

## POSTILLE

**Daniel Defoe, *I peggiori criminali del nostro tempo*, traduzione e cura di Fabrizio Bagatti, Firenze, Clichy, 2015, pp. 223.**

Si tratta di una raccolta di «biografie criminali» inglesi del primo Settecento, testi appartenenti ad un genere sconosciuto al pubblico italiano, di ora come di allora, ma che in Gran Bretagna – e in particolare a Londra – già da svariati decenni godeva di grandissima popolarità, specie presso il pubblico culturalmente meno qualificato.

I cinque testi qui presentati, attribuiti tradizionalmente a Defoe, sono originariamente usciti anonimi, una misura resa necessaria dalla costante *vis* polemica dell'autore; essi si collocherebbero tra il 1724 ed il 1729, datazioni tuttavia per le quali dobbiamo fidarci della parola del Curatore, dato che una caratteristica di questo volume, quella che salta subito all'occhio, è la mancanza di qualsiasi tipo di discussione testuale. Una mancanza che non viene giustificata e non solo sorprende l'esperto del dibattito sulle attribuzioni di Defoe (e su questo punto torneremo), ma che danneggia anche quella persona per cui si dovrebbe soprattutto lavorare in un'edizione senza pretese di eleganza come questa (un *paperback*, un "dorso di carta", come si direbbe nel mondo dell'editoria anglosassone). Alludiamo al semplice lettore appassionato dei romanzi più famosi che cerchi di collocarli nella lunga vita (settantun anni) e nella vasta opera del suo autore amato e che si troverà invece di fronte a materiale di origine varia. È ben vero che il curatore Bagatti ci informa con sussiego, già dalla prima riga della sua *Introduzione*, sul

fatto che i testi sarebbero, a suo dire, di «ardua reperibilità» (e sarebbe il suo mestiere venirne a capo, ma anche su questo punto dovremo tornare). È altrettanto vero che egli non ci rivela nulla delle sue cacce a copie degli opuscoli collocate in remote biblioteche britanniche – e forse anche nordamericane.

Non vi è quindi menzione alcuna (prima istanza anticipata sopra), né nell'*Introduzione* né nelle note, dell'impervio lavoro di destabilizzazione e riassetamento condotto dai due meritevoli e meritori studiosi inglesi P.N. Furbank e W.R. Owens. Costoro, sul finire del secolo scorso, in vari studi pubblicati tra il 1988 ed il 1998 hanno in primo luogo esaminato (attraverso quella che chiamano «de-canonizzazione»), con estrema cura e pari competenza, la selva che si era infittita attorno al presunto nucleo autentico dell'opera di Defoe in più di due secoli di vera o presunta critica testuale e storia della composizione. Partendo dalle oltre cinquecento attribuzioni nel catalogo dell'americano J.R. Moore (1960), hanno poi scartato ciò che secondo la loro vasta competenza era spurio; hanno segnalato le opere incerte ed hanno infine ricostituito un nuovo canone, a loro dire sicuro, di circa duecentocinquanta titoli: un'operazione che ha messo in comprensibile subbuglio la non esigua comunità degli studiosi di Defoe in Gran Bretagna, così come negli Stati Uniti (dove la sopravvivenza della tradizione puritana può spiegare la ricca corrente di studi su Defoe) ed anche in Italia. Di tutto ciò nemmeno una pallida eco nel lavoro di Bagatti, e siamo quindi alla seconda conseguenza del lavoro di Furbank e Owens qui: in presenza di un simile ordinato canone, l'editoria, vuoi cartacea, vuoi digitale, ha messo mano a poderose edizioni del grande autore settecentesco, per cui, sull'uno o sull'altro supporto, praticamente nessun testo autentico di

Defoe è più di «ardua reperibilità». Tutto questo non significa che Furbank e Owens abbiano potere di vita o di morte sulle opere di Defoe, ma non si rende un buon servizio all'autore se, senza informarne il lettore, si presentano assieme – e per di più tutte sotto il suo nome – opere concordemente ritenute autentiche (i primi tre saggi), dubbie (il quarto), spurie (l'ultimo). Non essendo vietato mettere in discussione i risultati dei due studiosi inglesi – intorno ai risultati da loro raggiunti, perlopiù molto apprezzati, esiste infatti un fertile dibattito – così avrebbe potuto fare anche Fabrizio Bagatti: la sua prosa non è priva di una sua maturità e di un'eleganza che gli permettono di scivolar via con garbo sulle – in verità pochissime e quasi mai gravi – pecche traduttive. Anche l'*Introduzione* porge le sue argomentazioni in modo persuasivo e, con interesse per il quadro storico e competenza sui fatti, presenta bene il rapporto tra gli scritti e le difficoltà sociali dei personaggi, sempre in una nitida prospettiva storica.

