' i volumi S. Masi, E. Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive del cinema italiano dal 1930 al 1945*, Gremese, Roma 1994, pp. 72-73; E. Lancia, R. Poppi, *Le attrici. Dal 1930 ai nostri giorni*, Gremese, Roma 2003, pp. 121-122.

²² F. Brioschi, *Sotto la croce del Sud*, «I nuovi film», Collana di Romanzi cinematografici, 28, 1939, pp. 12, 23.

²³ Su questo aspetto cfr. De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: i film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 76.

americano, quanto nella dimensione ‘domestica’ che caratterizza in quegli anni il panorama cinematografico italiano, teso ad esaltare l’ ‘italianità’ delle divine del grande schermo. Come ha del resto spiegato Stephen Gundle in relazione al cinema degli anni Trenta, «Italian stars were assumed to conform to the tastes, social norms and aesthetic values of their society. This theme, which found authoritative support as Fascism strengthened its racial ideas, was taken up repeatedly through the decade».²⁴

Il riferimento al divismo del ventennio, dunque, consente di tracciare delle connessioni con fattori extratestuali che possono rivelare una loro pertinenza critica nel raffronto con le narrazioni prese in esame. Da questo punto di vista, potrebbe essere interessante indagare nel suo spessore storico anche la ripresa dei medesimi film in un quadro geografico e in un arco cronologico diversi.²⁵ Ma riguardo alle trasposizioni narrative qui osservate, si ritiene opportuno sottolineare come la necessità di un’ integrazione tra una prospettiva teorico-critica, ‘interna’ al linguaggio letterario, e una dimensione culturale possa incontrare un punto di osservazione privilegiato nel rapporto tra le figure delle protagoniste e lo scenario divistico degli anni Trenta. Così come i volti e i corpi delle attrici divengono il luogo di convergenza di una polisemia che si articola in precise descrizioni e aggettivazioni e, al di fuori dei confini dei testi, in immagini pubbliche strettamente correlate – e in ragione di questa relazione anche passibili di una messa in discussione – tanto con la star persona delle artiste quanto con i ruoli proiettati dal grande schermo, anche le novellizzazioni si fanno espressione di un immaginario stratificato, che prende forma proprio nell’ oscillazione tra le forze centripete che agiscono a partire dagli impianti diegetici e il contesto che ad essi soggiace, passando attraverso la fascinazione del cinema. Si tratta di un immaginario legato a doppio filo con il linguaggio cinematografico ma, se si pensa pure che in una ideale genealogia del genere la novellizzazione trova i suoi più immediati antesignani nei romanzi d’ appendice,²⁶ si comprende come esso sia anche intimamente connesso con la letteratura.

²⁴ S. Gundle, *Mussolini’s Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy* [2013], Berghahn, New York-Oxford 2016, part I *Fascism, Cinema and Stardom*; cap. 2 *The Creation of a Star System*; par. 5 *The Workings of Star Culture*, Kindle edition.

²⁵ Si pensi ad esempio alla trasposizione narrativa di *Sotto la croce del sud*, che nel 1957 verrà pubblicata anche in Francia nella serie Film Moderne.

²⁶ Cfr. De Berti, *La novellizzazione in Italia* cit., p. 20.

Di buoni sentimenti e buoni padroni nella narrativa e nel cinema paternalisti italiani

Claudio Panella

1. La paraletteratura paternalista italiana

La paraletteratura tardo-ottocentesca italiana, grande dispensatrice di ‘buoni sentimenti’, è stata oggetto di una prima riscoperta a partire dagli anni Settanta del secolo scorso grazie a studi storici e socio-culturali che, prim’ancora dei letterari, hanno iniziato a considerarla un corpus sintomatico sotto diversi aspetti. È il caso di Carlo Ginzburg che all’inizio di quel decennio ha convocato alcuni titoli paraletterari come fonti di un suo saggio sullo Stato unitario nella *Storia d’Italia* dell’Einaudi, soffermandosi su uno dei capifila del filone di ‘buoni libri’ rivolto al proletariato urbano dell’Italia post-unitaria, quel *Portafoglio¹ d’un operaio ordinato e pubblicato da Cesare Cantù* nel 1871, che egli definisce «l’incunabolo del populismo reazionario italiano»² e su cui torneremo. Lo hanno seguito, tra gli altri, Guido Baglioni,³ Silvio Lanaro⁴ e Adriana Chemello⁵ ma si potrebbe citare anche il contributo dato alla

¹ Il “portafoglio” è il “portacarte” contenente il manoscritto autobiografico dell’operaio protagonista, con espediente di matrice manzoniana.

² C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d’Italia*, vol. I. *I caratteri originali*, Einaudi, Torino 1972, pp. 603-676.

³ G. Baglioni, *La versione italiana della letteratura del «self-help» all’inizio del processo di industrializzazione*, in Id., *L’ideologia della borghesia industriale nell’Italia liberale*, Einaudi, Torino 1974, pp. 309-365.

⁴ S. Lanaro, *Nazione e lavoro. Saggio sulla cultura borghese in Italia, 1870-1925*, Marsilio, Venezia 1979.

⁵ A. Chemello, *La biblioteca del buon operaio. Romanzi e precetti per il popolo nell’Italia unita*, Unicopli, Milano 1991, 2009²; Ead., “*Libri di lettura*” per le donne. *L’etica del lavoro*

rivalutazione del romanzo d'appendice da Umberto Eco,⁶ prima che un italianista di valore quale Carlo Ossola curasse nel 1984 la riedizione Bompiani del *Portafoglio* gettando nuova luce sul sottogenere della paraletteratura pedagogica di argomento industriale.

Al di là della dibattuta questione della committenza di tali opere, e specialmente del *Portafoglio* di Cantù,⁷ né dal punto di vista ideologico né da quello formale il sottogenere paralatterario che infondeva 'buoni sentimenti' in primis verso i datori di lavoro nella nascente società industriale italiana si può liquidare in quanto prodotto *lowbrow* derivato da mere semplificazioni di una letteratura alta. Il testo di Cantù, per esempio, origina senz'altro da un modello manzoniano eppure è l'epitome di più filoni dilagati nelle due decadi precedenti, il principale dei quali annovera testi concepiti con una forma specifica (la collezione di motti ed *exempla* o medaglioni, dialoghi, conferenze, aneddoti, cronache di viaggio, etc.), mutuata non tanto dai romanzi sociali e *feuilleton* ambientati nei bassifondi di città quali la Parigi di Sue e Zola o la Londra di Dickens – che incoraggiarono Invernizio o Mastriani a ritrarre Torino, Napoli o Milano – ma soprattutto dalla cosiddetta «*letteratura selfhelpista*», come si chiamò già all'epoca⁸. Quest'ultima era la filiazione diretta di una cospicua produzione anglosassone rivolta alle masse – con lo scopo precipuo di inculcar loro l'etica del lavoro e i valori puritani dell'età vittoriana – che nel campo italiano si inserì in un più ampio filone pedagogico risorgimentale intercettando al contempo, dopo l'emanazione dello Statuto Albertino, un nuovo protagonismo editoriale del mondo cattolico che se ne approprierà accentuandone fatalmente il carattere paternalista. Le sue prime fortune nel nostro paese si possono fare risalire già agli ultimi decenni del Settecento, quando inizia l'ampia diffusione dei testi

nella letteratura di fine Ottocento, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995.

⁶ Cfr. almeno U. Eco, M. Federzoni, I. Pezzini e M. P. Pozzato, *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, La nuova Italia, Firenze 1979.

⁷ Cfr. L. Cepparrone, *Il Portafoglio d'un operaio di Cesare Cantù: morale cattolica e società industriale*, in M. Bologna, S. Morgana (a cura di), *Cesare Cantù e "l'età che fu sua"*, Cisalpino, Milano 2006, pp. 221-282 dove, sulla base della corrispondenza ancora disponibile, si ridimensiona la tesi di una committenza a Cantù dell'industriale veneto Alessandro Rossi. Su questi cfr. almeno G. Baglioni, *La costruzione di un paternalismo organico nel pensiero di un imprenditore italiano d'eccezione: Alessandro Rossi*, «Studi di Sociologia», IX, 3/4, 1971, pp. 289-351.

⁸ Cfr. Chemello, *La biblioteca...* cit., p. 127 che attribuisce il conio all'economista genovese e futuro senatore Girolamo Boccoardo nel suo *Prediche d'un laico*, Gherardi, Forlì 1872, pp. v-vi, testo in cui, a p. 242, il 'laico' si iscrive con Franklin, Cantù e Lessona nella «nobile scuola» e nell'«apostolato di educazione popolare, il cui fine è la santificazione del lavoro e della virtù».

autobiografici di Benjamin Franklin⁹ il cui *Hints to become rich* (1758) ovvero *La maniera di farsi ricco* fu variamente edito e riedito nel corso dell'Ottocento. Per la piena affermazione del sottogenere è però determinante l'importazione del bestseller della *paternalistic literature* britannica, la serie di conferenze raccolta dallo scozzese Samuel Smiles sotto al titolo *Self-Help* (1859), tradotto per la prima volta nel 1865 da Treves col titolo *Chi si aiuta Dio l'aiuta* e che negli anni Venti del Novecento aveva inanellato già oltre settanta edizioni italiane; seguito poi, per restare al catalogo Treves, da altre traduzioni di provenienza transalpina quali *ABC du travailleur* (1868) di Edmond About, portato di corsa in Italia l'anno dopo col titolo *L'abbici di chi lavora*, o le trentadue biografie esemplari *Les Héros du travail* (1882) di Gaston Tissandier, diventato nel 1887 *Gli eroi del lavoro*.

Come da modello smilesiano ripreso nel *Volere è potere* (1869) di Michele Lessona – il più lesto a realizzare la sollecitazione di una circolare del Ministro degli Esteri che nel 1867 auspicava la realizzazione di raccolte italiane simili a quelle di Smiles¹⁰ –, le forme prevalenti di questa letteratura didascalica non coincidono dunque coi moduli del romanzo d'appendice e non sono affatto ascrivibili al genere romanzo. Si tratta piuttosto di antologie di testi brevi, ritratti e parabole autentiche o inventate, massime e precetti puntellati da continue interpellazioni ammonitrici e patetiche a chi legge.¹¹ Tra i capostipiti del genere va segnalato almeno *Il libro dell'operaio ovvero I consigli di un amico* di Cesare Revel, stampato dalla Gazzetta del Popolo di Torino nel 1866 e contenente una sorta di decalogo di virtù da perseguire ispirandosi alle biografie edificanti di grandi italiani (da Michelangelo a Garibaldi) e benefattori/trici (come la torinese Giulia Falletti di Barolo). Per conquistare l'empatia di chi legge e instaurare un legame di fratellanza utile a far passare una morale interclassista, si cercava dunque con ogni mezzo di suscitare ammirazione per personalità eccezionali ma vicine ai bisogni del popolo la cui summa è la figura ricorrente del 'buon padrone', che in molti casi ruba la scena a quelle del 'buon operaio' e della 'onesta operaia'.

⁹ Cfr. A. Pace, *Benjamin Franklin and Italy*, The American Philosophical Society, Philadelphia 1958.

¹⁰ Cfr. M. Lessona, *Volere è potere*, Barbera, Firenze 1869, p. ix.

¹¹ Cfr. C. Cantù, *Buon senso buon cuore. Conferenze popolari*, Agnelli, Milano 1870, p. vi (citato anche in Cepparrone, *Il Portafoglio...* cit., p. 245): «un romanzo si legge, non si studia; [...] si bada all'intreccio più che all'intenzione; mentre d'un libro pel popolo si ha a leggere or questo capitolo, or quello, secondo i bisogni». In Chemello, «*Libri di lettura*»... cit., p. 113 il corpus della letteratura self-helpista è suddiviso in *libri-trattato* o *libri-repertorio* e *libri-fiction* «ispirati da identiche finalità parentetiche» e non senza mescolanza di forme.

2. *La Provvidenza è un 'buon padrone'*

In un'epoca in cui si discuteva apertamente del ruolo che la letteratura poteva assumere nel fare gli italiani e le italiane, nel secondo Ottocento la produzione edificante inizia ad annoverare come destinatari prevalenti gli operai e le operaie, ma è lecito chiedersi quanti ne raggiungesse. Considerando il fatto che nel 1861, l'anno della proclamazione del Regno d'Italia, la percentuale di analfabetismo è stata calcolata al 74% per la cittadinanza maschile e all'84% per quella femminile, è senz'altro vero che tanto la letteratura pedagogica quanto i romanzi d'appendice coevi ebbero un uditorio in buona parte borghese, solleticandone la *pruderie* e i pregiudizi con folle di personaggi ritratti per lo più in modo manicheo: da un lato, la donna e l'uomo del popolo dai bassi istinti, dediti a vizi di ogni sorta e pronti a tutto per invidia sociale; dall'altro la 'donna onesta' – che tenta di resistere al destino comune a molti personaggi femminili dell'epoca di prostituirsi per sopravvivere nella grande città – o il 'buon operaio'. Tuttavia, se nel giro di pochi anni, Treves (in collane quali la Biblioteca utile dove apparve lo *Smiles*, ma anche opere di De Amicis), la Gasparo Barbèra di Firenze o la Giacomo Agnelli di Milano invadono il mercato di pubblicazioni rivolte a chi lavora è perché queste opere destinate a una larga circolazione raggiungono un effettivo largo consumo promosso da un sistema distributivo non semplice da ricostruire in cui i libri cosiddetti 'di lettura e di premio' erano smerciati e regalati in scuole, fiere rurali e operaie e, soprattutto nel Nord Italia, si moltiplicano le biblioteche popolari circolanti messe in atto sia dalle società di mutuo soccorso sia da una fitta rete di congregazioni e associazioni parrocchiali, finanziate dalla borghesia agricola e industriale oltre che dalla Chiesa.

L'equazione sacrificio-lavoro-dignità trova così in Italia un humus fertile per declinarsi con un surplus di populismo cattolico, cui contribuisce in modo diretto la cospicua produzione editoriale che rispose all'invito rivolto da Pio IX già con l'enciclica *Nostis et nobiscum* del dicembre 1849 a «combattere il contagio dei cattivi libri». ¹² Per reagire alla perdita progressiva di egemonia nel settore educativo e nell'esercizio censorio subita con l'unificazione e le riforme volute dai Savoia, la Chiesa foraggiava le testate che si auto-definivano 'buona stampa' e le tipografie che contavano sull'approvazione ecclesiastica censite da uno studio attento di Isotta Piazza. ¹³ Se già nel 1849 nasceva la Collezione di buoni libri a favore della Religione

¹² Si legge nell'enciclica: «Per combattere il contagio dei cattivi libri sarà molto utile, venerabili fratelli, che tutti gli uomini di insigne e di sana dottrina che si trovano tra voi pubblicino altri scritti, anch'essi di piccola mole, da voi approvati in precedenza, a edificazione della Fede e per salutare istruzione del popolo».

¹³ Cfr. I. Piazza, "Buoni libri per tutti". *L'editoria cattolica e l'evoluzione dei generi letterari nel secondo Ottocento*, Milano, Unicopli, 2009, ma anche R. Rusconi, «*Emuliamo*

Cattolica di Torino, nel 1850 si fondava la Società Toscana per la diffusione dei buoni libri seguita dalla Società per la diffusione gratuita dei buoni libri di Savona e da analoghe in tutta la penisola, col risultato di costruire e ampliare notevolmente il pubblico proletario della letteratura edificante.

Ciò accadde anche per merito di quelle società che si dicevano laiche, come l'Associazione Italiana per l'Educazione del Popolo un cui concorso bandito nel 1868 sollecitò Cantù a concepire per l'editore Agnelli il suo *Portafoglio d'un operaio*, ispirandosi alla morale dei *Promessi sposi* con l'intento di aggiornare l'affresco manzoniano dei piccoli artigiani seicenteschi alla nuova realtà delle grandi officine lombarde. Questo prototipo delle (finte) biografie edificanti ed esemplari prende da Manzoni sia la cornice di finzione del manoscritto autentico azzardandosi, nella prima edizione, ad associarvi una foto dell'autore accompagnata dall'iscrizione – che già allora doveva apparire ben singolare: «Un operaio» – sia lo sviluppo che pone il protagonista di fronte a una serie di prove da superare: ricco di dati empirici e precetti concreti, il racconto compone la biografia dell'operaio Savino Sabini, emigrante dal napoletano al Nord dell'Italia, che rifugge i vizi del bere e del fumare di cui è vittima suo padre, affronta il lavoro come mezzo di elevazione morale, comprende l'importanza dell'istruzione, si sottrae alle idee materialiste e socialiste che han contagiato persino un direttore di fabbrica, e conosce infine il 'buon padrone' Edoardo Pensabene, figura ricalcata su quella dell'imprenditore tessile Alessandro Rossi, a sua volta autore di libri e poemi 'industrialisti'¹⁴ che compare nel testo anche come personaggio. La condotta di Savino potrebbe ben poco se la Provvidenza non gli facesse incontrare un 'buon padrone'. Come si legge nel capitolo *Qui loda l'agricoltura*: «Meglio che la scuola, che le esposizioni, che i comizj agrarj, giovano (diceva egli) i buoni padroni».¹⁵ O, rispettivamente, nei discorsi autorevoli di un Capitano e di un Vescovo che prendono parola nel testo:

“Ciò dunque che importa all'operaio è di mettersi sotto un buon padrone. Se è galantuomo e religioso, non vi abbandonerà negli scioperi o nelle malattie. Inoltre voi potete far rimostranze, esporre e discutere le vostre ragioni, intendervi anche coi compagni per far valere la giustizia delle vostre domande,

i perversi». *Una strategia editoriale cattolica nell'Italia dell'Ottocento*, in G. Bacci, L. Braida, M. Infelise (a cura di), *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Utet, Torino 2010, pp. 107-125.

¹⁴ Tra le opere del Rossi cfr. in particolare la silloge *Schio artiera* (Minelli, 1866) dove si celebrano anche le ricadute sociali degli opifici di cui era proprietario (la Lanerossi fondata dal padre) e intorno a cui promosse asili, scuole serali e di preparazione professionale, biblioteche, etc.

¹⁵ C. Cantù, *Portafoglio d'un operaio*, Treves, Milano 1871, pp. 166-167.

senza turbare l'ordine pubblico con coalizioni illecite. Ma se esigete un valore superiore al merito e repugnante alle leggi della libera concorrenza, il padrone o il committente troverà altri che lavoreranno a miglior mercato”¹⁶

“Chi è stato che trasformò gli schiavi in operai, il lavoro servile in lavoro libero e salariato? Il cristianesimo” [...] “Al tempo degli schiavi, invece di ammutinar questi contro i padroni, i primi cristiani cercavano formar de' padroni buoni. Così adesso al padrone intimano ch'egli è fratello dell'operaio; che deve ajutarlo a portare i pesi; che de' suoi capitali può vantaggiarsi, ma non arraffare senza volgersi a destra né a sinistra per non vedere i patimenti de' suoi simili”¹⁷

Com'è evidente fin da queste brevi citazioni, Cantù e i suoi omologhi si rivolgono a un pubblico interclassista e, coerentemente con la morale paternalista che propugnano, parlano anche ai padroni distanziandosi da un certo laicismo diffusosi in età risorgimentale e riaffermando invece l'equazione tra 'buono' e 'cristiano-cattolico'. Autori quali l'abate veneto Giacomo Zanella, cugino dell'industriale Rossi, che firma *Il lavoro* (1865) e *L'industria* (1868), o Ernesto Strini con il suo *Catechismo dell'operaio* (1873) erano difatti persuasi – come ha sintetizzato Ginzburg – che «solo la Chiesa poteva condurre efficacemente una politica di collaborazione tra le classi»¹⁸ in nome di una comune volontà – per citare Lanaro – di «battezzare il lavoro e di annetterlo all'etica cristiana»¹⁹ in opposizione tanto al socialismo quanto all'insidiosa etica protestante della borghesia industriale straniera. Lo scrittore italiano più letto di fine Ottocento, Edmondo De Amicis, invocherà poi in *Cuore* (1886) l'amor di patria e l'unità fra le classi affiancando a quello della chiesa l'ordinamento della caserma a giustificare la 'naturale' divisione gerarchica dell'umanità («gli uomini delle classi superiori sono gli ufficiali; e gli operai sono i soldati del lavoro»²⁰); motti che faranno gioco all'incipiente imperialismo coloniale italiano.

3. Dalla pagina allo schermo

La variante italiana della letteratura self-helpista non è dunque forse stata davvero industrialista (o meno dei suoi modelli) e non ha di certo ecceduto nel ritrarre l'e-

¹⁶ Ivi, p. 103.

¹⁷ Ivi, p. 288.

¹⁸ Ginzburg, *Folklore...* cit., p. 667.

¹⁹ Lanaro, *Nazione...* cit., p. 138n.

²⁰ E. De Amicis, *Cuore*, Treves, Milano 1886, p. 219.

mancipazione sociale della classe operaia, pescando piuttosto ‘buoni sentimenti’ e valori fondativi in un repertorio radicato di tradizione rurale e religiosa dove lo stato di subalternità è considerato naturale e le città sono guardate a distanza con diffidenza. Questo sistema di valori emerge chiaramente fin dalle prime righe del capitolo *La città e la campagna* del *Portafoglio* di Cantù, dove si legge: «L’agricoltura è veramente l’industria più morale come la più utile; [...] attinge forza e prosperità dalla vita di famiglia; onde è l’elemento conservatore e riparatore delle società, mentre la manifattura scompone la casa obbligando uscirne per imparare o per praticare»²¹. Ed è al medesimo serbatoio che si abbeverava anche molto cinema primonovecentesco dove città e fabbrica sono rappresentate invariabilmente come foriere di tentazioni e pericoli.

Quando la giovane industria cinematografica si affianca all’editoria, superando con la forza delle immagini il problema dell’analfabetismo del pubblico cui s’indirizzava, le varie case produttrici danno il là alla costruzione di una filmoteca edificante parallela alle collezioni delle biblioteche ‘utili’ e che veniva distribuita pressappoco nei medesimi circuiti ricreativi e parrocchiali dove il cinema, costando meno degli spettacoli teatrali,²² diventa in breve tempo l’intrattenimento preferito dalla classe lavoratrice; cui vengono proposti titoli nei quali, come ha scritto Gian Piero Brunetta, «tutto l’armamentario del romanzo popolare, temperato dalla letteratura edificante, si mescola con tematiche nazionaliste e antioperaie producendo una sorta di coabitazione di intenzioni diverse, ma mostrando ben chiara la funzione dominante del sermone e della morale conservatrice appena schermata dal pathos drammatico della vicenda».²³

Difatti, con il diffondersi delle idee socialiste anche tra le classi subalterne italiane, la dottrina lavorista in senso paternalista trasmessa già dai libri ‘buoni’ si fa nel cinema via via più reazionaria: oltre che incitare all’intraprendenza individuale e al culto dell’igiene morale e della parsimonia, molte pellicole prodotte a ridosso del ‘biennio rosso’ (1919-1920) rivelano in maniera palese come i motivi patetici ereditati da feuilleton e melodrammi non siano mere scorciatoie narrative di gusto *lowbrow* ma espedienti funzionali ad attrarre quel pubblico popolare su cui si intende esercitare un sempre maggiore controllo sociale, rassicurando il pubblico borghese che paventava l’emancipazione delle masse urbane. Non mancano gli esempi in tal senso, malgrado sia da considerarsi perduto o indisponibile quasi l’80% del cine-

²¹ Cantù, *Portafoglio...* cit., p. 154.

²² Cfr. la nota analisi di A. Gramsci, *Teatro e cinematografo*, «Avanti», 26 agosto 1916: «La ragione della fortuna del cinematografo e dell’assorbimento che esso fa del pubblico, che prima frequentava i teatri, è puramente economica».

²³ G. P. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da “La presa di Roma” a “Sole”. 1905-1929*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 169.

ma muto italiano, compresi titoli stuzzicanti degli anni Dieci quali *Lotta proletaria* (1910) dove un padrone perdona i propri operai scioperanti e assume con loro pure i crumiri che aveva chiamato per sostituirli o *Violenze sociali* (1914)²⁴. I condizionamenti governativi cui vengono presto sottoposte le pellicole rendono comunque l'insieme di questo corpus, scomparso e sopravvissuto, particolarmente interessante da valutare alla luce della documentazione relativa ai giudizi censori, anche se molte case si erano incaricate di svolgere una precisa missione moraleggiante già prima dell'istituzione di una censura centralizzata su scala nazionale, messa a punto tra il 1913 e il 1914²⁵ con l'insediarsi della commissione unica voluta dalla Legge Facta e composta da funzionari della Direzione generale di pubblica sicurezza del Ministero dell'Interno.

Prendiamo in esame alcuni dei titoli della stagione precedente, il 1912, elencati nel fondamentale repertorio del muto italiano di Bernardini e Martinelli quali appartenenti a *Il filone "realistico"*:²⁶ nel dramma *Il fascino della violenza*, siglato Cines, la diva Francesca Bertini è sposata a un operaio di poco carattere e insidiata dal custode Salvatore che cerca di scatenare uno sciopero meramente funzionale a dipingerlo negativamente; ne *Il fischio della sirena*,²⁷ diretto dal napoletano Eduardo Bencivenga per l'Ambrosio e scritto dal torinese Arrigo Frusta (pseudonimo di Augusto Ferraris), un operaio è licenziato ingiustamente dopo essere giunto tardi al lavoro per avere assistito la moglie malata e difeso dai compagni che proclamano uno sciopero a cui pone termine l'intervento della figliuola del padrone in un finale che è un inno alla concordia tra le classi; in *La giustizia dell'abisso*, diretto da un anonimo e promosso con la frase di lancio «forte cine-dramma della vita sociale in due atti»²⁸, l'abisso del titolo rinvia al dirupo 'giustiziere' in cui perisce nel finale la «cattiva operaia» (così in uno dei quadri) Rosita che ha cercato di coinvolgere in uno

²⁴ Si ringrazia Silvio Alovisio (Univ. di Torino), per queste segnalazioni e per i suoi altri suggerimenti sul cinema muto italiano, arricchiti da quelli di Cristina Jandelli (Univ. di Firenze). Per un quadro della produzione italiana di quell'epoca, cfr. anche S. Alovisio e G. Carluccio (a cura di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Utet, Torino 2014.

²⁵ Per un resoconto puntuale sulla legiferazione dell'epoca e i suoi presupposti cfr. il volumetto del primo presidente della Commissione di revisione cinematografica G. Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Tip. Delle Mantellate, Roma 1918. Cfr. anche M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974; O. Caldiron, *La paura del buio*, Bulzoni, Roma 1980, p. 18; Brunetta, *Il cinema muto...* cit., pp. 64-76.

²⁶ Cfr. A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1912*, vol. I, Nuova Eri, Torino 1995, pp. 9-10.

²⁷ Erroneamente citato come *Il figlio della sirena* in Brunetta, *Il cinema muto...* cit., p. 170.

²⁸ Bernardini, Martinelli, *Il cinema muto...* cit., p. 243.

sciopero e sedurre a più riprese il ‘buon operaio’ Pietro, infine nominato direttore di stabilimento dal ‘buon padrone’ che lo ha in simpatia e destinato a sposare la di lui figlia; in *Redenzione di un’anima* di e con Giuseppe De Liguoro l’onesto operaio Giacomo è prima traviato da un gruppo di anarchici che frequenta l’osteria dove va a mangiare e poi redento dall’amore salvifico della contadina Angiolina per la quale cambierà vita lasciando la città e la fabbrica. Pur nella varietà – a ben guardare poco originale – di situazioni, l’orientamento complessivo di queste produzioni sembra univocamente conservatore. Nessuna eventualità di una protesta operaia legittima è mai evocata.

Negli anni seguenti, le figure dei ‘buoni padroni’ sono sempre più nevralgiche per dare corpo sullo schermo a una dialettica ben distante da quella della lotta di classe e per ottenere così il nulla osta censorio, come accade in due casi emblematici realizzati dall’Itala Film²⁹. Nella prima scena de *Il padrone delle ferriere* (1919) di Eugenio Perego, adattamento di Giuseppe Maria Viti da *Le Maitre des Forges* (1882) di Georges Ohnet, il protagonista riceve un dono e un messaggio: «A Filippo Derblay / al padrone delle ferriere / come ad un padre e ad un fratello / gli operai / nel suo giorno onomastico». L’ulteriore didascalia «L’anima generosa del Padrone delle Ferriere» sottolinea la sua distanza dagli altri imprenditori e aristocratici con cui dovrà fare i conti nello svolgimento della storia. Poche scene dopo, un crollo investe alcuni lavoratori della miniera di ferro di Derblay, il quale corre per primo a soccorrere una vittima e la sua figura rimarrà positiva pur tra mille traversie sino alla fine del film. In *Maciste innamorato* (1919) di Romano Luigi Borgnetto, un altro buon padrone, l’industriale del legno Thompson, deve fronteggiare un violento sciopero in realtà fomentato da un concorrente che vuol rovinarlo di nome Bethel: non di rado, in questo e altri film, operai e padroni disonesti hanno modi e nomi riconducibili a un’origine ebraica. Lo soccorre la star Maciste, il popolare personaggio interpretato da Bartolomeo Pagano già scaricatore di porto genovese divenuto star internazionale con il blockbuster *Cabiria* (1914), che stava girando un film vicino alla villa dell’industriale e che si impegna a disperdere gli scioperanti incoraggiandoli a riprendere il lavoro dopo essere stato riconosciuto e acclamato. Thompson promette a tutti un premio se lo aiuteranno a rispettare una consegna. Seguirà il rapimento della figlia sventato ancora da Maciste, campione del «nerboruto eroe» che adempie al «prezetto moralizzatore del trionfo della virtù e del castigo della colpa»³⁰. Il film fu realizzato a Torino mentre stava esplodendo una conflittualità operaia esasperata dai sacrifici

²⁹ Si ringraziano Carla Ceresa, Mauro Genovese e Paola Bortolaso dell’Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino per avere permesso la consultazione delle carte relative ai due film in questione, *Il padrone delle ferriere* e *Maciste innamorato*, comprendenti carteggi, didascalie, titoli e nulla osta.

³⁰ Così Guadagnini, *La censura...* cit., p. 14 per quel genere di pellicole.

fatti durante la Prima Guerra Mondiale, dal caroviveri e dalle condizioni imposte dai primi monopoli padronali, dando luogo al cosiddetto 'biennio rosso', ma la posa finale che l'eroe prende di fronte a uno specchio anticipa quelle mussoliniane e il successivo *Maciste imperatore* (1924).

4. *L'ideologia della censura*

A testimoniare un clima sociale esacerbato sono i numeri delle commissioni censorie che bloccano un film su quarantadue nel 1913 e uno su sei nel 1917, ma sono anche le produzioni stesse a diminuire drasticamente³¹. Nel 1920, già prima del nuovo regolamento emanato in aprile che inaugura l'esame preventivo dei copioni, la censura si accanisce su diverse pellicole in cui s'intravedono sospetti d'odio di classe. In *Saetta* di Ettore Ridoni, il personaggio interpretato da Domenico Gambino (protagonista di una serie in cui mette la sua astuzia al servizio di vittime innocenti) libera la figlia di un padrone minacciata dal di lui nipote sfaticato e da un altro delinquente chiaramente tratteggiato come ebreo: nel film non mancano passaggi satirici – all'inizio l'idealista Saetta decide di farla finita ma è salvato da uno sciopero ferroviario quando si sdraia sulle rotaie e non passa nessun treno – eppure la censura interviene per edulcorare il carattere del nipote 'poco di buono' ingiungendo di sopprimere, tra le altre, «la scena e il titolo: "Ti farò lavorare a frustate" in cui si vede maltrattare e percuotere un vecchio operaio», «La scena del colloquio e delle minacce che si svolge nella parte 3ª fra gli operai e il direttore», «La scena della sassaiola contro lo stesso direttore».³²

Subisce un destino ancora più severo *Il delitto della piccina* realizzato dallo spagnolo Adelardo Fernández Arias (a lungo attivo in Italia prima di tornare nella penisola iberica a combattere in favore di Franco) e rimasto privo di visto di censura. La pellicola, conservata da allora in Cineteca Nazionale, si propone come «Dramma sociale in 3 parti» ma il capitolo finale sembra quasi «sia stato apposto»³³ per scansare, invano, possibili contestazioni ideologiche. Nella prima parte, a differenza che nei titoli precedenti, si mostra il lavoro all'interno di una fabbrica autentica e si presentano la giovanissima operaia nota con l'appellativo «la Piccina» (Valentina Frascaroli)

³¹ Ivi, p. 37.

³² Questo e i giudizi successivi sono riportati nell'*Indice alfabetico delle pellicole approvate dal ministero dal 1° gennaio 1916 al 31 dicembre 1921* stampato a Roma nel 1923, e sono ora disponibili sul web grazie al portale www.italiataglia.it. Negli elenchi non compaiono invece le pellicole cui venne negato il visto.

³³ Così suggerisce V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1920*, Nuova Eri, Torino 1995, p. 96.

e i due fratelli Roà personificanti i tipi del padrone buono e di quello dispotico. A differenza della prima didascalia, «Mario tipo dell'industriale sobrio, intelligente, buono e laborioso...», la seconda evita però ogni aggettivo: «Il comproprietario e fratello Alberto, aveva invece la Direzione del personale». Dopo che la protagonista viene licenziata da Alberto, perché ne rifiuta le avances, l'intervento dell'anziano caporeparto Pietro che la protegge provoca la morte del padrone 'lubrico'. Si passa quindi al processo, con l'accusata attonita che rifiuta di rispondere a ogni domanda per non compromettere Pietro, il quale interviene infine a discolparla: saranno tutti assolti, con un colpo di scena cui seguono le nozze di lei con il buon Mario, fratello della vittima che resta una figura preda di istinti maschili incontrollabili, dedito al vizio e all'ozio, ma disegnata senza alcun intento critico verso la parte conservatrice del padronato.

Tuttavia, questo 'lieto fine' dovette parere inaccettabile.³⁴ Ed ecco che nel film arriva la parte ambientata alcuni anni dopo, forse aggiunta sull'onda dei fatti di cronaca e per ottenere l'agognato visto di censura, in cui vediamo la protagonista esortare gli operai in sciopero a rimettersi al lavoro e superare la crisi successiva alla Grande Guerra. Mentre si alternano didascalie con le sue parole («Voi sapete che io sono della vostra classe. Non posso quindi tradirvi») a brani di giornale che mirano a risultare autorevoli per il pubblico, la Piccina convince la folla a tornare in fabbrica sostenendo che il debito nazionale e l'inflazione aumentavano proprio per via delle serrate. L'anziano Pietro racconta invece di come un suo nipotino ammalato sia morto durante lo sciopero mentre lui cercava di raggiungere un medico, che commenta: «Se fossi arrivato in tempo il bambino si sarebbe salvato. È lo sciopero che l'ha ucciso!». ³⁵ Riaperte le fabbriche, nel «giorno della sua festa» Mario invita paternalisticamente i propri operai a pranzo in tavolate all'aperto simili a quelle che si vedranno in *La tavola dei poveri* (1932) di Blasetti.³⁶ La didascalia finale recita, replicando a una propaganda socialista i cui argomenti non sono mai presentati: «Sì, ragazzi miei, io pure vi diro: Avanti! ma avanti col lavoro, chè è la sola salvezza

³⁴ Cfr. Guadagnini, *La censura...* cit., p. 26: «la sola circostanza dell'essere il fine o lieto o morale o comunque non censurabile, non può valere a giustificare la rappresentazione di scene che intrinsecamente presentino gli estremi voluti per il divieto».

³⁵ Intreccio analogo, con il padre scioperante a impedire l'arrivo del dottore che avrebbe salvato il figlio, nel film della Pasquali *Una giornata di sciopero* (1911) cui fa cenno Brunetta, *Il cinema muto...* cit., p. 170.

³⁶ Sul muto italiano con ambientazione industriale prima e dopo l'avvento del regime cfr. C. Panella, *Industrial Labor in Italian Literature and Film Before Neorealism*, in C. Baghetti, J. Carter, L. Marmo (ed.), *Italian Industrial Literature and Film. Perspectives on the Representation of Postwar Labor*, Peter Lang, New York 2021, pp. 25-39.

della società. Il lavoro è l'unica arma per conquistare il mondo. Ed in quella strada, avanti... avanti sempre!».

Tra le ambiguità del film di Arias ci sarebbe anche l'età della 'piccina', ma il lavoro minorile è mostrato senza controindicazioni nella sua cruda realtà in varie pellicole di successo, tra cui *I figli di nessuno* (1921)³⁷ di Ubaldo Maria Del Colle tratto dal testo teatrale di Ruggero Rindi e Vittorio Salvoni, la cui prima parte è ambientata nell'«inferno bianco» di una cava toscana. Dopo un incidente mortale, i lavoratori accusano il direttore Anselmo di fare economia sulle micce rubando così soldi al padrone. Questi è un Conte che sarebbe di buon cuore ma la madre e Anselmo fanno in modo di impedirgli ogni buona azione. La censura contestò al film, che poi uscì, diverse sequenze in cui gli operai in lotta sembravano troppo organizzati: «nella 2ª parte, modificare la scena in cui si vede la commissione degli operai capitanata da D. Demetrio, recarsi dal Conte Carani, in modo che dall'azione vengano eliminati tutti gli operai, facendo figurare il solo D. Demetrio che si reca dal conte a nome di tutti loro»; «nella parte 4ª sopprimere la scena che rappresenta l'insurrezione degli operai contro Anselmo». Commenti che raccomandano la non-violenza e la dedizione al lavoro chiosano ogni scena di protesta dei cavatori nella versione oggi visibile.

Stante il divieto di dar voce a qualsiasi posizione radicale, se nel 1913 si ingiunge di tagliare dal *Germinal* (1913) di Albert Capellani, grossa produzione francese, una gran quantità di scene con Chaval e i minatori scioperanti, per poi approvare in appello con riserva la pellicola dopo probabili pressioni dall'alto, nel 1921 si comanda invece senza sconti ad *Angeli e demoni* (1921) di Luigi Maggi di «eliminare tutte le scene e didascalie relative al propagandista in modo che di esso non resti traccia nella pellicola». Riprendendo una nota immagine di Brecht, i difensori dell'ordine pubblico si preoccupavano di espungere dagli schermi la violenza del fiume in piena per non far intuire quella degli argini preposti a contenerla e non eccitare le masse. Con gli occhi di poi, ristudiando il doppio corpus della letteratura e del cinema 'paternalisti' italiani, può però accaderci di vedere chiaramente quel che allora si voleva nascondere: alcune di queste opere 'disdicono' ciò che propugnano, recando traccia nella loro stessa continuità d'impostazione ideologica della violenza delle contraddizioni sociali celate dietro alla celebrazione della concordia tra le classi e ai 'buoni sentimenti' di matrice paraletteraria.

³⁷ Della pellicola sono noti i remake omonimi del 1951 di Raffaello Matarazzo e del 1974 di Bruno Gaburro.

L'etica della complessità: The Picture of Dorian Gray di O. Wilde e le sue riscritture cinematografiche

Daniela Carmosino

Si è riaperto, in questi ultimi anni, il dibattito intorno al modo mimetico realistico, rinnovato nei termini di un Nuovo Realismo filosofico-culturale¹. Esaurito l'entusiasmo per i giochi combinatori di sapore postmodernista, all'artista si torna a domandare una nuova assunzione di responsabilità etica, un impegno nella rappresentazione oggettiva di una realtà socialmente condivisa, all'interno della quale l'artista sappia indicare a colpo sicuro il buono e il cattivo, il bene e il male. La stessa lettura in chiave neo-aristotelica di Nussbaum e della scuola di Chicago, come pure le interpretazioni critiche degli studi culturali o di genere finiscono per riaprire il dibattito su quella che pareva una conquista ormai consolidata – l'autonomia dell'estetico, l'*art pour l'art*, l'*art for art sake's* - della quale si indicano ora le più insidiose derive.

L'esigenza di una più chiara definizione tra i confini del bene e del male è d'altronde ben attestata nell'immaginario condiviso, in cui sempre più disagio crea la percezione d'una con-fusione di queste categorie. Può spiegarsi anche così il successo di due opposte tipologie di mimesi del reale: da un lato, quella che propone una versione edificante della realtà, in cui la *ratio* abbia sempre la meglio sul *chaos*; dall'altro quella che, invece di dirimere con un taglio gordiano la questione dell'indecidibilità assiologica bene/male la tematizza, propone personaggi e situazioni eticamente ambigui, così da esibire l'attuale difficoltà a districare le categorie.

Sarà allora legittimo domandarsi: quand'è che - per riprendere il titolo d'un prezioso lavoro di Carlo Ginzburg² - il finto diventa falso, ovvero la finzione, la *fiction*

¹ Si fa qui riferimento al dibattito aperto da M. Ferraris, *Manifesto del Nuovo Realismo*, Laterza, Bari, 2012. Per il dibattito che ne consegue cfr. anche D. Carmosino, *L'ossessione della realtà nella narrativa di fine secolo*, in G. Di Giacomo, G. Patrizi, *Il romanzo del nuovo millennio*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

² C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, finto, falso*, Feltrinelli, Milano 2006.

diventa falsificazione della realtà? Non si falsifica, forse, la realtà quando la si propone attraverso la presunta oggettività di un testimone -figura autoriale e/o voce narrante- eticamente posizionato, che pretende di mostrarci, all'interno dell'altrettanto presunta realtà oggettiva, un bene e un male *in purezza*? Non sarà, invece, più realistica una mimesi che, attraverso un duttile tessuto linguistico-formale, provi a modellarsi sulle gibbosità, le contraddizioni, i nervi scoperti di una realtà configurata come intrico di relazioni intercorrenti fra i dati del reale? Non sarà, insomma, più etico optare per un *modo* etico di rappresentare la realtà, invece che rappresentare l'eticità di un personaggio o di una situazione? Questa soluzione permetterebbe anche di svincolarsi dai lacci corti del contenutismo, reintegrando, anzi mettendo in figura, la mediazione, tutt'altro che superflua o tutt'altro che mistificante, del lavoro formale. Difatti, tra le conseguenze di questo nuovo realismo, vi è anche la programmatica e drastica riduzione di ogni mediazione linguistico-formale, nello sforzo di avvicinarsi quanto più possibile all'immediatezza della verità testimoniale attraverso l'uso di un linguaggio puramente referenziale, per così dire *trasparente* rispetto al contenuto.

E però: quanti possiedono oggi le competenze per godere della *juissance*³ di un testo formalmente e strutturalmente complesso perché complessa è la realtà? Un testo in cui l'ingaggio cognitivo, oggi visto con sospetto dall'editoria e da buona parte di chi legge, vada di pari passo con un disturbante e spiazzante ingaggio emotivo?

Interessante e attualissima diventa così la soluzione offerta dal modo melodrammatico. Nella interpretazione che alla metà degli anni Settanta ne dà Peter Brook⁴, il modo melodrammatico si emancipa dal genere storicamente contestualizzato del melodramma per offrirsi come *modo*, ovvero dispositivo di conoscenza-rappresentazione artistica della realtà. Non solo, quindi, individua una precisa selezione di dispositivi retorico-formali, di temi, di codici espressivi legati a quello specifico modo di ritrarre la realtà, ma si pone anche quale *strategia di sopravvivenza* inconsciamente elaborata e messa in atto dagli esseri umani, a livello individuale e collettivo, per gestire il traumatico spaesamento di cui si è vittime, ogni volta che si verifica una transizione o svolta (*turn*) epocale, con tutta la riconfigurazione della realtà e la rimodulazione dei valori che ciò comporta. È questo quel che è avvenuto nel repentino processo di trasformazione e laicizzazione della società innescato dalla rivoluzione francese; è questo quel che è avvenuto con la repentina modernizzazione di *fin de siècle* ed è questo quel che è avvenuto nell'ulteriore passaggio al postmoderno entro il cui *setting* continuiamo a muoverci, benché a certi suoi eccessi stiamo da tempo reagendo con una nuova richiesta di *pensiero forte*, che ci sospinge in una tarda o iper modernità. Rispetto a queste transizioni, il modo melodrammatico sem-

³ Per il termine si rimanda, naturalmente, a R. Barthes, *Le plaisir du text*, Ed. Du Seuil, Paris 1973.

⁴ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], Pratiche Editrice, Parma 1985.

brerebbe allora porsi prima di tutto come «struttura cognitivo emotiva che consente di fronteggiarne e rappresentarne i cambiamenti politici ed economici, le qualità esperienziali, le fluttuazioni ideologiche, le ansie culturali, [...] l'iper stimolazione costante cui esse sottopongono l'uomo moderno»⁵: d'altronde, di natura cognitivo-emotiva non è lo stesso processo di conoscenza descritto dai più recenti studi delle neuroscienze cognitive?

Nella chiave di lettura proposta da Fabio Vittorini l'accento è collocato sui processi di polarizzazione di bene male e di assolutizzazione dei personaggi e delle situazioni, costruiti per contrasti a tinte forti: partiamo così da questo assunto, che il melodramma semplifichi, schematizzi la realtà. Semplifichi, non semplicizzi, offrendosi, semmai, quale risposta alla necessità di gestire l'ambigua o ossimorica configurazione di bene e male in cui oggi si presentano le due categorie. Se assai minore, rispetto a testi più complessi, risulterà infatti l'ingaggio cognitivo, potente sarà invece l'ingaggio emotivo, sollecitato con ampio dispiego della strumentazione linguistico-retorica a disposizione di ciascun medium. Questo punto merita forse un'ulteriore considerazione: il premere sapientemente sul pedale delle emozioni potrebbe infatti rispondere a un'altra urgente e diffusa necessità di tipo neuro-cognitivo: quella di (tornare a) sperimentare emozioni intense nell'epoca dell'esperienza virtuale, dell'inesperienza⁶, della esperienza senza trauma⁷, dell'anestetizzazione per via di assuefazione alle emozioni mediaticamente vissute. Probabilmente è proprio in virtù di questo ingaggio emozionale, inteso come risposta a una necessità comune, che il racconto della realtà secondo il modo melodrammatico riesce a sedurre tutti, insediando temi e personaggi in un immaginario polimorfico⁸ davvero condiviso, un immaginario che li farà propri, continuerà a *riscriverli*, trasformarli, ibridarli, sottraendosi così al ruolo, oggi improponibile, di passivo fruitore.

Se la semplificazione non significa semplicizzazione, l'ingaggio emozionale non significa depauperamento del potere conoscitivo: l'efficacia gnoseologica del modo melodrammatico consiste infatti in un processo simile a quello descritto da Bachtin a proposito della forma-romanzo: quella forma-romanzo che ci presenta gli eterogenei dati della realtà messi in ordine e dotati di senso esibisce e vuole esibire, tuttavia,

⁵ F. Vittorini, *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Pàtron, Bologna 2020, p. 14

⁶ Cfr. A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani 2006; ma ancor prima in Walter Benjamin, *Esperienza e povertà*, traduzione e cura di Massimo Palma, Roma, Castelvecchi, 2018, pp. 52-58.

⁷ D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e la narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.

⁸ Cfr. M. Fusillo, *L'immaginario polimorfico tra letteratura teatro e cinema*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2018.

il carattere artificioso - arte come tecnè - dell'operazione. Ebbene, ancor più spettacolarmente esibito è il carattere artificiale delle polarizzazioni che il melodramma mette in scena nella dimensione finzionale, anch'esse tanto più necessarie quanto meno leggibile e interpretabile viene percepita la realtà fattuale.

Quello su cui si desidera ragionare, è l'intenzione di far emergere la natura etica del racconto dalla presa in carico di un mandato etico-pedagogico da parte della voce narrante, come pure dall'(illusorio) utilizzo d'una lingua neutra e dal netto inquadramento di bene e male entro un sistema valoriale. E lo si farà a partire da due riscritture intermediali di *The Portrait of Dorian Gray*⁹, il long-seller di Oscar Wilde: in una lettura orientata in questa chiave, la riscrittura del regista Albert Lewin - quella che più ambisce a incarnare i valori estetico ed etico attraverso i tre espedienti appena ricordati - si rivela anche quella che produce minor incremento di esperienza e conoscenza, di contro alla riscrittura proposta nel film diretto da Finley-Parker, tutto all'insegna del *popular* e dell'eccesso secondo il modo melodrammatico.

The Portrait, infatti, sembra esibisca una sorta di *affordance* che ne suggerisce interpretazioni in chiave melodrammatica. Il romanzo è frutto esemplare di quella crisi d'identità che sul finire dell'Ottocento conduce alla rilettura del mito di Narciso in chiave estetico-decadente: alla crisi di un soggetto che teme di disciogliersi nell'indistinzione della massa sospinta dall'avanzare della modernità, Estetismo e Decadentismo rispondono con quell'individualismo, quel culto del bello, quella fame di intense e sublimi esperienze estetiche, che saranno nutrimento fatale per il giovane Dorian. Si diffondono così le figure del *flâneur* e del *dandy*, figure che lo stesso Dorian adombra, spesso algide, disempatiche, sollecite a costruire una grandiosa, iperbolica immagine del Sé, collezioniste di oggetti preziosi, amanti sfrenati del lusso al limite del *kitsch*, della ricchezza e soprattutto del Bello, valore assoluto su cui modellano la propria identità e la propria vita. Si tratterà, a volte, di figure ispirate a un superomismo nietzschiano, non di rado assorbito nella sua versione *vulgata* che propone uno *style of life* al di là del bene e del male; in altri casi, invece, di figure più complesse e difficilmente etichettabili dal punto di vista etico: come il Narciso ovidiano, che tanta superbia racchiude in un così tenero aspetto¹⁰, saranno figure capaci di produrre un senso ossimorico e che, come Narciso e Dorian Gray, esibiscono l'impossibile polarizzazione proprio di quella categoria la cui netta separazione, invece, è da sempre funzionale al mantenimento dell'ordine sociale: un

⁹ O. Wilde, *The Portrait of Dorian Gray*, *Lippincott's Monthly Magazine*, London, luglio 1890; nell'aprile 1891 esce l'edizione in volume per *Ward, Lock & Company* di Londra. Wilde aveva operato delle censure e aggiungendo sei capitoli per raggiungere le centomila parole richieste dall'editore e anche per depistare i critici dai contenuti omosessuali: nonostante ciò il romanzo fu utilizzato come prova a suo carico nel processo del '95.