Marialuisa Bignami

**Massimo Mila, *Le opere "brutte" di Giuseppe Verdi, a cura di Tito M. Tonietti, Lecce, Manni, 2015, pp. 220.***

«Quella è proprio brutta»: così Verdi definì l'*Alzira* in presenza della contessa Giuseppina Morosini (secondo quanto riportato da Angelo Maria Cornelio nel 1904).<sup>1</sup> Una sentenza lapidaria, eb-

1 A.M. Cornelio, *Giuseppe Verdi* [articolo datato Milano, 31 maggio 1903], in *Per la storia*, Pistoia, Sinibuldiana G. Flori e Comp., 1904, pp. 21-54: 29. Difficile dire quando Verdi

aveva a scrivere Massimo Mila, «che finora è servita a tenere lontane da quest'opera le incaute velleità rivendicative degli odierni scopritori di capolavori misconosciuti» (p. 58). Queste righe risalgono a una dispensa dattiloscritta redatta da Mila per un corso universitario da lui tenuto all'università di Torino nell'anno accademico 1963-1964, dispensa che l'editore Manni ha appena pubblicato a cura di Tito M. Tonietti. Quest'ultimo frequentò quel corso e conserva in casa sua il dattiloscritto di cui s'è detto. Ora, pensando anche al fatto che la stagione scaligera di quest'anno (2015-2016) si inaugura con la *Giovanna d'Arco*, diretta da Riccardo Chailly, vale la pena tornare sulla questione delle opere cosiddette "brutte" di Verdi. In che senso, infatti, adoperiamo questo termine?

Innanzitutto va detto che, sebbene molte pagine di questa dispensa siano state da Mila riciclate altrove,<sup>2</sup> rileggerle nel contesto originario non significa affatto trovarsi di fronte a un *bis in idem*. Tutt'altro. Il piglio polemico e l'incisività del suo argomentare, il suo giocare a carte scoperte, è tanto più notevole in quanto si carica di un valore didattico ed etico che resta tuttora attualissimo. Come scrive giustamente Tonietti, «si percepisce nelle dispense il lavoro forgiato di getto e steso, di volta in volta, sulla carta preparando le lezioni dal vivo. [...] Nemico dichia-

avrebbe pronunciato le sue parole di condanna, ma di certo fu molto tardi: egli ricominciò a frequentare la casa della Morosini a Milano solo a partire dal 1874 – anno che può essere dunque preso come *terminus post quem*.

2 P. es. nel libro *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974. Anche sul concetto che sta alla base del corso Mila tornò di lì a poco: vd. *L'equivoco della rinascita verdiana (1932-1964)*, in *L'opera italiana in musica. Scritti e saggi in onore di Eugenio Gara*, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 91-101.

rato di ogni vuota retorica, Mila mantiene in pieno ancor oggi [...] il suo valore e la sua lezione» (pp. 204-205). Proprio in nome di questa militanza antiretorica, da cui traluce un atteggiamento forse più da giornalista che non da musicologo accademico, vorrei tentare di andare subito al cuore del problema sollevato da Mila magari anche allontanandomi dal suo modo di affrontarlo.

Dunque, il nocciolo della questione: “brutte” in che senso? Dire (che ne so) che *L’Alzira* è un’opera più “brutta” del *Macbeth* mi sembra tanto ovvio quanto sterile (criticamente parlando). Eviterei insomma i truismi dei giudizi di valore finiti a se stessi, ovvero non sufficientemente motivati. Ma neppure il teleologismo evolucionista di Mila, secondo il quale le opere giovanili di Verdi sarebbero «un cimitero di procedimenti abbandonati a poco a poco attraverso l’assidua autocritica del genio» (p. 13), mi pare oggi accettabile. Pensare alla trasformazione del linguaggio verdiano in termini di «ascensione creatrice» o di «autocritica del genio» è alquanto obsoleto, se non del tutto fuorviante: l’*Otello* sarà anche più “evoluto”, ma non è certo più “bello” del *Trovatore*. Piuttosto che tornare sulla *vexata quaestio* della “volgarità” di Verdi, della sua (supposta) giovanile trivialità, il problema del “brutto”, così come quello del “melodrammatico”, mi appaiono più interessanti da dipanare se ricollegati alla poetica dell’effetto (o, se si vuole, dell’effettaccio) che costituisce il fulcro tanto del *modus operandi* verdiano quanto dell’«immaginazione melodrammatica» nel senso di Peter Brooks (cfr. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1976; trad. it. Pratiche, 1985). Naturalmente le condizioni storiche dell’effetto cambiano e la “melodrammatica” settima diminuita, per esempio,

che faceva così effetto nella prima metà del secolo, ha finito per inflazionarsi e depotenziarsi nel secondo. Non a caso Verdi, in una famosa lettera del 5 gennaio 1871 a Francesco Florimo, la definì «scoglio e rifugio di tutti noi». <sup>3</sup> Ma la poetica dell’effetto, la ricerca del “caratteristico” – «si le poète doit *choisir* dans les choses (et il le doit), ce n’est pas le *beau*, mais le *caractéristique*» (V. Hugo, *La Préface de “Cromwell”* (1827), éd. par M. Souriau, Paris, Société Française d’Imprimerie et de Librairie, 1897, p. 265) – <sup>4</sup> non ha nulla di provinciale o di rudimentale o di *naïf*: la drammaturgia musicale di Verdi partecipa di un clima europeo all’interno del quale andrebbe (ri)letta. Il *mélodrame* francese sdoganato da Hugo, il *grand-opéra*, Schiller, Byron, il romanticismo spagnolo, Shakespeare: l’orizzonte culturale di Verdi è amplissimo. Come ha sottolineato Gabriele Scaramuzza, il 1853 fu l’anno dell’*Estetica del brutto* di Rosenkranz, ma anche del *Trovatore* e della *Traviata* (cfr. G. Scaramuzza, *Il tema del “brutto” nell’universo culturale verdiano*, in *Verdi 2001*, a cura di F. Della Seta et alii, I, Firenze, Olschki, 2003, p. 229). <sup>5</sup> Verdi si dimostra partecipe di quel progetto di emancipazione del “brutto” dalla sua negatività che era in atto nella cultura europea del suo tempo. Tornando ancora una volta a Hugo e a Brooks, si deve citare anche il “grottesco” della *Préface de “Cromwell”* (1827) che intrattiene rap-

3 Si può leggere la minuta (che porta la data del giorno prima) di questa lettera nel volume *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari - A. Luzio, Milano, Tip. Stucchi, Ceretti & C., 1913, pp. 232-233.

4 In nota, Souriau oppone giustamente il “caratteristico” al “bello ideale”.

5 Dello stesso autore si veda anche *Il “brutto” all’opera. L’emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Milano, Mimesis, 2013.

porti non secondari col “brutto” verdiano e che appare un concetto per molti versi ambiguo. «In particular, are we to understand that the grotesque is the polar opposite of the sublime – as the *laid* is the opposite of the *beau* – or rather that is a mixture of the sublime and the ugly or even the demonic?» (Brooks 1976, p. 92). In questo quadro, alcune opere “brutte” del Verdi giovane (*Giovanna d’Arco*, *Alzira*, *Attila*, *I masnadieri*, *Il corsaro* e *La battaglia di Legnano*, secondo Mila) sembrano, ed è proprio questo il punto, voler *usare* il “brutto”. Così, anche a livello musicale, quante volte abbiamo provato un certo imbarazzo di fronte a gesti musicali apparentemente triviali, ma che poi si sono rivelati né più né meno che perfetti per il raggiungimento dell’effetto drammatico! Questo è avvenuto tra l’altro con la marce in 6/8 che accompagna l’entrata di re Duncano nel *Macbeth*. Giudicato a lungo come un brano “brutto”, dozzinale e bandistico, è stato ora compreso per quello che è: ironico e straniante. Fabrizio Della Seta ne ha fatta un’analisi da questo punto di vista esemplare riconducendolo a un certo repertorio delle musiche rivoluzionarie che «accompagnarono gli eventi più sanguinari dell’epoca del Terrore, coi quali formavano uno stridente contrasto» (F. Della Seta, *Re Duncano va a morire*, in «... non senza pazzia», Roma, Carocci, 2008, p. 100). E non a caso egli fa anche riferimento all’effetto di contrasto veicolato dalla marce verdiana associandolo al grottesco come rovescio del sublime di Victor Hugo.