¹⁰ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, 3, 553: «[...]sed fuit in tenera tam dura superbia forma» .

ordine informato alla logica binaria maschio/femmina, bene/male, ragione/istinto, emotivo/cognitivo.

Nella lettura di Laura Giovannelli¹¹, Dorian «sprofonderà infatti nella spirale di un freudiano narcisismo patologico [...] convinto di agire al di là del bene e del male, morbosamente accecato dal fulgore di una bellezza artificiosa, evanescente e medusea, [che] vestirà i panni delle edonista e del decadente *high priest*, caricatura delle fragili e sensibilissime creature pateriane¹² combattute fra attrazione per il mondo sensibile e tensione all'universale eterno, pulsioni di sogno di un'armonia apollinea».

The Portrait si offre, d'altronde, come una colossale opera di sincretica riscrittura della tradizione letteraria e culturale d'Occidente, tutta rifunzionalizzata a un presente moderno in crisi d'identità e di valori, in cui convivono positivismo e decadentismo, razionalità e spiritualismo, empirismo e ansia d'assoluto. Testo strutturalmente imperfetto, cui l'aggiunta di capitoli con descrizioni, teorizzazioni, cripto-citazioni e aforismi invece di conferire più ampio respiro tolgono ossigeno, suscitò tuttavia enorme scalpore. La storia è nota: *The Portrait* mette in scena un giovane orfano, Dorian Gray, bellissimo e puro, allevato da un nonno materno noto per le sue ricchezze almeno quanto per il suo animo rozzo e insensibile. Dorian prende consapevolezza delle proprie armoniose fattezze *solo* ammirandole nel ritratto che Basil, il suo amico pittore, gli ha dedicato; incanto e terrore – in una bella configurazione ossimorica – prendono a convivere in lui non appena un terzo amico, Lord Henry Wotton, gli prospetta un futuro assai prossimo in cui avrebbe perduto la sua rigogliosa bellezza assieme alla gioventù. È allora che Dorian, profondamente turbato, esprimerà il desiderio -il desiderio, elemento cardine del modo melodrammatico- di restare eternamente giovane: lo farà col tono grave e solenne d'una profezia che, al pari di quella del Tiresia ovidiano, ha tutte le premesse della maledizione. Da quel giorno, il dipinto che lo ritrae si farà carico, in vece sua, di tutti i segni dell'invecchiamento ma anche dell'abiezione morale in cui il giovane sprofonderà per la sua fame di esperienze estreme: la stessa fame che lo condurrà a una morte paradossale.

La narrazione è tenuta assieme da una fittissima trama di fili analogici, echi e rimandi, che legano la triade allegorica che domina la scena. Una triade che pare nascere proprio dalla scissione della greca configurazione in endiadi di *kalòs* e *agathòs*, bello e buono/giusto. L'elemento del giusto, del buono – l'*agathòs* – è rappresentato da Basil, il pittore esteta che di fatto vede e ritrae Dorian come incarnazione della *kalokagathìa*, della bellezza congiunta alla virtù. Non appena, però, Basil s'av-

¹¹ L. Giovannelli, *Il principe e il satiro (Ri)leggere il ritratto di Dorian Gray*, Carocci, Roma 2007, p. 19.

¹² Si fa qui riferimento a Walter Horace Pater, teorico dell'Estetismo, la cui opera fu di ispirazione per Wilde.

vicinerà a conoscere -a vedere nel quadro- l'intima natura dell'amico, verrà assassinato. Questa sorta di dislocazione, da Dorian/Narciso a Basil, del profetico «si se non noverit»¹³ ovidiano, nella logica del racconto risponde all'esigenza di mantenere il segreto sulle nuove orribili fattezze dell'immagine nel dipinto, proprio per questo *rimosso*, in accezione letterale e freudiana, dalla sala centrale in cui era esposto; nella logica psichica, tuttavia, l'uccisione di Basil corrisponde alla *rimozione* della riprovevole immagine che lo sguardo/specchio di Basil rimanda allo stesso Dorian. Espulso così l'*agathos* (giusto) dalla sua vita e dalla sua identità, un nuovo Dorian, tutto informato ai principi dell'Estetismo, votato al culto del Bello al di là di ogni giudizio morale, sarà pronto a incarnare il solo concetto di *kalos* (bello): concetto che esprimerà in uno stile di vita informato alle esperienze estetiche più intense e rare, sino a trans-gredire nel territorio antitetico, purché sempre all'insegna dell'eccesso: il brutto, il grottesco, il deforme, l'orrido, il malsano. Terzo protagonista e componente della triade è Lord Henry Wotton. È lui il personaggio che incontriamo non appena si apre il sipario del romanzo, è lui il personaggio attraverso la cui prospettiva è prevalentemente condotta la narrazione, è sua la voce che riconosciamo in filigrana anche quando la voce del narratore extradiegetico mantiene il proprio scettro di istanza locutrice. Lord Henry è *par excellence* il *voyeur*, l'occhio che guarda impartecipe: «come erano piacevoli le emozioni della gente!»¹⁴ dirà, per tramite del narratore, nelle prime pagine del romanzo, fumando pigramente dal comodo divano. Egli muove da una positivista espistemofilia prestata all'Estetismo, che può ricordare quella di Des Essaintes¹⁵, con la differenza che l'ambigua convivenza di scientismo ed estetismo in Lord Henry è tutta rivolta alla scoperta delle dinamiche psicologico-sentimentali; abilissimo manipolatore, farà di Dorian oggetto e tramite di esperimenti scientifico-psicologici che non ha tuttavia il coraggio di provare direttamente su di sé. I tre uomini sono legati da un'amicizia che, a dispetto del lavoro di autocensura operato da Wilde, adombrano ancora delle relazioni omoerotiche, tanto che il triangolo sembra replicare la «storia dei triangoli o tetragoni amorosi in cui A ama B, il quale ama C, che però è innamorato di D», configurazione «destinata a una lunga durata e a grande fortuna nei secoli fino ai moderni foto e teleromanzi o alle

¹³ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, 358. È la profezia pronunciata da Tiresia in risposta alla richiesta della naiade Liriope, madre di Narciso, che voleva sapere se la vita del suo bambino sarebbe stata lunga: «si se noverit» ovvero «si, se non arriverà mai a vedere/conoscere se stesso».

¹⁴ O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray* in *Oscar Wilde. Tutte le opere, vol. I - Romanzi e racconti*, a cura di A. Camerino, Gherardo Casini editore, Roma 1951, p. 8.

¹⁵ Si allude, naturalmente, al protagonista di *À rebours* (1884) di J.K. Huysmans, romanzo-manifesto del Decadentismo che compare in *The Portrait* come il venefico «libro giallo» donato da Henry a Dorian.

vicende della fiction televisiva»¹⁶. Ora, il romanzo di Wilde non presenta una polarizzazione di bene e male: dichiarate esplicitamente come indistricabili - «ciascuno porta dentro di sé l'inferno e il paradiso»¹⁷ - sentenzierà Dorian giustificandosi - le due categorie sono solo illusoriamente polarizzate nel ritratto e nel suo modello, poiché il dipinto esprime l'anima del giovane, mentre il giovane, all'insegna dell'Estetismo e rubando il ruolo al ritratto, si fa pura espressione della forma eternizzata. Al di là dell'assunto centrale, *The Portrait* presenta alcuni tratti caratterizzanti il modo melodrammatico: le soffocanti simbologie e metafore e simmetriche analogie che suggeriscono una realtà *altra*, barocamente celata sotto la maschera e nelle pieghe del racconto e che spesso costeggiano il kitsch, il sordido, l'orrorifico, seppur in chiave gotica; i frequenti inserti metanarrativi; l'enfatica manifestazione fisica di conflitti interiori o di violente sensazioni ancora non elaborate in sentimenti; e ancora, l'intera esistenza umana letta come conflitto intrapsichico fra bene e male e ancora di più fra desiderio e ostacolo alla sua realizzazione.

Ora, in una riflessione sui modi di rappresentare il bene e il male, possono risultare assai interessanti due processi di riscrittura intermediale del romanzo di Wilde: *Il Ritratto di Dorian Gray*¹⁸ film scritto e diretto nel 1945 da Albert E. Lewin e il film del 2009 per la regia di Oliver Finley-Parker e la sceneggiatura di Toby Finlay, che porta il titolo secco di *Dorian Gray*.

Notiamo subito come il lavoro di Finlay-Parker cancelli - nell'accezione di Renate Lachmann - i motivi estetico-filosofici, che invece presiedono alla coerente produzione di senso del romanzo: relegato sullo sfondo il *côté* socio-culturale e la temperie artistica dell'Inghilterra *fin de siècle*, in figura c'è il solo protagonista, decontestualizzato: prima spia di questa decontestualizzazione, la riduzione del titolo a *Dorian Gray*. Molto più facile sarà così, ipostatizzare la figura del protagonista, inquadrandolo entro un perimetro chiuso, tutto individuale oltretutto individualista, all'interno del quale le azioni trovano legittimazione non tanto in principi estetici o etici, ma nell'insorgere di emozioni contrastanti, che danno luogo a conflitti intrapsichici e a dinamiche relazionali conflittuali con chiunque rappresenti un ostacolo alla realizzazione del desiderio.

¹⁶ M. Bettini, E. Pellizer, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2003, p.59.

¹⁷ Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray* cit., p. 126.

¹⁸ *The Picture of Dorian Gray* (USA 1945), regia e sceneggiatura di A. E. Lewin. Nel 1945 ottiene due nomination agli Oscar, come migliore attrice non protagonista per Angela Lansbury e come migliore scenografia per un film in bianco e nero. Nel 1946 vince il Golden Globe per la migliore attrice non protagonista (Angela Lansbury) e un Oscar alla migliore fotografia per un film in bianco e nero (Harry Stradling). Tra gli attori: George Sanders, Hurd Hatfield, Donna Reed, Angela Lansbury, Peter Lawford.

La riscrittura di Lewin, anche detto l'esteta di Hollywood¹⁹, autore di *melodrama movies* tipici degli anni Quaranta-Cinquanta, non rinuncia, invece, a una ricostruzione del contesto storico-culturale, degli ambienti, delle situazioni e persino dei dialoghi. Ma attenzione perché, come vedremo, la sua maggiore adesione all'ipotesto sarà tutta esteriore.

Proviamo a mettere in dialogo le tre motivazioni offerteci nel romanzo e nei film per spiegare l'improvviso ripudio, da parte di Dorian, della amatissima giovane attrice, Sibyl, ripudio che spingerà la ragazza al suicidio. Di natura squisitamente estetico-decadente la motivazione che ci dà Wilde: mostrando con orgoglio di non poter più recitare come prima, ora che ha sperimentato nella vita ciò che l'arte le suggeriva di mettere artificialmente in scena, Sibyl rovescia l'assunto dell'Estetismo per cui è la vita che si ispira all'arte e non il contrario. Così facendo, provoca la rabbiosa delusione di Dorian, il cui desiderio era amare una creatura speciale in grado di moltiplicare, nella dimensione finzionale, quell'unica, banale identità che le era data da interpretare nella realtà quotidiana: «Odio il palcoscenico! Potrei simulare una passione che non sento, ma non posso simularne una che mi brucia come il fuoco» rivendica l'attrice, mentre Dorian risponde: «Come sai poco dell'amore se dici che danneggia la tua arte! Senza la tua arte, non sei più nulla. Cosa sei ora? Una attricetta di terz'ordine con un bel faccino»²⁰.

Di natura tutta melodrammatica è la motivazione offerta nel film diretto da Parker: il desiderio. Il desiderio di Dorian di realizzare pienamente il proprio Sé, trascorrendo da un'esperienza all'altra e da un'identità all'altra -proprio come faceva Sibyl nel romanzo di Wilde- tenendosi lontano dalla mediocrità della vita borghese, viene bruscamente ostacolato dal progetto -borghese, appunto- che la fanciulla dispiega raggianti davanti agli occhi, sempre più inorriditi, di Dorian: sposarsi ed aver subito dei figli, il primo dei quali - ma Dorian non lo sa - è già in arrivo.

Infine Lewin: se il rifiuto della morale e dei costumi borghesi accomuna le versioni di Wilde e di Finley-Parker, è invece un'opposta motivazione, di stampo etico-borghese e di filiazione cristiana quella che in Lewin spinge Dorian al ripudio di Sibyl. Lord Henry suggerisce a Dorian di tentare sessualmente Sybil, per verificarne l'onestà: poiché questa, nel terrore di perdere l'amato, cede all'invito di trascorrere una notte con lui, nel mattino seguente Dorian le fa recapitare un gelido e crudele messaggio. Ricordiamo qui, per inciso e per onestà, le pressioni subite da Lewin negli anni in cui negli USA stava per scatenarsi la caccia alle streghe e che hanno

¹⁹ Nella metà degli anni Quaranta Lewin progetta e poi realizza un trittico attorno a figure di artisti e intellettuali di ispirazione estetico-decadente, che ne esplori talenti e lati oscuri. *The Picture of Dorian Gray* rappresenta l'opera centrale, che segue *The Moon and Sixpence* e precede *The Private Affairs of Bel Ami*.

²⁰ Entrambe le citazioni in Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, cit., p. 78.

spesso pesantemente inciso sulle sue scelte, soprattutto relative a quei luoghi testuali determinanti che sono i finali: a riprova di quanto sia necessario un approccio che tenga conto di tutte le fasi di produzione e ricezione di un prodotto artistico. Ora, l'aspetto più interessante del modo in cui Lewin riscrive, tallonandolo passo passo, il racconto proposto da Wilde, è che, a un primo sguardo, per eleganza e sobrietà anche favorite dall'uso del bianco e nero²¹, per architettura narrativa e ricostruzione degli ambienti, per selezione di temi e motivi, il film di Lewin può apparirci di gran lunga quello più vicino all'ipotesto cui guarda: eppure non è così e la ragione risiede nell'assunto morale di partenza, nella scelta, antitetica rispetto a Wilde, di *come* presentare e risolvere il conflitto tra bene e il male. Se è vero, infatti, che Lewin ripropone quasi alla lettera situazioni e dialoghi del romanzo, in realtà lo fa solo per desemantizzarli e risemantizzarli, rifunzionalizzandoli a una chiave di lettura che oscilla fra il misticismo orientaleggiante o più esplicitamente buddista e la concezione etico-religiosa piegata alla morale borghese.

Molti sarebbero gli esempi. Alcuni più espliciti, quali l'inserimento della nipotina di Basil, invaghita di Dorian, a stemperare l'atmosfera omoerotica del primo incontro della nostra triade; o l'inserimento del predicatore di periferia che nei bassifondi frequentati da Dorian invita a temere le fiamme dell'inferno o ancora il commento della voce fuori campo che definisce l'individualismo, cardine dell'Estetismo, «uno dei primi fascini del male»²², motivando il gesto con cui Dorian si scaglierà sul dipinto con la volontà di liberarsi dalla piaga dell'individualismo per ricominciare, finalmente, «a invecchiare come tutti inevitabilmente fanno, ad essere punito per il male commesso, come tutti inevitabilmente sono puniti».

Nulla di ciò avviene nel film del 2009. Qui intervengono quasi tutti i processi di *traduzione* di un testo secondo il modo melodrammatico, la maggior parte dei quali ben si colloca all'interno della poetica dell'eccesso. Il conflitto tra bene e male, che nel romanzo ampiamente si dispiega in dissertazioni e dialoghi, trova nel cinema la sua migliore realizzazione attraverso la solidificazione delle due categorie in oggetti o animali allegorici. E qui torniamo su un punto cruciale del lavoro formale: il modo melodrammatico sceglie di polarizzare, schematizzare, ipostatizzare anche e soprattutto attraverso dispositivi retorico-formali.

Ecco allora la predilezione per il ricorso all'allegoria, che va a semplificare la complessa e riecheggiante *texture* metaforica di natura botanico-entomologico del romanzo di Wilde e allinea una sorta bestiario allegorico che solidifica il bene e il male in forme tangibili. In Lewin insetti e animali sono figure sottilmente inquietanti, prefigurazioni di ciò che si realizzerà: la farfalla/Dorian infilzata da Henry ed

²¹ Lewin sceglierà di colorare nella pellicola il solo ritratto, espressione dell'anima, unica presenza autentica e viva di tutta la narrazione.

²² Wilde, cit., p. 87.

eternamente fissata alla propria bellezza grazie alla formalina o la scultura stilizzata della divinità egizia a forma di gatto, ossessivamente inquadrata, capace di esaudire come maledizioni i desideri pronunciati dinnanzi a lei. Mentre nel film del 2009, ad attendere l'ingresso di Dorian nel palazzo appena ereditato, campeggia l'occidentalissima feroce scultura che rappresenta non il male, bensì il conflitto fra bene e male, allegorizzato nella lotta dell'aquila intenta a ghermire una serpe cui pure è avvinghiata.

Bene e male possono ipostatizzarsi anche nelle sembianze dell'Altro e qui il film del 2009 diviene davvero esemplare, proponendo una ulteriore polarizzazione inside/outside. Da una parte abbiamo l'Altro da sé - Basil, Sibyl - che fa pressione per penetrare e conoscere l'animo di Dorian; dall'altra parte, l'Altro *dentro* di sé, la parte irrazionale, istintuale, sensoriale che Natura spinge ad esprimersi declinandosi in tutte le possibili esperienze e che solo la morale trasforma alchemicamente in deformità, in ripugnante bruttezza. È l'*altro* Dorian, dunque, quello che si manifesta nel ritratto subito *rimosso* (freudianamente) dal salotto, luogo *par excellence* della esposizione sociale borghese, e relegato nello studio, o *interieur* o walsariana «stanza degli spiriti»,²³ l'appartato rifugio di tutti i borghesi. Un tempo camera da letto del giovanissimo Dorian, lo studio è perciò assimilabile alla memoria inconscia, luogo di drammatiche esperienze non elaborate, talvolta di traumi da cui emerge il perturbante, quell'*unheimliche* che da secoli colonizza lo spazio domestico del borghese facendo la sua apparizione nella dimensione onirica o allucinata della veglia o del sonno, in continui e intrusivi *emotional flashbacks*. Sono questi a far sorgere le immagini del rimosso, immagini a tinte forti - il volto insanguinato del povero di Basil o il corpo senza vita di Sibyl - che d'improvviso squarciano l'idillio della quotidianità familiare, incutendo terrore - elemento chiave del melodrammatico - sia in Dorian sia in noi che assistiamo alla scena. Ed è un *flashback* emozionale che vira allo splatter la scena d'apertura del film: Dorian orrendamente imbrattato del sangue di Basil e che tuttavia riesce a muoverci a pietà per il solo gesto - sensualissimo, che lega Eros e Thanatos - di portarsi al volto la sciarpa dell'amico e inalare a pieni polmoni il ricordo vivo della sua presenza. Ancora: sono *flashback* emozionali intrusivi quelli che portano a improvvisa emersione le immagini del piccolo Dorian rinchiuso dal nonno in soffitta e crudelmente frustato, scene di cui non vi è traccia né in Wilde, né in Lewin. Terrore e pietà, ben più fortemente commisti nel film di Finley-Parker, libero da intenti etico-pedagogici, costituiscono d'altronde un altro tratto del modo melodrammatico.

Evidente come l'incapacità di elaborazione del trauma attraverso la coscienza, dal momento che questa si è trasferita nel dipinto, conduca all'impossibilità di gestire i traumi attraverso la loro messa in forma di racconto: pure ci prova, il Dorian di

²³ Cfr. R. Walser, *La passeggiata*, Adelphi, Milano 1976, p.7

Finley-Parker, in una grottesca confessione resa a un sacerdote o in un frustrante e inutile tentativo di confidarsi con l'amatissima figlia di Lord Henry: Dorian ha accesso all'espressione delle emozioni forti solo attraverso l'extraverbale e il paraverbale. È una soluzione formale opposta a quella scelta per il *melodrama* di Lewin: qui la manifestazione delle emozioni è affidata principalmente alla voce del narratore fuori campo che in un'alternanza di focalizzazioni esterna/interna, gioca un po' il ruolo di informatore un po' quello di commentatore-predicatore; all'insegna della sobrietà e dell'eleganza, Lewin scarta spesso il primo piano preferendogli il più sobrio campo medio o campo lungo, che stempera le violenze emotive e lascia spazio a quegli interni finemente arredati che troviamo, d'altronde, nel romanzo di Wilde. La condanna morale verso Dorian si esplica così nell'esibizione fisica della sua disumanizzazione ovvero della sua riduzione a marionetta meccanica: questo per Lewin è ciò che resta della creatura umana privata dell'anima, della coscienza. Se il Dorian di Lewin non muove un muscolo facciale poiché privato dal male delle proprie emozioni e perché ha imparato, secondo la lezione scienziata di Henry, a dominare e dirigerle, quello di Finley-Parker si affanna, invece, nel gestire emozioni violente e contraddittorie. Non a caso, come nel muto e nel modo melodrammatico, qui si opta per l'intensità del primo piano. Emozioni e stati d'animo, sentimenti di inferiorità, di oppressione o di onnipotenza, disegnano linee di tensione che la macchina ricalca attraverso l'uso e l'abuso del *plongé* e del *contre-plongé*, mentre l'altrettanto frequente ricorso al gioco di campo-controcampo esprime bene la violenza dei conflitti interpersonali; a enfatizzare ulteriormente il ritmo serrato, penserà poi la postproduzione con il montaggio e ancor più con un uso enfatico -come nel film muto e nel melodramma- della musica. Un *soundtrack* ad alta valenza semantica, che non dà tregua né a Dorian né agli spettatori, favorendo così il processo di immedesimazione, e che felicemente si ibrida con suoni umani, sussurri, singhiozzi o scivola sul basso continuo di un mormorio di fondo. *Embodiment* o simulazione incarnata²⁴ collaborano quindi a dar vita al mondo del melodramma -quello del nostro presente- in cui il potere della parola, l'ipotiposi, l'*enargeia*, si dimostrano sempre meno efficaci.

In conclusione: Lewin, regista poco incline al *popular*, sceglie soluzioni formali sobrie ed eleganti, lontane dal *kitsch* e dagli eccessi del modo melodrammatico. Eppure, è lui a offrire una manichea polarizzazione del bene e del male, resa soprattutto attraverso una voce narrante ben individuata dal punto di vista morale e proprio in ciò sembra risiedere il limite del film -naturalmente dal punto di vista in cui lo stiamo leggendo-: in questa prospettiva cristiana che svuota, risemantizza e ritraduce dall'interno la complessa realtà propostaci da Wilde. Di contro, la riscrittura di

²⁴ Cfr. i preziosi studi di S. Calabrese sui rapporti fra letteratura e arti in genere e le scienze neurocognitive, in particolare: S. Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma 2013.

Finley-Parker, con i suoi eccessi, lo splatter, il kitsch²⁵, le allegorie esibite e le esibite polarizzazioni, gli strazianti conflitti intrapsichici tutti esteriorizzati, l'orrore misto a compassione, ci immerge in una narrazione non *reader-oriented*, non etico-pedagogica.

E difatti, chi ha stabilito che polarizzare comporta anche il collocare entro un quadro assiologico di tipo valoriale? Polarizzare non è giudicare, non è indicare il bene e il male, ma offrire al pubblico la possibilità di vivere il conflitto tra due posizioni pure assolutizzate attraverso un'esperienza di una complessità sensorialmente ed emozionalmente coinvolgente. In altre parole: attraverso l'esperienza conoscitiva di tipo estetico.

²⁵ Ci si riferisce soprattutto agli arredamenti, in cui si affollano oggetti che rimandano a generiche atmosfere greche e alla costruzione dell'orgia nel salotto di Dorian, immersa in un'atmosfera esotica costruita per via di citazioni di sapore 'orientalistico' o allusioni a un'Africa ctonia e dionisiaca.

La riorganizzazione etica nella serialità complessa di The Good Place

Francesca Medaglia

Il contributo intende riflettere sulla riorganizzazione etica della contemporaneità per come questa emerge dall'analisi della serie televisiva statunitense *The Good Place*. Con l'avvento della metamodernità, le serie televisive hanno acquisito una sempre maggiore complessità, tanto da amplificare il loro valore come prodotti, riuscendo a diventare la forma di narrazione che attualmente sembra essere quella culturalmente egemone: ovviamente ciò non significa che prima degli anni Novanta del Novecento – periodo che secondo Mittell, teorico della complessità televisiva, fa da spartiacque per quel che concerne le serie – i prodotti della serialità televisiva non fossero dotati di una loro complessità – ovviamente cosa assolutamente lontana dalla realtà –, bensì si utilizza questo termine per il tipo di caratteristiche che Mittell gli attribuisce¹ e di cui si tratterà diffusamente più avanti. Per ora basti dire che, alla luce dei rivoluzionamenti e delle innovazioni contemporanee, il mezzo televisivo si è dimostrato quello più idoneo a raccontare storie che comprendono archi di tempo particolarmente ampi, permettendo ai personaggi di evolversi e di connettersi empaticamente con i fruitori: grazie a ciò è possibile la messa in discussione dell'apparato etico tradizionalmente dominante, quello rappresentato da opzioni dicotomiche semplificate. La serie *The Good Place*, in particolare, è osservatorio privilegiato della complessificazione morale della contemporaneità, in quanto se da un lato, come molte altre serie, serve a far divertire il pubblico, dall'altro è funzionale anche a educarlo e a farlo riflettere sul senso stesso della vita, grazie al fatto che ogni episodio porta a ragionare su un diverso dilemma etico. L'etica e le sue diverse 'gradazioni' diventano, allora, il cardine intorno al quale ruota l'intera serie televisiva: l'essere umano non è più posto di fronte a una forte e profonda opposizione tra il bene e il male, bensì deve

¹ J. Mittell, *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Minimum fax, Roma 2017, pp. 47 e ss.

comprendere se stesso alla luce delle nuove sfumature contemporanee dell'apparato etico.

1. La nuova medialità e la rivoluzione seriale

Prima di procedere, però, con l'indagine delle nuove sfumature etiche che stanno emergendo dall'attuale panorama mediatico internazionale al posto delle tradizionali opposizioni etiche semplificate è bene fornire alcune coordinate teoriche su quest'ultimo, in quanto proprio la serie di mutamenti che lo caratterizzano ha condotto, a partire dagli anni Novanta del Novecento in poi, a una specie di rivoluzione televisiva.

L'interpretazione di un nuovo *medium* nel momento in cui compare, e di tutto ciò che esso comporta, è un problema che si è sempre posto: a partire dal XX secolo, però, le trasformazioni che hanno caratterizzato il mondo sono divenute, via via, sempre più veloci, giungendo ad assumere dimensioni gravose da indagare dal punto di vista teorico nel momento stesso in cui i processi di convergenza sono divenuti tali da sovrastare le capacità di identificare in modo analitico le eterogenee componenti dei differenti media e di concettualizzarle in modo compiuto.

Come ormai è acclarato, per Jenkins sono otto le caratteristiche fondamentali del nuovo panorama mediatico contemporaneo, che deve essere: *innovative; convergent; everyday; appropriative; networked; global; generational; unequal*.² Al centro di ogni movimento e mutamento del nuovo panorama mediatico vi è la convergenza, tanto che Jenkins definisce quella attuale come appunto una cultura di tipo convergente³: prima di lui, già de Sola Pool aveva parlato dei processi di convergenza che stavano confondendo i confini tra i differenti media⁴. In questo senso, la convergenza culturale diviene un processo onnicomprensivo: «There will be no single black box that controls the flow of media into our homes. Thanks to the proliferation of channels and the portability of new computing and telecommunications technologies, we are entering an era where media will be everywhere»⁵.

La convergenza è, dunque, un processo che si realizza grazie a due spinte provenienti da lati opposti: «Convergence, as we can see, is both a top-down corporate-driven process and a bottom-up consumer-driven process. Corporate convergence

² H. Jenkins, *Eight Traits of the New Media Landscape*, «Confessions of an Aca-Fan». Accessed September 2021. http://henryjenkins.org/blog/2006/11/eight_traits_of_the_new_media.html

³ H. Jenkins, *Convergence Culture*, New York U.P., New York 2006, pp. 2-3.

⁴ I. de Sola Pool, *Technologies of Freedom*, Harvard U.P., Cambridge 1983, p. 23.

⁵ H. Jenkins, *Convergence Culture* cit., p. 16.

coexists with grassroots convergence»⁶. Al concetto di convergenza, in ambito mediatico, si aggiunge quello di rimediazione: all'interno della cultura contemporanea, un singolo *medium* non è in grado di operare in modo isolato e si appropria di tecniche, forme e significati che sono propri degli altri media, rimodellandoli. A tal proposito, secondo Bolter e Grusin, i media tradizionali – sia quelli elettronici, che quelli a stampa – sentitisi minacciati da parte delle nuove tecnologie hanno cercato, nel corso del tempo, di affermare nuovamente la necessità della loro presenza, rimarcando la loro posizione all'interno dell'universo culturale odierno⁷. In questo senso, però, ciò che si rivela come nuovo sono i modi in cui i nuovi media operano una rimediazione e una ri-modellazione dei media precedenti, nel momento in cui questi ultimi tentano di reinventarsi per rispondere alle esigenze del mondo contemporaneo e alle sfide che vengono loro poste dalle nuove tecnologie⁸. Gli studiosi sostengono che esistono tre tipologie di rimediazione: la prima è quella come *mediation of mediation*, in cui ogni atto di mediazione dipende da altri atti di mediazione; la seconda corrisponde all'*inseparability of mediation and reality*, in cui permane l'idea che tutte le mediazioni sono esse stesse reali come artefatti nella cultura mediata; ed, infine, la terza è quella come *reform*, in cui l'obiettivo è quello di rimodellare altri media⁹. Di conseguenza, per Bolter e Grusin, un *medium* è qualcosa che tende alla rimediazione, impossessandosi di forme, tecniche e significati sociali propri di altri media e tentando di misurarsi con questi e di rimodellarli rispetto alle esigenze della fluidità contemporanea¹⁰. Ciò è quanto è avvenuto con la televisione e con la serialità, che nel corso del tempo, a partire in particolare dagli anni Ottanta, sono andate rimediandosi e appropriandosi di un tipo di narrazione sempre più complessa.

Alla convergenza e alla rimediazione, si aggiungono ulteriormente anche la questione dell'immediatezza e dell'ipermediazione, che, contemporaneamente, seppure in un certo senso opponendosi, caratterizzano la nuova realtà mediatica. In tal modo, l'immediatezza conduce alla rimozione dell'atto di rappresentazione, suggerendo uno spazio visuale unificato, come se fosse una finestra sul mondo. D'altro canto, l'ipermediazione, al contrario, porta in primo piano, rendendoli visibili e identificabili, gli atti multipli di rappresentazione, offrendo uno spazio visuale eterogeneo, in

⁶ Ivi, p. 18.

⁷ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, New York 2000, p. 5.

⁸ Risulta particolarmente interessante la riflessione di Bolter e Grusin circa il fatto che i nuovi *media* – e in particolare quelli legati alla rete – rappresentino una tipologia di *medium* per il quale il fine ultimo è rendersi invisibile (Ivi, pp. 21-22).

⁹ Ivi, pp. 55-56.

¹⁰ Ivi, p. 65.

cui la rappresentazione è considerata come un'entità costituita di differenti e molteplici finestre, le quali si aprono su ulteriori rappresentazioni e media. In questo senso, l'ipermediazione moltiplica i segni della mediazione, riuscendo a riprodurre la ricchezza sensoriale dell'esperienza umana¹¹: ciò risulta funzione all'amplificazione empatica che caratterizza lo *storytelling* contemporaneo.

Queste due tensioni opposte – l'immediatezza e l'ipermediazione – convivono all'interno dell'universo mediatico, in quanto la seconda serve a rendere consapevoli della necessità della prima; o meglio, l'ipermediazione può essere vista come il contraltare stesso dell'immediatezza, in un gioco di compresenza e contestazione¹². In tal senso, come sottolinea McLuhan, il contenuto di un *medium* è sempre un altro *medium*; per esempio, ciò che la scrittura contiene è il discorso, così come il contenuto della stampa è la parola scritta¹³.

In altre parole, le narrazioni metamoderne della serialità, dunque, divengono la rappresentazione della complessità narratologica in cui siamo immersi oggi, derivante anche degli sviluppi mass-mediatici che caratterizzano la contemporaneità. L'avvento dei nuovi media, infatti, ha costretto in qualche modo la narrazione stessa a ripensarsi, nel momento in cui le interpretazioni dei nuovi movimenti mediatici sono diventate complesse da indagare dal punto di vista teorico dato che i processi di convergenza sembrano spesso sovrastare la capacità di identificare analiticamente le singole componenti di tali sistemi mediali. In aggiunta a ciò, la comunicazione visiva è diventata parte della narrazione, come è proprio nel caso delle serie televisive. Alla luce di tali modificazioni dell'ambito culturale, di conseguenza, il racconto diviene «un centro di irradiazione all'interno della mediasfera che lo genera e che esso a sua volta rigenera senza sosta, un crocevia di relazioni intermediali, che possono assumere la forma della trasposizione, della combinazione o del riferimento»¹⁴. La serialità contemporanea è in grado di narrare storie lunghissime, consentendo ai personaggi di evolversi lungo un arco di tempo particolarmente ampio e, poiché invece di costringerli a uscire, come era un tempo per il cinema, entra in casa degli spettatori, riesce a creare con loro un legame basato su una maggiore familiarità e intimità¹⁵. La televisione diviene un mezzo 'familiare', che lo spettatore sente come vicino e

¹¹ Ivi, p. 34.

¹² Ivi, pp. 33-34.

¹³ M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York 1966, pp. 14-17.

¹⁴ F. Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Pàtron, Bologna 2017, p. 201.

¹⁵ A. Sepinwall, *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione*, BUR, Milano 2014, pp. 461-475.

quotidiano, la cui presenza molto spesso diviene costante e continua: le serie divengono, allora, il nuovo modo per apprendere e riflettere sul mondo che ci circonda.

All'interno di questo riformato panorama che ha dato il via ad una sorta di rivoluzione del mezzo televisivo, Mittell descrive le caratteristiche di una serie televisiva complessa tipica dell'universo contemporaneo che deve: essere originale, cioè deve tentare nuove vie narrative o linguistiche; avere una costruzione narrativa che abbia memoria di sé; avere una complessità testuale che si nutra di riferimenti metatestuali e autoreferenziali; avere un pubblico 'attivo', che non sia cioè solo spettatore ma partecipi attivamente alla creazione del mondo della serie stessa attraverso mezzi diversi¹⁶; rifiutare il bisogno di trame autoconclusive; dare vita a storie continuative che spaziano tra i generi ed essere una narrazione cumulativa che si espande nel tempo¹⁷.

Se in precedenza, rispetto agli ultimi trent'anni, stabilire il confine tra «una serie (a episodi autoconclusivi) e un serial (con una storia continuativa) era netto, oggi questi territori sfumano l'uno nell'altro»¹⁸: ciò è dovuto alla diffusione di un modello complesso di serialità narrativa. In questo senso lo *storytelling* «parte dal presupposto che: un programma televisivo seriale crea un mondo narrativo duraturo, popolato da un gruppo coerente di personaggi che vivono una catena di eventi in un certo arco di tempo»¹⁹. I personaggi divengono parte integrante delle vite degli spettatori, data la quotidianità del mezzo e la facilità di fruizione, al punto che si instaura una profonda empatia tra pubblico e personaggi, dovuta e amplificata dalle caratteristiche del nuovo *storytelling* metamoderno.

2. *The Good Place* e le sfumature eticamente corrette

Date queste premesse teoriche, è ora possibile rivolgere pienamente l'attenzione alla riorganizzazione etica in *The Good Place*, che è certamente un prodotto pienamente afferente alla medialità contemporanea e che rappresenta compiutamente una serialità televisiva di tipo complesso, secondo le caratteristiche poste fin qui in evidenza attraverso il richiamo agli studi, in particolare, di Mittell.

La serie televisiva oggetto di analisi, creata da Michael Schur e prodotta da Universal Television, Fremulon e 3 Arts Entertainment, il cui primo *trailer* è reso pubblico il 15 maggio 2016, viene trasmessa dal 19 settembre 2016 al 30 gennaio

¹⁶ B. Maio, *La terza Golden Age della televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*, Ed. Sabinae, Roma 2009, p. 16.

¹⁷ J. Mittell, *Complex tv*. cit., p. 47.

¹⁸ Ivi, p. 14.

¹⁹ Ivi, p. 24.

2020 su NBC: comprende quattro stagioni (ognuna costituita da tredici episodi) e molti richiami ad altre serie tv, tra cui in particolare *Friends* e *Justified*.

La trama, che si riporta al fine di una migliore comprensione dei nodi tematici e problematici legati alla serie, fa da filo conduttore per tutte le problematiche che verranno evidenziate e si presenta come piuttosto complessa e surreale fin dai primi episodi: la protagonista, Eleanor Shellstrop, dopo essere morta in un supermercato, travolta da una pila di carrelli mentre raccoglieva una bottiglia di margarita, si sveglia in un ipotetico paradiso, fatto di gelati allo yogurt e persone perennemente gentili e felici. Qui il primo essere che incontra è Michael, la sua guida e l'architetto di quel luogo, che le rivela di essere stata accolta nella 'parte buona' grazie alle sue buone azioni: in particolare, è considerata una brava persona per aver aiutato molti innocenti a uscire dal braccio della morte. A questo punto, Eleanor si rende conto che è stata mandata lì per errore e di essere stata scambiata per qualcun altro: comprende che per poter rimanere lì ed evitare gli Inferi, deve nascondere il suo comportamento moralmente imperfetto.

Eleanor è dunque accolta in paradiso per errore: ciò comporta fin dall'inizio che il suo personaggio ponga al centro di tutto una riflessione sulla moralità e sull'eticità, in quanto intende tentare di diventare una persona eticamente migliore, al fine di evitare la dimensione infernale. Nella stessa situazione si trovano altri tre abitanti del *The Good Place*: Chidi Anagonye, Tahani Al-Jamil e Jason Mendoza. Al loro servizio Janet, una sorta di robot *super partes*. I quattro giovani, entrati nella 'parte buona' per errore, devono nascondere il loro lato peggiore e imparare a comportarsi come persone degne di essere lì: non si possono dire parolacce, bisogna essere sempre gentili con gli altri, aiutarli, ecc.²⁰. Certamente, in questo senso, la serie è connessa all'attuale affermazione del politicamente corretto e ne rivela qualche ambiguità: l'idea è proprio quella di mettere in ridicolo ciò che dovrebbe essere corretto, ma che rischia di risultare, invece, nel suo essere estremamente accorto, fin troppo vuoto e senza un vero ragionamento alle spalle. La serie televisiva, con i modi comici che le sono peculiari, mette in risalto le incongruenze di una ormai eccessivamente rigida codificazione ideologica del mondo contemporaneo. L'apparato narrativo è, dunque, focalizzato sulla comprensione di cosa sia, prima di tutto, l'etica e quali siano i comportamenti moralmente corretti: la trama funge da motore per innescare una più profonda riflessione di stampo filosofico. Attraverso la narrazione, attraverso il racconto delle vicende dei quattro giovani, si schiera dalla parte della trasgressione

²⁰ Da ciò nascono una serie di espressioni che caratterizzano la serie al punto da diventare gli slogan che campeggiano sui vari oggetti del *merchandise* disponibile sul sito della serie tv (https://www.nbcstore.com/collections/the-good-place?utm_campaign=new_arrivals&utm_medium=Banner&utm_source=NBC&utm_term=the_good_place), quali: «What the Fork», «Holy Mother Forking Shirtballs» e «Pobody's Nerfect».

delle norme apparentemente ritenute corrette con la valorizzazione della dimensione alternativa del comico e del grottesco, con il riso demistificatore. Almeno ufficialmente, chi deve risiedere nella parte buona deve essere eticamente irreprensibile e, per l'appunto, politicamente corretto: in tal senso, apparentemente l'assoluta bontà è il requisito necessario alla permanenza nella parte buona. In realtà, nel corso della serie, alla luce appunto di una profonda riorganizzazione etica che avviene episodio dopo episodio, emergerà con chiarezza che per fare parte della parte buona non bisogna essere perfetti, ma avere voglia di migliorare e impegnarsi per riuscirci.

Al termine della seconda stagione i quattro amici scoprono di essere in realtà in una perversa quanto complessa parte cattiva, progettata dal demone Michael per torturarli più efficacemente, in quanto si basa sulle loro insicurezze e sui peggiori incubi e, in alcuni casi, sulle loro 'mancanze' etiche: l'indecisione cronica di Chidi, il timore di non essere mai abbastanza di Tahani, l'accidia di Eleanor e l'inconsapevolezza di Jason. In effetti, come sostiene anche Francesco Muzzioli²¹, nessuno può negare l'importanza dei 'cattivi' nello *storytelling*: alcuni dei personaggi negativi di Shakespeare o di Dostoevskij hanno uno spessore così straordinario, da risultare molto più interessanti degli eroi positivi, tanto che anche Terry Eagleton ha sottolineato come nelle narrazioni i rappresentanti dell'immoralità possono colpire il pubblico maggiormente che non le figure benpensanti e i custodi di una morale spesso ormai ridotta a moralismo²².

Tra il termine della prima e l'avvento della seconda stagione, dopo aver scoperto di essere in realtà nella parte cattiva, i quattro giovani si ritrovano con la memoria cancellata, in modo che Michael possa riprovare a torturarli con il *The Good Place* fino a trovare la tortura perfetta. Anche questa volta Eleanor scopre l'inganno di Michael con l'aiuto di Chidi, Tahani e Jason: ogni volta che ciò avviene, Michael cancella loro la memoria e il *loop* infernale ricomincia. È a partire dalla seconda stagione, dunque, che quanto abbozzato nella prima emerge con decisione e che i confini tra bene e male iniziano a mostrarsi in tutta la loro fragilità e precarietà. Se inizialmente, infatti, viene presentata la dimensione etica tramite una serie di opposizioni etiche semplificate (bene vs male, buoni vs cattivi, ecc.) via via che lo *storytelling* si complica e il legame con lo spettatore si approfondisce tramite un rispecchiamento empatico di quest'ultimo con i personaggi, la dimensione morale ed etica viene complicata e le tradizionali dicotomie superate: il bene e il male non sono

²¹ Cfr. Lezione dal titolo *Ideology and ethics of narration in the theoretical debate* tenuta il 20 luglio 2022 all'interno della Summer School CIVIS intitolata "Ethics and morality in modern and contemporary media and transmedia storytelling", virtualmente ospitata dal Dipartimento di Lettere e Culture Moderne dell'Università di Roma "La Sapienza".

²² Cfr. T. Eagleton, *Breve storia della risata*, il Saggiatore, Milano 2020.

più in completa opposizione tra loro, ma anzi spesso ruoli e parti vengono alterati e scambiati.

In aggiunta a ciò, accanto al *The Good Place* e agli Inferi più tradizionali abitati da demoni torturatori dai volti davvero poco raccomandabili e spesso piuttosto mostruosi, appare anche il *Medium Place*, occupato da Mindy St. Claire²³, in cui spesso di recano Eleanor e Chidi per alcune ricerche e che proprio lì finiranno per innamorarsi.

Il *Medium Place* è un luogo che non appartiene a nessuno dei due estremi e che sarà la chiave di volta per la riorganizzazione etica della serie. Proprio in questo spazio dai contorni tenui i protagonisti sono finalmente al sicuro, lontano dai tormenti dei demoni e delle pressioni del *The Good Place*: sarà lì che impareranno a conoscersi davvero e ad entrare profondamente in rapporto gli uni con gli altri, al punto di innamorarsi o diventare davvero amici. Saranno proprio le sfumature di questo luogo in cui si sentono finalmente se stessi e accettati per ciò che sono a consentire loro di innescare il percorso di riflessione e di crescita che permetterà loro di diventare essere umani migliori per se stessi, ma soprattutto per gli altri. Da questo spazio grigio in cui le opzioni dicotomiche binarie vengono cancellate, parte la ‘rinascita’ dei protagonisti, che li porterà a confondere i ruoli e a mescolare le fissità e i cardini dell’etica.

Tutto questo ‘sconvolgimento etico’ avviene all’insaputa del capo di Michael, il terribile e cattivissimo demone Shawn, il quale viene descritto in maniera talmente estrema da non risultare spaventoso, ma comico. Episodio dopo episodio, chi appartiene alle tradizionali opzioni etiche appare come esagerato e ridicolo: Shawn è talmente cattivo da essere stereotipato e apparire falso, al contrario dei protagonisti e di Michael che, invece, con i loro chiaroscuri ben rappresentano la realtà dell’essere umano. Infatti, nel corso della serie lo stesso Michael si alleerà con Eleanor e i suoi amici, promettendo loro che, se manterranno il segreto con Shawn sul fallimento del suo esperimento, lui li aiuterà ad entrare nella vera parte buona²⁴.

Michael, al pari dei quattro protagonisti, subisce una profonda trasformazione: da demone diabolico che era inizialmente diviene sempre più connesso con gli esseri umani, al punto di divenirlo lui stesso. Si scopre, infatti, che Michael ha una vera e propria ‘passione’ per tutto ciò che è terrestre, al punto di desiderare di vivere una vita sulla terra che non comporti torture o poteri particolari. Il redento demone

²³ Mindy è un’avvocata cocainomane degli anni Ottanta che per tutta la vita è stata cattiva, ma che ha compiuto un’unica enorme buona azione e per tale motivo è stato creato per lei un luogo né buono né cattivo, una via di mezzo.

²⁴ In realtà, al termine della serie, questa decisione, dopo una serie infinita di tentativi e peripezie, verrà rimessa nelle mani della Giudice suprema, Maya Rudolph: verrà deciso di non ammetterli in Paradiso, ma di dare loro una seconda possibilità sulla terra.

diventerà il primo a credere profondamente nella possibilità di miglioramento dei protagonisti e assumerà, in un certo senso, il ruolo di padre nei confronti di Eleanor; cercherà di proteggerli e consigliarli e si esporrà in prima persona per cercare di salvarli. La riorganizzazione etica si completa così profondamente che il demone che aveva inizialmente architettato tutto l'intricato meccanismo di tortura, finisce per schierarsi dal lato dei protagonisti, che al contempo sono migliorati, accettando di essere imperfetti: il non dover mantenere un'etica e una morale irreprensibile e, per molti versi, impossibile, rende le sfumature il vero valore da perseguire: in questo senso, l'imperfezione morale diviene la marca caratteristica dell'umanità e della diversità.

Il mondo di *The Good Place* appare come parallelo e, al tempo stesso, complementare al nostro: è la rappresentazione dei timori dei protagonisti e della loro necessità di conoscere e migliorare, come appare evidente dal sapiente uso che viene fatto all'interno della serie dell'apparato filosofico e di cui si parlerà più avanti, ma anche di elementi più prosaici. È un luogo di contraddizioni per l'appunto, rappresentate fin nei minimi dettagli: ad esempio il *frozen yogurt* – che all'interno della serie si afferma essere un cibo amato da tutti – è reperibile ad ogni angolo nei vari locali «Let's All Eat Yogurt», «Yogurt Horizons», «Yogurt Yoghurt Yogurté» e possiede infiniti gusti. Se però il frozen yogurt è onnipresente, diviene impossibile reperire il gelato: ecco il paradosso di *The Good Place*; infatti, nel sesto episodio della prima serie risulta interessante uno scambio di battute tra Eleanor e Michael: «“What is it with you and frozen yogurt? Have you not heard of ice cream?”». “Oh sure, but I have come to really like frozen yogurt. There's something so human about taking something and ruining it a little so you can have more of it”». Il *frozen yogurt* nel suo non essere né davvero buono né ovviamente cattivo diviene il simbolo del *The Good Place*: il gelato non si può trovare, così come non vi sono presenti gli estremi.

Anche attraverso questo tipo di elementi presenti spesso nella serie, è facile comprendere come l'al-di-là che viene descritto sia, in effetti, fin troppo corporeo: ciò fa riflettere anche sul fatto che il paradiso che viene presentato sia piuttosto 'narrativizzato', mentre a rigore nel paradiso potrebbe non succedere proprio niente.

All'inizio della serie, nell'apparente rigidità che caratterizza *The Good Place*, tutto è regolato da un sistema a punti, grazie al quale si stabilisce chi andrà nella parte buona e chi nella parte cattiva: è presente, dunque, un elaborato sistema, in cui ogni azione, buona e cattiva, durante la vita di una persona viene conteggiata e sommata. Le persone con il maggiore numero di punti alla fine ottengono un posto nella parte buona, mentre tutti gli altri vanno nella parte cattiva: è proprio questo sistema che si scoprirà essere fallace, in quanto la sua rigidità non è in grado di cogliere le sfu-

mature etiche che sono proprie della riorganizzazione morale operata attraverso la narrazione dai protagonisti²⁵.