Credo che lo stesso potrebbe avvenire presto con lo «sciocco valzerino» (così Mila, p. 33) in 3/8 che accompagna il coro demoniaco nel Prologo della *Giovanna d’Arco*. D’altronde, già il critico della rivista milanese «Il Pirata», Francesco Regli, espresse alcune considerazioni in

proposito che mi sembra interessante riportare. Rispondendo a chi «avrebbe desiderato un vero suono infernale nel Coro di Spiriti malvagi: *Che?* [...] esclaman costoro [...] *Un coro di demoni in tempo di voluttuoso valzer?*», egli disse che se Verdi aveva voluto introdurre quel contrasto c’era un suo perché. Infatti il compositore avrebbe fatto ricorso alla tinta infernale nel coro demoniaco della fine del primo atto («Vittoria, vittoria!»), con l’effetto sulfureo della quarta eccedente inserita nella melodia, ma nel coro-valzer del Prologo la situazione drammatica è completamente diversa: «qui sono gli angeli decaduti che abbelliscono la colpa per sedurre la fragile creatura, qui rappresentano il molle serpente che dice parole di miele ad Eva nella Genesi, il Lucifero che innamora del male Caino nel Byron, il peccato tutto fragrante di fiori nel Milton» (recensione pubblicata nel giornale teatrale «Il Pirata», 18 febbraio 1845). L’effetto di contrasto anche in questo caso produce un significato drammatico. Che lo «sciocco valzerino» non sia poi così sciocco?

Emilio Sala

### **Oliver Sacks, *In movimento*, Milano, Adelphi, 2015, pp. 411.**

Oliver Sacks (Londra 1933 - New York 2015) è stato un importante neurologo e psichiatra, professore alla Columbia University e alla New York University, attivo in diversi Centri di riabilitazione e cura a stretto contatto con i pazienti e con patologie neuropsichiche complesse, talora bizzarre, in cui fattori biologici e fattori legati alle storie di vita s’intrecciano in modo profondo. A partire dai suoi casi, Sacks sviluppò una ricca

produzione letteraria in cui aspetti scientifici e aspetti narrativi si intersecano in modo originale. La sua opera più nota è *Risvegli* (1973; ed. it. Adelphi, 1987) da cui fu tratto un film con Robert De Niro e Robin Williams e un'opera teatrale di Harold Pinter (*Una specie di Alaska*, 1982). Il libro, com'è noto, racconta la storia di pazienti che, grazie a un nuovo farmaco, riemergono da stati comatosi e di assenza durati decenni e il loro ritrovarsi invecchiati e in un mondo completamente cambiato. Poco prima di morire per un cancro Sacks ha terminato di scrivere la sua biografia, il racconto della sua lunga vita. Ho scelto di commentare quest'opera per diversi motivi, alcuni di carattere generale, altri legati al rapporto tra scienze umane e discipline scientifiche che mi sembra centrale nell'attuale dibattito sulla cosiddetta "società della conoscenza". Dal punto di vista autobiografico è interessante notare che Sacks procede in un modo che richiama, in un certo senso, la metodologia psicoanalitica: si parte dall'infanzia e dal rapporto con i genitori; l'andamento del racconto non è però lineare e sistematico ma procede con balzi in avanti, ricordi più recenti, connessioni libere con eventi professionali o personali della vita giovanile o di mezza età: sembra quasi che queste associazioni libere permettano all'autore di ordinare le cose, di capirle meglio, di elaborarle e ciò vale anche per il lettore che entra così nel mondo interno dello scrittore, nei suoi conflitti, nelle sue aspirazioni profonde. Scopriamo così la sua inclinazione omosessuale, il terrore di doverne parlare con la madre, il confrontarsi in questo senso con il moralismo del tempo di una famiglia ebraica appartenente alla buona borghesia londinese (entrambi i genitori erano medici). Scopriamo la difficoltà di