In tal senso, anche Janet, il robot umanoide, che non ha smesso mai di aiutarli e, nel frattempo si è innamorata di Jason, subisce una sorta di umanizzazione²⁶, divenendo meno estrema nella sua perfezione, ma consentendo che la narrazione faccia sfumare i suoi contorni, rendendoli più morbidi. Anche questo personaggio, che inizialmente viene presentato come freddo e refrattario alle emozioni, essendo di fatto un robot, nel corso dei differenti episodi si evolve, dunque, iniziando a empatizzare con i protagonisti, tanto da innamorarsi di uno di loro. Janet e Jason vengono descritti inizialmente come due opposti: lei appare come un gelido robot, privo di emozioni, dotato di un'intelligenza superiore che la fa essere onnisciente; lui, al contrario, è un giovane 'sempliciotto' dalle scarse capacità intellettive. Eppure, è proprio la loro profonda diversità a renderli complementari e, di conseguenza, vicini. Infatti, con la presenza di questi due personaggi, diversi solo in apparenza, ciò che la serie vuole sottolineare è proprio che è necessario andare al di là della superficie, per concentrare la propria attenzione sull'essenza dei personaggi-persone²⁷. Nel loro essere opposti, in realtà finiscono per essere uguali: infatti, entrambi vivono in dimensioni che pertengono loro in maniera esclusiva. Janet è razionalità e conoscenza, mentre Jason è fisicità e istinto: solo insieme riescono ad essere davvero completi di ogni sfumatura. Lei apprende da lui l'essenza umana nella sua dimensione più immediata, mentre lui si avvicina al ragionamento logico: da soli sono due estremi problematici difficilmente apprezzabili, ma insieme divengono una creatura completa, dotata di molteplici dimensioni e sfaccettature.

Con l'aiuto anche di Michael e Janet, l'esperimento prosegue ed Eleanor, con il supporto di tutti i suoi amici, cerca di amministrare il *The Good Place*: purtroppo, però, il tentativo fallisce e i protagonisti sembrano doversi rassegnare ad un tipo di inferno 'classico', quello tanto voluto da Shawn. Il demone Michael, però, che ormai è cambiato, diventando 'buono' e che ha profondamente fiducia nella possibilità di cambiamento degli esseri umani, convince la Giudice a non sterminare tutta l'uma-

²⁵ Per dimostrare questo errore di sistema, Michael suggerisce che Eleanor, Chidi, Tahani e Jason dovranno testare quattro nuovi arrivati nel *The Good Place*, ma Shawn, che ottiene dalla Giudice di poterli scegliere, fa in modo che siano soggetti particolarmente difficili da gestire: in tal senso, Chidi sarà costretto a sacrificarsi facendosi nuovamente cancellare la memoria e dimenticando l'amore che lui e Eleanor provano.

²⁶ R. Braidotti, *Posthuman Critical Theory*, «Journal of Posthuman Studies», 1, 2017, pp. 9-25.

²⁷ Sulla questione del personaggio e della persona, si vedano J. Frow, *Character and person*, Oxford U.P., Oxford 2014; G. Bottioli, *Sei personaggi in cerca d'autore: il punto di vista ontologico*, «Enthymema», XVII, 2017, pp. 237-245.

nità, ma a creare un nuovo sistema alla cui base vi siano la possibilità di auto-migliorarsi e l'importanza dei legami interpersonali. Buoni e cattivi si scambiano i ruoli e li invertono, al punto che è proprio un demone 'convertito' alla parte buona a dover mostrare alla Giudice – appartenente alla sfera dei 'buoni' – la via corretta e a doverla convincere a fare davvero del bene. A questo punto i ruoli si sono invertiti e le sfumature presenti tra le opzioni dicotomiche tradizionali dell'etica sono divenute il nuovo centro attorno al quale la dimensione ultraterrena viene a essere ricostruita.

Per giungere a questo punto, però, i protagonisti hanno dovuto superare varie prove e migliorare loro stessi alla luce delle esperienze vissute nel *Good Place* e agli apprendimenti interiorizzati. A tal proposito, la serie presenta diversi filosofi attraverso il personaggio di Chidi: le lezioni di filosofia morale del Prof. Anagnonye – che insegnava alla Fordham University – accompagnano, infatti, quasi interamente la serie. Sulla lavagna di Chidi sono moltissimi i nomi dei filosofi che appaiono di volta in volta dai più antichi fino ai più moderni: da Aristotele a John Locke, per poi arrivare a Tim Scanlon, un eminente filosofo dell'etica, inventore della teoria morale del 'contrattualismo'; vi si trova anche Peter Singer, che ha contribuito alla nascita dei moderni movimenti di liberazione animale e di *effective altruism*, nonché Derek Parfit, il filosofo morale di Oxford famoso per i volumi *Reasons and Persons* e *On What Matters*. Le lezioni diventano propedeutiche a diventare una persona migliore, rendendo così, di fatto, la filosofia il *fil rouge* della serie, quale strumento per guadagnarsi un posto in paradiso e un metodo per elevare l'anima.

Alle lezioni di filosofia di Chidi, si aggiungono, nel corso delle puntate altri elementi presi dalle materie più disparate, tutti ricondotti alla necessità di riflettere sul bene e sul male, nonché sul libero arbitrio: in particolare, all'interno della seconda stagione viene riproposto l'esperimento di «The Trolley Problem», ideato da Philippa Foot (1967). La questione al centro del problema è se sia eticamente accettabile sacrificare poche persone per salvarne un numero maggiore: se per esempio un treno che corre sui binari rischia di investire cinque persone, ma modificando la sua rotta potremmo far sì che ne investa solo una, ciò sarebbe legittimo? Chidi cercherà di dare una risposta al quesito, non tanto in teoria, quanto in pratica: Michael ricrea uno scenario basato esattamente sull'esperimento e pone alla guida del treno proprio il povero Chidi, costretto a ripetere l'esperimento innumerevoli volte, tormentandosi su quale sia la scelta 'giusta' da fare.

Quanto avviene a Chidi in questo caso ben esemplifica il fatto che, nel corso delle serie, i quattro protagonisti sono incastrati in un *loop* infernale senza soluzione di continuità, che con i loro interventi viene mano a mano migliorato e modificato. Infatti, tutte le volte che i giovani scoprono di non essere nel vero Paradiso, ma in una sorta di girone infernale particolarmente elaborato, la memoria viene loro cancellata e la narrazione ricomincia, ogni volta con piccole differenze: ciascun finale di stagione cambia la prospettiva e la parte buona viene focalizzata in modo diverso

al mutare dei personaggi che la abitano. Ciò che viene messo in scena è un mondo utopico ultraterreno permeato della saggezza antica teorizzata da Pierre Hadot, in cui teoria e prassi si fondono e la filosofia diventa uno stile di vita. Se inizialmente per poter stare nel *The Good Place* era richiesto di essere perfetti, piano piano ciò a cui viene data importanza è la possibilità e la capacità di migliorarsi. Infatti, si passa dal sistema a punti, molto rigido e schematico, quanto fallace, a un sistema più umano, fatto di sfumature e chiaroscuri: ciò che all'inizio della serie è presentato come 'cattivo'/imperfetto al termine di tutti gli episodi è diventato 'eticamente corretto'.

In tal senso, la nuova serialità post-rivoluzione televisiva, quale forma favorita dalla cultura *pop*-popolare e dal suo pubblico, diviene il luogo privilegiato in cui descrivere, riflettere e riprodurre i valori socialmente stabiliti e accettati: se nei casi più semplificati viene presentata la vittoria del bene sul male, in quelli a maggiore tasso di complessità – come è il caso della serie oggetto di questo contributo – viene ad essere rappresentata una sfera etica piuttosto complessa, che è luogo dell'ambiguità e dei chiaroscuri morali.

3. Conclusioni

In conclusione, alla luce di quanto fin qui descritto ed evidenziato, è possibile affermare che questa serie così complessa e particolare ruota interamente intorno al dilemma etico di cosa sia giusto e sbagliato, su cosa realmente significa essere buoni o essere cattivi e sul fatto che ogni azione ha un effetto a catena: *The Good Place*, con la sua ironia e la sua solo apparente semplicità, ridiscute le opposizioni etiche tradizionali semplificate, attraverso un approccio filosofico complesso, dipanato attraverso uno storytelling che si perfeziona via via che la serie procede.

Da notare, però, che con questa serie, si va ben oltre l'aspetto puramente religioso, in quanto i criteri di ammissione nella parte buona non sembrano connessi a nessuna religione in particolare, tanto che Michael, quale architetto del *The Good Place*, afferma che nessuna religione ha mai compreso più del 5% sull'aldilà: vengono focalizzate etica e morale nella loro dimensione più teorica, senza connetterle a un apparato religioso che venga privilegiato rispetto agli altri. Ciò avviene in un modo così completo da riuscire a distruggere al contempo l'idea occidentale di Paradiso, rendere noiosa una possibile dimensione eterna e schernire il concetto di anima gemella predestinata. Allo stesso tempo, la serie mira anche a ridiscutere il politicamente corretto, mettendone in risalto le ambiguità e le incongruenze: viene ridicolizzato un modo fin troppo meticoloso e rigido di codificare l'ideologia del mondo contemporaneo.

Secondo Kristen Bell – che interpreta la protagonista – il programma serve a far ridere il pubblico, ma anche a educarlo ed è in tal senso che ogni episodio porta a

riflettere su un diverso dilemma etico. La serie riflette, infatti, sulla possibilità che esista o meno una seconda *chance* per tutti.

Tutto questo complicato tessuto narrativo viene completamente attraversato dalle lezioni di filosofia morale del Prof. Chidi Anagonye, in cui si riflette su cosa significhi essere buoni o cattivi in relazione alle correnti filosofiche del passato: tali lezioni non solo sono funzionali al miglioramento dei quattro protagonisti e alla loro maturazione, ma anche al consolidamento del loro legame. Inoltre, il paradiso che viene descritto, con il suo meccanismo a punti, il suo inspiegabile e spasmodico gusto per il *frozen yogurt*, nonché con la presenza di personaggi, profondamente ancora legati alla dimensione terrena, posti intimamente in relazione tra loro mentre attraversano dimensioni spaziali e temporali differenti, appare come fin troppo corporeo e ‘narrativizzato’: sono la narrazione e il suo perfezionamento a divenire, episodio dopo episodio, i reali protagonisti della serie.

Al centro di tutta la serie vi è una raffinata ricerca sullo *storytelling*, che nel suo essere costantemente perfezionato ogni volta che la memoria dei protagonisti viene cancellata e che il racconto comincia nuovamente, non fa che creare un approfondimento del legame che si crea tra i giovani alla luce di una maggiore empatia che viene stimolata in loro e nel pubblico che assiste alla vicenda. Infatti, man mano che la narrazione di approfondisce e arricchisce di sfumature legate all’umanità dei personaggi, alla loro fallacia e, al contempo, alla volontà di migliorarsi, il pubblico si avvicina loro, empatizzando: è proprio questo che conduce alla riflessione da parte dei fruitori circa la validità o meno delle dicotomie etiche tradizionali e semplificate. Attraverso l’approfondimento dell’amicizia dei quattro giovani e del loro raccontarsi vicendevolmente si perviene gradualmente – puntata dopo puntata e serie dopo serie – al loro miglioramento come esseri umani e all’approfondimento del legame tra personaggi e spettatori: come già notato da Ricoer, attraverso i personaggi della narrativa noi impariamo a comprendere gli altri e così formiamo la nostra umanità.

In altre parole, ogni volta il racconto inizia nuovamente ed è sempre lievemente diverso rispetto al precedente: sembrerebbe che perfezionare lo *storytelling*, ponendo in luce le gradazioni e non gli estremi etico-morali e amplificando l’empatia dei personaggi, riesca a migliorare questi ultimi dal punto di vista etico, tanto che il fruitore non può fare a meno di interrogarsi sulle sfumature tra il bene e il male, che vengono abilmente evidenziate da questo racconto metamoderno.

*Interiorità e melodramma in Senso, da Boito a Visconti*¹

Alessandro Marini

Era stato Giorgio Bassani, nel 1945, a riscoprire una selezione di racconti di Camillo Boito che includeva *Senso*, già pubblicato dal suo autore nel 1883 e velocemente dimenticato. Solo così il racconto, passando per le mani di Suso Cecchi d'Amico, la sua sceneggiatrice di fiducia, riuscì a farsi notare da Visconti, che ne inserisce un adattamento nel ventaglio di cinque proposte di film in costume che Riccardo Gualino della Lux gli aveva chiesto dopo aver rifiutato la ben più compromettente proposta di *Marcia nuziale*, un soggetto sul divorzio che, nell'Italia democristiana degli anni '50, sarebbe stato destinato, dato il tema, a un percorso estremamente accidentato. La strategia della produzione indica anche la direzione della rielaborazione autoriale, incoraggiando la realizzazione di un'opera spettacolare e di concrete ambizioni commerciali, improntata al principio della semplificazione del modello letterario: un principio al quale Visconti si adeguò nelle scelte di fondo che determinarono la definizione di genere e la selezione dei materiali, riservandosi invece ampi spazi di manovra per quanto riguarda la definizione del contesto storico, le scelte musicali e la caratterizzazione dei personaggi, in modo da poter preservare la complessità di un prodotto carico di ambizioni autoriali, volto cioè a un'interpretazione non banale del racconto di Boito e capace di interagire intellettualmente sia con il suo retroterra che con il contesto storico in cui il film è stato prodotto.

Come messo adeguatamente in rilievo da Clotilde Bertoni, due sono le prospettive secondo cui Visconti e Cecchi d'Amico orientano l'intera operazione di adattamento: la ridefinizione del contesto storico in cui la vicenda è collocata e una vera e propria «riscossa del melodramma»,² i cui marchi di genere segnano profondamente

¹ La pubblicazione del presente saggio è stata sostenuta dal Ministero dell'Istruzione della Repubblica Ceca (IGA_FF_2022_025).

² C. Bertoni, *Dalla pagina allo schermo: il senso sospeso di un racconto*, in C. Boito, *Senso*, Manni, Lecce 2002, p. 109.

la narrazione cinematografica. Si tratta di due prospettive che si sovrappongono, obbedendo a una precisa modalità della rappresentazione capace di segnare sia la testimonianza storica che la finzione narrativa. L'operazione appare tanto più notevole quanto si tiene conto del pianificato e spietato svuotamento delle istanze romantiche e melodrammatiche perseguito dal racconto di Boito. La vicenda della contessa Livia, pur essendo segnata dall'affollarsi di motivi tipicamente melodrammatici (amore, tradimento, vendetta, morte) viene infatti sommersa, nell'intera narrazione, dalla diffusa mediocrità che offusca le sue scelte e quelle della maggior parte dei personaggi: Remigio, un ufficiale con cui la protagonista ha vissuto una bruciante storia d'amore, rievocata a sedici anni di distanza, il marito austriacante della stessa Livia, l'avvocato Gino, con cui nel presente della narrazione la protagonista dà vita a una banale avventura. Si tratta di un mondo ormai definitivamente svuotato di ogni tensione romantica e ideale, cui significativamente non riesce più a fare da contraltare una consistente alternativa morale positiva: un'eclissi, quella dei buoni sentimenti, esasperata e resa ancora più dolorosa dai volgari tratti caratteriali dimostrati dai personaggi principali: il superficiale narcisismo della protagonista, lo sfrontato edonismo del suo amante e l'opportunismo di entrambi. Di un tale degrado testimoniano alcuni episodi dell'intreccio: il compiacimento della protagonista nell'osservarsi allo specchio, il mancato intervento di Remigio, esperto nuotatore, per salvare un bambino che sta annegando, la spregiudicatezza cialtrona della sua lettera scritta a Livia da Verona, la perentorietà della sua richiesta di denaro e gioielli, ai fini della corruzione dei medici militari. Si tratta *tout court* di un'abiura dell'idealità romantica, solo occasionalmente rimpianta dalla protagonista nelle sue «provvisorie nostalgie dell'incanto»,³ e messa in atto con consapevole cinismo nelle sue parole di apprezzamento per le qualità dell'amante: «forte, bello, perverso, vile, mi piacquè».⁴

La restaurazione viscontiana del melodramma comporta inevitabilmente la messa in atto di evidenti strategie semplificatorie. L'intento di ridurre la complessità dell'intreccio e del sistema dei personaggi investe così la novella di Boito già in tutto il percorso di scrittura e progettazione del film. Sia il soggetto che la sceneggiatura, infatti, sottopongono il modello letterario a vistosi rimaneggiamenti. Cecchi d'Amico e Visconti sopprimono preliminarmente il doppio registro temporale del racconto, funzionale, in Boito, alla caratterizzazione della protagonista nel segno della stagnazione nel tempo della sua personalità, in una prospettiva dunque ben lontana dalle rassicuranti tentazioni offerte dai collaudati orizzonti del romanzo di formazione. Oltre a ciò, in particolare nella sua parte conclusiva, la sceneggiatura rinuncia a rielaborare consistenti sezioni del testo: l'espunzione di ampi segmenti del lungo capitolo veronese, ad esempio, trascina con sé il personaggio dell'ufficiale boemo, cui Boito

³ C. Bertoni, *Dalla pagina allo schermo*, cit., p. 80.

⁴ C. Boito, *Senso*, cit., p. 26.

aveva affidato il compito tutt'altro che secondario di sanzionare moralmente l'iniziativa delatrice messa in atto della protagonista. Lo stesso personaggio del generale Hauptmann, cui Livia offre le prove della colpevolezza del suo amante per potersi vendicare di lui, non è nel film che una sbiadita controfigura del suo ambiguo antecedente letterario, capace di intenerirsi alla vista delle figliolette come di condannare a morte senza esitazione un suo ufficiale. Anche la sequenza della fucilazione che conclude il film si distingue per un'esigenza di linearità e di semplificazione: realizzata piuttosto frettolosamente a riprese ormai concluse e senza gli attori protagonisti, non è che un'alternativa banalizzante non solo all'articolata conclusione del racconto di Boito, in cui l'esecuzione di Remigio costituisce prevalentemente lo spunto per un'ulteriore e perturbante incursione nella psicologia della protagonista - nel film, significativamente, Livia non assiste all'esecuzione - ma anche a un concomitante progetto viscontiano, poi abbandonato, che prevedeva un finale sconsolatamente polemico contro la devastazione emotiva causata da ogni guerra.⁵

Secondo Peter Brooks, uno dei tratti distintivi del melodramma ottocentesco è il suo costituirsi come «expressionism of the moral imagination»,⁶ il suo proporsi cioè in forme estreme di alternative etiche ridotte a schemi privi di sfumature. In questo senso, il melodramma mette in atto un precario tentativo di recupero dell'assoluto in un mondo postcristiano, segnato da un nuovo immaginario e ancora nutrito di idealità astratte, ben radicate nell'orizzonte emotivo del tempo. È proprio in una prospettiva di questo genere che Visconti si avvicina al racconto di Boito, sottraendolo all'incerta collocazione di genere che lo caratterizza e riconducendolo in un solido sistema binario di opposizioni etiche. Di un tale intento testimonia soprattutto l'invenzione del personaggio di Roberto Ussoni, il coraggioso ed entusiasta cugino patriota della protagonista, impegnato senza quartiere in una lotta di liberazione che si proponga, oltre al raggiungimento dell'indipendenza, l'instaurazione di un nuovo ordine sociale. Il carattere interclassista del suo incessante attivismo appare ben riconoscibile sia nella sua presenza a teatro, nel perfetto abito da società con cui sfiderà l'ufficiale austriaco che ha appena irriso le ambizioni indipendentiste dei veneziani, sia nella sua più che fattiva sollecitudine, in vesti dimesse, a fianco dei volontari impegnati sul fronte antiaustriaco. Proprio grazie alla sua presenza Visconti costruisce dal niente un modello di umanità positiva in cui trovano nuovamente spazio generosità, spirito di sacrificio, carica utopica e disinteresse per il potere: un quadro degno di un eroe da melodramma, imbevuto di idealità romantica. In Ussoni, non certo a

⁵ Cfr. Jacques Doniol-Valcroze e Jean Domarchi (a cura di), *Entretien avec L. V.*, in "Cahiers du Cinéma", XVI, 93, marzo 1959, cit. in G. Rondolino, *Luchino Visconti*, Utet, Torino 2006, p. 310.

⁶ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven and London 1995, p. 55.

caso, raddoppia l'ardimento di Manrico, il protagonista del *Trovatore* verdiano che apre il film, un testo dentro il testo che stabilisce fin da subito, con la cornice che lo contiene, una serie di relazioni di varia natura: tematiche, narrative e, soprattutto, allusivamente politiche. La sequenza iniziale del film ci presenta infatti la conclusione della terza parte dell'opera, il cui contenuto non può non essere riletto sul piano degli eventi storici che lo racchiudono: l'intervento eroico da parte di Manrico per la salvezza della sua presunta madre Azucena, già condannata a morte sul rogo («accesa è già la pira»), allude infatti piuttosto esplicitamente all'*engagement* insurrezionale dei figli della patria, convenzionalmente identificata nella figura di una madre cui si deve sacrificio e sostegno. Non certo a caso, così, è proprio il doppio Do di petto di Manrico («All'armi! All'armi!») a essere replicato prima dal coro di armati e poi fatto proprio dal pubblico veneziano, che reagisce alla sua esortazione operando un evidente scavalco dell'universo strettamente fittizio dell'intreccio operistico. Ma è in genere tutta la materia operistica a rivelarsi funzionale a una sua trasposizione al di fuori del palcoscenico della Fenice: la ricostruzione, nel film, di un sistema dei personaggi in cui gli eroi del bene siano ben differenziati dai loro antagonisti ne è solo il più rilevante aspetto, sostenuto dalla marcata polarità morale che attraversa la sceneggiatura e dall'assolutezza della passione politica dall'eroe positivo e dei vari comprimari, dagli spettatori del loggione veneziano ai compagni di Ussoni.

A rafforzare ulteriormente lo spessore del raddoppiamento, e a illudere così lo spettatore sulla semplificata leggibilità di un reale ricostruito a partire dalle schematiche dialettiche del melodramma, Visconti costruisce la messa in scena del suo film su una serie di sovrapposizioni formali, oltre che tematiche, volte a stabilire parallelismi e corrispondenze tra la scena lirica e la dimensione storica e sentimentale della vicenda che il film intende narrare. Basti pensare alla stessa struttura quadripartita dell'intreccio cinematografico, apertamente modellato sull'analogia suddivisa in parti del *Trovatore*, all'evidente simmetria che unisce la conclusione della sua terza parte, collocata *in limine* dagli sceneggiatori, e l'ultima sequenza del film, entrambe segnate tematicamente da un'esecuzione capitale – quella di Azucena, nel testo verdiano, e la fucilazione di Franz, in *Senso* – e avvicinate da analoghe modalità di ripresa, distanti e frontali.⁷ Infine, in misura forse ancora più marcata, appare interamente centrata sulla duplicazione la seconda sequenza verdiana del film, in cui Visconti riutilizza e traspone l'inizio della quarta parte del *Trovatore*. Qui Leonora si reca nei pressi della torre in cui Manrico è tenuto prigioniero, nel tentativo di confortarlo e di salvarlo. È proprio ora che, con una esplicita, ulteriore sottolineatura data

⁷ A testimonianza dell'intento autoriale di conferire una struttura simmetrica alla sceneggiatura di *Senso*, Cecchi D'Amico ricorda che il progetto della sceneggiatura arrivò a prevedere di inserire le inquadrature della fucilazione di Franz anche all'inizio del film (cit. in G. Rondolino, *Luchino Visconti*, Utet, Torino 2006, p. 311).

dalla compresenza, negli stessi fotogrammi della scena teatrale e di quella 'reale', la rappresentazione cinematografica si incarica di mettere in atto – quasi una *mise en abyme* – quel raddoppiamento lirico di cui si diceva: al testo cantato da Leonora sul palcoscenico si aggiungono infatti le parole dei personaggi sul palco in cui si trova Livia, che, come Leonora, si sta attivando per soccorrere un uomo, suo cugino, che si è appena esposto ai rischi di un futuro duello, cui lo ha portato il suo impegno in prima linea sul fronte irredentista. Proprio in questa situazione, per di più, Livia dichiara la sua scarsa inclinazione all'eccesso melodrammatico “quando si svolge fuori scena” e ci si comporta “senza pensare alle conseguenze gravi di un gesto impulsivo”: una considerazione che verrà presto smentita dalle sue stesse scelte, che definiranno così i termini di un ulteriore, schematico, rispecchiamento tra la scena e la 'realtà'.

In questo quadro, determinato, come si è visto, da un'esigenza diffusa di semplificazione e dalla costruzione di percorsi narrativi paralleli, Visconti punta a preservare lo spessore concettuale del suo film intensificando la rielaborazione autoriale sul terreno della caratterizzazione psicologica dei protagonisti e su quello della ricostruzione storica e musicale del Risorgimento italiano. La seconda questione consiste in un'operazione complessa, in cui lo studio storico e la selezione operistica e sinfonica si intrecciano strettamente al fine di sostenere un progetto estetico originale, determinato dalla temperie storica propria del contesto in cui il film viene realizzato e dalla collocazione ideologica dell'autore: l'interpretazione dell'orizzonte storico risorgimentale si avvale insomma di un preciso repertorio e si fonda su una ben definita concezione del suo valore sociale e politico. In particolare, l'accento è posto proprio sul ruolo del melodramma ottocentesco, visto come uno strumento per costruire una nuova consapevolezza politica capace di oltrepassare i recinti di classe, cosa ben evidente, come abbiamo visto, proprio nella sequenza iniziale del film. Si tratta di una lettura coerente con le posizioni mazziniane espresse in *Filosofia della musica*, centrate sulla constatazione della prevalenza dell'impostazione melodica nella tradizione musicale italiana, indice di un accento sull'individualità che dovrebbe essere integrato da una più compiuta dimensione civile e sociale, al fine di esprimere al meglio l'integrazione tra l'impegno del singolo e il raggiungimento della felicità collettiva. L'opera, così, diviene uno strumento pedagogico, fondato sulla sintesi tra l'individualità del cantante e il ruolo del coro, condizione necessaria per il raggiungimento di comuni obiettivi, morali e civili. E non è certo un caso che un coro sia presente sulla scena del *Trovatore*, un coro che risponde all'esortazione all'azione che gli giunge dal protagonista dell'opera e che viene a sua volta amplificato dalla protesta degli spettatori, in un nuovo raddoppiamento lirico tra scena e temperie storica.

La prima questione ha come terreno di indagine il mondo interiore dei due personaggi principali. Pur essendo infatti innegabile che la restituzione della novella di

Boito all'universo melodrammatico avvenga attraverso vistose riduzioni del suo intreccio e una marcata semplificazione del sistema dei personaggi, appare altrettanto evidente che la sceneggiatura proceda con determinazione nella direzione opposta, puntando alla ricostruzione di una consistente e conflittuale dimensione interiore nei due protagonisti.

A entrambi Visconti riconosce infatti, in più di un'occasione, una ricchezza di sentire sconosciuta ai loro mediocri omologhi boitiani. Solo nell'adattamento viscontiano, ad esempio, Livia viene investita di una complessità psicologica che coinvolge sia le sue scelte sentimentali che il suo *engagement* per la causa italiana, laddove il suo antecedente letterario presentava una sconcertante distanza da ogni prospettiva di impegno e di analisi degli eventi epocali che le scorrono accanto: in lei, l'approssimazione con cui li registra si integra, nella definizione della sua personalità, da un'ossessiva inclinazione per la dimensione sensuale dell'esistenza. Visconti, al contrario, ricostruisce nell'interiorità del personaggio le fratture e le contraddizioni che contraddistinguono tutta la sua poetica: l'impegno politico, lineare ed entusiasta, viene minato dalla vocazione decadente all'oblio che trascina verso l'abisso. La Livia di Visconti è insomma un personaggio ambiguo: l'ostentazione di sicurezza, l'illusoria padronanza di sé che ne segnano il comportamento nella sezione iniziale del film – la sua partecipazione alla manifestazione nazionalista, l'intervento a soccorso del cugino, le dichiarazioni di fiducia nel controllo dei sentimenti – lasciano presto il campo all'abbandonarsi alla passione, tanto più intensa quanto più repressa dai condizionamenti della morale e dell'ideologia.

Una metamorfosi ancora più vistosa caratterizza il protagonista maschile. Franz Mahler, il tenente austriaco di cui Livia si innamora, traduce infatti il perfetto amoralismo di Remigio in una lacerata macerazione interiore, dovuta a un'insoddisfazione profonda e illusoriamente mascherata dalla sua apparente sicurezza e dal suo narcisismo. Esemplare, per rendersi conto dell'intima debolezza del personaggio, è la sequenza della seduzione notturna. Operando un radicale cambiamento di carreggiata, essa sostituisce il passaggio del testo letterario in cui Remigio fa irruzione nella sirena in cui Livia sta facendo il bagno, rivelandole la forza e la bellezza del suo corpo e trascinandola nella passione erotica. Visconti, a quanto si sa, rinunciò a girare un episodio analogo solo per alcune difficoltà ambientali, dovute alla complessità della ricostruzione di una location così particolare; eppure, la soluzione adottata appare pienamente in linea con la sua poetica e con il progetto di ridefinizione psicologica con cui investe i suoi personaggi.

La sequenza della seduzione si caratterizza per alcuni aspetti di assoluto interesse. Sia gli elementi del contesto spaziale – il *campo* del ghetto veneziano, con un pozzo che funziona come un vero e proprio oggetto scenico – sia il punto di vista della macchina da presa – fissa e collocata in una posizione visibilmente più alta di quella degli attori – sia l'illuminazione e l'uso del colore, fortemente antinaturalistici,

suggeriscono infatti la presenza di una rappresentazione teatrale, osservata da un palco di prosenio: una percezione che conferisce un carattere artificiale, assolutamente melodrammatico all'intero episodio. Alla prepotenza della fisicità di Remigio Visconti sostituisce la personalità tormentata del suo protagonista. Non inganni il controllo con cui Franz attraversa alcune tappe obbligate della seduzione romantica - la citazione colta, le dichiarazioni prive di compromessi che propone a Livia - che ne intendono restituire una figura a tutto tondo, pienamente attraente. L'interiorità del personaggio appare infatti già in conflitto con tale pretesa: assalita dal desiderio di fuga dai conflitti e dalla guerra, di cui dice per altro anche la citazione da Heine, sedotta a sua volta dal narcisismo infantile che lo spinge a riconoscersi in un frammento di specchio. Proprio in questa sequenza è ben avvertibile il contributo di Tennessee Williams e Paul Bowles, che diedero ai dialoghi un carattere assai distante dall'esplicita materialità del modello letterario - anche il contatto fisico tra i due personaggi, in tutta la sequenza, è ridotto a due leggere iniziative di Franz - e capace di definire l'interiorità del personaggio maschile nel segno del dubbio e della precarietà emotiva. Una situazione che si ripeterà nella lunga sezione ambientata a Aldeno, i cui dialoghi furono curati dagli stessi Williams e Bowles, in cui nuovamente l'ambiguità del personaggio verrà messa in rilievo, insieme con il suo desiderio di fuga e di oblio.

La ridefinizione del profilo psicologico dei protagonisti rivela insomma la dimensione più autentica della poetica viscontiana, segnata da una sofferta vocazione interiore, visibilmente distante dalle sue componenti più astratte e ideologizzate. L'affiorare delle vistose crepe dell'ambiguità nel vissuto dei protagonisti stabilisce così una relazione oppositiva con il melodramma verdiano programmaticamente esibito nella sequenza iniziale, la cui compiutezza della dimensione morale appare ormai impraticabile nel tempo presente e 'reale' della narrazione cinematografica - d'altronde, ci ricorda ancora Brooks, «melodrama's relation to realism is always oblique»⁸ - e nello stesso tempo anche con il modello letterario del racconto, i cui personaggi appaiono gravati da una sensualità priva di sfumature e di coscienza. In ogni caso, che ciò avvenga in direzione opposta a quella del racconto di Boito o a quella del *Trovatore* verdiano, la costruzione *ex novo* di una dimensione psicologica sfumata, per non dire contraddittoria e rosa dal tarlo della coscienza, rappresenta indubbiamente un'investitura che può ben rendere conto dell'intento autoriale di caricare di complessità il rassicurante processo restaurativo incoraggiato dalla produzione.

⁸ P. Brooks, *Preface*, in *The Melodramatic Imagination*, cit., p. ix.

«C'è del cacio in Danimarca»
*La trasmissione memetica di Shakespeare
nel fumetto Disney italiano*

Carlotta Susca

1. Classici e adattamenti. La trasmissione delle storie

L'adattamento è la strategia con cui le storie si trasmettono nello spazio e nel tempo sopravvivendo all'avvicinarsi delle generazioni e alla mutazione del gusto e dei linguaggi; come pratica di lotta all'oblio, le traduzioni intersemiotiche mettono in atto ciò che si riassume nell'espressione latina *mutatis mutandis*: cambia ciò che occorre cambiare purché rimanga un nucleo fondativo inalterato; come per la nave di Teseo del mito, una storia può approdare a una generazione dopo che tutte le sue componenti siano state modificate durante la navigazione pur rimanendo la stessa storia, in virtù quantomeno del legame con il suo "proprietario" originario, ossia l'autore.

Nell'epoca della narratività espansa e della transfunzionalità, in cui storie considerate classiche e personaggi iconici sono ripresi e diventano protagonisti di nuove avventure, è ancora più pressante la domanda che si pone Donata Meneghelli in *Storie proprio così* a proposito degli *storyworld* espansi: «fino a che punto rimane lo stesso mondo? Quante contraddizioni è in grado di assorbire senza frantumarsi?». ¹ Quanto Conan Doyle c'è nello *Sherlock* della BBC, ² in cui il consulente investigativo per antonomasia usa il telefono cellulare e ha una sorella? Quanto Shakespeare

¹ D. Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Morellini, Milano 2013, p. 147.

² *Sherlock*, 2010-2017, 4 stagioni, in onda su BBC One e in Italia su Joi (stagione 1), Premium Crime (stagioni 2-3) e Netflix (stagione 4).

c'è nella versione di Baz Luhrmann di *Romeo and Juliet*,³ in cui l'ambientazione è Verona Beach, Frate Lorenzo coltiva erbe medicinali in camicia hawaiana e il funerale di Giulietta è allestito con luci al neon? E, per venire ai casi qui discussi, come è possibile adattare una tragedia shakespeariana senza che i personaggi muoiano?

Se modernizzazione e arcaizzazione sono le strategie alternative alla base di un adattamento,⁴ scelte di campo che implicano già un'interpretazione, e se già la rimediazione implica di rendere visibile ciò che prima era solo descritto, un ulteriore livello di trasformazione della storia originale si aggiunge con la parodia, ripetizione con differenza in cui il filtro dell'ironia impone una modifica del tono del materiale narrativo originale.⁵

Le narrazioni oggetto di questo studio sono adattamenti parodistici, rimediazioni dal testo al fumetto in chiave ironica; a questa serie di filtri si aggiunge quello dei buoni sentimenti, elemento ineludibile nella galassia Disney.⁶ Le parodie dei classici realizzate in casa Disney sottopongono le storie sorgente a una molteplice serie di trasformazioni traducendole in immagini e testi a partire dalla sola parola scritta, ripetendo la narrazione originaria con la differenza dell'ironia ma soprattutto intersecando l'universo narrativo di partenza con il variegato e codificato universo narrativo dei fumetti Disney. Il risultato è ugualmente debitore del classico di partenza e del mondo di Topolino & company, una chimera narrativa all'intersezione di due mondi: quello fisso dei personaggi del fumetto Disney e quello di un di volta in volta diverso monumento della letteratura occidentale, un classico.

Le trasformazioni operate dall'adattamento a fumetti Disney, lungi dallo snaturare la storia originale, costituiscono un esempio lampante della capacità di trasmissione memetica dei classici, al punto che la qualità intrinseca di un classico e la sua *transmissibilità* si configurano come caratteristiche inscindibili. Nell'elaborare la proposta del concetto di meme, Richard Dawkins immaginò un dispositivo che, al pari del

³ *Romeo + Juliet*, USA, 1996, regia di Baz Luhrman.

⁴ Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.

⁵ Cfr. L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana 2000.

⁶ Walter Elias Disney junior (1901-1966), creatore del personaggio iconico Mickey Mouse e dell'impero Disney, fondato sui buoni sentimenti, è stato perfino candidato al Premio Nobel per la pace nell'anno della sua morte, il 1966; intervistato al riguardo da Oriana Fallaci, spiegò: «Quelli che danno premi per la Pace guardano al bene come a qualcosa di eccezionale, di raro; io no, perché sono convinto che il bene sia alla base di tutto. Se non ce ne accorgiamo è perché il male è pubblicizzato [...]: il buon samaritano non fa mai notizia», *Quella volta in cui Oriana Fallaci intervistò Walt Disney*, <https://www.curiositadisney.it/quella-volta-in-cui-oriانا-fallaci-intervistò-walt-disney/>, ultima consultazione 12 aprile 2022.

gene, fosse in grado di trasmettersi nello spazio e nel tempo⁷, e dove il gene è veicolo di informazioni fisiche, il meme diffonde informazioni culturali: un gesto, un modo di dire, l'istruzione per realizzare un oggetto. Se esteso al mito e alla narrazione, il concetto di meme consente di rovesciare la prospettiva sugli adattamenti, considerandoli dal punto di vista delle storie, che trovano così strategie per durare nel tempo. Rimediazioni, modernizzazioni, arcaizzazioni e parodie possono essere considerate strategie di trasmissione memetica, per cui quando Otello e Amleto sono impersonati da Paperino, il Conte Dracula da Macchia Nera⁸ e il Grande Fratello da Paperon de' Paperoni⁹, i personaggi iconici e i classici della letteratura hanno adottato strategie per trasmettersi nel tempo e parlare a nuove generazioni e ad un pubblico sempre più vasto.

2. *Tragedie a lieto fine. Shakespeare nel fumetto Disney*

I sofisticati, i superintellettuali mi rimproverano il lieto fine. Non è realista, sghignazzano. No, non lo è. La realtà è sudicia, il più delle volte, e il sudicio è ovunque, basta cercarlo, anzi lo trovi anche senza cercarlo. Ma io non voglio cercare, non lo voglio nemmeno trovare. Voglio credere, e credo, che dopo una tempesta venga l'arcobaleno: che la tempesta sia il prezzo dell'arcobaleno. La gente ha bisogno dell'arcobaleno e ne ho bisogno anch'io, e perciò glielo do.¹⁰

Se lo scopo delle storie Disney è quello di “dare alla gente l'arcobaleno di cui ha bisogno”, come sostiene Walt Disney in persona, come si concilia questo obiettivo con l'adattamento di storie che, trattando la complessità dell'essere umano e delle relazioni interpersonali, contemplano la morte e il male?

Sin dagli esordi nel campo dell'animazione, le narrazioni di Walt Disney hanno attinguto allo sterminato bacino delle favole: con la casa di produzione Laugh-O-Grams, da lui fondata, Walt Disney aveva in programma una serie di riletture fiabesche che avrebbe dovuto contemplare *Cappuccetto rosso*, *Cenerentola*, *Il gatto con gli stivali*, oltre al cartoon di una Alice in carne e ossa in un paese delle meraviglie disegnato;¹¹

⁷ R. Dawkins, *The Selfish Gene*, 40th Anniversary Edition, Oxford University Press, Oxford 2016.

⁸ Cfr. *Dracula di Bram Topker*, sceneggiatura di Bruno Enna, disegni di Fabio Celoni, colore di Mirka Andolfo e Fabio Celoni, «Topolino», 2-9 maggio 2012.

⁹ Cfr. *Zio Paperone e il Grande Papero*, di Nino Russo e Corrado Mastantuono, «Topolino», 26 luglio 1992.

¹⁰ *Quella volta in cui Oriana Fallaci intervistò Walt Disney* cit.

¹¹ Cfr. Sergej M. Ejzenstejn, *Walt Disney*, a cura di S. Pomati, traduzione italiana di M. Martignoni, SE, Milano, 2004, p. 119.

per il primo lungometraggio di animazione, Disney si rivolse all'immaginario messo su carta dai fratelli Grimm con *Biancaneve e i sette nani* (1937) – seguirono a pochi anni di distanza i film di animazione tratti da *Pinocchio* di Carlo Collodi (1940) e da *Peter Pan* di James Matthew Barrie (1953) e l'adattamento filmico *L'isola del tesoro* tratto dal romanzo di Robert Louis Stevenson (1950). Il passaggio di queste storie attraverso la lente Disney ha contribuito a diffonderle e le ha trasformate, dotandole di caratteristiche che sono diventate parte della loro trasmissione memetica; dal trattamento Disney, le storie si sono modificate, edulcorate e hanno viste modificate le caratteristiche dei protagonisti – basti pensare all'aspetto tirolese del nostro fiorentinissimo Pinocchio, o alla calzamaglia verde di Peter Pan. Le numerose zone d'ombra di queste narrazioni – i conigli neri come l'inchiostro che trasportano la bara della bambina dai capelli turchini nel libro di Collodi, per esempio, sono state rimosse a favore di una versione a tinte pastello, in cui le scene paurose fossero edulcorate e quelle inquietanti, eliminate.

Dal punto di vista di Disney, attingere al patrimonio favolistico consentiva di disporre di narrazioni sedimentate nell'immaginario occidentale, già testate sia pur in contesti diversi e pronte all'adattamento perché il pubblico potesse conoscerle o riconoscerle; quando, nel 1964, Walt Disney ricevette la Medal of Freedom dal Presidente Lyndon B. Johnson, la motivazione indicava: «Artist and impresario, in the course of entertaining an age, Walt Disney has created an American folklore»:¹² sia pur rielaborando in larga misura storie già codificate, il padre di Topolino le ha rese parte dell'identità narrativa statunitense, dotando il Nuovo mondo di un immaginario mitologico.

Dal punto di vista delle storie adattate, il palcoscenico Disney, anche se imponendo una trasformazione a volte radicale, ha consentito di raggiungere un numero vastissimo di nuovi fruitori e di installarsi nell'immaginario collettivo; l'operazione di imbellettamento favolistico era di mutuo vantaggio, i buoni sentimenti un filtro da sopportare per il più grande vantaggio della diffusione.

La trasformazione e l'appropriazione delle opere e della stessa figura dell'autore sono di fondamentale importanza nella trasmissione nel tempo di William Shakespeare, caposaldo della letteratura occidentale anche grazie a numerosissimi adattamenti. Figura diffusamente popolare e stereotipata nel suo utilizzo nell'alveo della comunicazione di massa, Shakespeare si dimostra da sempre proteiforme e in grado di adattarsi nel tempo, fino ad essere oggi protagonista di internet meme,¹³

¹² President Lyndon B. Johnson presents Walt Disney with the Medal of Freedom at the White House, <http://disney.go.com/disneyvideos/moviefinder/html/memorylane/ml-64pop1.html>, ul- tima consultazione 12 aprile 2022, corsivo nostro.

¹³ Cfr. C. Susca, *To Meme Or Not To Meme, And To Do So During A Pandemic. Shakespeare and the Memetic Transmission of a Classic*, «Lingue Linguaggi» 45 (2021), Università del

recente creazione nel campo della trasmissione di un contenuto. Le tragedie shakespeariane sono a tal punto radicate nell'immaginario collettivo che i suoi personaggi rappresentano caratteristiche per antonomasia (si pensi alla gelosia di Otello e al dubbio amletico), ma tale presenza stabile è vivificata anche dal contatto costante con le nuove generazioni.

La tragedia di Amleto è oggetto di due diverse parodie disneyane a fumetti: la prima, *Paperin Amleto principe di Dunimarca*, pubblicata in tre puntate nel 1960, con sceneggiatura di Giangiacomo Dalmasso e disegni di Giovan Battista Carpi,¹⁴ e la seconda, *Il Principe Duckleto*, del 2016, con soggetto e sceneggiatura di Giorgio Salati e disegni di Paolo De Lorenzi.¹⁵ Nei panni del Moro di Venezia, Paperino Otello è protagonista della storia omonima pubblicata nel 1972, scritta da Giangiacomo Dalmasso e disegnata da Giorgio Bordini,¹⁶ mentre *L'amorosa istoria di Papero Meo e Gioietta Paperina* è del 1979 (sceneggiatura di Guido Martina e disegni di Romano Scarpa). Sono state oggetto di parodia anche alcune commedie shakespeariane: *Sogno di una notte di mezza estate*¹⁷ e *La bisbetica domata*¹⁸ ma, per quanto sottoposte al trattamento Disney, fornivano un materiale di partenza più facilmente adattabile con il filtro dei buoni sentimenti.

Le strategie narrative all'opera nelle parodie delle tragedie shakespeariane esemplificano le tipologie a cui si riconducono tutti gli adattamenti fumettistici disneyani, a iniziare dalla cornice narrativa, passando dall'onomastica e in generale dal tessuto linguistico e citazionistico, per finire con la trasfigurazione della morte.

Salento, pp. 207-223.

¹⁴ Pubblicata su «Topolino» nn. 226, 227, 228 del 10 e 25 gennaio e 10 febbraio 1960, ora in *Capolavori della letteratura. Paperino-Amleto Principe di Dunimarca e Paperino Otello*, Gedi, Torino 2020; il titolo della pubblicazione originale e quello della riedizione sono lievemente differenti come riportato.

¹⁵ Pubblicata su «Topolino» n. 3184 a dicembre 2016, ora in Disney, *Parodie Disney Collection*, bimestrale, n. 2, Panini, Modena, 6 dicembre 2017.

¹⁶ In *Paperino-Amleto Principe di Dunimarca* cit.

¹⁷ *Brigitta e il sogno di una notte di mezz'estate*, 1993, scritta da Antonella Pandini, disegni di Sandro Del Conte, pubblicata in *Capolavori della letteratura. PaperAmleto e altre storie ispirate a William Shakespeare*, Giunti, Firenze-Milano 2016.

¹⁸ *Paperon Bisbeticus domato*, 1998, scritta da Silvano Mezzavilla, disegni di Giorgio Cavazzano, pubblicata in *Capolavori della letteratura. PaperAmleto e altre storie ispirate a William Shakespeare* cit.

2.1. «All the world is a stage». La giustificazione narrativa della parodia

Come veri attori, paperi e topi dell'universo disneyano prestano i propri corpi all'adattamento¹⁹, impersonando le chimere narrative nate dalla fusione fra un classico e i personaggi del fumetto. La messa in scena è quasi sempre giustificata diegeticamente come sogno o narrazione intradiegetica, e una cornice narrativa favorisce la transizione verso il racconto di secondo livello, che a volte è rappresentato da un libro, altre riportato da un personaggio più erudito.

Nel *Paperino Amleto* del 1960, Paperino sogna una versione estremamente rielaborata della vicenda del Principe di Danimarca dopo essersi addormentato con un testo della tragedia che non conosceva, ma che i nipotini gli avevano suggerito pretestuosamente («Ih! Ih! Anche Amleto passeggiava nervosamente avanti e indietro come fai tu!»²⁰); anche nella versione del 2016 di *Amleto (Il principe Duckleto)* sono Qui, Quo e Qua a introdurre l'opera allo zio, dal momento che dovevano leggerla come compito a casa. *Paperino Otello* ruota ovviamente attorno al tema della gelosia, ma l'adattamento vero e proprio è un racconto del saccente Pico De' Paperis; curiosamente, anche in questo caso sono i nipotini a citare la tragedia a un ignaro Paperino («Vergognati, zio! Noi ti esortiamo a comportarti da gentiluomo e tu invece ti comporti come un "Otello"!»²¹); il *Mercante di Venezia* disneyano²² prende le mosse dalla presenza di piume di papero in un vaso in una mostra – il corrispettivo edulcorato della libbra di carne pretesa da Shylock – e la storia adattata da Shakespeare è raccontata dal custode del museo. Un narratore d'eccezione è Topolino in persona, che introduce e congeda il pubblico dell'*Amorosa istoria di Papero Meo e Gioietta Paperina*²³:

¹⁹ S. Èjzenštejn, parlando della qualità proteiforme degli animali in Disney, scrive: «Una facoltà che definirei "plasmaticità", poiché qui l'essere riprodotto nel disegno, l'essere di forma determinata, l'essere che ha raggiunto una certa apparenza si comporta come il protoplasma originario che non aveva ancora una forma «stabilizzata» ma era in grado di assumerne una qualsiasi e di evolversi, stadio dopo stadio, sino a fissarsi in una forma qualsiasi, in tutte le forme di esistenza animale. [...] la contemplazione di una simile "onnipotenza", ossia della possibilità di diventare "qualsiasi cosa", non può non contenere una forte attrattiva», Èjzenštejn, *Walt Disney* cit., p. 29.

²⁰ Disney, *Capolavori della letteratura. Paperino-Amleto Principe di Danimarca e Paperino Otello*, cit., p. 22.

²¹ Ivi, p. 105.

²² *Paperino mercante di Venezia*, in Disney, *Capolavori della letteratura. PaperAmleto e altre storie ispirate a William Shakespeare*, Giunti, Milano 2016, pp. 153-171.

²³ In Disney, *Capolavori della letteratura. PaperAmleto e altre storie ispirate a William Shakespeare* cit., pp. 173-187.

Nella nobile città di Verona, un odio implacabile divide due illustri famiglie: quella di Capitan Bulletto (per gli amici: “Capulett”) e quella di un ricchissimo papero che, avendo l'hobby di ammonticchiare monete d'oro, s'è guadagnato il soprannome di Monticchio...²⁴

Il presente dei fumetti disneyani è omeostatico, si mantiene apparentemente uguale a sé stesso adeguandosi invece costantemente al presente extradiegetico; infatti, a parità di personaggi nella cornice delle due versioni di *Amleto* (Paperino è sempre un sempliciotto e i nipotini sono notoriamente e invariabilmente saputelli), nella versione del 1960 lo zio è molto più autoritario rispetto alla storia del 2016, e ancora nel 1972 il Paperino Otello della cornice narrativa è brusco e minaccia i nipoti con un matterello come difficilmente potrebbe fare in un fumetto scritto oggi. All'interno della cornice, la messa in scena dell'opera di Shakespeare da parte dei personaggi disneyani è una *mise en abyme*: gli stessi “corpi” impersonano la versione disneyana dei personaggi di Shakespeare. Il libro, i cartigli o il narratore sono la porta verso l'altrove narrativo, una forma di ipermediazione²⁵ che sottolinea l'esistenza della fonte letteraria a cui si attinge e segna la differenza delle parodie rispetto alle “normali” storie di paperi e topi. All'interno della cornice, non cessano di valere le regole buoniste dell'universo Disney, solo che l'adattamento viene spesso esplicitamente presentato come narrazione di secondo livello, in una forma di distanziamento che caratterizza le parodie. Le storie di partenza richiedono a volte una deroga alle leggi Disney, per cui, per esempio, possono comparire coppie sposate. La parodia Disney e la citazione letteraria in generale in qualche forma sono connotate come un altrove diegetico e si pongono come storie caratterizzate da maggiore qualità.

2.2. «What's in a name?». Onomastica chimerica e citazioni deformate

Generalmente nelle parodie disneyane, i nomi dei personaggi sono esemplificativi della fusione dei due universi finzionali²⁶; nel *Paperino Amleto* del 1960, solo il protagonista si adegua a questo schema, mentre gli altri personaggi mantengono il proprio nome disneyano, che però viene ammantato di nobiltà per mezzo dell'aggiunta di titoli in modo da essere coerente con il nuovo scenario; sono presenti dunque una Nonna Papera divenuta regina, i baroni Bassotti e il principe Gastolfo, quest'ultimo

²⁴ Ivi, p. 173.

²⁵ Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 2001.

²⁶ Cfr. P.P. Argiolas, *La parodia Disney. Fisionomia letteraria di un genere composito*, in Argiolas et al., *Le grandi parodie Disney, ovvero I Classici fra le Nuvole*, Nicola Pesce Editore, Roma 2013, p. 69.

una deformazione di “Gastone” con un’eco ariostesca. In generale, nella versione Disney di *Amleto* del 1960 prevale nettamente l’aspetto fumettistico, e si verifica quindi quanto osservato da Distefano per *I viaggi di Papergulliver*, ossia «Gli elementi disneyani non si limitano a interpretare e riproporre, ma *si sostituiscono* a quelli dell’opera originale, con il risultato di cannibalizzarne la storia»²⁷. *Paperino Amleto* mette in scena i Paperi come protagonisti di intrighi di palazzo e lotte dinastiche vagamente ispirati alla tragedia shakespeariana, che in questo caso funge poco più che da pretesto – come anche le scelte onomastiche dimostrano.

È ben più fedele al testo shakespeariano la versione della tragedia danese del 2016, in cui l’onomastica è più radicalmente frutto di una fusione, e così Brigertrude, una Brigitta compenetrata alla Gertrude shakespeariana, è la Regina di Danimarca; re Rockclaudio è l’usurpatore (Claudio è “impersonato” da Rockerduck, l’avversario di Paperon de’ Paperoni nel fumetti), e non mancano una Paperina/Ofelia “Paperofelia” e un Gastone/Laerte “Gastonerte”; l’intera parodia del 2016 è sostanzialmente più vicina al testo shakespeariano, inclusa l’apparizione del fantasma di Re Paperone sugli spalti del castello di Duksinor, luogo il cui nome è a sua volta frutto dell’aggiunta di un prefisso aviario a trasfigurare la località danese di Helsingør in cui è ambientato l’*Amleto* shakespeariano.

A volte l’etimologia dell’adattamento fumettistico è ironica, come per il caso citato di Capulett/Capitan Bulletto e Monticchio l’ammonticchiatore; mentre in altri, più sporadici, casi il nome shakespeariano viene citato senza infingimenti: la moglie di Paperino Otello è infatti semplicemente Desdemona perché la storia del Moro di Venezia occupa poco spazio nell’adattamento rispetto alla cornice, che prevale, e che presenta a sua volta una vicenda di gelosia in cui Paperino perde l’affezione di Paperina perché vorrebbe impedirle di frequentare il proprio cugino Gastone. In linea di massima, in maniera quasi infallibile, i rapporti fra i personaggi dei fumetti, per come si sono progressivamente stabilizzati nel tempo e nell’immaginario mitico di Paperi e Topi, vengono mantenuti nell’adattamento – a testimonianza di come le funzioni dei personaggi²⁸ siano una costante narrativa e un punto di contatto fra una tragedia e la sua traduzione parodistica: la rivalità fra i “grandi vecchi” Paperone e Rockerduck, e fra gli antitetici Paperino e Gastone, così come la spensieratezza di Paperoga e Ciccio sono le linee guida dell’adattamento e si prestano a ospitare altre rivalità tra vecchi (re Amleto e Claudio) e giovani (Amleto e Laerte) e altri perso-

²⁷ G.V. Distefano, *Paperi e topi alla prova del personaggio*, in Argiolas et al., *Le grandi parodie Disney* cit., p. 104, corsivo mio.

²⁸ Cfr. V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 1966 e, sulle funzioni dei personaggi transmediali, cfr. Anche P. Bertetti, *Toward a Typology of Transmedia Characters*, «International Journal of Communication», 8 (2014), pp. 2344–2361.

naggi secondari meno impegnativi (Rosencratz e Guildenstern, divenuti gli «impiastri reali»²⁹ Rosenciccio e Guildestoga).

La citazione del testo fonte nel tessuto linguistico della parodia non passa solo dall'etimologia chimerica letterario-disneyana: al di là dei nomi di personaggi e luoghi, la narrazione delle parodie è ricca di citazioni opportunamente deformate; nel *Principe Duckleto*, Paperofelia mostra a suo zio³⁰ Piconio (un Polonio interpretato dal dotto Pico de' Paperis) un messaggio ricevuto da Paperino/Amleto; dove Shakespeare faceva scrivere ad Amleto la dichiarazione d'amore: «Doubt thou the stars are fire, / Doubt that the sun doth move, / Doubt truth to be a liar, / But never doubt I love»³¹, il testo parodistico è: «Dubita che / le stelle brillino come l'oro / Dubita che sia rosso il pomodoro / Dubita che ci vada lo zucchero / sopra il pandoro / ma non dubitare mai del mio amore»³²; nella parodia fumettistica viene esplicitamente citato il testo originario ma la struttura rimica viene trasformata in maniera ironica con quattro rime in -oro al posto della rima alternata fire/move/liar/love, e per la quarta rima la stessa parola "amore" viene maldestramente distorta, al punto che Piconio, rivolgendosi a Paperofelia (solerte come la sua omologa nel far leggere la lettera allo zio), commenta: «Il principe ha qualche problemino con le rime ma è cotto di te come un'aringa al forno»³³.

Nello stesso *Principe Duckleto*, una delle più celebri espressioni shakespeariane, «Something is rotten in the state of Denmark», comunemente tradotta in italiano come «C'è del marcio in Danimarca»³⁴ viene citata essendo sottoposta a un simile processo di deformazione parodica, e diventa: «C'è del cacio in Danimarca»³⁵; è pronunciata da Rosenciccio, un Rosencratz in cui prevale la caratterizzazione di Ciccio, il tuttofare ingordo aiutante di Nonna Papera. Poco prima, non manca un riferimento più filologicamente vicino al testo fonte e più cupo quando Duckleto, disgustato dall'annuncio del fidanzamento di Rocklaudio e Brigertrude, pronuncia: «Ah, se queste mie troppo pesanti piume potessero permettermi di volare via da tutto ciò»³⁶,

²⁹ *Il principe Duckleto* cit., p. 24.

³⁰ Le parentele dirette sono evitate nei fumetti Disney in favore di quelle collaterali, per cui se Polonio era il padre di Ofelia, Piconio è lo zio di Paperofelia.

³¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, Atto II, scena 2.

³² *Il principe Duckleto* cit., p. 31.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. R.L. Nichil, *C'è del marcio in Danimarca (e non solo lì). Per modo di dire... Un anno di frasi fatte*, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Modi_di_dire9.html, ultima consultazione 8 dicembre 2021.

³⁵ *Il principe Duckleto* cit., p. 25.

³⁶ *Ivi*, p. 13.

un adattamento dell'incipit del monologo in cui Amleto allude al suicidio «O, that this too too solid flesh would melt / Thaw and resolve itself into a dew!»³⁷.

Al di là dei riferimenti deformati ai testi adattati, le parodie attivano quasi sempre una modalità citazionistica che attinge da tutto il patrimonio narrativo mondiale, anche da quello popolare delle canzoni di musica leggera; a proposito di *Paperin Furioso*, parodia di Ariosto, Andrea Cannas scrive:

Il lettore, intanto, vede eclissarsi anche la solida certezza del referente letterario, poiché nel bel mezzo di un orizzonte ariostesco vede materializzarsi, per mezzo della citazione di canzonette (*Non son degno di te* e *Viva la pappa col pomodoro*), nientemeno che Gianni Morandi e Rita Pavone, e insieme a loro incautamente l'Ugolino e la Francesca di Dante, le cui vicende vengono alluse per lacerti di versi. Perfino l'Amleto di Shakespeare: la questione è appunto relativa all'«essere o non essere». *Tutte queste opere, una volta evocate, coesistono sincronicamente nello stesso orizzonte di eventi*³⁸.

Così, in *PaperAmleto*, il re usurpatore Gastolfo, dal nome più ariostesco che shakespeareiano, minaccia Paperina con un'eco omerica: «Bada! se rifiuterai di sposarmi, la mia ira sarà funesta!»³⁹, e quando Gioietta Paperina sospetta che Papero Meo la tradisca, attingendo al mito arturiano, tira in ballo anche una Isotta («Dimmi il nome di quella strega e le caverò gli occhi! Forse è Gesualda? O Isotta? O...»⁴⁰). Quasi come se la parodia implicasse l'esistenza di un universo condiviso da parte dei personaggi e delle storie del patrimonio collettivo, o come se una patina di letterarietà fosse ricercabile a vari livelli, gli adattamenti Disney utilizzano a largo spettro citazioni e stilemi provenienti da fonti eterogenee, per esempio i cartigli⁴¹ che contengono la ricorrente narrazione in terza persona in *PaperAmleto* sono scritti con una versificazione ottonaria («È il tramonto. Per la reggia / Paperin ancor passeggia, / tra gli stucchi e tra gli stemmi / travagliato dai dilemmi...»⁴²), quasi ad addomesticare

³⁷ W. Shakespeare, *Hamlet*, Atto I, scena 2.

³⁸ A. Cannas, *Dall'Odissea a Guerre stellari. L'eterno ritorno dei Paperi*, in Argiolas et al., *Le grandi parodie Disney* cit., p. 39, corsivo mio.

³⁹ *PaperAmleto*, in Disney, *Capolavori della letteratura. PaperAmleto e altre storie ispirate a William Shakespeare* cit., p. 51.

⁴⁰ *L'amorosa istoria di Papero Meo e Gioietta Paperina* in Disney, *Capolavori della letteratura. PaperAmleto e altre storie ispirate a William Shakespeare* cit., pp. 173-187: p. 181.

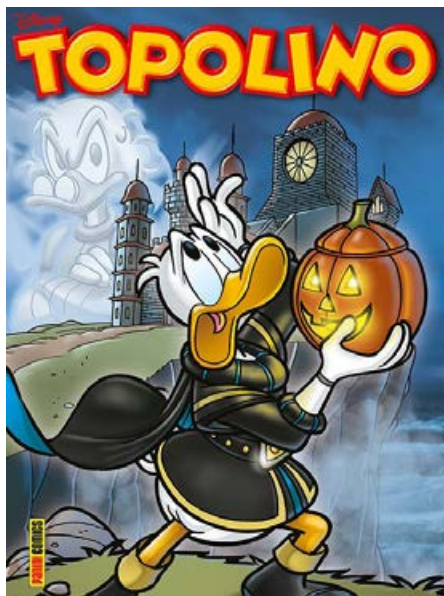
⁴¹ Una strategia di ipermediazione (cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation* cit.) che sottolinea l'artificio narrativo e rafforza la presenza di una cornice narrativa in cui inscrivere la parodia.

⁴² *PaperAmleto* cit., p. 25.

il testo originario inglese con uno dei versi italiani più facilmente memorizzabili e dall'andamento cantilenante.

2.3. «*That this too too solid flesh would melt*». *Vietato morire*

Le parodie appongono alle opere originarie il filtro dei buoni sentimenti evitando i temi delicati e trasfigurando gli aspetti negativi o sgradevoli; nel trattamento Disney dei grandi classici, che per loro natura riflettono la complessità dell'essere umano e che indagano anche i recessi più oscuri del suo animo, viene messa in pratica una diffusa semplificazione: il manicheismo di fondo, che schiera buoni e cattivi, impone trame rassicuranti e la negazione della sessualità e della morte. Il primo aspetto è abilmente aggirato con l'inesistenza di parentele dirette nell'universo fumettistico Disney, popolato di zii e nipoti nella totale assenza di figli e genitori (salvo rarissime eccezioni), mentre le strategie per aggirare gli aspetti più cruenti dei testi originali sono molteplici: la vicenda di Papero Meo e Gioietta Paperina, parodia della tragedia degli amanti di Verona, trasfigurata ironicamente dal disinteresse di Papero Meo per la fanciulla Capulett, vede coinvolto nel finale del sonnifero, e i due paperi che ne hanno fatto uso fuggono nel Nuovo Mondo; la storia di Paperino Otello e della sua gelosia è interrotta prima dell'uccisione di Desdemona dalla provvidenziale dimenticanza del narratore della cornice, Pico de Paperis; volendo consultare la fonte per raccontare meglio la storia, viene travolto dalla caduta della libreria. Anche la libbra di carne shylochiana del *Mercante di Venezia* diventa opportunamente l'asportazione di una libbra di piume a cui sono condannati Paperino e Gastone per non aver onorato un prestito.



Una strategia ricorrente per metamorfosare la morte è il ricorso all’area tematica del cibo, il più semplice sostituto a temi scomodi dell’opera da parodiare, e le parodie Disney vi fanno diffusamente ricorso per un sicuro alleggerimento dei toni. La copertina originale del *Principe Duckleto*, molto opportunamente, sostituisce una zucca al teschio di Yorick, e la versione del 1960 di *Amleto* introduce il proverbiale dubbio del protagonista così: «Altro attanagliante problema, adesso! Che cosa ingurgiterò a colazione? Latte vanigliato con miele e biscotti o doppio zabaione con marmellata e focaccia?»⁴³: quale miglior modo per glissare sul dilemma esistenziale di Paperino/Amleto e per evitare di affrontare uno scomodissimo “essere o non essere”? Il cibo e l’ingordigia sono i temi adottati nella maggior parte dei casi in cui occorre una strategia per evitare argomenti tabù nell’universo Disney – la morte su tutti.

Non è solo nell’adattamento delle tragedie shakespeariane che i fumetti Disney ricorrono all’impiego del cibo: in *Topolino e i dolci segreti di Twin PIPPS*⁴⁴ tutta la trama della serie TV *Twin Peaks*⁴⁵ – la creazione surreale di David Lynch e Mark

⁴³ *PaperAmleto* cit., p. 15.

⁴⁴ *Topolino e i dolci segreti di Twin PIPPS*, Parodie Disney Collection, bimestrale, 3, Panini, Modena 2018. La prima pubblicazione della parodia risale all’agosto 1992.

⁴⁵ Cfr. *Twin Peaks – The Entire Mystery*, 10 Blu-Ray, Paramount, 2016. Le due stagioni originali sono andate in onda tra il 1990 e il 1991.

Frost che ruota attorno a un omicidio, a creature demoniache e all'incesto – è trasfigurata in una vicenda ammantata di mistero, ma in cui l'indagine di Topolino e Pippo si svolge attorno alla realizzazione di torte: è questo un evidente caso di “cannibalizzazione” Disney della fonte, in cui della storia originale non rimane che un'eco distante. Allo stesso modo, la parodia di *Dracula* di Bram Stoker – un romanzo epistolare apparentemente inadattabile in una versione da “buoni sentimenti”, in cui la morte e la sua negazione demoniaca sono il presupposto narrativo – trasfigura il testo fonte al punto che la bella Lucy Westenra viene trasformata in una barbabietola gigante invece di morire ed essere impalata e decapitata.

Le due versioni parodistiche disneyane di *Amleto* devono fare i conti con un testo originale la cui trama è basata sul fratricidio del legittimo sovrano della Danimarca e che si conclude con una ecatombe; il non facile compito di crearne una versione buonista è affrontato nella parodia del 1960 con il ricorso al cibo: un'abbuffata causa la dipartita di Paperoldo VII, padre di Paperin-Amleto, sconfitto a pranzo dal re di Crapulogna Gambadiferro (in questo modo il nemico è un omologo straniero, e non un parente), e nel confronto finale fra Paperin-Amleto e Gambadiferro delle zucchine sono usate come randelli. In deroga alla completa negazione della morte della gran parte della produzione Disney, la parodia del 1960 contempla quindi la scomparsa del re, ma a causa di una indigestione che contribuisce a renderla buffa.

La parodia disneyana del 2016, ben più aderente al testo shakespeariano, vede l'usurpatore Rocklaudio versare «una pozione magica chiamata quisquiliamo»⁴⁶ nell'orecchio del sovrano dormiente, che così *scompare*: in questo caso, l'ironia si gioca sulla polisemia del verbo “scompare”; nella edulcorata versione Disney, il sovrano diventa trasparente come un fantasma senza morire davvero, e nel finale tutti i protagonisti *scompaiono*, insieme al castello.

Conclusione

Non è sempre vero che i buoni sentimenti rovinino una storia, e non è detto che la censura di un classico, operata su un adattamento, sia un'operazione da condannare. Il filtro della Disney opera come una forma di censura, eliminando o trasfigurando pesantemente gli aspetti più umani presenti in un'opera letteraria, su tutti la sessualità e la morte, ma mettendo in atto una traduzione intersemiotica e parodistica rivolta a un pubblico giovane che potrebbe avere così il primo contatto in assoluto con una determinata storia attraverso l'adattamento. Per tale pubblico, sarà l'opera originale, una volta incontrata, a suscitare il piacere del riconoscimento e della ripetizione con

⁴⁶ *Il Principe Duckleto* cit. p. 16.

differenza; come sottolinea Linda Hutcheon, la relazione fra originale e adattamento non va immaginata come verticale/asimmetrica, ma come laterale/complementare:

we may actually read or see the so-called original after we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of every notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically⁴⁷.

Le parodie Disney derogano a molte delle regole non scritte dell'universo narrativo creato da Walt Disney: matrimoni e dipartite, sebbene ironicamente trasfigurate, sono un compromesso necessario con la storia originale. Mantenendo fede al ricorso inderogabile al lieto fine, gli sceneggiatori del fumetto Disney italiano hanno dovuto lavorare con un vincolo narrativo sicuramente stimolante che, oulipianamente, ha consentito alla loro fantasia di dispiegarsi – con risultati più o meno felici. Ma se il punto di vista è quello delle storie, le parodie e gli adattamenti a fumetti sono veicoli di trasmissione memetica, strategie per innestarsi in quanti più cervelli possibili, per diffondersi nello spazio e nel tempo in maniera virale e per far durare la memoria e la tradizione dei classici della letteratura. Da questa prospettiva, siamo tutti strumenti al servizio delle storie, e a volte i buoni sentimenti servono allo scopo di una maggiore trasmissione.

⁴⁷ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, with S. O'Flynn, second edition, Routledge, London and New York 2013, p. xv.

Matilde Serao e il retorico abnorme de La Madonna e i Santi

Magdalena Maria Kubas¹

1. I sentimenti

La frase di André Gide che dà titolo al convegno annuale dell'Associazione è significativa per chi studia la letteratura religiosa e quella apertamente devozionale la quale, se da un lato può raggiungere (per poi dettarle) le vette dello stile come la lauda duecentesca, dall'altro può indicare, come proprio lettore modello, chi non legge per motivazioni e desideri dettati dall'estetica. Per chi analizza questo tipo di scrittura, sono importanti gli interrogativi che hanno accompagnato la diffusione del *call for papers* di questo convegno. In ogni epoca la scrittura spirituale è uscita dalla penna di autori maggiori e minori: nel nostro contributo vorremmo fotografare un momento, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, quello in cui Matilde Serao dava alle stampe una raccolta di scritti devozionali intitolata *La Madonna e i Santi (Nella Fede e nella Vita)*. A fine volume, in *Commiato* si legge infatti, che non è la penna seraiana «di cronista» che «era degna di dire le glorie della vita di Maria, e le grandezze di certe figure di Santi» ma i sentimenti (la «simpatia verso i costumi del mio paese»,² la sincerità, e anche il proposito di scrivere un libro «da una donna,

¹ Questo articolo si inserisce nell'attività di ricerca finanziata dal Progetto ERC "NeMoSanctI: New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives". Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio europeo della ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Orizzonte 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.

² M. Serao, *La Madonna e i Santi (Nella Fede e nella Vita)*, Tipografia Angelo Trani, Napoli 1902, p. 385.

per le donne»³): l'*understatement* a parte, se attraverso le dichiarazioni dirette si può intravedere qualcosa di ciò che aveva portato alla nascita del volume, tra le ragioni vi è anche la sofferenza personale. Il libro è oggetto di un'esortazione:

O libro schietto e puro, uscito dal più torbido dolore che abbia sconvolto un'anima di scrittore, se tu dai un pensiero di pace, se tu ispiri un desiderio di raccoglimento, se tu fai rivolgere una preghiera al Cielo, tu non sarai vissuto invano!⁴

L'autore si identifica con la propria opera che dovrebbe creare un filo diretto tra l'autore empirico (che sarà creduto in buona fede di fronte a una confessione del genere) e il lettore empirico,⁵ a cui è confessato – ma rimane sempre discretamente velato – il vissuto del primo. È significativo che l'esortazione sia stata posta in chiusura del libro: essa svela le motivazioni che possono essere alla base dell'iniziale successo e anche dell'oblio in cui il volume è caduto in seguito. I brevi scritti che compongono *La Madonna e i Santi* abbondano di elementi personali (non sempre quanto nel frammento conclusivo): sono proprio i *sentimenti*, la credenza e le usanze relative alla venerazione dei santi e della Vergine Maria che creano un'unione molto diretta tra l'autore e il lettore.

2. Il volume

Prima di intraprendere l'analisi testuale, qualche riferimento e una descrizione de *La Madonna e i Santi (Nella Fede e nella Vita)* che, a quanto indicano i cataloghi bibliografici in rete non è più pubblicato dal 1904/1909.⁶ Con tre edizioni nei primissimi anni del Novecento, oggi è un *forgotten book*:⁷ a prescindere dal giudizio che possa essere dato, Matilde Serao produsse opere il cui scopo era affermarsi maggiormente sul versante estetico: si pensi ad esempio ai romanzi. Il lettore percepisce chiaramente la consapevolezza del divario tra l'estetica e l'etica che parla attraverso le pagine *La Madonna e i Santi*. Nelle parti rivolte direttamente al lettore – generosamente presenti nel libro – si intuisce l'autoconsapevolezza di un proposito, che potrebbe

³ Ivi, p. 386.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1993.

⁶ Con la data di pubblicazione più recente indicata come il 1909, ma a quanto risulta dall'ICCU on line, riconducibile a un'edizione Perrella 1901.

⁷ Infatti, la copia cartacea personale oggetto della presente analisi, è una stampa prodotta su commissione nella collana *Forgotten Books* di Londra.

essere una rivisitazione del *sermo humilis* medievale. Al contempo è ciò che probabilmente rese difficile una ricezione a lungo termine. Se Serao ancora oggi è letta e studiata come autrice di opere narrative, uno scritto come *La Madonna e i Santi* ha completamente perso l'efficacia e l'attualità: nel corso del nostro breve studio abbiamo potuto constatare come sulla raccolta regni l'oblio non solo nel mondo editoriale, ma anche nell'universo degli studi dedicati all'autrice napoletana.

La Madonna e i Santi è un libro che dà la priorità ai *sentimenti*, in una prospettiva personale e parziale: se il volume è tra le opere considerate minori o addirittura marginali di Matilde Serao, il fatto è dovuto certamente anche a uno schematismo con cui è affrontato il problema del *genius loci* (ampiamente inteso), della venerazione particolare verso Maria e i santi che hanno i napoletani e della protezione particolare che a questo popolo, così religioso, la Madonna e i patroni invocati da Serao offrono in ogni evenienza. Il volume risulta cospicuo sia se pensiamo a una fase necessaria per la sua preparazione, sia dal punto di vista della consistenza materiale: ne *La Madonna e i Santi* Serao raccoglie 47 prose brevi, suddivise in tre parti: *La Madonna* (in cui si parla di celebrazioni mariane), *Le grandi feste* (una parte dedicata alle più importanti ricorrenze liturgiche), *I Santi*. Gli scritti hanno come oggetto una riflessione dedicata alle credenze, le maggiori festività, i culti locali e gli usi legati alla spiritualità, all'espressione – squisitamente e orgogliosamente popolare – del sentimento religioso.

Ne *La Madonna e i Santi* non sono focalizzate le questioni teologiche. Se da un lato Serao raccoglie una serie di impressioni, ricordi e *tableaux* relativi ai costumi napoletani, quelli a sfondo religioso – legati sia al passato sia agli anni della stesura del volume – dall'altra esalta l'orgoglio locale. L'enfasi posta sul *nostro* e il *nostrano* è onnipresente. È interessante notare che tra i valori di cui si fa portatore la raccolta seraiana la nostranità è allo stesso livello della fede:

Grande, grande letizia nel cuore dei festaiuoli napoletani! Due feste, una dietro l'altra, cioè la domenica che è sempre un'importante solennità per i napoletani *veraci*⁸ e poi, subito dopo, la giornata della Madonna, la giornata della grande, della Immacolata Concezione per cui si fanno novene, tridui, preghiere speciali. [...] quando la gran luce aurea ha avvolto il mare, le strade e le colline, come l'altrieri, come ieri, i festaiuoli nostri si sono dati alla gioia più stravagante. Ma è fatta di così semplici e ingenuie cose, una festa napoletana! Basta che il cielo brilli d'azzurro e d'oro; basta che le liete campane mandino squilli gloriosi; basta che i giovanotti possano vedere le loro signorine alla messa ultima di san Giacomo o della Pietà dei Turchini; basta che si abbiano cinque lire in tasca [...] Le feste napoletane così liete, così irresistibilmente gioconde

⁸ Il corsivo nel testo.

sono feste fatte di queste piccole cose: [...] Gli antichi romani volevano le feste nel circo [...] Di domenica, il napoletano che dispone di dieci lire, è un re!⁹

L'essere napoletani per Serao è unire continuamente la fede (che è identificata con la venerazione e i culti locali) e le usanze popolari. L'oggetto dell'osservazione saraiana è una massa uniforme, devota allo stesso modo ai propri santi, che segue strettamente certe usanze religiose e di strada. È un principio che urta non poco il lettore moderno, anche alla luce della biografia della scrittrice: ricordiamo che nel 1871 Serao aveva abiurato la greco-ortodossia, rito nel quale era stata battezzata alla nascita, per essere accolta nella Chiesa Cattolica Romana.¹⁰ La scrittrice all'epoca aveva sedici anni: anche se quindi nella parte restante della sua vita non doveva sfuggirle la questione della diversità etnica e religiosa, la complessità di questo genere di questioni non solo non è valorizzata, ma sembra completamente rimossa. La visione creata ne *La Madonna e i Santi* rende un senso di comunità, un'appartenenza forte, omogenea e univoca.

Alla luce delle problematiche che rendono faticosa la lettura del libro oggi, vi sono alcuni fattori che si traducono in una prospettiva ampia. Essi rappresentano i punti d'interesse dell'autrice e offrono un sapere, nascosto nelle prose del volume, tanto più prezioso quanto più tempo passa dalla stesura delle sue pagine. Cerchiamo allora i fattori che condizionarono lo sguardo di Matilde Serao sulle usanze religiose-popolari, legate alla venerazione dei santi a Napoli, descritte ne *La Madonna e i Santi*:

- Interesse antropologico: vi è una passione sia per le 'scenografie' delle usanze popolari legate alle ricorrenze religiose (ad esempio processioni, pellegrinaggi), sia per i segni esterni che permettono di ipotizzare con quali emozioni vengono vissute: l'ecfrasi è la figura retorica più utilizzata nella resa prosastica. È doveroso far notare come lo sguardo personale spesso si sovrapponga a quello degli osservati.

⁹ M. Serao, *La Madonna e i Santi (Nella Fede e nella Vita)*, Tipografia Angelo Trani, Napoli 1902 [ristampa anastatica Forgotten Books, Londra 2020], pp. 109-110.

¹⁰ R. Giglio, *L'abiura di Matilde Serao. Dalla Chiesa greco-scismatica alla Chiesa di Roma*, «Critica letteraria», 4, 2019, pp. 925-930. Secondo Giglio Serao non era «certamente donna bigotta del proprio tempo» (ivi, p. 925). Lo studioso parla della pratica dei «processetti» istruiti dalla Curia di Napoli «per concedere al richiedente l'accesso ai sacramenti». In particolare, la domanda di Matilde Serao risulta controfirmata dai genitori. L'abiura fu concessa a Serao dal vescovado di Napoli con la data del 26.05.1872.

- Interesse etno-gastronomico, che riguarda le pietanze – rigorosamente popolari – legate alle ricorrenze religiose descritte nel libro.¹¹
- Interesse relativo all’immaginario cristiano locale, elementare e popolare.
- Interesse linguistico, per parole ed espressioni napoletane, ed etno-fono-linguistico: ad esempio vi sono alcune osservazioni riguardo alla pronuncia del napoletano nelle usanze religiose e popolari.¹²
- Interesse onomastico, per la bellezza dei nomi delle sante e dei santi per battezzare le bambine e i bambini, soprattutto a parte del popolo. Infatti, Serao critica i ceti alti della società napoletana che amano i nomi ricercati, stranieri ecc.¹³
- Interesse autobiografico e memorialistico: sebbene marginale, si registra una certa nostalgia del tempo che fu.
- Interesse per la preghiera e la sua descrizione.¹⁴

¹¹ «Che folla gioconda di popolane estasiare, che festività giubilante e che pantagurelica mostra di roba *spezzolatoria*! Dalle *pullanchelle*, alla *parmigiana di mulignane*, dai fichi d’India alle *cozziche*, dai *salatielli* alle *ova cotte*, dal *doie allattante* alle non mai abbastanza lodate *paste cresciute*, che poema!». Serao, *La Madonna e i Santi* cit., p. 54. I corsivi nel testo.

¹² «(Ma quanto è arguto ed acuto il popolo napoletano! Per indicare il caffè, la bevanda, come dice? *’o ccafè*, cioè calcando sulla doppia *c*. E per indicare il luogo di ritrovo, dello stesso nome? *A ’o cafè*, pronunciando leggerissimamente la unica *c*. Così il santo che capita al tredici giugno e glorioso nostro patrono, si chiama Sant’Antonio: ma quello che è capitato ieri, per distinguerlo, si chiama *Sant’Antuono*. O popolo napoletano, chi ti apprezzerà mai giustamente?)». Ivi, p. 244.

¹³ «Felici le donne che portano il nome di Grazia [da Madonna delle Grazie e dal poema *Graziella* di Lamartine, *scil. lic.*]; poiché ogni volta che il loro nome è pronunziato, è un’eco di poesia che risuona nei cuori. Peccato che solo nel popolo, assai raramente nelle classi alte, quelle Grazielle vi sieno! E bizzarramente, nell’aristocrazia inglese, vi sono una quantità di *Grace*, poiché esse intendono assai la poesia di un nome femminile, quelle belle donne che si chiamano Lillian, Gwendolen ed Elaine! Soavi lettrici, voi non lo sapete, ma dal giorno in cui l’anima mia ha cominciato a sognare, – o giorno di delizia e di dolore! – io ho cercato una donna che si chiamasse Grazia. [...] Ma questo nome è andato cadendo in disuso, come quello di *Candida*, *Cannetella* ed è assai raro, assai raro, trovare anche *Graziella*, fra le nostre popolane. Ivi, pp. 39-41. I corsivi nel testo.

¹⁴ Per la festa di San Giuseppe si parla di zeppole, ma in chiusura della prosa è citata una serie di «*Giaculatorie*: Considerato che: San Giuseppe è il primo santo, dopo la Trinità e dopo Maria. / È lo sposo della Vergine; / È il patrono dei nostri legnaiuoli; / È il padre putativo di Gesù; / È il dispensatore delle *zeppole*; / È il patrono della buona morte; / È il signore dello *zerre-zerre*; [...] / È la simpatia dei *piccirilli*; / È il simbolo della vita innocente, e laboriosa, nella pace della coscienza; / È l’amico dei poveri, dei miseri, degli affannati; / È il santo più popolare del calendario». Ivi, pp. 259-260.

3. *Un libro per le donne, un libro sul popolo*

Per esaltare la nostranità locale e religiosa Serao adopera gli espedienti retorici legati alle figure della parola. Nelle prose de *La Madonna e i Santi* l'enfasi si esprime attraverso ogni genere di sdoppiamento o moltiplicazione. È una scrittura che adopera molto la ripetizione, ad esempio per creare catene di associazioni e analogie. Un secondo elemento reiterato più volte è l'apostrofe alle donne e le invocazioni alla grande religiosità delle napoletane riconducibile a una *captatio benevolentiae* tutta al femminile. Infatti, in più punti si ribadisce che è un libro per le donne: chi narra si rivolge spesso alle «amiche», «lettrici» definite «le mistiche donne meridionali»:¹⁵ ci si rivolge alle donne credenti.¹⁶ In un'analisi di alcuni racconti fittizi di Matilde Serao Concetta Maria Pagliuca, nella descrizione della psicologia femminile, nota l'uso di accumuli di «sostantivi sentimentali astratti»¹⁷ pertinenti al sublime: allo stesso modo le donne vengono definite ne *La Madonna e i Santi*, con uno spostamento verso il lato devozionale e le virtù teologali. Si parla tuttavia dei sentimenti elementari in cui si rispecchia la fede cristiana. Da un lato Serao conosce i sentimenti delle sue lettrici, dall'altro – da questo punto di vista è sotto accusa anche una parte della narrativa seraiana – non ammette una grande varietà della psicologia popolare femminile.¹⁸ Forse il problema di questo specifico volume è l'interesse soltanto per

¹⁵ Ivi, p. 62.

¹⁶ Serao era consapevole del soggiogamento della donna ma era contraria al movimento femminile, all'emancipazione, al voto delle donne (cfr. U. Åkerström, *Matilde Serao e la virtù delle donne*, in U. Åkerström (a cura di), *Lingua e letteratura del Sud nell'Italia del Novecento*, Aracne Editrice, Roma 2013, pp. 95-101). Ne *La Madonna e i Santi*, un libro indirizzato alle donne, in realtà le donne sono una parte di ciò che Serao indica come 'popolo'. Non ci sono distinzioni, nessun accenno alla questione femminile, cosa che era avvenuta in diversi romanzi della scrittrice, come ad es. *Scuole normale femminile*, *Telegrafi dello Stato*, o anche ne *Il Ventre di Napoli*.

¹⁷ C.M. Pagliuca, *Forme e sostanze della psicologia femminile nella narrativa breve di Matilde Serao*, «Critica letteraria», 4, 2019, p. 868.

¹⁸ «Le figure femminili di questa novella sono medio e alto-borghesi, a differenza di quelle presenti in altre novelle del *Romanzo della fanciulla*, piccolissimo-borghesi e quasi proletarie: si direbbe che la voce interiore del borghese che ha conquistato l'individualità non possa confondersi, armonizzarsi con quelle dei suoi pari, come avviene per il popolino e la classe operaia.», ivi, p. 875. Lo studio di Pagliuca focalizza i modi in cui si palesa la soggettività femminile nei racconti di Serao, leggiamo più avanti: «Alle classi alte soltanto è concessa la possibilità di gestire il racconto alla prima persona, è concessa un'autoanalisi della propria esperienza, è concessa un'eloquenza in cui prevalgono le parole della vita affettiva e il sublime delle passioni disinteressate. Soltanto questi personaggi, insomma, hanno diritto a quello che ho altrove definito "lo stile dell'anima"», ivi, p. 876.

il ceto popolare che, come viene notato in alcuni studi sulla sua narrativa, Matilde Serao difficilmente dota di una psicologia complessa.

Ne *La Madonna e i Santi* si dà una descrizione della religiosità del popolo, delle donne e dei bambini. Nella costruzione di quegli scritti ciò è collegato a un problema su cui torneremo più avanti, quello della prospettiva. Quanto alle categorie sociali l'io narrante si pone in mezzo, tra ciò che esalta – il modo di esternare il culto da parte dei 'semplici', un gruppo rappresentato qualche volta come 'inferiore' – e ciò che critica e che pur senza approfondirne le motivazioni pone in opposizione, ovvero i ceti alti: questo è uno dei modi in cui si esprime lo schematismo del volume in esame. Il narratore è in bilico, perché talvolta adotta una prospettiva orizzontale per cercare di confondersi con il popolo, in altri casi si pone in verticale rispetto alle categorie sociali e di genere di cui si fa portavoce. La bontà (del popolo, nell'idea del narratore) è opposta alla corruzione di ciò che non è popolo o sentimento popolare. Il narratore spesso ricorre un 'noi' accomunato dall'origine napoletana e dai culti comuni. Laddove il narratore è scisso dall'oggetto di valore, ossia il sentirsi parte del popolo che venera i santi e partecipa alle manifestazioni religiose-popolari, non ha più un punto di vista fisso. Inoltre, in un'ottica del lettore odierno è forse interessante sottolineare la mancanza dell'identificazione del narratore con il sesso femminile al quale è dedicato il volume: l'io si sente una parte della collettività che comprende uomini e donne. Infine, vale la pena di aggiungere una breve chiosa per contestualizzare lo sguardo su Napoli. Matilde Serao è comunemente considerata una conoscitrice e una difenditrice di Napoli, ricordiamo la famosa polemica con Depretis riguardo alle grandi opere in città (lo 'sventramento' di Napoli). Riguardo alle prose de *Il ventre di Napoli*, Anthony Gisolfi nel 1968 parlava dei «vivid sketches of Naples», in cui prevalgono lo «strong attachment and keenest observation». ¹⁹ Lo studioso affermò anche: «She loves but she does not beautify what she loves». ²⁰ *Il ventre di Napoli* risale a quasi 20 anni prima: infatti, ne *La Madonna e i Santi* il mondo della devozione napoletana, soprattutto quello femminile, è fortemente idealizzato. A differenza de *Il Ventre di Napoli*, ne *La Madonna e i Santi* il popolo di Napoli sembra tutto devoto, osservante e ansioso di festeggiare le ricorrenze religiose in chiesa e in strada. Se non stupisce che le feste religiose si sovrappongano a quelle popolari, non è giustificato il fatto che la descrizione dell'universo cittadino sia del tutto priva di sfaccettature.

¹⁹ A.M. Gisolfi, *The Essential Matilde Serao*, Las Americas Publishing Company, New York 1968, pp. 82-83.

²⁰ *Ibidem*.

4. L'uso dell'ipotiposi

Le prose de *La Madonna e i Santi* sono ricchissime di descrizioni. L'ipotiposi è la figura retorica cui Serao ricorre più spesso nel volume in esame. Sembra di poter dividere le descrizioni in tre tipi, che dipendono dalla presenza (o meno) del movimento e dall'orientamento spaziale dei *tableaux* presentati ne *La Madonna e i Santi*:

- I. quadri statici, in cui è descritta perlopiù la bellezza di un elemento: si tratta a volte di una statua o di un tempio, di un nome, o di sentimenti interiori relativi a una ricorrenza ecc.;²¹
- II. quadri in cui è descritto il movimento (ad es. pellegrinaggi, processioni, feste di strada);²²
- III. quadri in cui è raffigurata metaforicamente la relazione tra un orante e un intercessore: si tratta delle descrizioni dell'atto di pregare, che non rappresentano un movimento reale ma che rendono conto di uno scambio – sull'asse verticale²³ – tra l'uomo e la divinità.

La Madonna e i Santi non è un'indagine ma un elogio della religiosità popolare e un'esortazione a far parte di una comunità descritta in maniera euforica. Per raggiungere il suo scopo Serao impiega su una scala amplissima i mezzi retorici come l'ipotiposi e l'iperbole, spesso in modo tale che il libro risulta oggi di difficile lettura. Se – per quanto riguarda i contenuti – vi è un interesse antro-po-etno-linguistico, la ricerca espressiva va in direzione della descrizione lunga. L'obiettivo principale non è fornire un grande numero di dettagli, ma esaltare, glorificare, celebrare le lodi del modo di credere dei napoletani ricorrendo alle figure di ripetizione. Per offrire un brevissimo confronto ricorderemo il racconto *Maggio e il miracolo di San Gennaro*

²¹ Il primo e il terzo tipo della descrizione si riassumono bene nel seguente frammento dedicato alla Madonna di Pompei: «Ella è lassù, nella immagine, seduta in dolce atto di riposo, tenedo sulle ginocchia il Divino Bimbo e ambedue sorridono a chi prega, sorridendosi fra loro. La tela è arricchita di fulgidi brillanti, offerti dai pietosi credenti che furono colmi di grazia dalla Cara Donna di Pompei.» Serao, *La Madonna e i Santi* cit., pp. 85-86.

²² Un movimento concentrico di tutta la città 'attirata' da uno dei campanili è contrapposto al carattere stoico della piazza: «Avete visto, avete sognato, da iersera, lo slanciato Campanile di Fra Nuvolo risplendente di luce elettrica più di un faro, più di un faro? Da tutti i punti più lontani della città, dalle colline, dalle alture, dalle terrazze, si distingueva questo campanile luminoso, che spiccava, smagliante di bianchi raggi [...]; da tutti punti più eccentrici della città si osservava quel punto e si parlava certamente della festa [della Madonna del Carmine, *scil. lic.*]. E laggiù, nella stoica piazza [...] quale gaio e caratteristico brulichio, iersera [...].», ivi, pp. 53-54.

²³ Per la spazialità della preghiera cfr. F. Marsciani, *Il discorso della preghiera (un abbozzo)*, in Nicola Dusi e Gianfranco Marrone (a cura di), *I destini del sacro: discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma 2008, pp. 305-314.

(compreso ne *Il paese di cuccagna*, una raccolta pubblicata nel 1891): una prosa tipo de *La Madonna e i Santi* offre anch'essa le descrizioni minuziose delle usanze, ma il lettore non vi troverà personaggi umani indagati singolarmente, per quel che ne concerne la storia individuale, come avviene invece nel racconto citato de *Il paese di cuccagna*. Lo spazio delle prose brevi de *La Madonna e i Santi* è occupato da una collettività monolitica: sia che si parli del 'popolo', delle 'donne' o di altro ancora il narratore si concentra sulla celebrazione della bellezza (che si presuppone unica nel mondo) delle feste religiose e del fervore dei napoletani nella fede. Su questa direttrice vi è la necessità di *mostrare*, almeno in parte, ciò che è così bello. Da qui l'uso (e un abuso) dell'ipotiposi.

5. *Qualche appunto sulla lingua e un confronto*

Vorremmo ora proporre un confronto con un'altra opera di Matilde Serao, vicina a *La Madonna e i Santi* dal punto di vista cronologico, tematico, dell'interesse spirituale e etno-antropologico: si tratta del volume che raccoglie gli scritti giornalistici nati durante il pellegrinaggio in Terra Santa intitolato *Nel paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina*.²⁴ È lecito supporre un'elaborazione consecutiva delle due raccolte. Una manciata di date: nel 1893 Matilde Serao aveva compiuto un viaggio in Terra Santa. «Il Mattino» di Napoli ospitò gli scritti di quel viaggio fino al 1899, momento in cui gli articoli apparvero in volume. Se per *La Madonna e i Santi* abbiamo ipotizzato una fase di preparazione e stesura notevoli precedenti alla prima data di stampa (1901), vediamo che non è impensabile un momento di sovrapposizione tra i due volumi. Infatti, *La Madonna e i Santi* sembra l'altro lato di *Nel paese di Gesù*: in prospettiva tematica il nostrano e il domestico de *La Madonna e i Santi* funziona in contrapposizione all'esotico del viaggio nel Medio Oriente. Giovanni Maddaloni pubblicò uno studio interessante della lingua utilizzata nel volume dedicato al viaggio in Palestina. «L'enfasi è estrema, accentuata da un'aggettivazione insistita, che vuole restituire ogni minima sensazione fisica [...] e, nella sua sincerità, non arretra di fronte al rischio del patetico e dell'uso di forme alquanto stereotipate»,²⁵ afferma lo studioso. A nostro parere, tra i due volumi vi è una continuità delle

²⁴ La prima pubblicazione del volume per l'editore Tocco (Napoli 1899), cfr. D. de Liso, *Nel paese di Gesù. I luoghi nella scrittura di Matilde Serao*, «Critica letteraria», 4, 2019, pp. 893-894. L'edizione consultata nel corso del nostro studio: M. Serao, *Nel paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina*, Napoli, Tipografia Angelo Trani, 1907.

²⁵ G. Maddaloni, *Nel paese di Gesù di Matilde Serao: un'analisi linguistica*, «Critica letteraria», 4, 2019, p. 916.

modalità retoriche e linguistiche.²⁶ Nelle descrizioni che troveremo ne *La Madonna e i Santi* lo scopo dell'uso aggettivale è coadiuvare la resa degli esterni, che si tratti delle processioni o delle immagini sacre. Se, come dice Maddaloni, la scrittura di *Nel paese di Gesù* «non lascia dubbi sul fatto che la fervente apologeta non sappia e non voglia rinunciare a soluzioni da romanzo popolare»,²⁷ *La Madonna e i Santi* porta all'esasperazione la stessa retorica popolareggiante. Mentre, stando a Maddaloni in *Nel paese di Gesù* Serao fa echeggiare le lingue semitiche, il francese e poi anche il serbocroato, il persiano,²⁸ ne *La Madonna e i Santi* accanto all'italiano vi sono le espressioni gergali e dialettali, complete di chiarimento. Se l'uso dei forestierismi rende realistico il linguaggio della Serao pellegrina in Terra Santa,²⁹ lo stesso accade con la Serao commentatrice delle espressioni napoletane.

6. *L'esotico e il nostrano*

Il confronto con *Nel paese di Gesù* aiuta a comprendere il valore de *La Madonna e i Santi*. A sostegno di questa tesi vorremmo riportare un frammento dell'introduzione al primo volume. In un momento di autoriflessione dato dallo spazio della *Prefazione*, la voce di Matilde Serao svela qualcosa del suo modo di guardare e di elaborare:

Ma, io conosco un viaggiatore diverso da tutti gli altri, uomo o donna che sia, giovane, vecchio, povero, ricco; un viaggiatore sentimentale e bizzarro, che obbedisce singolarmente a una curiosità esclusiva, unica, assorbente. Costui [...] chiede qualcosa di più intimo [...], singolar pellegrino del cuore. Costui, viaggiando, mentre trascura certi aspetti di cose e persone, che sembrano più importanti, ne ricerca altri più umili, meno interessanti: mentre resta poco tempo in una grande città, si attarda due giorni nell'albergo di un villaggio; mentre non penetra in un museo, è attirato da una fiera campestre: mentre non sa estasiarsi dove tutti si estasiano, ha un grido di ammirazione per qualche cosa che non attira nessuno [...] è colui che vuol vedere palpitar l'anima dei paesi che attraversa.³⁰

Cosa è quest'anima che la viaggiatrice-scrittrice rincorse tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primissimi del secolo successivo? Serao continua:

²⁶ Con esiti diversi per chi volesse leggere, oggi, i due volumi.

²⁷ Maddaloni, *Nel paese di Gesù di Matilde Serao: un'analisi linguistica* cit., p. 916.

²⁸ Ivi, pp. 918-920.

²⁹ Ivi, p. 921.

³⁰ Serao, *Nel paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina* cit., pp. X-XI.

[...] fuggitiva e pure onnipresente, fluttuante, fluida, l'anima di un paese è, talvolta, negli occhi delle sue donne, in una sua via, in un paesaggio, a una cert'ora, in un frammento di statua, in un'arme arrugginita, in una canzone, in una parola. È un fiore, talvolta, l'anima di una paese.³¹

Nel paese di Gesù è dichiarato lo scopo «non artistico» ma «umano» e «sincero»³² della raccolta e si tratta di un proposito condiviso con *La Madonna e i Santi*. Anche se non c'è la stessa attenzione al dettaglio, certamente *La Madonna e i Santi* può essere visto come un pellegrinaggio interno: nella terra conosciuta, nella religiosità condivisa, nella preghiera a cui il narratore stesso ha partecipato più volte, nell'anima di un paese riflessa dall'io narrante. Infatti, i valori che guidano la scrittura sono gli stessi. Continuando il confronto, leggiamo un altro frammento del capitolo introduttivo a *Nel paese di Gesù*:

[...] diffusa quest'anima della Palestina, ovunque il Figliol di Dio portò il suo dolore e la sua speranza, ogni volta che al mio cuore ansioso si è comunicato il palpito di quest'anima, io ho tentato di fermare il ricordo sulla carta, ed ho dato alla mia emozione, la significazion materiale più semplice e più personale.³³

Una grande differenza nel modo di raffigurare l'oggetto indagato è nello sguardo: alla ricerca della singolarità, relativa al dettaglio dei luoghi visitati, dei mezzi di trasporto, delle etnie e dei tipi umani incontrati per strada nel caso di *Nel paese di Gesù*; tutto verso l'agire collettivo, ne *La Madonna e i Santi*, come abbiamo accennato più volte nel presente contributo. Inoltre, in *Nel paese di Gesù* si instaura un intenso dialogo con le Sacre Scritture, con una trama di riferimenti ai testi canonici (e non) del cristianesimo: un esempio sono i vangeli che parlano dell'infanzia e della giovinezza di Maria, evocati di frequente nel racconto di viaggio seraiano. Ne *La Madonna e i Santi* sono ricordate numerose preghiere, ma dato il carattere, fortemente 'nostrano' del volume, raramente ci si preoccupa per ciò che il lettore può cogliere o meno.

7. Conclusioni

Volendo definire in sintesi *La Madonna e i Santi* si potrebbe dire che la raccolta è dominata da una sorta di impressionismo della folla venerante: nonostante un marcato interesse antropologico è un libro scarsamente informativo. Tra i motivi vi è il fatto che *La Madonna e i Santi* parte da un'enciclopedia condivisa (tra l'autore e il

³¹ Ivi, p. XI.

³² Maddaloni, *Nel paese di Gesù di Matilde Serao: un'analisi linguistica* cit., p. 912.

³³ Serao, *Nel paese di Gesù. Ricordi di un viaggio in Palestina* cit., p. XII.

lettore modello), perciò non è necessario dare descrizioni o indagare certi elementi come le novene per varie ricorrenze che sono nominate quasi *en passant*). In questo modo, Serao non ‘ripete’ al suo lettore ciò che ovvio, non fornisce nessun particolare che non sia già dentro l’enciclopedia della comunità napoletana di quell’epoca: la sua intenzione non è educare i propri lettori. In questo modo un lettore tardivo deve compiere una ricerca per comprendere molti riferimenti. Vi è un interesse, ma non si forniscono dati etno-antropologici. Tornando al confronto con *Nel paese di Gesù*, entrambi i volumi sono una sorta di pellegrinaggio, ma lo sguardo sulla propria cultura³⁴ dà troppe cose per scontate. I luoghi di Gesù sono visti in prospettiva umile, con curiosità di uno straniero, a partire dalle differenze alla ricerca di competenze e associazioni. I due ‘pellegrinaggi’ sono molto diversi proprio a causa della prospettiva adottata da chi scrive.

Infine, tornando alla retorica, ne *La Madonna e i Santi* vi è un lavoro sulla ripetizione, da qui la definizione dell’ ‘abnorme’ retorico. Non si tratta solo di figure di ripetizione, ma di un’ iterazione continua di altre figure retoriche allo scopo laudatorio e celebrativo: è quello l’ interesse del narratore e anche ad esso è dovuta la difficoltà di ricezione di questo testo a più di un secolo di distanza.

³⁴ Nella semiotica dello spazio culturale di Jurij Lotman la propria cultura d’ origine rappresenta l’ interno, ciò che è familiare e privo in qualche modo di tratti specifici: è un punto che definisce bene lo sguardo di Matilde Serao ne *La Madonna e i Santi*. Cfr. J. Lotman, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in: J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 2001, pp. 145-181.

Salotti, limoni, salassi
Modelli di scrittura e modelli di comportamento
nella Recherche proustiana

Matilde Manara

Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le *mandala* de toute la cosmogonie littéraire — comme l'étaient les *Lettres* de Mme de Sévigné pour la grand-mère du narrateur.

(Roland Barthes, *Le plaisir du texte*)

I detest cheap sentiment.

(Margo Channing, *All about Eve*)

1. La letteratura epistolare: un problema di genere?

Lo studio delle figure femminili nella *Ricerca del tempo perduto*, così come l'analisi delle scene di lettura e la riflessione sulla morale proustiana fanno oggetto di una vasta bibliografia.¹ Meno esplorato è il tema del rapporto tra modelli di scrittura

¹ Sui personaggi femminili in Proust cfr. R. Coudert, *Proust au féminin*, Grasset, Paris 1998; E. Ladson, *Proust's Lesbianism*, Cornell University Press, Ithaca 1999; J. Oriol, *Femmes proustiennes*, Est Roumaine, Paris 2010 e U. Sprenger, B. Vinken (a cura di), *Marcel Proust und die Frauen. Beiträge des Symposions der Marcel Proust Gesellschaft in München, 28- 30 Juni 2017*, Insel Verlag, Berlin 2019. Sulla pratica della lettura nella *Ricerca* cfr. A. Compagnon, *Proust I, contre la lecture*, in *La troisième république des lettres. De Flaubert à Proust*, Seuil, Paris 1983, pp. 221-252; P. De Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven 1979 e E. Sparvoli, *Livres de chevet dans l'apprentissage du Narrateur de la Recherche*, in *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*, Edizioni LED, Milano 2017, pp. 209-218. Sulla morale proustiana cfr. invece V. Descombes, *Proust philosophe du roman*, Editions de

e modelli di comportamento nell'opera di Proust e, in generale, nei capolavori del modernismo europeo. Eppure, quando si tratta di letteratura femminile, il legame tra le due sfere è stretto a partire almeno dalla seconda metà del Seicento. Il *Grand siècle* coincide infatti con l'istituzione del criterio biologico che ha a lungo servito da comune denominatore per distinguere, giudicare e classificare le autrici donne.² Nel primo capitolo dei *Caratteri*, dedicato alle opere d'ingegno, La Bruyère dichiara queste ultime maestre di scrittura epistolare:

Esse trovano sotto la loro penna costrutti ed espressioni che spesso in noi sono l'effetto soltanto di lungo travaglio e penosa ricerca; sono felici nella scelta dei vocaboli che così disposti con tanta giustezza hanno il fascino della novità e sembrano unicamente fatti per l'uso cui esse li assegnano; esse soltanto hanno il merito di far leggere in una parola sola tutte le sfumature di un sentimento e di rendere garbatamente un pensiero suscettibile; sono inimitabili nel concatenare discorsi che si susseguono con naturalezza, legati come sono unicamente dal senso. Se le donne fossero sempre corrette, oserei dire che le lettere di alcune di loro sono quanto di meglio abbiamo nella nostra lingua.³

Genere marginale e incomparabile ad altri eminenti come la tragedia o la lirica, la lettera è apprezzata per il suo carattere aneddotico, per il registro leggero e soprattutto per la naturalezza, qualità che La Bruyère considera opposta alla retorica e che continuerà a lungo ad essere associata all'universo femminile.⁴ In un biglietto del 10

Minuit, Paris 1987; M. Bertini, A. Compagnon (a cura di), *Morales de Proust*, l'Harmattan – Bergamo University Press, Parigi-Bergamo 2010 e M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

² «Nessuno si sognerebbe di fare un libro sulla scrittura maschile che trattasse indifferentemente di Sofocle, San Giovanni della Croce, Stendhal e di Claudel [...]. Il fatto stesso che questo libro sia impensabile, mentre un libro sulla scrittura delle donne è comunque pensabile, caratterizza la marginalità della scrittura femminile e le ambiguità di questa differenza» (B. Didier, *L'écriture femme*, PUF, Paris 1981, p. 5 [trad. mia]). Nel corso del XVII secolo, in parallelo alla diffusione della stampa e al progressivo allargarsi del lettorato, le donne si vedono accordare nel campo letterario uno spazio senza precedenti. Ad esso si accompagna tuttavia a una nuova e più drastica separazione, fondata su criteri apparentemente stilistici, dagli autori maschili. Sull'argomento cfr., per la letteratura francese, M. Reid (a cura di), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, v. I, Gallimard, Paris 2020, pp. 485-667.

³ J. de La Bruyère, *I caratteri. O i costumi di questo secolo*, a cura di A. Marchetti, Rizzoli, Milano 2012, p. 52. Sulla letteratura epistolare come genere prettamente femminile cfr. B. Diaz, J. Siess (a cura di), *Correspondances de femmes. XVIIIe-XXe siècle. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle du 1er-5 octobre 2003*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2006.

⁴ «Per molto tempo è stato considerato femminile uno stile superficiale e prolisso, imbarazzato e ricco di sbuffi di sensibilità nevrotica [...]: uno stile distratto, privo di rigore e più

novembre 1761 à Marianne de La Tour (sui cui tratti è in parte modellata la protagonista della *Nouvelle Héloïse*), Jean Jacques Rousseau confessa ad esempio di aver «creduto che le vostre lettere venissero da una mano maschile»: ⁵

e l'ho creduto basandomi sulla scrittura, così ben legata e costruita da sembrare quella di un uomo, sull'ortografia impeccabile, sulla punteggiatura più esatta di un modello da stampa, sull'ordine non comune tra le donne, tutte cose che mi impediscono di apprezzare la delicatezza che queste ultime mettono nelle loro lettere. ⁶

Una simile convinzione è sorta in lui di fronte alla coerenza, alla regolarità, all'ortografia, alla punteggiatura e soprattutto a un principio d'ordine che le donne non seguono spesso nelle loro lettere. La ricercatezza che allontana Marianne dalle sue coetanee è frutto dello stesso pregiudizio innalzato da La Bruyère a norma letteraria e di cui Rousseau, un secolo più tardi, si rende continuatore.

La stessa associazione tra scrittura femminile e natura – intesa qui come assenza apparente di stile – e scrittura maschile e cultura – intesa come presenza apparente di stile – si riscontra a proposito della Marchesa di Sévigné (1626-1696), generalmente ritenuta un classico francese del XVII secolo, ma fino a poco tempo fa apprezzata essenzialmente come autrice di una corrispondenza d'occasione o d'amore (materno nel suo caso). ⁷ Ed è in effetti in questa veste che lei e le sue lettere sono

vicino al parlato che allo scritto. Si può notare in proposito come un simile cliché inibisca in anticipo ogni ricerca di specificità nella scrittura femminile. Se si è insistito sulla parentela di questa scrittura con il linguaggio orale è stato solo per confinarlo, come è accaduto con il folklore, nella sfera del marginale o del passato [...]. Rousseau aveva intuito chiaramente che l'uso della metafora nel testo scritto è uno strumento efficace per restituirgli il calore, la vita della voce e del canto. Ma forse ha portato questa intuizione troppo lontano quando ha voluto dare a Julie uno stile ancora più fantasioso e più vicino al parlato di quanto non avesse fatto per Saint-Preux» (*L'écriture femme* cit., p. 32 [trad. mia]). Sull'uso dell'immaginario naturale in rapporto all'universo femminile cfr. M. Stistrup Jensen, *La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine»*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 2000/1 (n° 11), p. 8-18.

⁵ J-J. Rousseau – M^{me} de La Tour, *Correspondance*, Actes-Sud (Babel – Les Épistolaires), Arles 1998, p. 40 [trad. mia].

⁶ *Ibid.*

⁷ La prima raccolta delle lettere di Sévigné, stampata nel 1725, contiene solo ventotto lettere. Il libro ha un tale successo da venire tradotto in inglese l'anno seguente. Nel 1726 appaiono due nuove raccolte, una di centotrentotto lettere, l'altra di cento settantasette. L'edizione 1724-1737 contiene seicento quattordici lettere, la prima delle quali è datata 25 giugno 1670 e l'ultima 15 gennaio 1690. Oggi, l'edizione considerata definitiva contiene più di mille e trenta lettere, che vanno dal 15 marzo 1648 al 29 marzo 1696. L'edizione 1725 contiene le lettere per le quali Sévigné diventerà famosa: quelle indirizzate alla figlia,

appaiono nella *Ricerca del tempo perduto*. Se, diversamente da Anatole France o da César Franck – i cui tratti convergerebbero rispettivamente in Bergotte ed Elstir –, la sua identità biografica non viene occultata a vantaggio di un'identità narrativa, ciò accade perché la marchesa è per Proust già un personaggio. Autrice di un'opera che oscilla tra autobiografia e autofiction, dalle sue lettere emerge un ideale di scrittura trasparente, capace di dar voce all'interiorità laddove le convenzioni sociali ne impediscono l'espressione. A Madame de Sévigné, la nonna del Narratore guarda come a un modello di comportamento dal quale il nipote, a partire dall'incontro con Albertine e in modo ancor più evidente dopo la morte della vecchia, continuerà inesorabilmente ad allontanarsi.

2. Scrivere come Madame de Sévigné

«Questa separazione mi dà un dolore dell'anima, che io sento come una malattia del corpo. Durante l'assenza si è prodighi di ore. Ci si inoltra in un tempo cui si aspira».⁸ A una prima lettura di questo e di altri frammenti di epistolario, la marchesa sembra incarnare quella retorica della spontaneità considerata esemplare della scrittura femminile e di cui i sette volumi della *Ricerca* mostrerebbero, per stile e contenuti, il rovescio critico.

esempi di amore materno e di pietà femminile da parte di una donna che, dopo la morte del marito, sacrifica tutto per occuparsi dell'educazione della sua prole. Quando, agli inizi del XIX secolo, l'epistolario si costituisce come un genere a tutti gli effetti, Sévigné è la prima autrice donna ad essere sistematicamente inclusa nei programmi scolastici francesi, nonché l'unica ad essere celebrata per il suo stile moderno (termine che i suoi contemporanei associano a delle qualità come la naturalezza, ma anche la grazia e l'attenzione che essi ritengono derivare in Sévigné dalla sua maternità). «Nel corso dei secoli, il nome dell'autrice Madame de Sévigné non varia, ma il corpus dell'opera che rappresenta cambia costantemente aspetto. Forse più di qualsiasi altro scrittore, leggiamo soprattutto pezzi selezionati della sua opera. Pur disponendo oggi della raccolta completa della sua corrispondenza, raramente la leggiamo nella sua interezza. I lettori di oggi hanno più familiarità con le antologie [...]. Pochi sperimentano la grande complessità della sua corrispondenza e il modo in cui la marchesa riesce a giustapporre le sue espressioni materne di affetto con alcune tra le riflessioni politiche più acute uscite dalle penne del tempo di Luigi XIV» (*Femmes et littérature* cit., p. 561 [trad. mia]). Sulla canonizzazione di Madame de Sévigné e sul mito della scrittura materna cfr. N. Freidel, *La conquête de l'intime [Texte imprimé] : public et privé dans la «Correspondance» de Madame de Sévigné*, Honoré Champion, Paris 2019; O. Richard-Pauchet, *Madame du Deffand et Madame de Sévigné: les enjeux d'un modèle*, in *Correspondances de femmes. XVIIIe-XXe siècle* cit., pp. 57-69; M. Longino Farrel, *Performing Motherhood. The Sévigné Correspondence*, University Press of New England, London 1999 e R. Duchêne, *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*, Bordas, Paris 1970.

⁸ M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 2006, p. 294.

Mia madre, vedendomi trattenere a stento le lacrime, mi diceva: «[...] Citiamo Madame de Sévigné, come la nonna: “Dovrò fare appello a tutto il coraggio che non hai”». ⁹ Lui sì che avrebbe potuto spiegarmelo, ma è un vero signore, un gran pedante, si direbbe che gli han tagliato la lingua o che non ha mai imparato a parlare. Non vi dà nemmeno risposta quando gli parlate, proseguiva Françoise, che diceva “dare risposta” come Madame de Sévigné. E poi, riprese in perfetta malafede, sapendo cosa bolle nella mia pentola, non mi occupo certo di quelle degli altri. ¹⁰

Mi scriveva la mamma: «Madame Sazerat ci ha offerto una di quelle colazioni di cui possiede il segreto e che, come avrebbe detto la tua povera nonna citando Madame de Sévigné, “ci tolgono alla solitudine senza darci la compagnia”». Nelle mie prime risposte, fui tanto stupido da scriverle: «Da queste citazioni, tua madre ti riconoscerebbe all’istante». Il che mi valse, tre giorni dopo, questa battuta: «Mio povero ragazzo, se era per parlarmi di mia madre, invochi davvero a sproposito Madame de Sévigné, la quale ti avrebbe risposto, come quella volta a Madame de Grignan: “Non era dunque niente per voi? vi credevo parenti”». ¹¹

Un’analisi approfondita delle occasioni – cinquanta in totale ¹² – in cui le massime di Sévigné vengono evocate rivela tuttavia quanto il ruolo della marchesa all’interno del romanzo sia più complesso e renda impossibile ridurla a caricatura di un sentimentalismo tradizionalmente associato alla scrittura femminile che il lettore ideale di Proust saprebbe avvertire come ingenuo, se non addirittura ridicolo. È vero che la nonna del Narratore cita le lettere di Sévigné come un cristiano devoto cita la Bibbia: i pesanti volumi delle *Lettere* la accompagnano ovunque, ingombrando i vagoni dei treni per Balbec o i bagagliai delle vetture parigine. Per la nonna, la marchesa è un modello di comportamento, e la sua corrispondenza un breviario di buona condotta. Tuttavia, almeno due occasioni lasciano pensare che, se Madame de Sévigné è modello di comportamento per la nonna, per il Narratore essa può essere un modello di scrittura.

La prima occasione si presenta in *Sodoma e Gomorra*, durante una conversazione tra il protagonista e Madame de Cambremer. Questa si accorge che il Narratore tiene in mano un volume dimenticato dalla nonna:

⁹ Ivi., p. 95.

¹⁰ M. Proust, *La parte di Guermantes*, in *Alla ricerca del tempo perduto* cit., p. 131.

¹¹ *La Prigioniera*, in *Alla ricerca del tempo perduto* cit., p. 211.

¹² Le cinquanta occorrenze sono così distribuite: Madame de Sévigné è evocata due volte in *Dalla parte di Swann*, ventuno in *All’ombra delle fanciulle in fiore*, cinque nella *Parte di Guermantes*, nove in *Sodoma e Gomorra*, undici nella *Prigioniera*. Nessuna citazione è presente nel *Tempo ritrovato*.

Al nome di Madame de Sévigné, [Madame de Cambremer] fece una smorfia; e, ricorrendo a un aggettivo che aveva letto in certi giornali “d’avanguardia”, ma che usato nella conversazione, volto al femminile e applicato a una scrittrice del Seicento, faceva un effetto bizzarro, mi chiese: «La trovate davvero talentosa?»¹³

Madame de Cambremer è la tipica dilettante che segue la moda del momento, professandosi avanguardista con il semplice intento di distinguersi dagli altri frequentatori del salotto. Sévigné, al contrario, è figura di un passato – meno monumentale che privato – che la scrittura permette di proteggere, se non addirittura di riportare in vita.¹⁴ La Marchesa si avvicina in questo senso alle figure femminili della famiglia del Narratore: la nonna, la madre e, in negativo, le zie Céline e Flora (le quali incarnano la *bienséance* in opposizione al *bien agir* o, per citare ancora Rousseau, *l’amour propre* in opposizione all’*amour de soi*¹⁵) sono detentrici della memoria intesa come mezzo per distinguere gesti o individui significativi dai sempre uguali e interscambiabili attori dell’universo sociale. Il problema consisterà allora nel determinare che valore attribuisca il protagonista a questo modello educativo che egli ha senz’altro ricevuto in lascito, ma della cui intraducibilità in un modello di scrittura sembra altrettanto cosciente.

La seconda occasione in cui Sévigné è evocata in funzione di esempio al tempo stesso comportamentale e letterario è doppia. La si trova infatti in *All’ombra delle fanciulle in fiore*, quando il Narratore semi-addormentato sul treno si mette a sfogliare i volumi della nonna:

¹³ *Sodoma e Gomorra*, in *Alla ricerca del tempo perduto* cit., p. 323.

¹⁴ Su Madame de Cambremer come incarnazione del dilettantismo cfr. S. Duval, *Ironie, humour et «réminiscences anticipées»: la construction des dames de Cambremer et l’histoire de l’art selon Proust*, «Revue d’histoire littéraire de la France», 2006/3, 106, pp. 667-687.

¹⁵ Rousseau distingue tra due forme di amore verso se stessi: *l’amour de soi*, sentimento essenzialmente positivo perché orientato all’autoconservazione, e *l’amour propre*, sentimento negativo perché suscitato negli individui dal confronto con gli altri e quindi dipendente dal giudizio sociale. «L’azione positiva», scrive Rousseau, «è semplicemente opera della natura, che cerca di estendere e rinforzare il sentimento che abbiamo dell’essere nostro; la negativa, o respingente, che comprime e soffoca quello altrui, è una combinazione prodotta dalla riflessione. Dal primo effetto nascono tutte le passioni miti e amoroze, dal secondo tutte le passioni odiose e crudeli. [...] La sensibilità positiva deriva immediatamente dall’amor di sé, ma non appena questo amore assoluto degenera in amor proprio, e in rivalità comparativa, ecco che produce la sensibilità negativa; appena, infatti, si prende l’abitudine di misurarsi con altri ed uscire da se stessi per assegnarsi il primo e il miglior posto, è impossibile non provare avversione per tutto ciò che ci supera, ci diminuisce, che ci comprime, che essendo qualcosa ci impedisce di essere tutto» (J.-J. Rousseau, *Rousseau giudice di Jean-Jacques Rousseau. Dialoghi*, in J.-J. Rousseau, *Opere*, Sansoni, Firenze 1972, p. 1208).

Mentre leggevo, sentivo crescere la mia ammirazione per Madame de Sévigné. Non bisogna lasciarsi ingannare da alcune particolarità puramente formali che si riconnettono all'epoca, alla vita salottiera, e che inducono taluni a credere di aver fatto la loro parte di Sévigné quando hanno detto: «Mandatemi a dire, mia cara» o «Quel conte m'è parso d'alquanto spirito», o «Voltare il fieno falciato è al mondo la cosa più bella». [...] La nonna, che alla Sévigné c'era arrivata dal di dentro, attraverso l'amore per i suoi, per la natura, m'aveva insegnato ad amarne le vere bellezze, che sono affatto diverse [...]. Già quel pomeriggio, in treno [...] mi incantò quello che un po' più tardi avrei chiamato [...] il lato dostoevskiano delle lettere di Madame de Sévigné.¹⁶

E di nuovo nella *Prigioniera* ma in ricordo di questa stessa circostanza, quando Albertine chiede al suo amante, educatore e carceriere Marcel di spiegarle le sue idee letterarie.

– Non volevo interrompervi, ma siccome vedo che avete lasciato Dostoevskij, non vorrei dimenticarmene. Cosa avete voluto dire l'altro giorno, tesoro mio, quando mi avete detto: «È come il lato Dostoevskij di Madame de Sévigné»? Vi confesso che non ho capito. [...] Venite, bambina cara, che vi dia un bacio per ringraziarvi di ricordare così bene quello che dico [...]. È un fatto che Madame de Sévigné, come Elstir, come Dostoevskij, anziché presentarci le cose secondo l'ordine logico, cioè cominciando dalla causa, ci mostra innanzitutto l'effetto, l'illusione da cui siamo colpiti. È così che Dostoevskij presenta i suoi personaggi.¹⁷

Sul «lato Dostoevskij» della marchesa si è lungamente soffermato Vincent Descombes nel libro *Proust philosophe du roman*. Secondo Descombes, le due citazioni riunite costituiscono un'esposizione della teoria proustiana dell'opera d'arte: la marchesa descrive i paesaggi nello stesso modo in cui Dostoevskij descrive i personaggi, cominciando cioè dall'ordine della percezione piuttosto che seguire l'ordine logico della spiegazione.¹⁸ Anziché soffermarci sulle ipotesi sviluppate da

¹⁶ *All'ombra delle fanciulle in fiore* cit., p. 291.

¹⁷ *La Prigioniera* cit., p. 114.

¹⁸ «Nell'ordine delle percezioni, l'errore precede la verità. Riconosciamo qui il progetto stesso di Proust: dipingere gli errori nella ricerca della verità. Non è forse questa la spiegazione ultima della costruzione della *Recherche*? La verità non è il punto di partenza, ma di arrivo. Per progredire nella verità, bisogna correggere gli errori iniziali. La strana formula del "lato Dostoevskij di Mme de Sévigné" viene così ad assomigliare una parola d'ordine, un apriti sesamo dell'opera intera. La *Recherche* ci dice che bisogna partire dal falso per arrivare al vero. Ci dice che lo stile più adatto per rappresentare l'educazione alla vita è l'impressionismo come lo intende Proust, cioè: dipingere ciò che vediamo piuttosto che ciò che sappiamo» (*Proust philosophe du roman* cit., pp. 259-260 [trad. mia]).

Descombes in merito alla portata teorica della *Ricerca* ci limiteremo a notare come, contrariamente al luogo comune secondo il quale Sévigné e la letteratura femminile da lei rappresentata incarnerebbero un modello di scrittura ingenua perché tendente alla «trasparenza assoluta della comunicazione» e «restio ad ogni “effetto” di letterarietà»,¹⁹ le lettere della Marchesa si trovino ad essere riabilitate al rango di vero e proprio strumento scientifico. Come per Sévigné e Dostoevskij, così anche per il Narratore l'arte permette infatti di notificare (e solo in un secondo momento di correggere) gli errori commessi dall'esperienza sensibile durante la ricerca della verità. Ciò che più conta in un simile processo – di cui i sette volumi del romanzo descrivono l'intera parabola – è il percorso e non il risultato, il quale è sempre aporetico e sempre, in definitiva, falsificabile.

In accordo con quanto spiegato ad Albertine nella *Prigioniera*, la naturalezza dello stile di Sévigné è solo apparente: è infatti in virtù di un artificio retorico che le sue lettere riescono a mostrarci «l'effetto, l'illusione da cui siamo colpiti»²⁰ quando crediamo di avere davanti a noi la realtà nella sua forma più immediata. Il carattere esemplare della sua scrittura non verrebbe tanto dalla sua capacità di rappresentare la natura, quanto dalla cultura della sua rappresentazione attraverso l'arte.

3. *Comportarsi come Madame de Sévigné*

Resta da chiedersi se questo modello letterario possa, per il Narratore come per Proust, fungere anche da modello di comportamento. Oscillante tra compassione e frivolezza, il protagonista del romanzo sembra infatti ora rigettare, ora accogliere la morale materna-sévignana. Certo, la spinta altruista come quella solipsista convergono nell'idea della scrittura come dovere («il dovere di compiere la mia opera prevaleva su quello di essere cortese o anche buono»²¹); e ancora, l'idea di sacrificare la propria vita alla stesura di un romanzo da lasciare in eredità all'umanità intera ha il vantaggio di nobilitare al tempo stesso l'autore e il suo pubblico. Eppure, nelle ultime pagine del *Tempo Ritrovato*, il valore di questo sacrificio è negato dallo stesso Narratore, il quale sembra infine convincersi che tutte le relazioni sono fittizie e che l'obiettivo primario dell'artista è la sua propria immortalità:

La felicità che provavo non veniva da una tensione puramente soggettiva dei nervi che ci isola dal passato ma, al contrario, da un allargamento della mente in cui si ri-

¹⁹ B. Raffalli, prefazione a M. de Sévigné, *Lettres*, Garnier-Flammarion, Paris 1976, p. 27.

²⁰ *La Prigioniera* cit., p. 114.

²¹ *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto* cit., p. 310.

formava, si attualizzava quel passato, dandomi – ma, ahimè, momentaneamente – un valore d’eternità. Avrei voluto lasciarlo in eredità, questo valore, a coloro che il mio tesoro avrebbe potuto arricchire. [...] Mi sentivo accresciuto dall’opera che portavo in me (come da qualcosa di prezioso e fragile che mi fosse stato affidato e che avrei voluto consegnare intatto nelle mani cui era destinato, e che non erano le mie). [...] Sapevo benissimo che il mio cervello era un ricco bacino minerario, con una distesa immensa e assai variata di giacimenti preziosi. Ma avrei avuto il tempo di sfruttarli? [...]: con la mia morte sarebbe scomparso non solo l’unico minatore capace di estrarre quei minerali, ma anche lo stesso giacimento.²²

Una simile esitazione tra un Narratore egoista e un Narratore altruista, e dunque tra un’idea di *Ricerca* come modello di comportamento e un’altra come manifesto della sfiducia di Proust nella letteratura edificante, è presente in altre opere del modernismo europeo. Si pensi alla relazione tra i personaggi di Lily Briscoe e della Signora Ramsay in *Alfaro* di Virginia Woolf. Ostile al moralismo tanto quanto sensibile alle rivendicazioni femministe, Woolf crea con questo romanzo un personaggio

²² *Ibid.* Questa considerazione sull’eternità dell’arte fa da *pendant* a quella espressa poche pagine più avanti dallo stesso Narratore circa la dimensione mortifera della commedia sociale: «Tutte queste persone ci avevano messo tanto tempo a indossare il loro travestimento, che questo passava generalmente inosservato agli occhi di chi viveva con loro. Spesso fruivano persino d’una dilazione durante la quale potevano continuare per parecchio tempo ad essere se stessi. Ma il travestimento prorogato, allora, lo si doveva fare più in fretta; in ogni caso, esso era inevitabile. Non avevo mai notato alcuna somiglianza fra Madame X... e sua madre, che avevo conosciuta solo da vecchia, con l’aspetto d’un piccolo turco tutto rattappito. [...] Non era soltanto ciò che i giovani d’un tempo erano diventati, ma ciò che quelli d’oggi sarebbero diventati, a darmi con tanta forza la sensazione del tempo. Avendo perduto i tratti in cui era scolpita, se non la giovinezza, almeno la bellezza, le donne avevano cercato se, con il viso che era loro rimasto, non fosse possibile farsene un’altra. Spostandone il centro, se non di gravità, almeno di prospettiva, componendogli intorno i lineamenti secondo un altro carattere, inauguravano a cinquant’anni una nuova specie di bellezza, così come si intraprende all’ultimo momento un nuovo mestiere o come a una terra che non vale più nulla per la vigna si fanno produrre barbabietole. Attorno a quei nuovi lineamenti si faceva fiorire una nuova giovinezza. Le sole a non potersi giovare di queste trasformazioni erano le donne troppo belle, o quelle troppo brutte. Le prime, scolpite come un marmo dalle linee troppo definitive perché vi si possa cambiare alcunché, si sgretolavano come statue. Le seconde, se avevano qualcosa di deforme nel volto, godevano persino, rispetto alle belle, di qualche vantaggio. Innanzitutto, erano le sole che si riconoscessero immediatamente. Si sapeva che a Parigi non esistevano due bocche simili, e la loro me le rendeva riconoscibili a quel ricevimento dove non riconoscevo più nessuno. E poi non sembrava nemmeno che fossero invecchiate. La vecchiaia è qualcosa d’umano; loro erano dei mostri, e il loro aspetto non appariva più “cambiato” di quello d’una balena» (*Ivi.*, p. 341).

di artista stretta nelle stesse contraddizioni del Narratore proustiano. In una scena in particolare, Lily si trova a dover realizzare un ritratto della Signora Ramsey:

Ricordò lo stupore di William Bankes per la sua noncuranza rispetto al significato di un ritratto di madre e figlio. Non ne ammirava la bellezza? aveva domandato. Ma William, ricordò, l'aveva ascoltata, coi suoi occhi da bambino saggio, quando gli aveva spiegato che non era irriverenza: di come una luce qui richieda un'ombra là e così via. Non aveva intenzione di svilire un soggetto che, su questo concordavano, Raffaello aveva trattato divinamente. Non era cinica. Al contrario. Grazie alla sua mente scientifica, lui aveva capito – una prova di disinteressata intelligenza che le aveva fatto piacere e l'aveva grandemente rassicurata.²³

Criticata da William Bankes per non aver tenuto conto dell'iconografia religiosa ed essersi discostata dalle tradizionali raffigurazioni materne, Lily spiega a se stessa e al vedovo che l'arte permette di emanciparsi da ogni esigenza morale perché sposta il soggetto (quello ritratto, ma anche quello che ritrae) su un piano irreali in cui diviene possibile liberarsi da ogni stereotipo.²⁴ Lily rivendica la sua unicità al tempo stesso rispetto ai modelli di pittura e a quelli di comportamento, femminili in particolare («Stava fissando la tovaglia, e d'un tratto si era resa conto che poteva mettere l'albero al centro, e non doveva sposare nessuno, e aveva provato un'enorme soddisfazione»). Attraverso Lily, Woolf denuncia gli stereotipi dell'immaginario femminile opponendo la figura della donna madre a quella della donna artista e, per estensione, l'ipocrisia della morale vittoriana all'autenticità della morale individualistica.²⁵

²³ V. Woolf, *Gita al faro*, trad. di A. Nadotti, Einaudi, Torino 2014 p. 178.

²⁴ Persino Simone de Beauvoir, nelle pagine conclusive del *Secondo sesso*, afferma che la creazione letteraria femminile è mediocre perché le donne non sanno cogliere il mondo secondo un'ottica universale, limitandosi a osservarlo a partire dalla loro esperienza individuale: «Ancora in preda allo stupore per aver avuto il permesso di esplorare questo mondo, esse ne fanno l'inventario senza cercare di scoprirne il senso» (S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 2014, p. 635). Un simile giudizio non ci sembra altro che il frutto dello stesso riduzionismo, qui introiettato da Beauvoir, che guidava le riflessioni di La Bruyère e di Rousseau nelle citazioni da noi riportate all'inizio di questo articolo.

²⁵ Un fenomeno analogo avviene negli *Incontri* di Robert Musil. In questa raccolta di racconti, pubblicati nel 1911, l'autore descrive due modelli di comportamento femminile: da un lato quello incarnato da Claudine, moglie passionale la cui identità si definisce a partire dallo scontro con i limiti imposti alla donna dall'universo maschile; dall'altro quello incarnato da Veronica, vergine confinata in un mondo di illusioni che la sottraggono al rispetto di ogni convenzione sociale. Le donne letterarie di Musil trasgrediscono i confini o negano i codici convenzionali di comportamento per raggiungere quello che Musil chiama l'*andere Zustand* (altra condizione), una sorta di stato mistico al quale le protagoniste accedono tanto

4. *Da fille en fleur a fille rangée: Albertine lettrice reale di Proust*

Riflettere sulla funzione della Marchesa di Sévigné e delle sue lettere nell'opera proustiana partendo dalla dialettica tra modelli di scrittura e modelli di comportamento invita a chiosare la considerazione di Bourdieu secondo la quale il rifiuto di «ciò che è facile [...] perché in termini culturali è semplice e poco costoso decifrarlo, porta in modo naturale al rifiuto di ciò che è facile in senso etico od estetico, di tutto ciò che offre piaceri troppo immediatamente accessibili, e per questo screditati come “infantili”, “primitivi”»²⁶ aggiungendo alla lista dei piaceri considerati troppo facili (cioè troppo naturali, troppo poveri di stile) anche quelli femminili. I fruitori “colti” di un dato prodotto culturale – nel nostro caso, del romanzo modernista – ne privilegeranno dunque gli aspetti più difficili, cercando di allargare il divario tra opera e realtà per distinguersi il più possibile dall'ordinario, laddove i fruitori “popolari” si soffermeranno sugli elementi di continuità con il mondo reale e si identificheranno in essi.

La maggior parte degli artisti dell'inizio del secolo è cosciente di trovarsi di fronte a due tipi di pubblico (esoterico uno ed esoterico l'altro) e oppone all'allargamento della propria *audience* quella che sembra essere una poetica dell'accesso ristretto.²⁷ Possiamo dunque chiederci se Proust e Woolf si riconoscano o meno nell'altruismo-egoista del Narratore e di Lily Briscoe: entrambi sembrano condividere con i loro personaggi il fatto di rivendicare un'educazione alla scrittura e al comportamento autonome e, al tempo stesso, di volersi ergere a modello per entrambe. Per quanto riguarda Woolf, l'esitazione tra slancio pedagogico e desiderio di emancipazione trova la sua più completa espressione nel *Lettoe comune* e, in particolare, nel

attraverso la sessualità quanto attraverso la riflessione e che agli uomini è dato di conoscere solo per procura. Queste due figure formano i nuclei di tutti i personaggi femminili che Musil esplorerà in profondità nell'*Uomo senza qualità* (Claudine può essere considerata come delle versioni *in nuce* di Agathe, Veronica di Clarisse). A proposito di Musil e della rappresentazione della creatività femminile nelle opere del modernismo cfr. L. Appignanesi, *Femininity and the Creative Imagination. A Study of Henry James, Robert Musil and Marcel Proust*, Hienemann, Londra 1973.

²⁶ P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001, p. 264.

²⁷ In *The Claim of Reason*, Stanley Cavell afferma a proposito di Wittgenstein: «come tutti i capolavori dell'ultimo secolo, le *Ricerche filosofiche* sono, inevitabilmente, esoteriche. Fanno parte cioè di quelle opere che cercano di dividere il loro pubblico – e i membri del loro pubblico – in iniziati e ignoranti, amatori ed esperti. Producono il fastidio dell'opera-culto (la quale, nel migliore dei casi, è il rimedio al fastidio dell'indifferenza o della logorrea intellettuale [...]); esigono insomma, perché la loro ricezione sia sincera, lo choc della conversione» (S. Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York 1979, p. 22 [trad. mia]).

saggio conclusivo della seconda serie, intitolato *Come leggere un libro*. Ma la stessa ambivalenza si riscontra in Proust nel momento in cui il Narratore della *Ricerca*, trovatosi a dovere iniziare Albertine alla letteratura, compara Madame de Sévigné a Dostoevskij, sicuro che la sua amante non riuscirà senza il suo aiuto a cogliere il senso di questa associazione. Sempre nella *Prigioniera* si trova un passaggio in cui Albertine si esercita al pianoforte meccanico per divertire colui che nel frattempo è divenuto il suo carceriere:

per mutare il corso dei miei pensieri, piuttosto che cominciare con Albertine una partita a carte o a dama, le chiedevo di farmi un po' di musica. [...] Io rimanevo nel mio letto e lei andava a sedersi in fondo alla camera davanti alla pianola, fra i montanti della libreria. Sceglieva dei pezzi affatto nuovi o che non aveva suonato, ancora, che una volta o due, giacché, cominciando a conoscermi, sapeva come io amassi proporre alla mia attenzione soltanto ciò che m'era ancora oscuro, per potere, nel corso di quelle esecuzioni successive, collegare le une alle altre, alla luce crescente ma, ahimè!, snaturante ed estranea della mia intelligenza, le linee frammentarie e interrotte della costruzione, dapprima quasi sepolte nella bruma.²⁸

Le esecuzioni alla pianola permettono di variare solamente il tempo e la dinamica del brano stampato sui rulli. Lontano dall'essere una compositrice, Albertine non è nemmeno un'interprete. Le lezioni impartitegli dal Narratore sembrano essere volutamente inaccessibili e finalizzate a far sì che quest'ultimo rimanga l'unico artista della coppia. Per il fatto di rendere intercambiabile (o anche del tutto eliminabile) la persona che la suona, la pianola indica il disprezzo nei confronti della giovane ragazza che, da *filles en fleur* quale era, ha osato voler divenire *filles rangées*. Educare Albertine significa allora privarla della libertà che l'aveva resa tanto preziosa agli occhi del Narratore.²⁹

²⁸ *La Prigioniera* cit., p. 173.

²⁹ Sulla scena del pianoforte meccanico e sulla sua simbologia nella *Ricerca* cfr. R. Gramolini, *Albertine alla pianola: genesi e analisi di un episodio della Recherche*, «Studi Urbinati», LXVI, 1995, Urbino pp. 401-423.

Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista

Giacomo Raccis

Al centro di questo breve saggio sono alcune recenti espressioni di un genere romanzesco non puntualmente codificato, ma che ha una lunga e importante tradizione nella letteratura occidentale e che, soprattutto negli ultimi anni, ha offerto più di uno spunto di riflessione: il romanzo della artista. Dove il ricorso alla preposizione estesa – ‘della’ – serve naturalmente a porre l’accento sul genere femminile dell’artefice. In particolare poi, saranno al centro dell’attenzione alcune opere di autrici e autori che hanno declinato questo genere cimentandosi con vite e vicende di artiste realmente vissute.

I.

Il motivo della scelta risiede nella convinzione che il ricorso al filtro di genere per leggere la fisionomia e le trasformazioni del *Künstlerroman* possa aiutare a rilevare in maniera ancora più marcata potenzialità e rischi di questo genere romanzesco che, statutariamente – secondo la definizione di Herbert Marcuse – si fa carico di rappresentare i modi del confronto tra le spinte di singolarità centrifuga proprie di un io-artista (nel senso più esteso del termine) e le istanze centripete e in qualche modo castranti che la società cerca di imporre all’individuo per poterlo integrare nel consesso civile.

Ma a partire dal momento in cui l’artista si affaccia e si inoltra nel mondo con la sua pretesa di affermare e di far valere la vita particolare della sua personalità, egli non può fare a meno di sperimentare la maledizione di una civiltà, in cui l’idea e la realtà, l’arte e la vita, il soggetto e l’oggetto sono scissi in una rigida antitesi. Egli non trova alcuna soddisfazione nelle forme della vita circostante e nell’angustia che le caratte-

rizza, la sua natura e le sue aspirazioni sono ben lungi dal risolversi in esse, ed egli non può fare a meno di avvertire la propria solitudine di fronte alla realtà. È qui che ha inizio il “romanzo dell’artista”.¹

In questo senso, per Marcuse il *Künstlerroman* costituirebbe una specie di prefigurazione del romanzo di formazione, che mette in scena il conflitto tra l’individuo e la società; un individuo che si distingue dagli altri per la sua genialità – presunta o manifesta – che deciderà, in conclusione, se mettere al servizio della comunità o se coltivare in una dimensione di orgogliosa solitudine. Il “romanzo dell’artista” presenta infatti una struttura di intreccio in qualche modo chiara e ricorrente, che prende le mosse dal manifestarsi di una sensibilità eccezionale e tormentata nell’animo del protagonista, trova il proprio acme nello scontro tra questa sensibilità e l’imperativo normalizzante della società e si conclude ora con l’emarginazione del protagonista, ora invece con la sua integrazione nella collettività, grazie a qualche forma di compromesso.

Nei romanzi dell’artista incentrati sulle vicende di personaggi realmente esistiti, inoltre, a questa impalcatura narrativa se ne sovrappone un’altra, quella propria delle narrazioni biografiche, a quoziente di finzionalità più o meno alto. Si tratta di un tipo di narrazione che, statutariamente, lavora cercando biografemi da caricare di un significato superiore; e questo sia che il romanzo operi secondo quella che Riccardo Castellana ha chiamato una «funzione completiva»² nei confronti della vita vera del personaggio (aggiungendo, cioè, dettagli rispetto a ciò che già si sa – dettagli che, dovremo immaginare, consentono di rivalutare interamente la figura del personaggio, come capita con le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob, del 1896), sia che intervenga sul versante della sostituzione (ovvero immaginando una parabola biografica alternativa, in cui determinate svolte biografiche vengono risolte in maniera contraria a come la storia si è verificata).

Di fronte a un personaggio artista e donna, questi due modelli si sovrappongono raddoppiando gli elementi di conflitto e riscrittura tipici delle vite d’artista. La dinamica emancipatoria che sta al centro del romanzo dell’artista, infatti, risulta duplicata dal fatto che le aspiranti artiste, prima ancora che vincere il conflitto contro le ingiunzioni normative della società, devono vincere quello contro i retaggi patriarcali che condizionano la loro stessa percezione delle proprie potenzialità. Sull’altro versante, il paradigma della narrazione biografica come «compimento» o, al contra-

¹ H. Marcuse, *Il «romanzo dell’artista» nella letteratura tedesca. Dallo «Sturm und Drang» a Thomas Mann* [1922], Einaudi, Torino 1985, p. 12.

² R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, p. 104.

rio, come «deriva» – secondo la formulazione di Lorenzo Marchese –³ dovrà essere confrontato tanto nei termini di una riuscita sociale del personaggio in quanto donna, quanto nei termini di una riuscita in quanto artista. Infine, nei romanzi delle artiste i luoghi comuni legati alla vita d'artista – quelli individuati in prima istanza da Kris e Kurz,⁴ e ripresi poi in tanti studi (non ultimo quello dei coniugi Wittkower) –⁵ si sommano a quelli specificamente legati alle donne, ben testimoniati dalla tradizione di studi sulle *women artists* inaugurata da Linda Nochlin,⁶ come – ad esempio – la «tendency to describe art by women primarily in terms of a male artist's proposed influence»,⁷ come ha osservato Kristen Frederickson.

2.

Due romanzi usciti negli ultimi anni permettono allora di osservare da vicino i rischi e le potenzialità cui va incontro chi si cimenta in questo genere – che può annoverare tra i propri precursori all'estero i romanzi di Virginia Woolf (dal postumo *Melymbrosia* a *Orlando*, passando per *Al faro*), mentre in Italia un capolavoro come *Artemisia* (1947) di Anna Banti, su cui torneremo. Si tratta di *L'archittrice* (2020) di Melania

³ L. Marchese, *Compimento e deriva. Per una definizione del rapporto fra short story e biografia nella narrativa contemporanea*, in «Nuova Corrente», n. 162, a. LXV, luglio-dicembre 2018, pp. 17-34.

⁴ E. Kris, O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico* [1934], Bollati Boringhieri, Torino 1989.

⁵ R. Wittkower, M. Wittkower, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese* [1963], Einaudi, Torino 1968.

⁶ L. Nochlin, *Why have there been no women artists?*, in «ARTnews», gennaio 1971; ora in M. Reilly (ed.), *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*, Thames & Hudson, London 2015, pp. 42-68. Si tratta, come si dirà, non tanto di costanti biografiche storicamente attestate, e quindi non aggirabili, nelle vicende delle donne artiste, ma di veri e propri stereotipi narrativi, spesso prodotti da una concezione semplificata e romantica dell'artista.

⁷ «But many single-artist studies (including those I mention) are theoretically or at least linguistically complicit with sexist, masculinist structures of traditional art history in their overreliance on biographical details to explain artwork, their trivializing use of women artists' first names, or their tendency to describe art by women primarily in terms of a male artist's proposed influence»; K. Frederickson, *Introduction: Histories, Silences, and Stories*, in K. Frederickson, S.E. Webb (ed.), *Singular Women. Writing the Artists*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2003, p. 6.

Mazzucco⁸ e di *Charlotte* (2014) dello scrittore francese David Foenkinos.⁹ Due romanzi che attingono a tradizioni diverse: una, italiana, che vede il romanzo d'artista spesso come un campo d'azione per specialisti e storici dell'arte, soprattutto quando il soggetto è una artista (forse per una sorta di ascendenza banti-longhiana, condivisa ad esempio da Marisa Volpi);¹⁰ l'altra, quella francese del *roman du peintre*,¹¹ che ha solide radici ottocentesche¹² e che, negli ultimi decenni, mostra una grande varietà di soluzioni nella narrazione della vita d'artista, con una frequente messa in scena del sé autoriale in linea con le più recenti tendenze della narrativa auto e biofinzionale.¹³

Si tratta di due romanzi che hanno avuto un buon successo di pubblico (soprattutto il secondo), che fin dal titolo dichiarano la natura centripeta della narrazione, tutta orientata a ricostruire la vicenda di un personaggio che, in entrambi i casi, deve essere riportato alla luce perché il tempo e la storia ne hanno in qualche modo cancellato la memoria. Da un lato c'è Plautilla Bricci, pittrice secentesca di qualche fama, importante principalmente per essere stata la prima donna a ricevere una commissione privata e una pubblica in qualità di architetto, o "architette" appunto; dall'altro c'è Charlotte Salomon, pittrice tedesca ed ebrea che in vita non espose alcunché, che morì giovanissima nel campo di concentramento di Auschwitz nel 1943 e la cui opera è stata riscoperta postuma e promossa dai genitori sopravvissuti. *L'architette* e *Charlotte* sono dunque due romanzi che si fanno carico anche di risollevarne le sorti di popolarità e fama critica di queste due artiste, le cui vicende si presentano come esemplari – pur nella distanza storica che le separa – delle dinamiche di esclusione e rimozione della creatività femminile lungo la storia dell'arte. Al punto che si potrebbe dire che questi due romanzi forniscono per via indiretta una risposta all'annosa domanda formulata proprio da Nochlin a proposito della scarsa presenza di donne nel canone artistico: *Why have there been no women artists?*¹⁴

⁸ M.G. Mazzucco, *L'architette*, Einaudi, Torino 2020.

⁹ D. Foenkinos, *Charlotte* [2014], Mondadori, Milano 2015.

¹⁰ Tra le tante *kunstnovelle* di Marisa Volpi, si segnalano quelle di *Fatali stelle*, Longanesi, Milano 1998.

¹¹ Cfr. M.C. Paillard (a cura di), *Le roman du peintre*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2008.

¹² Cfr. N. Heinich, *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris 2005.

¹³ Cfr. ad esempio N. Léger, *La robe blanche*, POL, Paris 2018; E. Fottorino, *Marina A.*, Gallimard, Paris 2021.

¹⁴ L. Nochlin, *Why have there been no women artists?*, cit.

3.

Il romanzo di Mazzucco sembra quello che con più intenzionalità propone la storia di una artista anche come parabola di *empowerment* femminile. Come era già accaduto con Marietta Robusti, la figlia di Tintoretto a cui Mazzucco ha dedicato un romanzo e un saggio biografico,¹⁵ anche Plautilla è figlia di un artista – il Briccio, poligrafo che gode di grande apprezzamento popolare, ma di scarsissimo interesse nella buona società – e grazie alla sua disponibilità ha la possibilità eccezionale di ricevere una formazione nel disegno. È il padre a sostenerne il percorso artistico, che Plautilla conduce insieme al fratello Basilio e che, negli anni della maturità, la vedrà affiancata al suo amante, l'abate Elpidio De Benedetti, insieme al quale progetta quello che viene presentato – ed è ricordato – come il suo capolavoro, la Villa Benedetta sul Gianicolo.

Fin dal *Prologo* è chiaro il valore metaforico della villa, che è nata sotto l'insegna dell'amore impossibile tra Plautilla ed Elpidio e ne è in qualche modo la "figura", l'unica possibile realizzazione («assomiglia a ciò che avremmo voluto essere, e che solo creandola siamo stati»),¹⁶ con tutto il corollario di riferimenti all'opera come frutto di una procreazione alternativa a quella concessa dalla maternità.¹⁷ A raddoppiare il valore simbolico del Vascello, come viene chiamata la villa, è poi il fatto che esso contiene anche un'altra storia, quella di una donna che riesce ad elevarsi al rango degli uomini in un'arte considerata fino a quel punto esclusivo appannaggio maschile, l'architettura. Dimostrando una coscienza di genere un poco anacronistica, Plautilla afferma orgogliosa: «Sarebbe stato il simbolo di un cambiamento epocale, un punto di partenza per le donne tutte».¹⁸

¹⁵ *La lunga attesa dell'angelo*, Rizzoli, Milano 2008; *Jacomo Tintoretto & i suoi figli: storia di una famiglia veneziana*, Rizzoli, Milano 2009.

¹⁶ M.G. Mazzucco, *L'archittrice*, cit., p. 25.

¹⁷ Il Vascello, peraltro, è qui anche il surrogato di una generatività frustrata: laddove il *topos* della creazione artistica vede solitamente nell'artefice l'unico padre della propria opera, qui la "paternità" viene sdoppiata in una formula procreativa: «Stavamo mettendo al mondo qualcosa, insieme – finalmente»; Ivi, p. 462.

¹⁸ Ivi, p. 24. Nell'explicit del romanzo, Mazzucco ripercorre gli anni di studi, ricerche e infatuazione per questa "archittrice", tirando un filo che dal Seicento arriva ai giorni nostri e dichiarando che l'obiettivo dell'*Archittrice* è proprio quello di «restituire» (Ivi, p. 552) vita a un personaggio che può parlare ai lettori contemporanei meglio di qualsiasi saggio storico o artistico. Alla luce di questa intenzione si spiegano anche le frequenti forzature nel rendere esplicito il sottotesto etico della storia di Plautilla, che ribadisce in più di un'occasione il valore collettivo e metastorico della propria battaglia di emancipazione (come quando afferma «Riscattando il mio sesso e la metà derisa del mondo»; Ivi, p. 315).

Il racconto è condotto in prima persona e retrospettivamente dalla stessa Plautilla che, ormai vecchia e pacificata con le tormentose vicende della sua vita, dà garanzia a chi legge circa il fatto che questa corrisponde a un progetto che si è in qualche modo compiuto. È forse questa maturità che le permette di sottolineare in più punti il valore esemplare della propria vicenda, anche se sorge il sospetto che a parlare, tramite lei, sia la sua autrice, intenzionata a fare della sua protagonista il simbolo di una storia femminile che solo ai nostri occhi di contemporanei può trovare la giusta legittimazione.¹⁹ Senz'altro, lo sguardo a posteriori permette a Plautilla-Mazzucco di ricomporre la propria vita in una trama coerente e teleologicamente ordinata. E per fare ciò Mazzucco ricorre agli espedienti dell'immaginazione melodrammatica,²⁰ a un'architettura romanzesca in cui abbondano epifanie, agnizioni e isotopie simboliche. Basti, tra tutti, l'esempio dell'improbabile profezia di una zingara alla protagonista ancora bambina, che ha lo scopo di dare un carattere di predestinazione alla propensione di Plautilla verso l'arte, e in particolare l'architettura: «Che vita speciale ti aspetta, piccolina, diceva. [...] Tu avrai tutto quello che vuoi, tranne la cosa più importante, ha aggiunto la zingara. Ma se vorrai la cosa più importante, perderai tutto».²¹ Vita e arte, nel Seicento, non sono conciliabili («Anche la professione della pittura e la dedizione all'arte sono come una religione, inconciliabili con il matrimonio»)²² e Plautilla sceglierà con coraggio la strada della creatività, anche se non rinuncerà a coltivare sogni d'amore con un uomo a cui sembra legata, ancora una volta, «come da una predestinazione».²³

Sorvolando sui sovrasensi storici che il Vascello assume nell'*Intermezzo*, ambientato ai tempi della Repubblica Romana, si dovrà concludere sottolineando come la dimensione amorosa faccia da basso continuo alla narrazione e costituisca in qualche modo il motore del percorso artistico di Plautilla: l'amore di Elpidio le assicura l'ingresso nel circuito delle committenze romane, all'amore per lui sono ispirati i decori della villa, mentre all'impossibilità di quell'amore, che non può essere nemmeno sospettato, è infine legato l'oblio del nome dell'architetrice Plautilla Bricci (e sarà proprio Elpidio a indicare, nella guida della villa realizzata a uso dei visitatori, il nome di Basilio Bricci come unico artefice).

È questa la riprova del fatto che il valore delle opere d'arte poco o niente ha a che fare con la dimensione estetica e molto invece con il valore storico e con l'inve-

¹⁹ È la stessa Plautilla, d'altra parte, a ricordare: «perché le pitture le creiamo affinché durino più lungo di noi»; Ivi, p. 284.

²⁰ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], Pratiche, Parma 1985.

²¹ M.G. Mazzucco, *L'architetrice*, cit., p. 61.

²² Ivi, p. 274.

²³ Ivi, p. 215.

stimento simbolico che vi fanno singoli individui o intere comunità. Ne deriva una concezione strumentale dell'arte e della stessa "condizione artista", il cui valore è proporzionale alla capacità di veicolare messaggi di carattere personale o civile che trascendono la singola epoca. Anche l'opera di Plautilla, come tante artiste prima e dopo di lei, viene valorizzata in virtù delle sue risposdenze a una biografia sentimentale eccezionale, e non per pregi tecnici o creativi. In definitiva il suo merito non sta tanto in ciò che ha fatto, ma nell'aver sacrificato la sua vita all'ideale di un'opera che la sostituisse o la rappresentasse nel tempo.

4.

Più dichiarata è l'operazione di riscrittura romanzesca da parte di David Foenkinos, che addirittura nella nota d'apertura di *Charlotte* ammette: «Questo romanzo è ispirato alla vita di Charlotte Salomon. [...] La mia fonte principale è la sua opera autobiografica *Vita? O Teatro?*».²⁴ Una dichiarazione che da un lato mira a presentare fin da subito la pittrice come un'artista sull'orlo dell'oblio, di cui poco o nulla rimane a testimoniare con certezza la biografia; dall'altro tuttavia legittima statutariamente l'operazione romanzesca dell'autore, la sua insistenza enfatica sugli snodi di una storia che non viene presentata necessariamente nella sua verità storica, bensì, come si dice nelle ultime pagine, come esito di una «verità artistica».²⁵ Una verità che acquista valore perché è una delle pochissime cose che rimane di Charlotte Salomon, insieme a una valigia di testi, disegni e dipinti, affidata al dottor Moridis poco tempo prima di essere deportata.

La storia di Charlotte, come donna e come artista, è incorniciata dalla grande tragedia storica della Shoah, che agisce come elemento di soprasignificazione, potenziatore dell'eccezionalità della sua vicenda personale. A questo se ne aggiunge un altro, di natura privata e familiare, ma che nel romanzo contribuisce a definire la vocazione artistica nei termini del miracolo salvifico: tutte le donne della famiglia di Charlotte – la zia materna, la madre e la nonna materna – si suicidano, vittime di malinconia e depressione. Anche Charlotte è una ragazza malinconica e solitaria, un'estranea in ogni contesto in cui si muove, ma trova grazie all'espressione artistica il proprio posto nel mondo e, soprattutto, un modo per allontanare il «demone»²⁶ della morte.

Pur iscritta in un percorso formativo tutto sommato regolare, tra scuola di moda e Accademia di belle arti, la parabola artistica di Charlotte si svolge sotto il segno della

²⁴ D. Foenkinos, *Charlotte*, cit., p. 7.

²⁵ Ivi, p. 197.

²⁶ Ivi, p. 57.

predestinazione – quella definita anche dall’eredità materna –, frutto di un carattere saturnino che permetterà alla ragazza di affermare la propria vocazione *nonostante* le ostili condizioni ambientali e storiche – si tratti della tara familiare depressiva, delle discriminazioni razziali o delle incertezze dovute ai tempi di guerra. Foenkinos attinge all’intero repertorio dei *topoi* sull’artista: la vocazione che si palesa in un momento preciso («Nell’estate del 1933, nasce la sua vera vocazione»)²⁷ e segna definitivamente la strada di Charlotte; l’ispirazione che trova nei sentimenti, e in particolare nell’amore, il proprio motore, tanto che solo grazie alla relazione tormentata con Alfred Wolfsohn Charlotte capisce di poter fare l’artista («È un momento fondativo per la ragazza. / L’uomo che ama ha intravisto il suo fervore»);²⁸ e quindi, in definitiva, l’opera come travaso del vissuto emotivo. Prende forma così la “leggenda dell’artista”, o forse sarebbe meglio parlare di un’epica dell’artista, vista l’enfasi con cui ogni svolta viene sottolineata. Anche qui l’immaginazione melodrammatica trova terreno fertile, grazie anche alla scrittura dell’autore, caratterizzata da frasi brevi e brevissime, isolate dagli a capo, che danno così alla pagina una veste parapoetica, funzionale a caricare di emozione i diversi momenti della storia.

Per la prima volta, i suoi disegni sono stati dettati dalla necessità.

Non ha solo eseguito, ma vissuto l’opera.

È un momento fondativo.

L’uomo che ama ha intravisto il suo fervore.

L’esperienza appena vissuta la inebria.

Ora sa in che direzione andare.

Sa dove nascondersi, dove ripararsi dall’odio.

Può dire di sentirsi un’artista?

Artista.

Charlotte ripete quella parola.

Senza essere in grado di definirla.

Ma che importa?

Non sempre le parole hanno bisogno di una spiegazione.

Lasciamo che si fermino al limitare di una sensazione.

Che vaghino senza logica in uno spazio indistinto.

È proprio questo il privilegio degli artisti: vivere nel caso.²⁹

L’andamento sentenzioso dà alla vita di Charlotte Salomon la forma di un elettrocardiogramma segnato da continue escursioni verso l’alto, corrispondenti alle scari-
che di pathos che trasformano il racconto in una collezione di epifanie, rivelazioni,

²⁷ Ivi, p. 53.

²⁸ Ivi, p. 82.

²⁹ Ivi, pp. 82-83.

“segni” di un destino che si compie, prima nella tragedia e poi nel riscatto morale e artistico. Come l'*Epilogo* si affretta a esplicitare, la parabola dell'artista si prolunga nel successo postumo della sua opera;³⁰ un successo che il romanzo di Foenkins si incarica di rifondare³¹ o prolungare – a partire dal modo in cui l'autore mette in scena la sua passione ossessiva per Charlotte – convalidando definitivamente la lezione che la storia di Charlotte Salomon ci consegna: ovvero che non esiste malvagità o follia in grado di cancellare la bellezza, che invece riesce a far rivivere anche chi si è sacrificato per esprimerla.³²

5.

In *Charlotte* come nell'*Architettrice* troviamo allora il rischio di una riduzione della creatività a epifenomeno della sfera sentimentale, quando non esclusivamente amorosa – confermando quello che è un riconosciuto *topos* della critica d'arte in relazione all'opera delle artiste (che viene invece meno – anche se non sempre – davanti all'opera di artisti).³³ Come dice Nochlin:

The problem lies not so much with feminists' concept of what femininity is, but rather with their misconception – shared with public at large – of what art is: with the naïve idea that art is the direct, personal expression of individual emotional experience, a translation of personal life into visual terms.³⁴

Si tratta di un *topos* che ha le proprie radici nella concezione romantica e antisociale dell'artista, la cui singolarità si staglia al di sopra delle regole e delle convenzioni, finendo per essere una qualità dello spirito priva di qualsiasi connessione con le condizioni materiali di esistenza e produzione. Un tipo di concezione che – sottolinea sempre Nochlin –, nell'insistere sull'unicità dell'artista, finisce per dimostrare

³⁰ E si dovrà dire che questo successo tocca tanto l'opera propriamente artistica, quanto quella letteraria, come dimostrano diversi studi dedicati a *Vita? o Teatro?* inteso come iconotesto; si pensi, ad esempio, ai saggi contenuti nel numero dedicato a Salmon della rivista «Trasparenze» (7/2021).

³¹ Cfr. A. Żurawska, *L'image de la mort ou l'histoire d'une sensibilité. Charlotte de David Foenkins*, in «Quêtes littéraires», n. 5, 2015, pp. 213-221.

³² Come vuole la leggenda, d'altra parte, la valigetta che Salomon affidò al dottor Moridis contiene, insieme alle sue opere, «tutta la sua vita»; Ivi, p. 169.

³³ Come scrive Frederickson: «Is it assumed that in writing about male artists one is writing about art, whereas in writing about women artists one is writing about women?»; K. Frederickson, *Introduction*, cit., p. 7.

³⁴ L. Nochlin, *cit.*, p. 45.

l'irripetibilità della sua impresa. E così fanno questi romanzi, che, pur in modi e con valori diversi, sottolineano l'esemplarità di due artiste – tanto più uniche quanto maggiori sono i traumi che hanno affrontato (la civiltà patriarcale del Seicento o la persecuzione razziale e la Shoah) – attraverso un'eroizzazione che ne appiattisce tuttavia la dimensione artistica, ridotta ad accidentale manifestazione di un bisogno universale: quello di “esprimere se stessi”.

Si potrebbe a questo punto chiudere il saggio ribadendo un aspetto dei romanzi di Mazzucco e Foenkinos che forse risultava già evidente a una loro prima lettura – ovvero la loro natura *midcult*. Ma credo che possa essere utile, anche per dare qualche profondità critica alle osservazioni su questi romanzi e più in generale sul romanzo della artista, sottoporre brevemente a una simile analisi anche un caposaldo della tradizione, nazionale e internazionale, ovvero *Artemisia* di Anna Banti.³⁵

Anche Banti si rivolge a un'artista di cui va riscoperta e valorizzata l'opera, riprendendo lo studio di Roberto Longhi su *Gentileschi, padre e figlia*;³⁶ e lo fa segnalando fin da subito il valore esemplare della sua storia, dato che nella nota *Al lettore* parla di Artemisia Gentileschi, pittrice e maestra di pittura del Seicento, come «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi».³⁷ Nonostante la struttura insolita e stranianti del romanzo, che mostra dalle prime pagine una marcata propensione alla metanarrazione, con l'autrice-impegnata a ritrovare il personaggio perso nella prima stesura del romanzo e a costruirne uno ex-novo, che pure rechi anche le tracce della figura storica della Gentilesca; nonostante questa struttura insolita, dunque, che vede un'alterazione costante dei rapporti temporali e cronologici del racconto, la narrazione s'incardina su alcuni momenti di svolta che sembrano dare conferma della difficoltà di emanciparsi dagli stereotipi sulla donna-artista.

Basterebbe citare le bellissime pagine dedicate alla realizzazione del celebre *Giuditta e Oloferne* (nella sua versione fiorentina), tela in cui Artemisia rivive in maniera catartica il trauma dello stupro ad opera di Agostino Tassi;³⁸ oppure il momento dell'incontro con il padre Orazio, suo mentore e maestro, alla corte della regina d'Inghilterra: il riconoscimento della bravura artistica della figlia da parte dell'uomo costituirebbe per Artemisia l'unica e definitiva legittimazione del proprio

³⁵ A. Banti, *Artemisia* [1947], SE, Milano 2015.

³⁶ R. Longhi, *Gentileschi, padre e figlia* [1916], Abscondita, Milano 2019.

³⁷ A. Banti, *Artemisia*, cit., p. 11.

³⁸ «Agostino, il pugnale, la miseranda scena del letto a colonne avevan trovato la via di esprimersi non a parole o con interiore compianto, ma con mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati»; Ivi, p. 48.

lavoro,³⁹ risolvendo per questa via un tormentato rapporto personale con chi l'aveva avvicinata al suo violentatore. L'arte è ancora il terreno pubblico in cui risolvere nodi privati; e si potrebbero menzionare molti altri caratteri. Anche *Artemisia*, insomma, riflette quella che ancora Nochlin ha definito «the golden-nugget theory of genius».⁴⁰

A fronte di questo però, e al netto di qualche soluzione melodrammatica a cui nemmeno la scabra Banti riesce a rinunciare (come quando fa dire tra sé e sé alla protagonista, intenzionata a dimostrare il proprio valore di pittrice, «vedranno chi è Artemisia»),⁴¹ *Artemisia* si differenzia dai romanzi di Mazzucco e Foenkins proprio per le soluzioni narrative adottate; per la scelta di una conduzione del racconto in cui la voce dell'autrice e quella del personaggio si intrecciano continuamente per sopperire alle rispettive carenze, giacché nessuna delle due possiede la storia fino in fondo e l'unico modo per raccontare è quindi cooperare. Ma soprattutto per la scelta di non chiudere il romanzo di Artemisia, assecondando una lacuna della sua biografia («Le biografie non indicano l'anno della sua morte»)⁴² È forse il rifiuto di una teleologia annunciata ciò che rende *Artemisia* il grande romanzo che è, un'opera in cui le intenzioni di monumentalizzazione del personaggio storico – esplicitate lungo tutta la narrazione –⁴³ passano per un dichiarato discostamento dalla storia vera, dal personaggio storicamente esistito, che si presenta a fianco del suo fantasma, una proiezione letteraria che è destinata a sopravvivere come mito.

Al contrario, la Charlotte Salomon e la Plautilla Bricci narrate da Mazzucco e Foenkins sono personaggi compiuti, coerentemente costruiti e risolti, funzionali a una narrazione che li trascende. È forse lo scotto che questi romanzi devono pagare a un'ambizione di popolarità che non possiamo giudicare solo nella sua dimensione estetica. Il ricorso a espedienti strutturali e retorici volti a risolvere ogni ambiguità, a rimarcare i significati del racconto, è il sintomo di una volontà di raggiungere un pubblico ampio.⁴⁴ Di certo non possiamo chiedere a queste opere di segnare una discontinuità nel canone del romanzo della artista, ma possiamo immaginare che

³⁹ «Non importa essere stata donna, più volte sconsigliata, due volte tradita. Non c'è più dubbi, un pittore ha avuto nome: Artemisia Gentileschi»; Ivi, p. 166.

⁴⁰ L. Nochlin, *cit.*, p. 50.

⁴¹ A. Banti, *Artemisia*, *cit.*, p. 32.

⁴² Ivi, p. 11.

⁴³ «Per il resto – arte, reputazione, ambizioni di gloria – si contenti, Donna Artemisia, d'improvvisar costumi e leggi, di seminarne il germe perché ne nasca, quando che sia, il frutto che oggi estinguerebbe la sua sete: e che non esiste ancora»; Ivi, p. 95.

⁴⁴ Già Brooks rilevava, tra le ragioni che motivano il prelievo di strategie – ma soprattutto di mitemi – del melodramma da parte di autori come Balzac o James, proprio la loro ambizione di raggiungere un successo popolare; cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, *cit.*, pp. 6-7.

possano sviluppare o consolidare una consapevolezza collettiva su temi che oggi hanno un'importanza indiscutibile nel dibattito pubblico.

È un aspetto fondamentale della letteratura popolare, del suo peso nella cultura comune. Ma al prezzo di quali semplificazioni?

Lirica come inautenticità: note sull'Uncreative writing

Fabrizio Maria Spinelli

Stando al classico *Rede über Lyrik und Gesellschaft* di Adorno, vero e proprio manifesto del modernismo poetico, la lirica moderna sarebbe capace di mediare un rapporto tra singolo e società solo tramite un processo di desocializzazione radicale dalla lingua. Quanto più il linguaggio si separa dagli usi demotici, dalla sua funzione comunicativa, tanto più il soggetto sprofonderà in sé stesso ed esprimerà, paradossalmente, il suo rapporto con la società. La lirica è, stando alle parole di Benn, un'arte anacoretica, e la lingua è la valva che sigilla l'autonomia del soggetto nei confronti della vita offesa.¹ Proprio questo isolamento, garantendo l'autenticità dell'opera poetica ne assicura il carattere sociale.

Lor signori percepiscono la lirica come qualcosa di contrapposto alla società, di totalmente individuale. Il loro affetto si tiene saldo al fatto che le cose devono restare così, che l'espressione lirica, sottratta alla pesantezza concettuale, evoca le immagini di una vita libera dalla costrizione della classe dominante, dall'utilitarismo, dalla pressione della ottusa conservazione. Tuttavia questa esigenza posta alla lirica, l'esigenza della parola verginale, è in se stessa sociale. Essa è indizio di una protesta contro una condizione sociale che ogni singolo sperimenta come a lui estranea, fredda, nemica, opprimente; e negativamente tale condizione si imprime nella configurazione: quanto più pesante è, tanto inflessibilmente la creazione gli resiste non piegandosi a elementi eteronimi e costituendosi completamente in base alla propria legge. La sua distanza dalla pura e semplice esistenza diventa misura della falsità e cattiveria di questa. Nel protestare contro di essa la poesia esprime il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti. L'idiosincrasia dello spirito lirico nei confronti del predominio delle cose è una forma di reazione alla reificazione del mondo, al dominio della merce sull'uomo,

¹ G. Benn, *Problemi della lirica* (1951), in Id., *Lo smalto sul nulla*, trad. it. L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992, pp. 266-302.

che dall'inizio dell'era moderna si sono estesi e dall'epoca della rivoluzione industriale si sono allargati a potere dominante della vita.²

La grande lirica moderna nasce, secondo Adorno, da un processo di «individuazione senza riserve»³. Possiamo intendere questa osservazione come il punto di arrivo di un lungo e frastagliato processo storico: la soggettività poetante, che già con il *Canzoniere* petrarchesco era diventata l'argomento del fare poetico, a partire dalla seconda metà del XIX secolo (ossia con il simbolismo francese) erompe prepotentemente nella forma. Se nelle tradizioni poetiche precedenti l'innovazione individuale si innestava all'interno di un preciso codice poetico, che era una *koinè* fortemente comunicativa (si pensi al petrarchismo europeo cinquecentesco), ora lo scarto che interessa la poesia postsimbolista sembra piuttosto essere quello tra un linguaggio reificato e demotico (transitivo, organico, quello del commercio interno a una comunità di parlanti) e un linguaggio artistico puro (intransitivo, disorganico). Il ruolo dell'immaginazione del poeta è perciò infinitamente più centrale rispetto al passato, poiché ogni artista può potenzialmente inventare una lingua diversa, senza rifarsi a un codice preesistente e tanto meno senza dover rispettare alcun vincolo mimetico o referenziale.⁴ Ogni stile poetico può essere inteso come il prodotto di una

² T.W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura* (1974), trad. it di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, 2 voll., Torino, Einaudi, 1979, II, pp. 46-64, qui pp. 48-49.

³ Ivi, p. 47.

⁴ Vanno fatte alcune precisazioni: questa potenzialità combinatoria è ovviamente limitata dalle idiosincrasie di ciascun autore, dal suo peculiare rapporto con la tradizione poetica, per quanto rigettata anche in toto (come dall'avanguardia), e dalla moda letteraria del tempo. Non si dà alcun tipo di creazione *ex nihilo*. Tuttavia la tendenza sopra descritta mi sembra ben evidente nell'insistenza di numerosi autori su una poesia radicale, ascetica, monadica, anacoretica, aggettivi con cui il modernismo lirico suole autodefinirsi. Ciò non significa che il dominio dell'eliotiano talento individuale si sia trasformato in una selva di scritture totalmente anarchiche, ha con-formato, piuttosto, una nuova tradizione («anche per un artista moderno esprimere se stesso non significa nient'altro che introdurre una piccola variazione nella selva dei linguaggi che lo precedono, lo spazio dei possibili continuando a trascendere la singolarità dello scrittore e a esercitare un'influenza che è diversa, ma non meno rilevante, di quella esercitata dai *nomoi* artistici premoderni», Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, p. 216). Mengaldo: «il recente antistoricismo dei poeti, che dapprima si è espresso in una tabula rasa del passato anche vicino, ora si manifesta piuttosto come omologazione di questo», P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie* (1987), Torino, Einaudi, 2003, pp. 5-20, qui p. 8. È infatti stato possibile, a posteriori, identificare una *koinè* anche della poesia moderna (Friedrich ha parlato addirittura di una presunta «unità stilistica» della lirica novecentesca),

soggettività emancipatasi da norme istituzionali e da una tradizione vincolante, che però, con il proprio agire, ridefinisce. Questa sembra essere la situazione della poesia all'inizio del Novecento, a partire dalla liberazione della parola poetica avvenuta con Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont e, ancora prima, con la rottura romantica del secolare vincolo mimetico (gli studi di Rancière sono fondamentali in merito).⁵ Il linguaggio della poesia diventa perciò un linguaggio autoriflessivo, idiosincratico, anti-comunicativo.

Quali sono i tratti salienti di questa rivoluzione espressiva? Innanzitutto la messa a processo dei fattori di significazione e la topicalizzazione dell'elaborazione del messaggio stesso (in questo modo la scrittura passa da mezzo a contenuto dell'operazione poetica: è quello che Burger chiama in maniera sprezzante «estetismo»); poi, in ordine sparso: il dominio della connotazione sulla denotazione; l'indebolimento della coerenza testuale; l'isolamento dell'immagine poetica o addirittura della singola parola dalla catena significante, in uno svincolamento che è al contempo un'assolutizzazione parcellare (da ciò la centralità di concetti quali il montaggio e l'allegoria); il dominio tirannico della metafora; il divorzio di significante e referente, da cui sgorga un'energia fonosemantica non controllata, non incanalata verso un preciso oggetto extratestuale. Si tratta, come è evidente, di aspetti ampiamente noti e discussi della poesia novecentesca e che anzi, molto spesso, sono stati confusi con caratteristiche del poetico, se non del letterario *tout court* (da Jakobson al Gruppo μ). Sono invece fattori storici, e come tali vanno presi, fanno cioè parte di quel processo di autonomizzazione dell'estetico che riguarda tutte le arti a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Detto molto brevemente: con l'universalizzazione del principio di scambio tipico della società borghese, con il dominio della razionalità finalistica e l'atomizzazione della società, con la reificazione dell'individuo e dei rapporti infraumani, con la decifrazione scientifica dell'universo, la funzione sociale dell'artista entra in crisi. Il campo dell'estetico appare separato da quello della prassi quotidiana, e anzi si sviluppa in opposizione a questo. La «disumanizzazione dell'arte» sarebbe una risposta allo stato di inumanità in cui consisterebbe di fatto la nuova società capitalistica di massa, così come alla solitudine dell'artista privato di aura e di ogni più intima funzione. Per quanto riguarda la poesia: se il linguaggio della vita di tutti i giorni è contaminato da esigenze utilitaristiche, e consiste nella parola alienata di una comunità alienata, compito del poeta è quello di purificare tale linguaggio (si pensi al Mallarmé di *Le tombeau d'Edgar Poe*: «Donner un sens

che poi si è franta, a partire dalla seconda metà del XX secolo, in un pluralismo sfilacciato di stili, procedimenti e opere che però hanno perso, rispetto alla lirica modernista, qualsiasi pretesa di validità universale.

⁵ J. Rancière, *La parole muette*, Paris, Pluriel, 1998, e Id., *La partizione del sensibile* (2000), trad. it. I. Bussoni, Roma, Derive e Approdi, 2006.

plus pur aux mots de la tribu») trasformandolo in una istanza di contro-uso. Chiamo perciò lingua di contro-uso (una lingua opaca, intransitiva, anticomunicativa, riflessa e perciò iper-retoricizzata) la lingua della poesia moderna. Si pensi a Benn, Vallejo, Pound, Montale, Eluard, solo per citare i nomi più noti.

Ora, secondo Adorno proprio in questa asocialità consiste il carattere sociale della lirica moderna. La lirica non deve essere dedotta dalla società, non le deve essere appiccicato un contenuto sociale dall'esterno: il suo contenuto sociale è proprio il ritrarsi dalla società, la sua dinamica immanente, il voler redimere la vita offesa senza scendere a compromessi con l'empiria, con la falsità dell'esistenza. Da ciò il suo formalismo e la sua oscurità:

Quando poi la contraddizione del linguaggio poetico nei confronti del linguaggio comunicativo crebbe fino all'estremo, tutta la lirica diventò una puntata sul banco; non, come vorrebbe una rozza opinione, perché sarebbe diventata incomprensibile, bensì perché in virtù del puro pervenire a se stessa della lingua quale lingua artistica, attraverso il faticoso tendere alla sua obiettività assoluta, non ridotta da alcun riguardo per la comunicazione, essa contemporaneamente si allontana dalla obiettività dello spirito, nella lingua vivente, e surroga con l'organizzazione poetica un'obiettività non più presente. Il momento poetizzante, elevato, soggettivamente violento della debole lirica tarda è il prezzo che essa deve pagare per il tentativo di mantenersi in vita senza deturpazioni, senza macchie, obiettiva; il suo falso splendore è il complemento del mondo disincantato cui essa si strappa.⁶

Adorno parla di un «momento soggettivamente violento»⁷ tramite il quale il massimo della soggettività si rovescia in obiettività. La resistenza dell'individuo alla società non è una reazione personalistica, ma mette in gioco delle forze collettive. Queste si obiettivano attraverso il medium linguistico. Inoltre, la lirica, quanto più si immerge nella soggettività poetante, tanto più arriva a dare voce a una particolare condizione storico-sociale dell'individuo: parla la lingua di un noi. In essa si manifesta la globalità della società, il rapporto che l'individuo intrattiene con gli altri. L'autenticità è generalità.

Teniamo a mente questo paradigma, il paradigma modernista del contro-uso, e passiamo ora ad analizzare una serie di scritture contemporanee. Il primo caso di cui mi occuperò è quello di un movimento poetico denominato *flarf*. Difficile spiegare cos'è *flarf* se non ostensivamente. Trascrivo un testo del poeta statunitense Kasey Mohammad, *Spooked*.

⁶ Adorno, *Discorso su lirica e società* cit., pp. 54-55.

⁷ Ivi, p. 47.

first we get a spooky guitar echo intro
 to help you gear up for this spooky time
 the voices have no source
 (pretty, spooky, quiet)
spooky

downtown area was a ghost town
 massive buildings along the edge of a ghost lake
 where she handed the package to the unseen ghost
 spooky, half seen world of night
 ski masks conceal terracotta faces
 “drink, Madame?” the manager had appeared
 NAFTA, 6 pesos to the dollar
 this is downright spooky

a mother dies while being exorcised of a ghost
 people view these experiences
 as too weird, far out, spooky

a vampiric tree spirit who controls a lovely ghost
 turning the recently deceased into
 broadly mesmeric collages
 of highly politicized anti-imperialist dogma
 sung to the tune of “Ghost Riders in the Sky”
 (you know, *spooky*)

spooky Arab hero who confronted the West
 painted over in favor of the new ghost
 “he was an imperialist”
 “he was a good imperialist”
like waiting for the spaceship or something is spooky

SECRETARY [*Galadriel-spooky*]: you know of whom I speak
 no, I think you’ve told me too many ghost stories
 too spooky!

here some feed for the goose: SPOOKY
 ooooohhh, spooky
*spooky*⁸

⁸ K. Silem Mohammad, *Deer Head Nation*, Oakland, California, Tougher Disguises, 2003. Una sezione del libro è stata pubblicata in italiano nella collana Chapbooks di Arcipelago,

Ora, non credo che sia tanto importante rintracciare il senso di questa poesia (non ce l'ha) quanto piuttosto capirne il procedimento che c'è alla base. Mohammad, tra i membri della storica mailing list dove comparve per la prima volta il termine *flarf*,⁹ ottiene dei testi secondo un processo strettamente codificato: inserisce su Google una combinazione di parole e/o sintagmi scelta abbastanza casualmente (in un saggio esemplificativo seleziona “shock”, “awe”, “reindeer” e “peace sign”)¹⁰, dopodiché, non cliccando sulle pagine, ricopia su Word e pulisce dal rumore le righe di testo visibili dall'anteprima dei risultati, e via via, lima il testo a proprio piacimento fino a uno stato più o meno soddisfacente. Quello che sembra fare la *flarf* è raccogliere i detriti, la spazzatura, lo sfrido di Internet e ricamarci sopra delle poesie che abbiano un alto gradiente di “flarfiness”, ossia «A kind of corrosive, cute, or cloying, awfulness. Wrong. Un-P.C. Out of control. “Not okay”»¹¹. Il testo poetico si pone come sito di stoccaggio per rifiuti linguistici ultratossici. Scrive Mohammad discutendo le origini del movimento:

The initial aesthetics of Flarf went largely unarticulated, but they can probably be approximated by the following recipe: deliberate shapelessness of content, form, spelling, and thought in general, with liberal borrowing from internet chat-room drivel and spam scripts, often with the intention of achieving a studied blend of the offensive, the sentimental, and the infantile.¹²

Un altro autore che potremmo definire *flarf* – per quanto non appartenga al gruppo originario – è Ara Shirinyan, il quale, nel suo *Your Country Is Great*, «ha preso i nomi di tutti i paesi del mondo, li ha messi in ordine alfabetico e ha cercato su Google la frase “[nome del paese] is great”, incappando perlopiù in recensioni di

creata e diretta da Gherardo Bortolotti e Michele Zaffarano, con il titolo *martè ha bisogno di terroristi* (Milano, 2005).

⁹ Il termine *flarf* (“fuffa”, come suggerisce Giovenale) nasce all'interno di questa mailing list per descrivere una serie di testi appositamente brutti inviati dai membri a un contest di poetry.com in un gesto di trolling preistorico e mitopoietico. Cfr. M. Magee, *The Flarf Files* (2003), <http://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/syllabi/readings/flarf.html>.

¹⁰ K. S. Mohammad, *Sought Poems* (2003), trad. it. M. Zaffarano, HGH, 2007, edito come e-book e scaricabile alla seguente URL: <https://gamm.org/2007/02/18/kritik-ebook-sought-poems/>

¹¹ M. Magee, *The Flarf Files* cit.

¹² *Ibidem*.

utenti su siti di viaggio, selezionando e ordinando i risultati per nazione»¹³. Ha lavorato sui risultati, li ha montati e ha prodotto poesie come queste:

Afghanistan Is Great

Afghanistan is great, but much smaller
than previously assumed.

the need for education
in Afghanistan is great
and must be met quickly,

need for food in Afghanistan
is great,
well-acquainted
with unique problems
facing Afghanistan.

the need for tough, dependable,
locally repairable wheelchairs in
Afghanistan is great.

A mountain. An airplane. Aviation in
Afghanistan is great fun.

Pipeline via Afghanistan
is great.

there is no question that Allah's
knowledge and love of Afghanistan
is great
even as he regrets
the limits of
his understanding.¹⁴

Se il senso della *flarf* sta nell'irrisione di una determinata forma poetica che in qualche maniera imita, e imita male, come un clone degenerato, i procedimenti della *conceptual poetry* sono più vari, ma non per questo, come si crederebbe, più astratti.

¹³ K. Goldsmith, *CTRL + C, CTRL + V* (2011), trad. it. V. Mannucci, Roma, Nero, 2019, p. 103.

¹⁴ Cito da *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, a cura di C. Dworkin e K. Goldsmith, Evenston, Northwestern UP, Evenston, 2011, pp. 523-524.

Mentre la *flarf poetry* è contraddistinta da un intento ludico e a volte esplicitamente offensivo, e discende dalla cultura della rete, la poesia concettuale ha un alone più glam e si pone in diretta relazione con le opere di Duchamp, Warhol, Cage, Kosuth, considerati veri e propri numi tutelari. In linea di massima, il luogo d'elezione della prima è *4chan*, la propria mail o un forum on-line, della seconda la galleria o il libro d'arte. Per Goldsmith *flarf* e scrittura concettuale sono le due facce della stessa medaglia: «Flarf plays Dionysus to Conceptual Writing's Apollo [...]. Conceptual writing is dry. Flarf is the Land O'Lakes butter squaw; Conceptual Writing is the government's nutritional label on the box»¹⁵. In tutte e due le pratiche il processo tramite cui si perviene al prodotto estetico diviene l'oggetto stesso della ricezione. Se siamo abituati a pensare l'arte concettuale come una pratica che smaterializza e decostruisce l'arte, riducendola ad un'idea, alla pura vibrazione di una virtualità, la poesia concettuale è invece fortemente radicata nella materialità, molto spesso nell'accumulo, nell'ingordigia della parola. Per quanto il momento pre-formativo, pre-testuale conservi una notevole importanza – probabilmente superiore a qualsiasi movimento poetico –, la poesia concettuale non si limita ad essere l'idea di una poesia, ma è una vera e propria massa di linguaggio che materializza quell'idea. *Traffic* di Kenneth Goldsmith, ad esempio, è la trascrizione parola per parola di ventiquattro ore di aggiornamenti radiofonici sullo stato del traffico di New York:

Well we are really getting socked in Brooklyn now. Locally in Brooklyn, eh, things are just a total mess around, uh, Tillary Street, Flatbush Avenue, Third and Forth Avenues as well, just totally clogged up. The Verrazano is just overloaded, jam-packed coming from Staten Island right over the bridge and back over to the Gowanus into Fort Hamilton Parkway, so this is not good at all. The thing is, once you get to the bridges, things are doing pretty well. But again, it's all deceiving here by looking at it in our Panasonic Jam Cam, that's because traffic is all tied up on those locale streets.¹⁶

Altri esempi: *Day* di Kenneth Goldsmith è la trascrizione parola per parola di una copia del «New York Times» dell'1 settembre del 2000; *Statement of Facts* di Vanessa Place, che è una penalista, è composto interamente da verbali e documenti provenienti da venticinque casi di molestia sessuale di cui si è occupata in prima persona; in *La disparition* di Derek Beaulieu l'introduzione dell'omonimo libro di Perec è riscritta «utilizzando come codice e cifrario i colori che Rimbaud associa alle vocali nella sua famosa poesia *Voyelles*. Così facendo, al posto delle parole di Perec «Trois cardinaux, un rabbin, un amiral francmaçon», si trovano soltanto un quadrato

¹⁵ K. Goldsmith, *Introduction*, «Poetry», 194, 2009, numero della rivista interamente dedicato a, appunto, «Conceptualism & Flarf».

¹⁶ K. Goldsmith, *Traffic*, Los Angeles, Make Now, 2007, p. 27

blu seguito da uno marrone, uno spazio bianco che segna l'interruzione fra le parole, poi un quadrato nero, uno marrone, uno nero, uno verde e così via, ognuno nella posizione esatta del testo dove dovrebbe esserci la vocale corrispondente a quel colore»¹⁷. In *Dure*, Dworkin monta una serie di eclettiche citazioni intorno al tema della durezza partendo da un'incisione di Dürer; In *This Window Make Me Feel* Robert Fitterman compone delle brevi prose partendo solo dai risultati ottenuti inserendo in un motore di ricerca web «this feels» o «this makes me feel».

La poesia non creativa (le pratiche di *flarf* e di *conceptual poetry* rientrano nella più ampia etichetta di *uncreative writing*) è una poesia di pura post-produzione. L'autore di un testo è una macchina che consuma linguaggio, un selezionatore di testi pre-esistenti, non un creatore. Il suo compito è quello di ideare un dispositivo strategico, un meccanismo che generi testi quasi automaticamente. La sua arbitrarietà si dispiega nel tagliare, modificare, montare, impaginare materiale che il più delle volte proviene da un motore di ricerca, da un algoritmo, dallo spam ricevuto via mail, dai più vari contesti extra-letterari. Se è vero che tutti gli scrittori sono prima di tutto lettori, in queste pratiche tale aspetto è elevato alla massima potenza, suggerendo un nuovo modello autoriale, intento non tanto a scrivere, quanto a filtrare un'enorme massa di linguaggio:

Se lo scrittore esiste soltanto nel suo gesto di selezione e organizzazione del materiale che ha a portata di mano, egli è prima di tutto “consumatore” degli oggetti con cui lavora: è un lettore che applica alla lettura un atteggiamento critico e compositivo, mette in risonanza e in relazione le informazioni e si occupa della materia e della materializzazione.¹⁸

Adduco per completezza anche esempio italiano, tratto dal libro *Quasi tutti* di Marco Giovenale:

1. Mi hanno detto cosa pensare l'ho pensato
2. Quello che sento non funziona
3. Stamattina è stato comprato
4. Avevo pensato un club
5. Le riviste con il cd lo dissero
6. Ho anche le cassette di Repubblica

¹⁷ Pitozzi, *conceptual writing*, Milano, il verri, p. 128.

¹⁸ Ivi, p. 41. Vale la pena di tenere presente che questo protocollo compositivo – al di là delle forme e delle tecnologie – ha dei precedenti, è una sorta di fantasma che abita la letteratura novecentesca e che ha dato forma anche a tematizzazioni più o meno distopiche. Si veda F. Bertoni, *Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura*, in *Letteratura e tecnologia*, a cura di Pierluigi Pellini, Vecchiarelli, Roma, 2003.

7. Nitrato, d-doll, 2 caffè 2 euro
8. Può mettermi un'etichetta per chiudere?
9. Vi pagano a voi? Sta finendo?
10. La grammatica sopra ogni cosa
11. Come fa il direttore ad assentarsi?
12. È un mondo di interrogativi
13. Un libro non ti tradisce mai
14. Prude qui, quello che sentono funziona¹⁹

Qui abbiamo a che fare una sorta di sonetto, ma un sonetto del milieu sociale, indifferente al materiale che lo compone, un sonetto formato con excerpta tratti dall'idiozia quotidiana, dai tic linguistici, e desunto tramite la pratica dell'*eavesdropping*.

In definitiva, scrittura non creativa si immerge nel linguaggio quotidiano, pubblicistico, mediatico, ipersemplicato, reificato, negli usi demotici della lingua, e (soprattutto nel caso della *flarf*) nel gergo e nelle abbreviazioni della messaggistica istantanea, nella scrittura grammaticalmente scorretta delle chat. Tali elementi siamo abituati talvolta ad incontrarli anche nelle poesie *creative*, ma come neutralizzati, rifunzionalizzati in chiave espressionistica. Qui assistiamo invece a una sorta di inversione tra sfondo e figura, tra parola letteraria (praticamente assente) e non letteraria. Uno degli elementi centrali di questa scrittura è perciò una sorta di polifonia intrinseca (in senso bachtiniano), di disposizione all'ascolto, al ri-uso, alla decontestualizzazione, di apertura verso tutte le specificità e le stratificazioni linguistiche (soprattutto, come è evidente, questi autori paiono avere una particolare sensibilità per la variabilità diastratica e diafasica).

Se la lingua della poesia modernista è una lingua di contro-uso, la lingua dell'*uncreative writing* è una lingua di meta-uso, si serve cioè delle stesse forme dei linguaggi egemoni (quella lingua della tribù che la tradizione modernista voleva purificare e redimere) per trasformarle nella materia prima di una scrittura che potremmo definire poetico-critica. per provare a inserire al loro interno dei momenti di *fading*, di destabilizzazione. I poeti si appropriano «della lingua del nemico per meglio insinuarsi dentro le sue reti comunicative, per meglio pervertirle o deviare i messaggi»²⁰. Parlerei di uso a contropelo della lingua.

Queste pratiche non si risolvono in prodotti esteticamente godibili, lavorano piuttosto a livello subliminale. I testi non chiedono di essere vivisezionati o letti con particolari competenze, ma sono anzi compatibili con una lettura automatica, passiva, idiota. Non sono capolavori che nascono da un chirurgico radicalismo formale,

¹⁹ Giovenale, *Quasi tutti*, Torino, miraggi, 2018, p. 8.

²⁰ J.-M. Gleize, *Introduzione* a Id., *Nioque de l'avant-printemps*, a cura di M. Zaffarano, Roma, Tiellecti, 2013, p. 16.

come nella lirica modernista. Sono poesie che possono essere gettate dopo l'uso, non ambiscono ad alcuna eternità. Alla dimensione monumentale del fatto poetico se ne sostituisce una documentale.

Il modello del contro-uso aveva senso nel contesto socio-politico della prima metà del Novecento, ma nella recente età neo-liberale, in pieno ipercapitalismo, le sue strategie sembrano non essere più valide. E ciò, sintetizzo brutalmente, tanto per una ragione linguistica che per una sociologica. Quella linguistica: la lingua poetica è stata intesa dalla tradizione del Novecento come una lingua a sé, come un meccanismo autotelico ad alto tasso connotativo, in contrasto con il carattere referenziale/denotativo dei linguaggi informativi e soprattutto dei discorsi scientifici. Da ciò tutta una serie di opposizioni: trasparenza/opacità, transitività/intransitività, pertinenza/impertinenza. Ma il linguaggio autotelico della poesia moderna ha una sua ragione d'essere solo se esistono degli usi «eterotelici», veicolari e referenziali che riportano in forme linguistiche più o meno banalizzanti i fatti di un mondo esterno al discorso. Ora, questa condizione contestuale non si dà nella confusione epistemologica tipica del capitalismo digitale, dove il valore denotativo dei discorsi scientifici non è più superiore a quello delle opere di finzione o poetiche. Nelle società occidentali è andata persa, o comunque si è indebolita significativamente, la distinzione cognitiva tra finzione e realtà, tra virtuale e reale, falso e vero, verificabile e inverificabile. L'evoluzione della rete e dei suoi dispositivi, così come l'assimilazione dell'informazione mediatica alla propaganda politica o pubblicitaria hanno trasformato il nostro mondo in una sorta di prigione in cui è impossibile produrre un discorso che si riferisca a una realtà extramediatica. Non sussiste più una differenza sostanziale tra istanza denotativa (informazione, scienza) e connotativa (letteratura): il linguaggio mediatico oggi è un linguaggio pseudo-denotativo, staccato da ogni esperienza comune e che subisce una sorta di sospensione referenziale. I filosofi e i linguisti parlano a tal proposito di comunicazione derealizzata.

Quella sociologica: l'«individuazione senza riserve» di cui alla fine degli anni '50 parlava Adorno ancora in termini antagonistici, è divenuta un fenomeno di massa. Il ripiegamento dell'individuo su se stesso e la fuga dal sociale sono le nuove caratteristiche della cultura narcisistica e anomica in cui viviamo. Ciò che la soggettività può dire oggi è solamente la sua reificazione e la sua omologazione, la sua dimensione consumistica (si pensi al carattere imperativo di espressioni come *be yourself* o *express yourself*). L'espressivismo (ossia il vivere all'altezza della propria originalità, l'esprimere se stessi) è una delle forme di governo e di dominio del nuovo capitalismo digitale, come ben dimostrano le narrazioni narcotiche ed autopoietiche dei social network. Nel XXI secolo vivere all'altezza della propria originalità rivela un atteggiamento filisteo e conformistico difficile da evadere. L'artista è la figura in cui il nuovo borghese è chiamato a trasformarsi. Viviamo in un caleidoscopio di scritture espressivistiche. Ciò che queste esprimono, tuttavia, non è più il fondo autentico

dell'umano, e quindi, direbbe Adorno, il suo carattere intrinsecamente sociale, bensì la sua insostanzialità e la sua asocialità. Al fondo dell'io non c'è una sorgente originaria, ma un algoritmo.²¹

Questo stato di cose ha costretto il genere che nella modernità è stata più associato all'espressivismo, ossia la lirica, a sperimentare soluzioni alternative che mettessero in discussione la centralità dell'io, la sua esperienza e la sua stessa possibilità di prendere parola. Non è più possibile, forse, produrre un discorso autentico, poiché siamo costantemente parlati dalla cultura capitalista (la quale, paradossalmente, promuove l'originalità sopra ogni altro valore): anche il nostro stesso inconscio è colonizzato dal nuovo ordine cognitivo imposto dalla tecnologia e dai media. La scelta che molti poeti attuano, per rispondere alla reificazione coatta imposta dalla società di massa, è quella di una sorta di autoreificazione: il grigiore della massificazione consumistica diviene al contempo il soggetto e il mezzo della loro scrittura, viene criticato tramite una sua sovraesposizione. Potremmo chiamare ciò l'elemento *mimetico* della scrittura di ricerca, la quale fa il verso alla nostra epoca in una sorta di scrittura ventriloquiale. Le poesie trascritte, ad esempio, lavorano come dei virus, assumono cioè una forma ingannevole e camuffata, si inseriscono mimeticamente in un dato sistema e lo infettano. Queste poesie-virus sono dei dossier sullo stato patogeno della società moderna e sui suoi usi linguistici. Esse non cercano di ristabilire un orizzonte di senso perduto, o di iniettare nel lettore il sentimento inattuabile del reale, ma «forniscono invece la possibilità di provare (di sentire e di mettere alla prova) o di eludere i legami sintattici automatizzati, le selezioni lessicali obbligate, attraverso cui le realtà contestuali si costituiscono»²². Questa operazione di ostensione e di verifica è un'operazione critica, che apre alla messa in discussione e alla revisione delle pratiche linguistiche coercitive e derealizzanti in cui l'uomo contemporaneo è ingabbiato. «Il sapere proprio [delle poesie-virus] non è un contenuto discorsivo, quanto piuttosto un effetto localizzato [...]: un effetto di visibilità. Questa visibilità critica espone la realtà all'eventualità d'una loro ridefinizione o d'una loro rivoluzione»²³.

²¹ La bibliografia è amplissima. Si vedano per lo meno i classici C. Lasch, *La cultura del narcisismo* (1979), trad. it. M. Bocconcelli, Vicenza, Neri Pozza, 2020 e G. Lipovetsky, *L'era del vuoto* (1983), trad. it. P. Peroni, Milano, Luni, 2021.

²² C. Hanna, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo* (2003), trad. it. di M. Zaffarano, HGH, 2008, consultabile alla URL <https://gamm.org/ekritik-2/>, p. 64.

²³ Ivi, p. 65.

*La vertigine dell'archivio:
kitsch e feticismo nel Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk*

Francesca Valdinoci

1. Il controarchivio dell'innocenza

Pamuk in *Romanzieri ingenui e sentimentali*, la sua raccolta di lezioni americane, sottolinea che i personaggi dei grandi romanzieri, Flaubert in primis, si conoscono partendo dagli arredi dei loro salotti.¹ Questi oggetti, insieme banali e sentimentali, rappresentano una vera e propria estensione del personaggio e posseggono una loro aura sacra. Questa stretta relazione è ben esemplificata nello spazio museale dedicato al romanzo fiume *Il museo dell'innocenza*², al quale corrisponde anche un catalogo pubblicato per Einaudi nel 2012 dal titolo *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, Istanbul*.³ Opera letteraria e museo, concepiti in maniera simultanea, creano un'inedita intersezione tra realtà e finzione, spingendo il lettore/visitatore a interrogarsi sulla relazione tra spazio narrativo e spazio espositivo, tra opera d'arte, oggetto d'uso quotidiano e rappresentazione letteraria. Tra museo e romanzo vi è una relazione di rispecchiamento grazie al ricorso al procedimento della *mise en abîme*, che «stimola così attivamente l'interesse e la riflessione dello spettatore-lettore da non fargli più capire se stia vedendo ciò che legge o stia leggendo ciò che vede».⁴ Scrive a tal proposito Salvatore Settis:

¹ O. Pamuk, *Romanzieri ingenui e sentimentali*, Einaudi, Torino 2012.

² O. Pamuk, *Il museo dell'innocenza*, Einaudi, Torino 2009.

³ O. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, Istanbul*, Einaudi, Torino 2012.

⁴ T. Dufrière, *Ritratto dello scrittore-collezionista: Orhan Pamuk e la nuova "arte delle collezioni"*, in *Un sogno fatto a Milano*, a cura di L. Lombardi e M. Rossi, Johan & Levi Editore, Milano 2008, p. 74.

I ricordi personali e gli oggetti che li incarnano sono il tema del *Museo dell'Innocenza* [...]. Nel concepire un'avventura così insolita quale è la creazione di un museo come un romanzo, un romanzo come un museo e un catalogo illustrato che fosse insieme romanzo e museo, Pamuk entra in modo brillante nel mondo del museo e parla della sua attuale crisi innescata dal sorgere di nuove istituzioni in tutto il mondo e dell'impennarsi del numero dei visitatori che le frequentano.⁵

Questo oggetto artistico ibrido ha il merito di dialogare con le più recenti concezioni museografiche, secondo le quali lo spazio espositivo deve farsi ricettacolo delle esistenze individuali, una sorta di “controarchivio” nel quale siano raccolte tracce di sistemi scomparsi, testimonianze tangibili di una perdita inevitabile, ma anche della volontà di concepire una rinnovata idea di memoria collettiva. È evidente l'affinità tra *Il Museo dell'innocenza* e la riflessione che numerosi artisti negli anni Settanta hanno realizzato proprio intorno al tema della memoria, in particolare con il “Museo delle ossessioni” (1974) di Harold Szeemann, nel quale vengono esposti oggetti appartenuti al nonno, e con le opere di Christian Boltanski, come *Tout ce qui reste de mon enfance* (1969) in cui l'artista decide di esporre una serie di oggetti simili a quelli che ricorda di aver visto o posseduto da bambino, ossia legati alla vita quotidiana, che divengono tracce mnestiche. A questi “artisti della memoria” si affiancano “artisti collezionisti”, simili sia al protagonista del romanzo sia a Orhan Pamuk stesso, come Vladimir Perić, Sophie Calle e il collettivo Claire Fontaine; artisti il cui progetto è accumulato dalla raccolta e collezione di oggetti-traccia. Orhan Pamuk, nel comporre le teche del suo museo, assume da un lato il ruolo del collezionista che setaccia i mercatini cittadini, dall'altro quello di artefice, poiché fa realizzare su commissione alcuni oggetti, come ad esempio Jenny Colon, il cui nome fa riferimento alla donna amata da Nerval, intorno alla quale viene costruita la narrazione dell'incontro tra il protagonista del romanzo e la donna alla quale verrà consacrata l'intero spazio museale. Scrive a tal proposito Thierry Dufrière: «Da un lato la realtà è più grande della finzione: il più delle volte infatti è un oggetto già esistente che viene attribuito a Fusun [...]; dall'altro il fantasma dello scrittore-artista si materializza attraverso la creazione di un oggetto ex novo, indipendente dalla realtà degli oggetti e dei marchi già esistenti».⁶ È il caso della bizzarra lampada, quasi un *ready-made*, che Pamuk colloca sia nella scatola sia nel capitolo ventinovesimo per dare forma concreta ad un'espressione metaforica utilizzata dal protagonista nel

⁵ S. Settis, *Introduzione*, in *Un sogno fatto a Milano* cit., p. 20.

⁶ T. Dufrière, *Ritratto dello scrittore-collezionista: Orhan Pamuk e la nuova “arte delle collezioni”*, in *Un sogno fatto a Milano* cit. p. 73.

romanzo «avevo la sensazione che nel mio stomaco bruciasse una lampada che diffonde tenebra anziché luce, oscurandomi l'anima».⁷

Attraverso la collezione di questi oggetti eteroclitici, l'opera di Pamuk, come altre collezioni museali atipiche, si prefigge l'obiettivo di rappresentare le storie escluse dalla memoria ufficiale. La ricerca e la museificazione di oggetti apparentemente banali rende evidente come la selezione necessaria alla creazione di ogni museo risulti un processo arbitrario,⁸ sempre parziale e spesso violento. Per questo motivo Massimiliano Rossi, nella sua recensione al catalogo del Museo, definisce lo spazio ideato dalla fantasia di Pamuk come «una proposta antagonista al paradigma occidentale».⁹ Questo museo, contrapposto alla tradizionale idea di museografia, mette infatti in crisi quello che Gianni Celati in *Finzioni Occidentali* definisce come il «principio di identificazione della totalità sistemica che è la Storia».¹⁰ Il museo oggi risulta un'istituzione tutt'altro che innocente proprio perché risulta funzionale a una rappresentazione monumentale della storia nazionale, ma questo spazio deve rivendicare uno statuto differente, grazie alla valorizzazione della componente narrativa dell'esperienza museale che si svolge nella «dimensione raccolta di un'architettura domestica, di uno spazio che non rappresenta ma esprime».¹¹

Nel romanzo *Il museo dell'innocenza* viene narrata, anche attraverso la minuziosa descrizione di oggetti banali, una tra le tante microstorie comunemente dimenticate, ossia la tragica vicenda amorosa che lega il giovane e altolocato Kemal, narratore autodiegetico, all'affascinante Fusun. L'intera trama è puntellata dalla presenza degli oggetti eteroclitici a cui abbiamo fatto già riferimento, il cui ruolo risulta centrale non solo nel museo ma anche nella costruzione romanzesca. Si tratta infatti di un romanzo fatto di oggetti, spesso feticizzati, legati al ricordo dell'amata ormai perduta, in cui Pamuk mostra quello che Salvatore Settis definisce «quel suo spiccato talento nell'incastonare nella cornice narrativa [...] una profusione di dettagli legati

⁷ O. Pamuk, *Il Museo dell'innocenza* cit., p. 176.

⁸ Nel suo *Modesto manifesto per i musei*, pubblicato nel 2016, Pamuk riflette sulla propria esperienza di collezionista di oggetti da destinare al Museo dell'Innocenza e sottolinea come vi sia nella contemporaneità una progressiva delegittimazione della funzione originaria del museo, concepito come spazio atto all'esaltazione della grandezza nazionale e spesso anche testimone dell'imperialismo ottocentesco e novecentesco.

⁹ M. Rossi, *Il Palazzo della memoria di Orhan Pamuk diventa museo. Una Wunderkammer della passione*, «L'Indice dei libri del mese», 2013, ottobre, n. 10, p. 14.

¹⁰ G. Celati, *Finzioni Occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino 2001, p. 204.

¹¹ S. Zuliani, *Un museo tutto per sé. Biografie in esposizione*, in *Un sogno fatto a Milano* cit., p. 53.

al vedere». ¹² Questa marcata rilevanza attribuita alla componente visiva enfatizza il cortocircuito tra realtà e finzione, in un gioco di specchi in cui Pamuk stesso, nella parte conclusiva del romanzo, si fa narratore, sostituendosi a Kemal, e personaggio grazie alla sua apparizione come scrittore e curatore del progetto del museo. ¹³ È significativo a tal proposito questo dialogo conclusivo:

Non dimentichi una cosa, signor Orhan: l'aspetto più importante del museo, la logica che sottende la sua struttura, è che da qualsiasi punto dell'esposizione si può vedere l'intera collezione [...] E dato che gli oggetti saranno sempre visibili da qualsiasi angolazione, gradualmente i visitatori perderanno il senso del Tempo. [...] Nei musei fatti con passione e ben organizzati, a confortarci non è la vista degli oggetti che amiamo, ma questa eternità di cui facciamo esperienza visitandoli. La prego di scriverlo chiaramente nel suo libro. [...] Di quanto tempo ha bisogno ancora? I lettori, naturalmente, vorranno venire qui per vedere le ciocche dei capelli di Fusun, i suoi vestiti, le sue cose. [...] Tutti i lettori di questo libro avranno diritto a un biglietto d'ingresso gratuito [...] - Dove lo mettiamo il biglietto? - Be', direi di inserirlo proprio a questo punto. ¹⁴

Nel museo il tempo è trasformato in spazio, quasi come se si trattasse di un palazzo della memoria nel quale ai ricordi personali vengono collegati oggetti concreti per essere conservati e quindi salvati dall'oblio.

2. *Feticismo, collezionismo e innocenza*

Questa complessa operata narrativa e visiva è percorsa da un duplice meccanismo di feticizzazione: nella fiction romanzesca concerne la relazione tra Kemal e gli oggetti appartenenti all'amata, mentre nel museo vero e proprio questo meccanismo riguarda lo statuto della collezione museale stessa. Come scrive Stefania Zuliani

¹² S. Settis, *Introduzione*, in *Un sogno fatto a Milano* cit., p. 15.

¹³ Alla fine del romanzo, in un ulteriore gioco di rispecchiamenti, il protagonista Kemal incarica proprio Orhan Pamuk di scrivere il romanzo: «Uno scrittore avrebbe dunque potuto redigere il catalogo di un museo, scrivendolo come se fosse un romanzo? Da parte mia io non volevo nemmeno provarci a scrivere un libro del genere. Chi avrebbe potuto farlo per me? Così decisi di chiamare Orhan Pamuk, che con la mia autorizzazione ha scritto questo libro utilizzando la prima persona». (O. Pamuk, *Il Museo dell'innocenza* cit., p. 554). Nelle ultime pagine il narratore non è più Kemal ma Pamuk stesso: «A partire dal prossimo paragrafo fino alla fine del libro sarà il Signor Orhan Pamuk a prendere direttamente la parola. [...] Addio! Benvenuti, sono Orhan Pamuk. Con il permesso del Signor Kemal, vorrei cominciare [...]». (O. Pamuk, *Il Museo dell'innocenza*, cit., pp. 556-557).

¹⁴ O. Pamuk, *Il Museo dell'innocenza* cit., p. 560.

Il potere che l'istituzione museale esercita, in forme più o meno dissimulate, sugli oggetti e sulle persone modificando significati e componenti ed esasperando – attraverso un inesorabile processo di feticizzazione – il sempre più dominante valore espositivo, è un tema che è stato ampiamente dibattuto negli ultimi decenni in ambito museologico”.¹⁵

È rinvenibile, dunque, un meccanismo feticistico già alla base dell'esposizione museale, la cui portata viene resa più evidente dalle attuali modalità di fruizione del museo opportunamente messe in luce da Antonio Natali¹⁶, direttore degli Uffizi fino al 2015. A questo processo, rinvenibile in ogni museo, se ne associa un secondo che ne potenzia ulteriormente l'effetto. Nel corso del romanzo, infatti, Kemal raccoglie oggetti, grazie ai quali può sentire vicina l'amata anche in sua assenza, che diventano feticci poiché in essi operano quelle istante risarcitorie e idealizzanti messi in luce nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* di Freud. Anche se il narratore autodiegetico dichiara esplicitamente di aver raccolto oggetti legati all'amata «innanzitutto per Füsün [...] e poi per noi due. Solo infine, e solo in minima parte, per il mio piacere personale»,¹⁷ tale collezione appare più volte come un impulso incontrollabile la cui matrice feticistica risulta evidente. Nella teorizzazione freudiana il rapporto feticistico prevede la sostituzione di un oggetto sessuale primario con qualcosa che appartiene a un altro campo dell'esperienza, distante dalla sfera dell'erotismo, ma caricato di una valenza ulteriore. Nel gioco di specchi, a partire dal quale è costruito il romanzo, viene inserito un riferimento a questo meccanismo nella descrizione che il protagonista fornisce della sua visita agli Uffizi:

Quando agli Uffizi di Firenze vidi *Il sacrificio di Isacco* di Caravaggio, sulle prime gli occhi mi si riempirono di lacrime perché non avevo potuto ammirare quel quadro insieme a Fusun; poi pensai una cosa: ciò che la storia del sacrificio di Isacco ci inse-

¹⁵ S. Zuliani, *Un museo tutto per sé. Biografie in esposizione*, in *Un sogno fatto a Milano* cit., p. 56.

¹⁶ «La *Gioconda* è, quanto a dipinti, il feticcio per antonomasia. E però è – nel contempo – una poesia d'altissimo tenore. Il ritratto non cambia; a cambiare è l'attitudine che s'assume nei suoi confronti. Se si va al Louvre per fare uno scatto o un autoscatto davanti al quadro, senza neppure guardarlo, è un feticcio; e, allo stesso modo, lo sarà per tutti quelli che ci vadano per sbalordire davanti all'"enigma" del suo sorriso».

A. Natali, *Tricologia vinciana. L'editoriale di Antonio Natali*, "Artribune", 15 agosto 2019.

¹⁷ O. Pamuk, *Il Museo dell'innocenza*, op. cit., p. 32.

gna non è proprio la possibilità di sostituire la persona amata con qualcos'altro? Ecco perché ero così legato agli oggetti di Fusun che da anni raccoglievo.¹⁸

L'esistenza di questo processo di sostituzione, che corrisponde perfettamente al meccanismo feticistico analizzato da Freud, consente di interpretare il Museo dell'innocenza alla stregua di un reliquiario dell'amata, come appare particolarmente evidente nelle teche dedicate alle sigarette fumate da Fusun corrispondenti al sessantottesimo capitolo del libro dal titolo *4213 mozziconi di sigaretta*. La valenza feticistica appare chiaramente nelle descrizioni fornite da Kemal:

Ognuno di questi mozziconi aveva toccato le labbra rosee di Füsün, era entrato nella sua bocca, era stato sfiorato dalla sua lingua, si era bagnato della sua saliva e, spesso, era stato marchiato dal suo rossetto; ognuno rappresentava per me un oggetto unico e speciale, intimo; ognuno portava con sé il ricordo dei momenti tristi o di quelli felici durante i quali era stato consumato.¹⁹

Le tracce del rossetto, la saliva, le sigarette rimandano voluttuosamente al ricordo della bocca di Fusun e «possono valere come tracce per la memoria, trovandosi in diretto rapporto con l'azione e la situazione in cui sono usate».²⁰ Nel minuzioso e ossessivo catalogo di Kamal, infatti, ogni mozzicone testimonia uno stato d'animo o un accadimento:

La varietà di questi gesti attribuiva ad ogni singolo mozzicone spento dalle mani di Füsün una sua identità, quasi un'anima. A Palazzo della Pietà li tiravo fuori dalla tasca, li osservavo attentamente e davo a ciascuno una diversa interpretazione: omini con il collo e la testa schiacciata, con la gobba, col viso nero per l'ingiustizia subita oppure l'espressione interrogativa. Certi giorni quei mozziconi mi ricordavano i fumaioli dei battelli [...]. A volte mi apparivano come niente più che immondizia maleodorante, altre volte mi si rivelavano come frammenti della sua anima. Ma ogni volta sfioravo delicatamente le tracce del rossetto sulla punta del filtro e mi perdevo in profonde riflessioni su Füsün e il senso della vita.²¹

¹⁸ Ivi, p. 541

¹⁹ Ivi, p. 428

²⁰ F. Tedeschi, *Raccogliendo cicce di sigaretta. L'infrordinario diventa opera*, in *Un sogno fatto a Milano* cit., p. 138.

²¹ O. Pamuk, *Il Museo dell'innocenza* cit., pp. 430-431.

I mozziconi diventano per Kemal una significativa traccia del passato così come altri oggetti collezionati nei quali si ravvisano parti del corpo dell'amata, secondo un'attitudine alla scomposizione in parti dell'intero tipica della prospettiva feticistica: «per me tutto [...] i cagnolini di porcellana sopra il televisore, i flaconi di acqua di colonia, le sigarette, i bicchieri del raki, le zuccheriere...insomma ogni oggetto all'interno della casa [...] si trasformava in un particolare, un dettaglio dell'immagine di Füsun che mi ero costruito nella testa».²²

Questo tipo di raccolta risulta molto distante dall'idea di innocenza a cui sono consacrati romanzo e spazio museale: il termine, all'interno della narrazione, assume il significato di spontaneità e sincerità, qualità tipiche dell'infanzia che poi si perdono con il passare del tempo. Secondo Kemal, l'innocenza è sempre legata al passato, all'amore per Fusun ma anche alla vita nella Istanbul degli anni Settanta, ricostruita minuziosamente all'interno dello spazio museale partendo da oggetti concreti. L'obiettivo è, quindi, il recupero di questa temporalità perduta: «per sfuggire alla finzione del racconto, dell'illusione che possano suscitare i ricordi e gli oggetti stessi, occorre che il museo sia reale e non realizzato dopo il romanzo, pensato fin dall'inizio insieme e contemporaneamente [...]. Se li separiamo, salta la concezione del tempo, salta l'innocenza degli oggetti».²³

Questa operazione di recupero del passato, attraverso le sue tracce infraordinarie, è comunque votata al fallimento. Ancora una volta la prospettiva è duplice poiché questa estetica della malinconia, rappresentata dal museo, associa il dolore per la scomparsa dell'amata alle trasformazioni che negli anni Settanta rivoluzionano la vita nella città di Istanbul e la perdita della sua innocenza. Scrive Nadia Barrella: «Al centro del museo di Pamuk c'è Istanbul, la sua innocenza residua, le sue trasformazioni, la sua società, parte della sua storia raccontata in un edificio che è il più grande e il più autentico oggetto del museo».²⁴ Gli oggetti esposti rappresentano allora le tracce di un passato ormai perduto nel quale si riconosce e rispecchia un'intera generazione, in un duplice gioco di rimandi tra memoria individuale e collettiva, tra realtà e finzione. «Ogni singolo oggetto – scrive Thierry Dufrêne – ci parla di Fusun, la donna-città, ricostruita nella sua atmosfera, nella sua civiltà [...] una geografia (sentimentale) nella quale il lavoro del sogno condensa e trasporta gli oggetti e le loro anime-ricordo».²⁵ Ogni cesura storica porta con sé questo fenomeno alla cui analisi

²² Ivi, p. 407.

²³ Elio Grazioli, *Il museo reale*, in *Un sogno fatto a Milano* cit., p. 73.

²⁴ N. Barrella, *Il museo, gli oggetti, la memoria dei luoghi. Spunti di riflessione per un nuovo modo di raccontare la città*, in *Un sogno fatto a Milano* cit., p. 46.

²⁵ T. Dufrêne, *Ritratto dello scrittore-collezionista: Orhan Pamuk e la nuova "arte delle collezioni"*, in *Un sogno fatto a Milano* cit., p. 74.

Francesco Orlando ha consacrato il suo saggio *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993). Scrive Pietro Boitani nella prefazione alla più recente edizione dell'opera: «quando l'industria fabbrica nuovi beni, gli oggetti desueti si fanno catasta, e nell'animo si insinuano malinconie, nostalgie, sensi della fine, e una serie nutrita di ritorni del represso»²⁶.

3. *L'innocenza del Kitsch: l'affascinante fantasmagoria delle realtà sentimentali*

Per otto anni Kemal porta avanti un amore narcisistico fatto di sguardi e oggetti rubati, feticizzati poiché considerati unici in quanto appartenute all'amata. Scrive a tal proposito Adorno: «I feticci delle merci non sono mere proiezioni di rapporti umani incompresi sul mondo delle cose. Sono nello stesso tempo le divinità chimeriche che rappresentano ciò che non si esaurisce nello scambio, pur essendo esse stesse scaturite dal suo dominio»²⁷. Il furto, il dominio e il possesso sono essenziali per Kemal che sostiene: «Mettermi in tasca furtivamente qualcosa di Fusun [...] mi rendeva così felice che a fine serata riuscivo ad alzarmi dalla sedia senza troppa difficoltà. Dopo l'estate del 1979, le mie crisi serali, durante le quali non ce la facevo ad alzarmi dalla poltrona, erano più moderate proprio grazie agli oggetti che riuscivo a trafugare».²⁸

Questo desiderio di controllo e possesso nei confronti della donna si rispecchia nel controllo rigoroso sul sistema di oggetti contenuti all'interno del museo, una sorta di microcosmo in cui il collezionista si fa demiurgo, trovando una forma di compensazione rispetto al proprio senso di inadeguatezza. Gli oggetti contenuti nel museo, in quanto testimonianze dell'infelice storia d'amore tra Kemal e Fusun, dovrebbero amplificare il patetismo sentimentale evocato nel corso della narrazione. È qui attivo l'archetipo del melodramma con la sua riproposizione di ruoli e trame stereotipate nelle quali è evidente il ricorso alla logica del patetico e alla legittimazione dell'autocompiacimento del sentimento che si fa sentimentalismo. Abraham Moles, nel saggio *Il kitsch. L'arte della felicità*²⁹ (1971), tra le cause generative del Kitsch, inserisce proprio il feticismo, ossia la predominanza dell'oggetto e il suo potere di

²⁶ P. Boitani, *Prefazione*, in F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie. Rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, Einaudi, Torino 2015, p. XI.

²⁷ T.W. Adorno, *L'attacco di Veblen alla cultura*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1971, pp. 78-79.

²⁸ O. Pamuk, *Il Museo dell'innocenza* cit., p. 408.

²⁹ A. Moles, *Il kitsch. L'arte della felicità*, Officina, Roma 1979.

fascinazione, e il consumismo, cioè l'incontro tra produzione industriale e bisogni indotti. Entrambi queste motivazioni originarie sono presenti in maniera evidente nell'opera di Pamuk, sia tra le pagine del romanzo sia tra le teche della collezione museale.

Il Kitsch in quest'opera è, infatti, ravvisabile sotto molteplici aspetti: al bisogno spirituale autentico esperito dal protagonista corrisponde una forma espressiva profondamente inautentica, una tendenza al commovente e al lacrimoso, all'accumulazione di elementi affettati, alla gratuità e alla ridondanza dell'aggettivazione, alla liricizzazione utilizzata in maniera strumentale, all'abuso di espressioni sentimentali ridotte a formule. Il Kitsch si manifesta, infatti, in una soggettività, quella di Kemal, che si riconosce in determinati oggetti e modalità di fruizione. La vicenda narrata è ricca di episodi zuccherosi da repertorio, di fantasticherie romantiche ed entusiasmi estatici che riprendono gli stereotipi propri del racconto di amori infelici, come ad esempio l'espressione di gioia per il contatto fortuito con la pelle dell'amata, la lotta contro sé stessi per evitare i luoghi a lei cari e cambiamenti repentini di stati d'animo: «Per il resto della serata non aprii bocca. Quello che avevo appena vissuto si chiamava 'delusione d'amore': penso che questo cuore rotto di porcellana, che espongo qui, potrà fare capire fino in fondo la mia sofferenza a chiunque visiterà il nostro museo».³⁰

Inoltre, sono gli oggetti, accumulati nelle teche museali ed elencati nel romanzo attraverso il procedimento retorico dell'enumerazione caotica,³¹ ad essere Kitsch. Le tante cose che si accumulano nel testo, e quindi nel museo, sono rappresentative di una determinata società piccolo borghese turca che, nel periodo a cavallo tra gli Anni Settanta e Ottanta, si sente attratta dall'Occidente ma anche orgogliosa della propria identità nazionale. Come sostiene Norbert Elias in *Lo stile kitsch e l'età del kitsch*³² (1935), il kitsch è il segno distintivo della sostituzione dei valori aristocratici con quelli della borghesia capitalistica e nessun altro termine sembra in grado di accomunare le svariate dimensioni estetiche del capitalismo. Il romanzo e il museo sono quindi un inno alle "buone cose di pessimo gusto" di gozzaniana memoria. Esemplificativa, a tal proposito, è la teca museale dedicata ai piccoli cani in porcellana che la madre di Fusun dispone sopra la televisione in salotto e si appresta a sostituire quando vengono sottratti da Kemal, mosso da un impulso irrefrenabile di

³⁰ Ivi, p. 297.

³¹ Secondo l'accezione utilizzata da Francesco Orlando in *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pp. 4-5, in parte mutuata da quella rinvenibile nel saggio di Leo Spitzer *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'Asino d'oro», II, 1991, pp. 92-130.

³² N. Elias, *Lo stile kitsch e l'età del kitsch*, in *Tappe di una ricerca*, a cura di J. Goudsblom e S. Mennell, Il Mulino, Bologna 2001.

possesto; oppure l'imitazione della borsetta Jenny Colon, acquistata nella boutique Champs-Élysées, che fa la sua comparsa all'inizio del romanzo: «A quei tempi le casalinghe ricche e occidentalizzate di Istanbul [...] aprivano [...] boutique, dove cercavano di rifilare alle altre casalinghe ricche e annoiate, a prezzi spropositati, abiti alla moda copiati dalle riviste straniere come Elle e Vogue [...] e altre cianfrusaglie e collane di contrabbando».³³ Questi oggetti, come tanti altri presenti nell'opera, rappresentano il trionfo dell'estetica del non autentico, del surrogato e dell'imitazione, della falsificazione dell'originale che diviene esperienza di massa.

La tendenza all'accumulo, che secondo Abraham Mole tradisce l'horror vacui della civiltà dei consumi, collega anche il mito dell'opera totale con l'idea di uno spazio sovraccarico di cianfrusaglie di ogni tipo. Sostiene Kemal: «Certe volte mi vergognavo di aver raccolto tanti oggetti e non volevo che qualcuno li vedesse, altre volte pensavo che di questo passo avrei riempito l'appartamento e mi spaventavo».³⁴ Questo appartamento, chiamato il Palazzo di Pietà, diviene progressivamente uno spazio di accumulazione e così anticipa, nella finzione romanzesca, le teche del Museo; si tratta di un ambiente sempre sovraccarico di oggetti disposti sulla pagina in vertiginosi elenchi:

Quando tornai, Füsün stava ammirando i vecchi oggetti di mia madre: anticaglie, soprammobili, orologi impolverati, cappelliere, cianfrusaglie. Per metterla a suo agio le raccontai con fare scherzoso di quanto mia madre si fosse data da fare per scovarli nei negozi all'ultima moda di Nişantaşı e Beyoğlu, nelle residenze ormai vuote dei pascià, nelle *yali* mezze bruciate, dagli antiquari, nei monasteri abbandonati dei dervisci e nei tanti negozi delle città europee che aveva visitato. Poi, dopo averli usati per un po' di tempo a casa, li aveva stipati qui, dimenticandosi completamente della loro esistenza.³⁵

Questo elenco è esemplificativo della tendenza all'accumulo proprio delle classi alto-borghesi, perennemente alla ricerca dell'ultima novità. «Il kitsch – ci ricorda Andrea Mecacci, che ha dedicato vari studi al tema – si origina in questa cornice in cui la borghesia concretizza la propria affermazione di prestigio sociale e costruisce un'estetica organica di questa ascesa».³⁶ Nella società turca borghese degli anni Settanta e Ottanta la mercificazione sta assumendo un ruolo determinante e questi elenchi testimoniano appunto la tendenza alla feticizzazione e all'esaltazione dell'oggetto come merce.

³³ O. Pamuk, *Il museo dell'innocenza* cit., p. 6.

³⁴ Ivi, p. 395.

³⁵ Ivi, p. 23-24.

³⁶ A. Mecacci, *Il kitsch*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 9-10

Il principio dell'accumulazione sregolata che contraddistingue il Palazzo di Pietà viene, però, feticizzato nel Museo attraverso l'utopia dell'ordine: nelle teche espositive sono infatti disposti con rigore e arte oggetti correlati tra loro. Qui è evidente la vicinanza con le magic boxes di Joseph Cornell, composte da bizzarri oggetti rinvenuti qua e là, catalogati e assemblati secondo un procedimento che l'artista descrive come quasi magico. Il mondo dei ninnoi, delle statuette in porcellana, degli oggettini di pessimo gusto prodotti in serie assurde allora a repertorio di una nuova estetica, che può forse essere definita più opportunamente neokitsch, in quanto qui il Kitsch esce dal ghetto della pseudoarte e invita il visitatore a confrontarsi con il banale, lo stereotipo e l'autocompiacimento di queste forme, come avviene ad esempio per l'universo dei cuccioli celebrato in alcune opere di Jeff Koons (*Rabbit*, 1986; *Puppy*, 1992).

Per quanto afferenti alla sfera del Kitsch, gli oggetti assumono, però, nell'opera anche una valenza memoriale, sulla quale ci siamo già soffermati, in quanto vengono trasformati in veicoli emblematici di istanze individuali e storiche, in oggetti-ricordo, reliquie di un museo sia personale sia collettivo. Essi rappresentano il binomio tra deposito eteroclitico e reliquiario declinato appunto all'insegna del Kitsch, inteso come decontestualizzazione e ricontestualizzazione di tutto. Secondo la definizione benjaminiana, infatti, l'oggetto-ricordo [Das Andenken] altro non è che una reliquia secolarizzata. Il duplice e complementare aspetto dell'anticaglia, come merce del presente e come ricordo del passato, origina proprio nella sospensione tra corrosione ironica e sublimazione nostalgica dell'oggetto. Il Museo dell'Innocenza vuole riportare in auge l'atmosfera di un'epoca attraverso il ricorso alla pervasività del Kitsch, che Benjamin nei *Passages di Parigi*³⁷ indicava come leitmotiv sottotraccia del moderno. Per descrivere questa operazione si può fare ricorso alla definizione benjaminiana di "kitsch onirico", un'espressione che mette in luce la relazione tra il sogno del possesso e del controllo e l'elemento borghese del cattivo gusto, su cui abbiamo già avuto modo di soffermarci. Il sogno è anche quello di riappropriazione di un universo di cose ormai scomparse, come scrive Benjamin, infatti, il Kitsch: «è l'ultima maschera del banale, con la quale ci abbigliamo nel sogno e nel colloquio per ricevere in noi la forza dello scomparso mondo delle cose».³⁸ È questo l'obiettivo ultimo dell'opera ibrida di Pamuk: compiere un atto di resistenza nei confronti della scomparsa; se il museo tradizionale si fa garante della Storia ufficiale, questo si fa portavoce delle storie personali attraverso il ricorso allo scarto, al kitsch, inteso anche come anti-arte, ossia a tutto quello che viene tradizionalmente considerato indegno, contrapposto rispetto agli oggetti tradizionalmente museabilizzabili.

³⁷ W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2010.

³⁸ W. Benjamin, *Kitsch onirico*, in *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Einaudi, Torino 1983, p. 73.

O forse, più semplicemente, questa dicotomia tra arte e Kitsch ha ormai perso la sua ragion d'essere poiché, come sostiene a più riprese il critico d'arte americano Harold Rosenberg, il kitsch è divenuta l'arte quotidiana del nostro tempo. Il museo di Pamuk è, quindi, innocente anche perché dichiara, fin dalle premesse, il suo essere fittizio, in quanto narrazione oggettuale di eventi romanzeschi, così che questa operazione risulti paradossalmente più attendibile rispetto a quei musei che pretendono di ordinare e narrare la verità storica.

Infine, il museo e il romanzo nascono direttamente dal sogno ad occhi aperti della *flânerie* urbana, infatti, secondo Pamuk, «il moderno abitante della città trova parte del significato che andava cercando in quegli oggetti ornamentali».³⁹ Si tratta di quel fenomeno che Benjamin definisce «sex appeal dell'inorganico» in cui l'oggetto assume una funzione compensatoria e la collezione consente di inscriverlo in quello che ancora Benjamin descrive come «un cerchio magico» e che forse, nell'opera di Pamuk, sarebbe più opportuno rappresentare come una spirale. Il museo deve infatti essere il luogo in cui convergono quelle traiettorie narrative che, secondo Rosalind Krauss, contribuiscono allo svolgersi della trama principale: la spirale dell'orecchino di Fusun è la stessa che rappresenta il percorso compiuto da Kemal nel romanzo e corrisponde anche alla forma geometrica che si può vedere tratteggiata sul pavimento all'ingresso del Museo. La spirale rappresenta l'unione dei singoli istanti e forma un'atipica linea del tempo, che unisce gli oggetti esposti dando vita alla storia.

³⁹ O. Pamuk, *Romanzieri ingenui e sentimentali* cit., p. 76.

Genere letterario e valore estetico: Christopher Priest per un'etica della fantascienza

Simona Bartolotta

Un celebre dictum di Wittgenstein recita che «etica ed estetica sono tutt'uno».¹ Questa intuizione è stata recentemente ripresa da Robert Eaglestone per avanzare l'ipotesi che la critica letteraria contemporanea abbia tutto sommato fallito nel tener fede all'unità di etica ed estetica, limitandosi piuttosto a ragionare sul rapporto tra le due sulla base della convinzione implicita che esista un tipo di conoscenza assoluta, proposizionale e dunque inequivocabile, che va ricavata dal testo letterario.² Il problema del legame tra etica e forma, specialmente in rapporto alla possibilità che il testo letterario sia fonte di conoscenza di vario tipo (una tesi spesso indicata come 'literary cognitivism'), è particolarmente pressante nel caso della letteratura di fantascienza, per almeno due macro-ragioni: la prima è che questo genere letterario possiede di fatto una doppia natura, divisa tra artefatto letterario e discorso parascientifico, il che rende l'aspetto conoscitivo intrinsecamente centrale; la seconda è che, storicamente, molti tra i maggiori dibattiti in seno al pubblico e alla critica accademica hanno ruotato attorno a questioni riconducibili al valore (o al non-valore) estetico delle forme ormai cristallizzate che il genere porta con sé dalle epoche dei pulp e della Golden Age americana, che complessivamente coprono un periodo che va indicativamente dagli anni Venti fino alla fine dei Quaranta del ventesimo secolo, e in cui il mondo della fantascienza letteraria era monopolio pressoché esclusivo di figure come Hugo Gernsback prima e John Campbell poi, rispettivamente alla direzione delle riviste pulp «Amazing Stories» e «Astounding Science Fiction». Proprio perché interviene in maniera lucida e critica su entrambi questi aspetti, il lavoro del romanziere inglese

¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1922], a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1989, p. 170.

² R. Eaglestone, *One and the Same? Ethics, Aesthetics, and Truth*, «Poetics Today», 25, 2004, pp. 595-608.

Christopher Priest (1943-), e specificatamente alcuni dei suoi interventi teorici e il romanzo *The Affirmation*, risultano di particolare interesse per un'analisi di cosa significhi formulare e studiare un'etica della forma letteraria, tanto per la fantascienza in sé quanto, in senso più ampio, per la fiction letteraria in genere.

1. Priest contro la fantascienza

Oltre ad essere autore di numerosi romanzi e racconti di fantascienza (il suo *The Prestige*, adattato per il cinema da Christopher Nolan nel 2006, rimane la sua opera più conosciuta), Priest ha anche dedicato numerosissimi articoli ed interviste ai problemi teorici legati alla scrittura, alla ricezione, e alla 'letterarietà' della fantascienza, tra cui appunto le questioni di cui sopra. In questi scritti, Priest critica aspramente ciò che lui percepisce come l'estrema povertà estetica e ideologica della fantascienza classica, la cui causa risiede in larga parte proprio nella pressoché esclusiva centralità che lo stile fantascientifico americano, o comunque americanizzante, ricopre nel campo: per Priest, il «modo americano» di fare fantascienza non ha nulla a che vedere con il valore letterario, derivando piuttosto la propria influenza da semplici ragioni di potere commerciale, dal monopolio che l'editoria americana esercitava ed esercita sul mercato globale.³ In un articolo del 1980 (probabilmente il suo attacco più amaro e pungente verso l'establishment della fantascienza americana), Priest arriva a rinunciare pubblicamente alla sua sottoscrizione alla Science Fiction Writers of America (SFWA), denunciandone la mentalità isolazionista, campanilista e conservatrice, scagliandosi contro il sistema pregiudizievole dell'assegnazione dei premi Nebula, e infine criticando duramente la condotta dell'associazione verso lo scrittore polacco Stanisław Lem, il cui titolo di membro onorario era stato revocato su basi pretestuose poco dopo che questi aveva a sua volta, in un suo breve articolo, biasimato severamente la generale grettezza e mancanza di sofisticazione degli editori e degli scrittori di fantascienza americani.⁴

Quel che è peggio, secondo Priest neppure lo sperimentalismo della New Wave, a cui i primi lavori di Priest vengono a volte associati, si dimostrò abbastanza convincente né abbastanza radicale da cambiare definitivamente le carte in tavola. Questo movimento aveva avuto origine nei tardi anni Sessanta sul suolo inglese, soprattutto

³ C. Priest, *British Science Fiction*, in P. Parrinder (ed.), *Science Fiction: A Critical Guide*, Routledge, London 1979, pp. 187-202.

⁴ C. Priest, *Outside the Whale*, «Science Fiction Review», 9, 1980, pp. 17-21. L'articolo di S. Lem che pare aver suscitato l'indignazione di molti membri della SFWA fu invece *Looking Down on Science Fiction: A Novelist's Choice for the World's Worst Writing*, «Science Fiction Studies», 4, 1977, pp. 127-128.

tra le pagine di «New Worlds», allora sotto la direzione di Michael Moorcock, e molti dei suoi maggiori esponenti condividevano il rifiuto di quei vuoti stilemi americanizzanti criticati da Priest e da Lem. Judith Merril, per esempio, scrisse che con la New Wave la fantascienza ritornava finalmente, dopo quarant'anni di autoimposto esilio, alle vere sorgenti della letteratura, mentre J. G. Ballard definì l'accuratezza scientifica che tanto stava a cuore al filone della 'hard science fiction' come l'ultimo rifugio di chi è privo di immaginazione (forse parafrasando un famoso passaggio del ciclo della Fondazione asimoviano), e auspicò che la fantascienza voltasse le spalle ai viaggi interstellari per volgersi invece verso le vastità dell'interiorità umana, nella certezza che «The only truly alien planet is Earth». ⁵ Nello specifico, per Priest il più grande merito della New Wave era da ricercarsi nell'aspirazione ad andare oltre le ortodossie e le prescrizioni formali ereditate dalla Golden Age, e dare più respiro all'autorialità, alla voce individuale di ogni scrittrice e scrittore. ⁶ A detta di Priest, tuttavia, in poco tempo anche la New Wave si trasformò a sua volta in mero manierismo, soprattutto quando approdò negli Stati Uniti e perse il suo carattere di genuina innovazione, passando ad indicare superficialmente qualsiasi testo che fosse in alcun modo 'oscuro' o che toccasse temi non ancora del tutto sdoganati, come potevano essere la violenza o la sessualità. ⁷

Priest diagnostica qui una vera e propria crisi della rappresentazione, un'incapacità costitutiva da parte del repertorio di icone e stilemi proprio della letteratura di fantascienza di 'parlare' al pubblico in modo autentico, di evolvere da un'infatuazione puerile per gadget tecnologici e mirabolanti scoperte pseudoscientifiche alla pienezza concettuale di quella 'letteratura delle idee' che il genere, come dimostrato dai suoi migliori esempi, è in potenza. ⁸ Perciò, la soluzione forse paradossale proposta da Priest al circolo vizioso che ad ogni innovazione fa inevitabilmente seguire un inaridimento è di rinunciare del tutto alla stessa categoria di 'fantascienza', in quanto l'unica speranza che ha il genere di liberarsi del suo carattere insulare è ricongiungersi con la più ampia generalità della literary fiction. ⁹ Ciò significa che, per Priest,

⁵ Entrambi i saggi in questione sono contenuti nell'antologia curata da Rob Latham, *Science Fiction Criticism: An Anthology of Essential Writings*, Bloomsbury, London 2017. Si rimanda perciò il lettore, nel volume citato, a J. Merril, *What Do You Mean: Science Fiction?*, pp. 22-36: 22, e a J. G. Ballard, *Which Way to Inner Space?*, pp. 101-103: 103.

⁶ C. Priest, *New Wave Science Fiction*, in Robert Holdstock (ed.), *Encyclopedia of Science Fiction*, Octopus Books, London 1978, pp. 162-173: 170.

⁷ Priest, *British Science Fiction* cit., p. 199.

⁸ C. Priest, *Applied and Theoretical SF: Christopher Priest Defends His Genre*, «The Guardian», 21 ottobre 1976, p. 15.

⁹ C. Priest, "Christopher Priest" by Nicholad Ruddick (*Book Review*), «Foundation», 50, 1990, pp. 94-101: 100.

la fantascienza il dovere etico/estetico di rinnegare se stessa—di compiere, in altre parole, una sorta di suicidio d'onore.

2. *Una lettura di The Affirmation*

La fase più intensa dell'impegno teorico di Priest coincide con un altrettanto autoconsapevole sperimentalismo artistico: ad un primo romanzo molto vicino alla poetica New Wave (*Indoctrinaire*), Priest fa succedere, tra gli altri, un 'catastrophe novel' d'ispirazione whyndamiana (*Fugue for a Darkening Island*), *The Inverted World*, ad oggi indicato come uno tra i più rigorosi esercizi nel filone della 'hard science fiction', e un pastiche wellsiano (*The Time Machine*). Questa prima fase della sua attività culmina nel 1981 con la pubblicazione di *The Affirmation*, romanzo che Priest definisce il suo romanzo chiave («key novel»), a cui fa capo tutta la sua produzione precedente e da cui dipende tutta la sua produzione successiva.¹⁰ Protagonista del romanzo è Peter Sinclair, giovane londinese la cui vita è d'improvviso stata sconvolta da una serie di eventi traumatici (la morte del padre, la perdita dell'impiego e dell'appartamento in affitto, l'abbandono da parte della compagna). Peter incontra per caso Edwin, vecchio amico del padre, che gli offre di stabilirsi per un certo periodo nel suo cottage in campagna, in cambio soltanto di qualche lavoro nella proprietà, come l'imbiancamento delle pareti o la cura del giardino. Peter si trasferisce nel cottage, ma il peso della sua vita andata in pezzi non lo abbandona, e lui diventa presto ossessionato dall'idea di ritrovare il suo perduto senso dell'identità tramite la stesura di un'autobiografia. In un primo momento, le sue uniche preoccupazioni sono l'accuratezza dei dettagli e la precisione cronologica, ma la sua impresa introspettiva si trasforma gradualmente in qualcosa che assomiglia sempre di più al lavoro di un autore di narrativa: «I perceived my past life as an unordered, uncontrolled bedlam of events. Nothing made sense, nothing was consistent with anything else. [...] Then form became more important. It was not enough merely to establish the order in which my life has progressed, but the relative significance of each event».¹¹ Non ci vuole molto prima che Peter decida dunque di abbandonarsi completamente all'invenzione, trasponendo simbolicamente la sua vita in luoghi, personaggi ed eventi del tutto fittizi, ma che gli danno la sensazione di contenere una

¹⁰ C. Priest, *10 Questions with Christopher Priest*, intervista con Emma McMorran Clark, «LitReactor», 2 May 2014, <https://litreactor.com/interviews/10-questions-with-christopher-priest> (ultimo accesso 3 ottobre 2021).

¹¹ C. Priest, *The Affirmation*, Gollancz, London 2011, 14-15.

verità più autentica della verità fattuale, oggettiva: «Truth was being served at the expense of literal fact, but it was a higher, *better* form of truth».¹²

A questo punto, le coordinate della narrazione cambiano bruscamente. Il capitolo 5 si apre con un altro personaggio di nome Peter Sinclair: questi ha appena vinto una particolare lotteria, e si sta recando sull'isola di Collago, nell'immaginario 'Dream Archipelago', per riscuotere il suo premio, che consiste in un avanzato trattamento chirurgico in grado di rendere immortali. Il nome del personaggio e altri dettagli come certi elementi topografici supportano l'ipotesi che questa sia proprio la realtà ideata dal Peter londinese nella sua autobiografia fittizia. Il legame tra i due mondi si rafforza quando veniamo a sapere che un effetto collaterale del trattamento per l'immortalità è l'amnesia totale, e che per questa ragione ai pazienti è richiesto di compilare un dettagliatissimo questionario riguardante le loro vite come supporto al successivo percorso di riabilitazione. Il Peter dell'Arcipelago rifiuta però di completare i moduli, consegnando piuttosto ai suoi supervisori medici una sua autobiografia scritta in precedenza: anche questa autobiografia, però, è del tutto inventata, e si svolge in un luogo immaginario chiamato Londra, confermando che se il Peter londinese ha inventato quello dell'Arcipelago, anche il Peter dell'Arcipelago ha inventato quello londinese.

Intuitivamente, è possibile leggere in *The Affirmation* la storia di una mente che si sfalda, in cui Peter, prima fuggendo nel cottage in campagna e poi, più drasticamente, nella fantasia dell'Arcipelago, cerca di sfuggire alla propria realtà e di ridarsi consistenza attraverso la finzione.¹³ Questa interpretazione è supportata da numerosi elementi testuali, primo tra tutti il fatto che, col procedere del romanzo, i due universi sembrano fondersi progressivamente l'uno con l'altro. Il Peter londinese sperimenta visioni della realtà dell'Arcipelago, mentre la sua controparte, ormai totalmente amnesica, si ritrova a 'ricordare' Londra, come se il luogo esistesse oltre la sua immaginazione. Negli ultimi capitoli, inoltre, viene rivelato che il manoscritto del Peter londinese è in realtà del tutto bianco, e che l'autobiografia su cui ha lavorato così a lungo esiste solo nella sua mente. Tuttavia, la narrativa di Priest tipicamente resiste a paradigmi concettuali che vorrebbero esaurire, con un'unica teoria, l'ontologia dei mondi che Priest mette in campo e che spesso fa anche interagire—un'impermeabilità, questa, che è perfettamente in linea con l'autoconsapevolezza di Priest riguardo al suo utilizzo del concetto di genere letterario.

Esempio più lampante di questa tesi è lo stesso 'Dream Archipelago'. Questo funge da ambientazione per molte delle storie di Priest (ben cinque romanzi ed otto

¹² Priest, *The Affirmation* cit., p. 24

¹³ P. Kincaid, *Only Connect: Psychology and Politics in the Work of Christopher Priest*, «Foundation», 52, 1991, pp. 42-58: 52; P. Kincaid, *The Unstable Realities of Christopher Priest*, Gylphi Limited, Canterbury 2020, p. 288.

racconti).¹⁴ L'Arcipelago è espressamente progettato per deludere le aspettative che accompagnano l'approccio a un mondo immaginario da parte dei lettori di narrativa fantastica. Non soltanto l'Arcipelago conta talmente tante isole che nessuno, in millenni, è stato in grado di catalogarle e mapparle, ma le posizioni reciproche delle isole che vengono citate nei vari romanzi e racconti cambia di continuo, rendendo di fatto impossibile anche per noi lettori abbozzarne una mappa coerente. In alcune storie viene spiegato che certe zone dell'Arcipelago sono soggette a bizzarri fenomeni fisici (anomalie gravitazionali, distorsioni temporali), ma in altri testi non se ne trova alcuna menzione. Priest ha dichiarato di detestare la pratica comune a molti romanzi fantasy e fantascientifici di fornire ai lettori una mappa del mondo immaginato, per ragioni molto simili a quelle espresse dal Peter londinese, che a un certo punto dichiara di aver provato a disegnare una mappa dell'Arcipelago ma di averla poi gettata via, perché gli sembrava che questa imponesse dei limiti formali alla sua fantasia («it codified the imagination»)¹⁵

Questa ribellione alla codificazione formale è la *raison d'être* più profonda di *The Affirmation*, e anche la principale matrice dell'approccio di Priest alla funzione e all'utilizzo del genere letterario. La fuga del Peter londinese nel mondo dell'Arcipelago non è un semplice slancio escapista, quanto piuttosto l'articolazione di una necessità estetica, che si traduce nel continuo rifiuto dei facili formalismi imposti dalla tradizione del genere. Allo stesso modo, la scelta di rendere l'Arcipelago il luogo della pura impossibilità può parimenti configurarsi come un sottrarsi ai criteri della scrittura realista: come dice il Peter londinese, «I found the real world imaginatively sterile; it was too anecdotal, too lacking in story».¹⁶ Che il manoscritto di Peter risulti essere vuoto non è solo segno della dissociazione di quest'ultimo, ma l'effetto di una radicata consapevolezza circa l'effetto inaridente che qualunque tipo di codificazione materiale avrebbe sul sostrato metaforico che Peter ha creato per ridare coerenza alla propria identità: e perciò, se il manoscritto, come Peter dichiara chiaramente, deve diventare una metafora di se stesso, allora metterlo per iscritto equivarrebbe letteralmente a darsi la morte.¹⁷

¹⁴ I romanzi sono, in ordine cronologico di pubblicazione: *The Affirmation* (1981), *The Islanders* (2011), *The Adjacent* (2013), *The Gradual* (2016), *The Evidence* (2020). I racconti sono raccolti nel volume *The Dream Archipelago* (1999).

¹⁵ Priest, *The Affirmation* cit., p. 27. Quanto alle opinioni di Priest sull'utilizzo di mappe nei romanzi di narrativa fantastica, rimando il lettore al commento delle 18:11 del 1 gennaio 2018 lasciato da Priest ad un post di Paul Kincaid sul blog personale di quest'ultimo: *2017 in Review*, «Through the dark labyrinth», <https://ttdlabyrinth.wordpress.com/2017/12/31/2017-in-review/#comments> (ultimo accesso 4 ottobre 2021).

¹⁶ Priest, *The Affirmation* cit., p. 26.

¹⁷ «My manuscript had to become a metaphor for myself» (*Ibidem*).

Tra le strategie e le varie occasioni in cui il romanzo sottolinea questa sua poetica di resistenza a ogni sorta di cristallizzazione formale e concettuale, un episodio particolarmente rivelatorio riguarda il personaggio del Peter dell'Arcipelago. In attesa di ricevere il trattamento, questi si reca in visita ad una celebre meta turistica della zona, uno specchio d'acqua ricco di silice. A causa dell'inusuale composizione chimica dell'acqua, gli oggetti che vi vengono immersi per un certo periodo assumono una patina solida come la pietra. Osservando lo spettacolo dei numerosi oggetti pietrificati lasciati nel tempo dai turisti, Peter si chiede cosa accadrebbe a un essere vivente immerso in quell'acqua, ragionando che il movimento del corpo ne avrebbe certamente impedito la fossilizzazione.¹⁸ Si riscontra, oltretutto, un evidente legame tematico tra questo episodio e il trattamento medico che Peter riceverà a breve. Bisogna infatti ricordare che questa procedura elimina i ricordi del paziente, concedendo dunque l'immortalità solo al costo dell'identità personale, al punto che, come viene spiegato a Peter nella clinica, chi si sottopone al trattamento può poi ricostruire se stesso solo sulla base di delle risposte che ha dato al questionario; in altre parole, «You become what you wrote».¹⁹ Tuttavia, la parabola del Peter londinese rende chiaro che ogni atto di formalizzazione, compresa l'incarnazione di qualunque entità concettuale (reale o immaginaria) in parole, equivale alla morte dell'oggetto. Ed è in accordo con questa dinamica che il manoscritto del Peter dell'Arcipelago (pienamente reale, a differenza di quello del Peter londinese) influenza il suo proprietario in modo diametralmente opposto rispetto a ciò che accade al suo alter-ego: non dovrebbe perciò sorprendere lo scoprire che quando il Peter dell'Arcipelago legge la sua autobiografia fittizia dopo l'operazione, la trova del tutto incomprensibile. È solo quando si rende conto che deve guardare ai vuoti, alle allusioni, a ciò che il manoscritto tace piuttosto che a ciò che dice, che Peter arriva a leggerlo con piena comprensione: «[w]here the manuscript was blank, I had defined my future»²⁰.

Ed è qui, nelle pagine finali del libro, la topografia perennemente cangiante e inafferrabile dell'Arcipelago si fa simbolo di quella stessa ricerca di autenticità che aveva spinto il Peter londinese a scrivere un'autobiografia che avrebbe poi trasformato in fiction, in una spirale di ambiguità e contraddizioni che affermano la realtà dell'Arcipelago e al contempo la legano ontologicamente alle capacità immaginative del personaggio che narrando se stesso, narra anche un mondo.

¹⁸ Ivi, p. 89.

¹⁹ Ivi, p. 96.

²⁰ Ivi, p. 237.

3. *La fantascienza è morta, lunga vita alla fantascienza*

In che modo la lettura appena proposta di *The Affirmation* getta luce sul pensiero di Priest a proposito del genere fantascientifico, e specificatamente su quella che potremmo chiamare la sua 'etica della fantascienza'? Che conclusioni generali è lecito trarne rispetto alla natura di questo genere letterario, a lungo al centro del dibattito accademico specializzato?

Lo studioso Roger Luckhurst, in un articolo divenuto classico, ha sostenuto che la storia della fantascienza come genere narrativo proceda per elegie, per annunci ripetuti che la fantascienza è morta o è sul punto di morire, come accadde all'arrivo della New Wave o del cyberpunk. In chiave freudiana, Luckhurst interpreta il proliferare di queste parentesi di panico collettivo come un desiderio di morte intrinseco nella stessa natura del genere, derivante in particolare da ciò che lui definisce una struttura di legittimazione.²¹ La pratica accademica di identificare antecedenti letterari 'illustri' per la fantascienza moderna rivela sì una genuina volontà di portare alla luce le radici storico-culturali del linguaggio fantascientifico, ma è anche dettata da una volontà di legittimare il genere agli occhi della cultura 'alta' che accomuna fan e studiosi; paradossalmente, però, si scopre che legittimare il genere significa snaturarlo o anche distruggerlo, seppellendo la sua natura 'generica'. L'articolo di Luckhurst non fa menzione del lavoro di Priest, ma come la precedente analisi suggerisce, nel costante tentativo di Priest di minare e mettere in discussione non soltanto le regole formali della fantascienza, ma l'intero sistema del genere letterario in generale, è possibile ravvisare un esempio da manuale della logica che determina il desiderio di morte diagnosticato da Luckhurst nella fantascienza, coerente a partire dal tentativo di far rientrare la fantascienza nel mainstream a quello di eliminare, o almeno scalzare, la spropositata influenza americana.²² Quel che è più importante, la poetica di Priest, con la sua amara critica all'aridità formulaica dei modelli di fantascienza classica, arricchisce di molto l'argomentazione di Luckhurst, mostrando come queste pulsioni, per così dire, 'suicide' nascano di base da problemi estetici, e come da questa preoccupazione estetica ne nasca una fondamentale etica. Questo perché, come abbiamo visto, per Priest la fantascienza giustifica la propria esistenza in base al potenziale del proprio immaginario di esprimere idee (che possono spaziare dal commento sociale all'indagine psicologica), e non di servire da materiale da costruzione per prodotti narrativi sempre uguali.²³ Pertanto, se il repertorio rappresentazio-

²¹ R. Luckhurst, *The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic*, «Science Fiction Studies», 21, 1994, pp. 35-50: 37.

²² Ivi, p. 39.

²³ Priest illustra la sua nozione di «idea» come componente della creazione letteraria in un articolo scritto insieme a Ian Watson. Vedi C. Priest e I. Watson, *Foundation Forum Part I:*

nale della fantascienza esaurisce il suo potere metaforico, il genere ha il dovere etico di annullarsi. È solo in quest'ottica più ampia, che comprende l'autoconsapevolezza sia etica che estetica del genere stesso, che diventa chiaro perché la fantascienza debba aspirare così assiduamente a seppellire la sua stessa tipicità, a trascendere e distruggersi in quanto incarnazione di una letteratura 'bassa'.²⁴

Può essere utile il paragone con quanto scrive Judith Butler a proposito di *Washington Square*, affermando che il vero potenziale etico del romanzo di James vada ricercato nel rifiuto di dissipare l'incomprensibilità che riveste la protagonista, Catherine, le cui ragioni rimangono fino all'ultimo perfettamente imperscrutabili.²⁵ Ma una formulazione ancora più diretta di questo concetto ci è offerta da Dorothy Hale, che, ispirandosi proprio questa intuizione di Butler, nel suo recente *The Novel and the New Ethics* parla dell'inverificabilità come di un sentimento meta-etico («meta-ethical emotion») che anima la narrativa contemporanea.²⁶ Se però l'inverificabilità di Hale fa specifico riferimento alla sfera del personaggio e dell'alterità, nel caso di Priest si passa a prendere in esame l'ontologia del mondo che si dispiega nel testo, in linea con la tendenza fantascientifica di rendere protagoniste le idee, i balzi speculativi, proprio al prezzo di aver sviluppato nel tempo poca dimestichezza con la caratterizzazione del personaggio. Ecco allora che i mondi di Priest, primo tra tutti l'Arcipelago, si presentano come inclassificabili, indefinibili, utopie nell'etimologia originale di non-luoghi.

La critica ha definito Priest come uno scrittore profondamente morale, in quanto nei suoi romanzi si ritorna spesso sui pericoli dell'isolamento e del distacco dell'individuo, sia in senso socio-politico che psicologico.²⁷ Quanto detto finora dovrebbe aver reso chiaro che la convinzione anima anche la visione estetica di cui Priest si fa campione nei suoi contributi teorici e nella sua narrativa. La tesi di Priest che la fantascienza non può sopravvivere in totale distacco dalla narrativa 'mainstream' è pertanto un giudizio di carattere etico, che riguarda la validità artistica e sociale di questo tipo di letteratura. È importante sottolineare questo punto, perché è qui che le argomentazioni di Priest acquisiscono un valore che trascende la rilevanza che queste possono avere per una critica delle fasi e dei movimenti che si sono succeduti nella storia della fantascienza: così come la narrativa priestiana si propone di destabilizzare quello che potremmo indicare come il meta-codice che governa il linguaggio

Science Fiction: Form versus Content, «Foundation», 10, 1976, pp. 55-65.

²⁴ Luckhurst, *The Many Deaths of Science Fiction* cit., p. 44.

²⁵ J. Butler, *Values of Difficulty*, in J. Culler e K. Lamb (eds.), *Just Being Difficult? Academic Writing in the Public Arena*, Stanford UP, Stanford 2003, pp. 199-215.

²⁶ D. Hale, *The Novel and the New Ethics*, Stanford UP, Stanford 2020, p. 191.

²⁷ Kincaid, *Only Connect* cit., 44.

gio fantascientifico, piuttosto che i contenuti che questo linguaggio esprime (vale a dire, il bersaglio di Priest non sono tanto i topoi specifici del genere, come il viaggio spaziale o i paradossi temporali, quanto l'assunto che principi come l'estrapolazione tecnologica o l'accuratezza scientifica bastino da soli a qualificare la fantascienza come 'arte' e come mezzo espressivo ed epistemico valido), allo stesso modo, quando Priest critica la povertà semantica del repertorio fantascientifico lo fa con lo scopo più ampio di mettere in discussione la legittimità di un genere letterario che ha così radicalmente negato la propria 'letterarietà'. In altre parole, la preoccupazione principale di Priest non è l'etica nella fantascienza (etica come tema) ma l'etica 'della' fantascienza (etica come forma), che nel suo pensiero rimane una questione indissolubilmente legata al valore estetico del genere stesso.²⁸

Come per Wittgenstein, dunque, anche per Priest esiste un piano su cui etica ed estetica diventano un tutt'uno; e per riprendere anche Eaglestone e il suo invito alla critica contemporanea a ripensare il rapporto tra etica ed estetica, possiamo affermare che la precedente analisi della poetica priestiana conferma, seppur in via aneddotica, la tesi di Eaglestone che qualunque discussione sugli obiettivi, i valori, e le strategie di rappresentazione del linguaggio letterario finisce sempre con il vertere, in un modo o nell'altro, su problemi di veridicità e verità. Questa realizzazione, per Eaglestone, è alla base di un rinnovato concetto di critica etica, che cerca di rivelare non tanto ciò che l'opera dice (il contenuto di verità dell'opera), ma ciò che l'opera è in grado di far dire al mondo—quali aspetti del reale e dell'esperienza del reale vengono rivelati per tramite dell'opera.²⁹ La forma gioca un ruolo chiave nella possibilità di questa 'rivelazione', e Priest ne è profondamente consapevole: ecco allora che da questa consapevolezza nasce un romanzo in cui la ricerca dell'autenticità culmina nell'invenzione artistica affrancata da qualunque restrizione proveniente da codici formali o requisiti realisti, e in cui prende forma un non-luogo, l'Arcipelago, che concentra in sé l'essenzialità, o forse la mancanza di essenzialità, di una narrazione puramente metaforica, la terra della verità non-proposizionale: «the islands defied

²⁸ Naturalmente, l'interesse fantascientifico nell'etica come tema è un campo molto vasto che ha ricevuto la sua debita parte di attenzione critica. Si vedano per esempio E. Gomel, *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014; C. Baron, P. N. Nicolai e C. Cornea (a cura di), *Science Fiction, Ethics and the Human Condition*, Springer International Publishing, Cham 2017; R. Blackford, *Science Fiction and the Moral Imagination: Visions, Minds, Ethics*, Springer International Publishing, Cham 2017.

²⁹ Eaglestone, *One and the Same?* cit., p. 597. Come è evidente, Eaglestone prende qui notevole ispirazione da Martin Heidegger, soprattutto il suo *L'origine dell'opera d'arte*. Vedi M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* [1950], a cura di G. Zaccaria e I. De Gennaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 200.

interpretation; they could only be experienced».³⁰ Solo un luogo del genere, in-mappabile e mutabile, può offrire quell'escapismo etico—la ricerca dell'autenticità nella menzogna letteraria—che è appannaggio delle arti, e solo un romanzo come *The Affirmation* poteva scaturire dal profondo disinganno di Priest nei confronti della tendenza alla fossilizzazione formale insita nel concetto di genere letterario e, soprattutto, nei confronti della fantascienza.

E tuttavia, lo abbiamo già visto, *The Affirmation* e tutta la narrativa di Priest in generale non si prestano facilmente a letture totalizzanti. Resta altresì dubbio che il progetto di Priest sia realizzabile, cioè se sia valida la sua certezza che, come genere narrativo, la fantascienza ha valore solo fintantoché ci rifiutiamo di chiamarla fantascienza. È innegabile, d'altra parte, che la fantascienza abbia sempre vissuto delle sue icone classiche (l'invenzione tecnologica, il viaggio interstellare, ecc.), rimescolandole e rileggendole di continuo forse con poca finezza estetica, ma con una sorta di euforia che, col tempo, ne ha garantito la longevità. Vale la pena ricordare Damien Broderick, che con una formula memorabile ha definito la fantascienza operatrice di strategie metaforiche per mezzo di tattiche metonimiche («sf [science fiction] operates metaphoric strategies via metonymic tactics»), proprio ad indicare la dipendenza di questo genere dal suo immaginario tipico.³¹ Forse, allora, possiamo immaginare che *The Affirmation* riconosca l'aporia del voler imporre alla fantascienza un'esistenza squisitamente metaforica, negandole la sua specificità come genere narrativo, nel momento in cui si conclude con una frase lasciata in sospeso, la stessa frase che, durante le prime stesure del suo manoscritto, il Peter londinese si era scoperto incapace di concludere: «For a moment I thought I knew where I was, but when I looked back—».³² Il libro diviene così partecipe della stessa contraddizione alla base della concezione priestiana della fantascienza: sotto pena di morte, non può completarsi (chiudersi, assumere una forma definitiva) né tantomeno può guardarsi indietro.

³⁰ Priest, *The Affirmation* cit. 234.

³¹ D. Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, Routledge, London 2005, p. 56.

³² Priest, *The Affirmation* cit., p. 247.

Neobarocco transoceanico: l'influenza del Neobarocco cubano sul linguaggio dissidente

Francesca Valentini

A partire dalla colonizzazione dell'America Latina, l'Europa impone, oltre al proprio dominio territoriale, anche la propria eredità culturale. Le culture autoctone vengono giudicate primitive, cannibali, inferiori e quindi sacrificabili. Il canone culturale che si impone, in particolare attraverso la Compagnia di Gesù impegnata oltreoceano in un'opera di cristianizzazione delle popolazioni indigene, è quello europeo: l'architettura, soprattutto quella religiosa, è il primo esempio di quella che si può definire una colonizzazione culturale. Le forme del barocco peninsulare vengono traslate in America Latina e danno vita a cattedrali ed edifici religiosi maestosi che si ergono tra la rigogliosa vegetazione americana; tuttavia, come evidenzia José Lezama Lima¹ non mancano, sin dal principio, i casi di rielaborazione: la Catedral del Potosí rappresenta il primo esempio di contaminazione e sincretismo culturale, andando a inserire nella facciata barocca una piccola statua di una principessa incaica. Ma l'esperienza dell'indio Kondori, architetto della cattedrale boliviana, non è isolata, anzi, sono numerose le evidenze che testimoniano come fin dal principio il barocco abbia assunto caratteristiche peculiari nel Nuovo Mondo. Il barocco si è dimostrato una forma "aperta" capace di integrare nel proprio linguaggio sia la tradizione alta che quella popolare, sia la cultura europea che quelle precolombiane le quali, come sottolinea Alejo Carpentier, sono caratterizzate da una natura intrinsecamente barocca.² Il barocco, pertanto, da arte della conquista diventa «un arte de

¹ J. Lezama Lima, *La expresión americana* [1957], in L. Rafael (a cura di), *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo cubano moderno*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2010, p. 268.

² Nel corso della celebre intervista rilasciata al giornalista spagnolo Soler Serrano, Carpentier afferma: «América Latina ignoró, cosa que es muy importante, los estilos clásicos o llamados clásicos, el románico y el gótico, pasó del barroco anterior al descubrimiento y la conquista del cual uno de los ejemplos más bello es la decoración mural del templo de Mitla,

la contraconquista»:³ diviene l'estetica attraverso la quale la cultura precolombiana riesce ad esprimere ancora se stessa.⁴ Il fenomeno diventa più significativo a partire dalla fase decoloniale, infatti sarà soprattutto nel '900 che il barocco diverrà la cifra stilistica dell'affermazione identitaria precipuamente latinoamericana. È Cuba la culla di quella che può essere definita una sorta di ripresa novecentesca dell'estetica barocca: se già Lezama Lima e Carpentier avevano richiamato il Barocco per definire la loro stessa poetica, sarà Severo Sarduy a tracciare le peculiarità del fenomeno, per il quale utilizza il termine «Neobarroco»⁵. Sarduy con il contributo *El Barroco y el Neobarroco* getta le basi per una nuova lettura della produzione cubana: attraverso il termine Neobarroco, infatti, Sarduy intende evidenziare uno stile proprio della letteratura cubana che, dopo la liberazione dal gioco coloniale, lavora per trovare la sua propria cifra stilistica. Scrive Sarduy:

[...] el barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado [...] pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue [...] Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.⁶

al barroco español realizado con artesanos indios que añadían al barroquismo español [...] el colorido y la imaginación del colorido, la proliferación de la forma, [...] se da el extraño caso de que se juntan los estilos anteriores a la conquista con el estilo barroco posterior a la conquista por lo tanto importado y enriquecido sin haber pasado por las transiciones que conoció Europa», Carpentier, durante l'intervista, mostra *El Arbol de la Vida* della Catedral de Santo Domingo di Oaxaca per evidenziare come i due linguaggi barocchi, quello indigeno e quello spagnolo, si fondano. <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/entrevista-alejo-carpentier-fondo-1977/1067330/>.

³ Lezama Lima, *La expresión americana* cit., p. 268.

⁴ Scrive Lezama Lima: «[...] el señor barroco quisiera poner un poco de orden per sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro», Ivi, p. 270.

⁵ S. Sarduy, *El Barroco y el Neobarroco* [1972], in G. Guerrero-F. Wahl (a cura di), *Obra completa*, Ed. ALLCA, Madrid 1999, pp. 1385-1404.

⁶ Sarduy, *El Barroco y el Neobarroco* cit., p. 1403.

Il Neobarocco di Sarduy pertanto è un'eredità del Barocco seicentesco, ma prevede una rielaborazione, un'attualizzazione volta a rafforzare la corrispondenza tra la mancanza di armonia del mondo e quella della pagina letteraria. L'universo seicentesco, secondo il critico cubano, è privo di centro, è il riflesso del trauma che le teorie di Keplero, Copernico e di Galileo hanno recato alla vita intellettuale del XVI secolo, tuttavia mantiene una forma di armonia all'interno di quella piega leibenziana; al contrario il ritorno della forma barocca nel '900 è caratterizzato dalla rottura di qualsiasi forma di omogeneità: alla disomogeneità del sapere novecentesco corrisponde una struttura sintattica dominata dalla rottura come metafora della frattura che si viene a creare tra l'universo e il conoscibile. Il Neobarocco diventa l'arte della discussione, della polemica, della detronizzazione di ogni forma di sapere pre-costituito e pretenziosamente universale. La proliferazione della forma, l'andamento rizomatico della rete dei significati e dei significanti, riflette la messa in discussione di una prospettiva univoca: il Neobarocco, come forma di rivendicazione della propria identità culturale, diventa il simbolo della rottura del pensiero latinoamericano rispetto ai secoli di sudditanza coloniale. La voce dal margine, dal confine dell'imperialismo europeo, esprime il diritto della propria esistenza contrapposta alla pretesa di linearità e di ordine del classicismo predominante.⁷ Il Barocco viene percepito in Europa come un momento di rottura, come una bizzarria, come una reazione, come un momento di decostruzione, tuttavia, in America Latina questo perde tale valenza diventando uno strumento di affermazione identitaria. Il Nuovo Mondo trova nelle forme barocche l'estetica privilegiata per rappresentare ciò che il linguaggio lineare e organizzato non può fare. Sin dalle prime cronache di viaggio redatte degli europei, prima tra tutti quella di Cristoforo Colombo, si registra l'imbarazzo europeo nel descrivere la meraviglia provata davanti alla natura del Nuovo Mondo: il linguaggio mostra i suoi limiti nell'avvolgere l'intera varietà della flora e della fauna americane.⁸ Anche Hernan Cortés scrive «non potrò io dire nemmeno una parte

⁷ Scrive Mabel Moraña: «La adopción del Barroco no es [...] en América, sólo un momento de apropiación o de reciclamiento de la estética imperial, sino un proceso de canibalización en el que la mercancía simbólica suntuaria del poder dominante se vuelve anomalía berrueca [...] en su contacto con el cuerpo social que la recibe.», M. Moraña, *La escritura del límite*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2010, p. 54.

⁸ In *Diario di bordo* si legge: «Domenica, 28 ottobre. [...] Dice l'Ammiraglio che non ha mai visto una cosa tanto bella, essendo il fiume tutt'attorno pieno di alberi, belli e versi e diversi dai nostri, con fiori e con il loro frutto, ciascuno della sua foggia; uccelli ed uccellini che cantavano molto dolcemente; c'era una grande quantità di palme di altra foggia di quelle della Guinea e delle nostre, di altezza media e i tronchi senza quel rivestimento e le foglie molto grandi, con le quali coprono le case; la terra [era] molto piana. [...] E dice che quell'i-

centesima di quel che dire si dovrebbe [...] perché quel che noi costì coi nostri occhi vediamo, non possiamo con l'intelletto capire».⁹ Carpentier, nel romanzo *El siglo de las luces*, scriverà: ««en estas islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias».¹⁰ La lingua del conquistatore si rivela incapace di una dilatazione tale da poter inglobare la ricchezza della natura americana. Questo limite, secondo Carpentier, condiziona anche la prima produzione latinoamericana: è solo quando gli intellettuali, nel XX secolo, si appropriano del linguaggio barocco che fiorisce una vera letteratura latinoamericana capace di rappresentare un continente profondamente barocco. Questa libertà culturale e letteraria trova nelle forme del Barocco la massima possibilità espressiva, quel Barocco caratterizzato, come sottolinea Sarduy dalla «sustitución», la «proliferación», la «condensación», oltre che dall'intertestualità e dall'intratestualità.¹¹ Tuttavia, secondo Sarduy, il Barocco latinoamericano prende le distanze da quello teorizzato da D'Ors,¹² il quale lo accosta ad una predisposizione panteistica: secondo il cubano, infatti, il Neobarocco è caratterizzato dall'esacerbazione dell'artificializzazione d'ispirazione gongoriana.¹³ La letteratura rinuncia completamente al livello denotativo, diventando mero artificio, mera funzione connotativa. Se già nel Barocco storico è possibile rintracciare questa tendenza, quello novecentesco è l'estremizzazione della «extremosidad» barocca teorizzata da Maravall, il quale ritiene che la ricerca de «lo extremo» sia il

sola è la più bella che occhi abbiano [mai] visto, piena di buoni porti e di fiumi profondi [...] Dice che l'isola è piena di montagne molto belle, anche se non molto sviluppate in lunghezza, ma alte e tutta l'altra terra è elevata alla foggia della Sicilia.», la ridondanza dell'aggettivo "molto" sottolinea lo stupore e l'incapacità di comprendere la vastità della natura incontrata. C. Colombo, *Diario di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie*, G. Ferro (a cura di), Murcia, Milano 2019, pp. 71-72.

⁹ E. Perassi, «*Fábula son estas Indias...*»: gli inizi del racconto americano, in E. Perassi-L. Scarabelli (a cura di), *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, UTET, Torino 2011, p. 43.

¹⁰ A. Carpentier, *El siglo de las luces*, Cromtip, Caracas 1979, p. 126.

¹¹ Sarduy, *El Barroco y el Neobarroco* cit., 1385 e ssg.

¹² E. D'Ors, *Lo Barroco* [1944], Tecnos Editorial, España 2005,

¹³ Scrive Sarduy: «La metáfora en Góngora es ya, de por sí, metalingüística, es decir, eleva al cuadrado un nivel ya elaborado del lenguaje, el de las metáforas poéticas, que a su vez suponen ser la elaboración de un primer nivel denotativo, "normal" del lenguaje. [...] La extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco.», Sarduy, *El Barroco y el Neobarroco* cit., p. 1387.

fondamento stesso dell'estetica barocca.¹⁴ Questa esasperazione del linguaggio caratterizza la prima produzione Neobarocca, ovvero quella di autori come Alejo Carpentier e José Lezama Lima. In questa fase la letteratura cubana si sforza per trovare una propria forma indipendente e capace di tradurre la «nuestra América mestiza» di José Martí,¹⁵ una forma capace quindi di raccogliere l'eredità di secoli di colonizzazione, di vite destinate alla schiavitù, del meticcio che si viene a creare in queste terre, di una società profondamente diversa da quella europea. Come sottolinea Moraña, «[...] la intervención barroca o neobarroca introduciría estrategias de alternación y distanciamiento en los imaginarios modernizadores, proponiendo desde la opacidad de lenguajes y recursos representacionales, contenidos anómalos (en el sentido etimológico de irregularidad, es decir, de anti-normatividad) que invitan a un desmontaje [...]»:¹⁶ il linguaggio barocco mette in crisi un modello identitario rigido proponendo un contenuto legittimamente alternativo. Tuttavia, a questa prima fase di resistenza contro la visione coloniale, segue quella che si può definire la seconda fase del Neobarocco in cui la forma barocca diventa il linguaggio privilegiato delle politiche delle identità sessuali non normative. La componente politica della prima fase del Neobarocco si esprime attraverso la negazione dell'imperialismo, mentre nella seconda il Neobarocco «se vuelve la bandera de la lucha de las políticas de la identidad gay ya que atacan la identidades sociales ya fijadas».¹⁷ Sarduy afferma: «Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación»¹⁸. È in questa natura di forma di resistenza alla normatività che il Barocco diventa l'estetica a cui l'America Latina guarda per portare avanti le proprie rivendicazioni legate all'identità sessuale e all'orientamento sessuale. A partire dallo stesso Sarduy, il linguaggio diventa un «nuevo y potente

¹⁴ «El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que de una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente. Porque la *extremosidad*, ese sí sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco», J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona 1975, p. 426.

¹⁵ J. Martí, *Nuestra América*, in Rafael, *Identidad y descolonización cultural* cit., p. 34.

¹⁶ Moraña, *La escritura del límite* cit., p. 80.

¹⁷ M. Ayala, *Estrategias canónicas del Neobarroco poético latinoamericano*, «Revista de Crítica Literaria Latinoamericana», 76, 2012, p. 37.

¹⁸ Sarduy, *Obra completa* cit., p. 1250.

movimiento escritural». ¹⁹ Il suo romanzo *Cobra*²⁰ rappresenta infatti a tempo stesso «la ilustración literaria de su teoría del neobarroco»²¹ e quella che può essere la destabilizzazione dell'identità sessuale: la critica ha messo in luce come l'opera «merece un examen nuevo que combine el análisis discursivo con la crítica cultural, por su capacidad de construir, en un plano estético, un sujeto transitivo y transcultural, un sujeto “des-sujetado” y posmoderno en el sentido en que se ha asociado este término con desplazamiento, dispersión, heterogeneidad y ambigüedad». ²² *Cobra* presenta innumerevoli personaggi i cui tratti sessuali sono volutamente equivoci, non binari: la protagonista, Cobra, un travestito che lavora come ballerina di cabaret ed è ossessionata dai suoi piedi che rivelano una mascolinità coperta in altri luoghi da un pesante trucco, è l'emblema del decentramento identitario sottolineato, a livello formale, da una continua alternanza di diverse persone grammaticali - in alcuni luoghi Sarduy predilige il pronome personale maschile e in altri quello femminile - e a livello di struttura narrativa, dalla mancanza di un'argomentazione coerente, dalla rottura della linearità spazio-temporale. Sarduy utilizza l'esuberanza discorsiva propria del barocco, «un estilo artificioso, caracterizado por una audaz experimentación lingüística, [...] una acumulación excesiva de figuras poéticas como la metáfora, la elipsis y la hipérbolo». ²³ Considerando il legame tra Sarduy e il poststrutturalismo di Kristeva, Sollers e Barthes, la critica ha evidenziato come la sostituzione, la proliferazione e la condensazione, aspetti che lo stesso cubano aveva indicato come caratteri precipui del Neobarocco, si possano leggere come un processo di «carnavalización, parodia del concepto mismo de identidad». ²⁴ In questa accezione il Neobarocco prende definitivamente le distanze dal Barocco storico: se l'*ethos* del Barocco seicentesco era impregnato di un sentimento di crisi, il suo ritorno nel '900 rivela piuttosto una natura sovversiva. Alla polifonia testuale corrisponde all'interno del romanzo una proliferazione delle forme sessuali: come aveva evidenziato in *El Barroco y el Neobarroco*, l'erotismo è uno degli aspetti maggiormente caratterizzanti dello spazio creativo ed estetico del Barocco. Sarduy considera la creazione artistica, la

¹⁹ Ayala, *Estrategias canónicas del Neobarroco poético latinoamericano* cit., p. 38.

²⁰ S. Sarduy, *Cobra*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1972.

²¹ J. Machover, *La memoria del poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Universitat de València, Valencia 2001, p. 81.

²² K. Kulawik, *Las múltiples faces del travesti: la dispersión del sujeto en los espacios transculturales de la narrativa neobarroca de Severo Sarduy*, «Literatura: teoría, historia, crítica», 17(1), 2015, p. 210; <https://doi.org/10.15446/lthc.v17n1.48694>

²³ Ivi, p. 211.

²⁴ P. A. Férrez Mora, *La sensualidad matérica: didáctica de la literatura de Severo Sarduy*, Universidad de Murcia, Murcia 2014, p. 69.

scrittura, l'erotismo e la sessualità come elementi strettamente intrecciati all'interno del discorso Barocco; in particolare l'autore stabilisce un'analogia tra la scrittura e il travestitismo: la dimensione simbolica del linguaggio, infatti, secondo Sarduy riproduce il mascheramento che interviene nel processo di vestizione del travestito. Il cosiddetto *cross-dressing*, nella sua funzione di sanare una disforia di genere, e il tema della transessualità diventano il centro della narrativa neobarocca: sono innumerevoli le opere che presentano personaggi dalla sessualità equivoca, fluida, esuberante, che non di rado diventano lo strumento della parodia e della critica dei meccanismi di costruzione e di perpetuazione della sessualità normativa. Come afferma Kulawik: «el discurso narrativo neobarroco, al estar enfocado en lo “intratextual” (los conceptos, el proceso de creación y luego su representación lingüística), se convierte en un espacio abierto para la experimentación conceptual, el desahogo creativo, pero también un espacio de oposición política anti-normativa (sin prescindir de la violencia y la destrucción), realizada por medio de la lengua y la escritura».²⁵

Questa resistenza politica alle leggi di una società performata e performante assume all'interno delle letterature nazionali latinoamericane forme diverse: la marginalità sessuale ambigua e trasgressiva, che spesso rasenta la violenza, trova espressione nei personaggi gay, travestiti e transessuali di Sarduy, negli omo/bi-sessuali, sodomiti, sadomasochisti dell'argentino Osvaldo Lamborghini, nell'androginia della brasiliana Hilda Hilst. Il Neobarocco pertanto trova la propria origine a Cuba, coinvolge poi l'intero arcipelago caraibico e si riflette sulle letterature del Sud America, diventando il canale privilegiato del discorso dissidente. Da questa traduzione del Neobarocco nelle letterature nazionali dell'America Latina si generano variazioni che testimoniano da un lato la grande flessibilità dell'estetica barocca, la quale si dimostra capace di assorbire e farsi portavoce di messaggi differenti, dall'altro il processo di appropriazione degli autori che, a partire dal Neobarocco lezamiano, generano la loro personale estetica novecentesca. Nestor Perlongher, autore argentino che si trasferisce in Brasile per allontanarsi dalla dittatura, conia il termine 'Neobarroso' per indicare «aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca que convierten al barroco en una propuesta -“todo para convencer”, dice Severo Sarduy) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, esceptismo, psicologismo?)».²⁶ Il riferimento è al *barro* del Rio de la Plata, il quale: «trae consigo cadáveres de los desaparecidos durante la dictadura argentina»;²⁷ la

²⁵ K. Kulawik, *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2009, p. 37.

²⁶ H. Libertella, *Nueva Escritura en Hispanoamérica*, Monte Ávila, Caracas 1975, p. xx.

²⁷ González Ortuño, *Teorías de la disidencia sexual* cit., p. 189.

poetica di Perlongher pertanto non è mai neutra, ha sempre una connotazione politica, è una presa di posizione contro l'eterocrazia, il modello liberale, capitalista e borghese. Per l'intellettuale, «el exceso “sucio” del neobarroso es también una forma de ser “furiosamente antioccidental”»;²⁸ l'estetica del Neobarroso è quindi una forma di opposizione alla pretesa omologazione dell'ideologia occidentale, la quale nega l'esistenza e la voce delle culture 'altre'. Figura chiave di questa resistenza è, sia nella narrativa di Perlongher che in quella del cileno Pedro Lemebel, la *loca del barrio*, la quale rappresenta una forma del travestitismo popolare. La *loca* è la figura della dissidenza sessuale marginalizzata anche dai settori omosessuali maschili elitaristi che cercano di integrarsi nell'ordine esistente: in lei «se refleja la exclusión por clase y en muchas ocasiones, por raza».²⁹ La marginalità è pertanto una marginalità di genere, classe, politica.³⁰ La *loca* è l'emblema del rifiuto delle costruzioni di genere della società performata: attraverso l'esagerazione, quell'*extremosidad* di cui parlava Maravall, la *loca* barocca diventa il simbolo della dissidenza sessuale, perché ciò che emerge dalla letteratura è che «no es lo mismo ser un homosexual adinerado, blanco, occidentalizado, que un disidente sexogenérico de barrio, negro, india, que no encuentra lugar ni como hombre ni como mujer».³¹ In *Tengo miedo torero* di Lemebel,³² per esempio, la dittatura di Pinochet viene presentata attraverso la figura della Loca del Frente, un travestito passionale appassionato di musica,³³ che si innamora e offre protezione a Carlos, un militante del

²⁸ Ivi, p. 190.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ La figura della *loca* era già centrale sia in Puig che in Donoso. M. Puig, *El beso de la mujer araña*, Seix Barral, Barcelona 1976; J. Donoso, *El lugar sin límites*, Seix Barral, Barcelona 1981.

³¹ Ivi, p. 196.

³² P. Lemebel, *Tengo miedo torero*, Anagrama, Barcelona 2001.

³³ Va sottolineato che la musica introduce una problematica interessante: esiste infatti una discrepanza evidente tra il discorso dominante sulla sessualità all'interno della società repressiva dittatoriale e i messaggi trasmessi dalla musica popolare. Spesso la musica popolare richiama da una parte un ritorno all'origine, al patriottismo, al luogo della memoria come luogo contrapposto alla degenerazione della società e dei costumi, tuttavia dall'altro lato è interessante sottolineare come i testi di queste canzoni siano in realtà potenzialmente sovversivi poiché contengono riferimenti ad una vita e ad una moralità profondamente distanti da quello che è il discorso dominante. Nel romanzo di Lemebel l'elemento musicale sembra accomunare la Loca del Frente e Pinochet, che nel testo è più volte immerso nell'ascolto delle sue marce militari: questi momenti in cui il dittatore riesce ad isolarsi dal mondo, e soprattutto dalle pretese della capricciosa moglie, lo trasportano in quello che potremmo definire

Fronte Patriottico Manuel Rodríguez. Il linguaggio di Lemebel porta Monsiváis a introdurre il concetto di ‘Barroco desclosetado’, un barocco che si appropria degli orpelli tipicamente femminili, che abusa della moda femminile per rivendicare l’esistenza dell’alterità di genere. Il Barocco di Lemebel dunque è «desarmonizado, que suele aprovisionarse de la moda femenina (¡ah las sensaciones envueltas en lamé dorado!), de la veneración de Hollywood y el kitsch, de las sesiones gastadas en oír canciones más bien horrendas, de lo más grotesco de la prensa del corazón y de la experiencia vicaria de las estrellas recicladas por el chisme, que es la cumbre de la mofa y el choteo».³⁴ La Loca del Frente esagera nella sua ricerca di una femminilità da esibire che passa attraverso l’uso di vestiti, trucchi, la maniacale cura nel coprire le tracce di una mascolinità rifiutata, come la Cobra di Sarduy che si provoca delle lacerazioni nel tentativo di mascherare i piedi maschili. Il linguaggio barocco di Lemebel è concepito nel suo ruolo di potenziamento dell’artificialità: all’artefatta femminilità della Loca corrisponde infatti un linguaggio che rivela mascherando, che costruisce metafore che potenziano la portata semantica della vestizione della Loca, che, indossando abiti femminili, allo stesso tempo maschera le tracce della sua mascolinità biologica e rivela la propria natura muliebre. Il ricorso al *kitsch* è funzionale alla volontà di portare all’estremo la poetica barocca: secondo Lidia Santos, infatti, per quanto concerne la letteratura ispanoamericana è necessario pensare al *kitsch* non tanto come qualità artistica, bensì come «marca de status social»³⁵ poiché mette in scena l’introduzione di feticci in sostituzione di beni di consumo considerati inaccessibili nei Paesi latinoamericani. Nel romanzo di Lemebel la copia interessa l’intera vita della protagonista: la Loca si appropria di una femminilità che le viene negata e, attraverso questa appropriazione, ella rivendica il proprio diritto all’esistenza in un regime che la condanna al silenzio. Il linguaggio della Loca rappresenta la volontà dell’autore di «desestabilizar el discurso lineal y normativo a través de una construcción lingüística del discurso *diferente* que desarticula la convencionalidad de lo descrito mediante el uso de un lenguaje punzante, artificioso y excesivo».³⁶ Il discorso di Lemebel è la costruzione di un non-luogo, l’identità trans-genere come destabilizzazione del discorso ufficiale ed egemonico. Non è un caso se all’inizio del

uno spazio mitico affine a quello della Loca del Frente: un *locus amoenus* della memoria, un tempo e uno spazio in cui realizzare il proprio ideale di identità collettiva.

³⁴ Carlos Monsiváis, *Pedro Lemebel: del barroco desclosetado*, «Revista de la Universidad de México», 42, 2007, p. 6.

³⁵ L. Santos, *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main 2004, p. 112.

³⁶ V. Ros Ferrer, *Género, discurso y disidencia: transgénero y transgresión en el lugar de la enunciación discursiva*, in M. Soler Gallo-M.T. Navarrete Navarrete (a cura di), *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, Aracne Editrice, Roma 2013, p. 395.

romanzo Pinochet, emblema nel romanzo dell'egemonia bianco-etero-destrocratica, si sofferma ad osservare da lontano la Loca del Frente scambiandola per una bella donna. La Loca, che si trova in compagnia del giovane militante Carlos, è impegnata in una teatralizzazione della femminilità:

Una loca vieja y ridícula posando de medio lado, de medio perfil, a medio sentar, con los muslos apretados para que la brisa imaginaria no levantara su pollera también imaginaria. Así tan quieta, tan Cleopatra erguida frente a Marco Antonio. Tan Salomé recatada de velos para el Bautista. Absolutamente figura central del set cordillerano, sujetando con la pose tensa la escenografía bucólica de ese minuto.³⁷

La teatralizzazione carnevalesca viene frequentemente utilizzata all'interno della narrativa neobarocca: già in *El Barroco y el Neobarroco* Sarduy richiama le teorie bachtiane proprio per la natura del carnevale che viene definito uno «espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo “anormal”, en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia».³⁸ Questa carnevalizzazione della realtà diviene centrale nella letteratura neobarocca: attraverso la sua rappresentazione parodica, la realtà perde la propria unicità. Il carattere polifonico che Bachtin attribuisce al processo linguistico di carnevalizzazione, diventa un'intertestualità strutturale e una polisessualità: alla struttura narrativa che dilata i propri confini sino ad inglobare forme letterarie diversissime tra loro - *Cobra* per esempio si compone di «manuales de tatuaje, relatos de alquimia, diarios de viaje, crónicas de costumbres, relatos históricos, texto sagrado, articulados todos como narrativa, poesía o drama» -³⁹ corrisponde una rete di personaggi che rappresentano ogni faccia dell'identità di genere e ogni forma di alterità sessuale come forme di resistenza alla fissità del ruolo del soggetto. Il concetto di 'divenire' diventa paradigmatico nell'estetica barocca: è il travestitismo ad interessare per la sua natura di 'percorso' e di 'nomadismo' secondo l'analisi di Deleuze e Parnet.⁴⁰ Il travestitismo come perenne passaggio, come transizione mai completamente realizzata, diventa centrale nel discorso neobarocco perché rappresenta:

[...] un sitio de transgresión y transición de las marcas constitutivas del sujeto, sin llegar a cristalizarse en una mera afirmación de una identidad nueva, alternativa, siempre determinada, como la típicamente postmoderna actitud de afirmarse “diferente”: gay, lesbian, latino, Afro- o Native-American, etc., y decenas de otras identidades “mino-

³⁷ Lemebel, *Tengo miedo torero* cit., p. 17.

³⁸ Sarduy, *El Barroco y el Neobarroco* cit., p. 1394.

³⁹ Santos, *Kitsch tropical* cit., p. 169.

⁴⁰ G. Deleuze- C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977, pp. 34-42.

ritarias” categorizadas pero, asimismo, controladas y situadas por el discurso oficial en su lugar discursivo apropiado y fijo (en la margen).⁴¹

sLa forma narrativa polifonica e la sperimentazione sintattica e lessicale riflettono dunque la liberazione del soggetto che perde la sua forma finita. È proprio esacerbazione di questo processo continuo di trasformazione, che si realizza attraverso una parola-come-maschera, a costituire la crisi del concetto identitario: non esiste un soggetto, ma una pluralità di soggetti camaleontici che non possono essere definitivi, che non rientrano in un linguaggio grammaticalmente e sintatticamente strutturato. La continua metamorfosi del personaggio diventa una costante all’interno del *corpus* delle opere neobarocche, tendenza che non può essere considerata né unicamente letteraria né unicamente latinoamericana. Anche nella produzione letteraria italiana del ‘900 si può ritrovare questo richiamo al metamorfismo di genere come simbolo della crisi del soggetto: in *Petrolio*,⁴² infatti, il Carlo di Pasolini è un personaggio che problematizza il concetto di unità identitaria. Se fin dall’Appunto 3 «Introduzione del tema metafisico» Carlo subisce uno sdoppiamento in Carlo di Polis e Carlo di Tetis, il primo dei quali caratterizzato da un aspetto angelico e il secondo da un aspetto infernale, un momento cardine del romanzo è l’Appunto 51 «Primo momento basilare del poema» in cui il protagonista subisce una metamorfosi di genere. *Petrolio*, magmatico Satyricon moderno, è un’opera in cui, come afferma Marco Antonio Bazzocchi, «Pasolini avverte il lettore della promiscuità del materiale di riferimento e dell’impossibilità di determinare se alcune parti siano realistiche o se piuttosto siano un sogno dei personaggi».⁴³ Quest’impossibilità di distinguere realtà e sogno e questo accavallamento e compenetrazione di piani concreti ed immaginari rispondono alla visione della scrittura come organismo in continua evoluzione. Così come il corpo del travestito rimanda a quello che Perlongher definisce il “devenir”⁴⁴, così Carlo di Tetis ha in sé quello che Fusillo definisce «il segreto di un sesso femminile»⁴⁵ che però non mette in crisi la prospettiva fallocentrica di Pasolini. Lo sdoppiamento in Pasolini è «esplicitamente introdotto perché procedi-

⁴¹ Kulawik, *Las múltiples faces del travesti* cit., p. 224.

⁴² P. P. Pasolini, *Petrolio* [1992], Mondadori, Milano 2010.

⁴³ M. A. Bazzocchi, *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Pendragon, Bologna 2016, p. 208.

⁴⁴ N. Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Ed. Puñaladas, Buenos Aires 1997, p. 68.

⁴⁵ M. Fusillo, *Il protagonista androgino: metamorfosi e ruoli sessuali in Petrolio*, in P. Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Clueb, Bologna 2006, p. 90.

mento allegorico capace di formalizzare e comunicare un tema incomunicabile come la frantumazione dell'identità, così anche la metamorfosi è un modo per visualizzare il passaggio a un diverso tipo di sessualità, non più dominato dalla smania di possedere». ⁴⁶ Questa interpretazione della metamorfosi come forma di resistenza alla sessualità quale contrapposizione tra chi possiede e chi è posseduto, ⁴⁷ assume una valenza politica nel momento in cui si considerano i legami tra possesso e potere. In una società falocratica, colui che possiede è colui che può esercitare il proprio potere politico, il soggetto che esercita un ruolo attivo nell'atto sessuale è anche colui che impone la propria visione del mondo. Tuttavia lo sdoppiamento e le metamorfosi in *Petrolio* problematizzano questa concezione dualistica della realtà: così come il linguaggio barocco rompe la sintassi tradizionale rispecchiando la crisi del soggetto, così la proliferazione delle identità del personaggio rifiuta la visione unitaria della realtà. *Petrolio*, definito da Salvini «un enorme, prezioso stipo barocco in cui raccogliere, separare e analizzare materiali, scritti, idee, che avrebbero continuato a generare nuove vie, nuove scoperte», ⁴⁸ può essere letto come una forma di appropriazione e attualizzazione del linguaggio neobarocco cubano. Pasolini, il quale riprende la tecnica descrittiva del pene utilizzata da Lezama Lima nell'VIII capitolo di *Paradiso*, nella sua ultima opera introduce una serie di elementi che sembrano legittimare un'interpretazione critica che potrebbe portare a leggere *Petrolio* come un'italianizzazione del Neobarocco cubano. Dal tema del doppio, all'intertestualità che domina il romanzo incompiuto, dal tema della metamorfosi e delle visioni, alla coesistenza di sacro e profano è possibile osservare come la scrittura di Pasolini accolga il ritorno della forma barocca nel '900, forma arricchita dall'esperienza cubana e latinoamericana.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Pasolini affronta l'analisi della coppia dicotomica possedere/essere posseduti nell'Ap-punto 65 «Confidenze col lettore», Pasolini, *Petrolio* cit., pp. 335-339.

⁴⁸ L. Salvini, *Pasolini random*, in Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio* cit., p. 103.

Testi e testimonianze di critica letteraria

1. *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito
2. Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*
3. *I modernismi delle riviste*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito
4. Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia: poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*
5. *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito
6. *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, a cura di Stefania Sini, Marina Castagneto e Edoardo Esposito
7. Edoardo Esposito, *Indagini sul Novecento*

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe: www.ledizioni.it