convivere con un fratello schizofrenico, con la sua inspiegabile diversità. E allora ecco i viaggi, spesso con la sua potente moto, la partenza per gli Stati Uniti, la scoperta di altri mondi, lo studio della neurologia ma anche un uso eccessivo del corpo che va dal diventare un sollevatore di pesi dalla muscolatura esagerata all'uso smodato di droghe. Sacks descrive questi eventi, li associa ad altri episodi della sua vita, li connette fra loro, ci fa capire come sia stato possibile non perdere il filo identitario. In questo senso trovo ancora un'assonanza con l'elaborazione psicoanalitica del conflitto; la scoperta che la presenza di figure genitoriali che danno sicurezza e che sono affettivamente presenti permette di esprimere con meno difficoltà la propria diversità e le proprie tendenze. Ma un altro fattore ha giocato un ruolo importante nel dare senso e complessità alla storia di vita dell'autore e a non farlo cadere nel rischio dell'entropia e del disordine psichico. Si tratta di un fattore extra-familiare, direi culturale, legato alla possibilità di integrare, nei suoi studi di medicina prima e nella sua attività di medico e di ricercatore dopo, aspetti biomedici e aspetti storici, filosofici e letterari. È questo un punto centrale: il sistema educativo, la tradizione universitaria, il *milieu* culturale inglesi hanno fornito al giovane Sacks un supporto emotivo e intellettuale fondamentale. A Oxford, studente di medicina, le sue letture e i suoi saggi vertevano su temi di fisiologia e di anatomia, con difficili prove settimanali. Ma l'autore frequentava con passione e accanimento anche le biblioteche generaliste come la Bodleian, fondata nel 1602: «Nessun'altra biblioteca avrebbe potuto fornirmi i materiali di cui avevo bisogno; la tranquilla atmosfera della Bodleian, poi, era perfetta per scrivere

[...] La biblioteca che amavo di più era al Queen's College [...] Per me tenere fra le mani libri antichi e incunaboli fu un'esperienza nuova, ero incantato [...] Fu nelle cripte sotterranee del Queen's College che acquisii davvero il senso della storia e della mia lingua» (pp. 28-29). Questa unione tra conoscenze proprie delle discipline scientifiche, quelle delle discipline umanistiche e passione è un tratto fondamentale della vita di Sacks, del suo modo di fare il medico e il ricercatore, ma assumono un carattere più generale molto interessante. Dal punto di vista psicologico, così come sottolinea la cosiddetta "psicologia culturale" (cfr. *Psicologia culturale*, a cura di P. Inghilleri, Milano, Cortina, 2009), la presenza nella vita quotidiana, specie in età evolutiva, di un sistema culturale (idee, artefatti, pratiche) variegato, ricco di differenze ma al contempo ordinato e dotato di senso, ha un ruolo strutturante per il Sé tanto quanto la presenza di relazioni familiari che forniscono un senso di attaccamento sicuro. Sacks incontrò ad Oxford questa complessità ordinata, questo strutturante insieme di saperi diversi. Questa sintesi tra conoscenze e discipline appare poi fondamentale, nel libro, per quanto riguarda la comprensione di cosa è la mente e di cosa deve essere la medicina. Tutta la vita di Sacks, le sue ricerche, i suoi casi mostrano una visione della psiche in cui la dicotomia e la contrapposizione tra mente e cervello, così frequente nelle attuali neuroscienze, appare inutile e fuorviante. I suoi casi famosi, descritti per esempio in *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* (1985; ed. it. Adelphi, 1986), vanno dall'emicrania all'autismo, dalla sindrome di Tourette alla cecità congenita, dall'encefalite letargica agli arti fantasma, e mostrano come per la comprensione

dell'eziologia e della cura sia necessario valutare contemporaneamente sia i fattori genetici e biologici sia quelli del vissuto del paziente e dei suoi familiari. Questo approccio è vicino a quello della moderna antropologia medica (cfr. A. Kleinman, *Writing at the margin*, Berkeley, University of California Press, 1995) e a quello della cosiddetta etnopsicoanalisi (cfr. T. Nathan, *Principes d'ethnopsychanalyse*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1993; ed. it. *Principi di etnopsicoanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996). La prima sostiene che ogni patologia ha tre dimensioni e solo considerandole tutte è possibile comprendere e curare: *disease*, cioè la definizione biomedica, *illness*, cioè il vissuto soggettivo della malattia da parte del paziente, *sickness*, cioè l'interpretazione e le conseguenze sociali della malattia. L'etnopsicoanalisi mette al centro della cura il paziente e considera quest'ultimo e la sua comunità come veri esperti (tanto quanto i medici o gli psicoterapeuti) in quanto essi sanno davvero definire i sintomi e collegarli ad aspetti causali della loro vita. Sacks descrive *in vivo* la prassi del campo di studi emergente della cosiddetta "medicina narrativa" (cfr. R. Charon, *Narrative medicine: honoring the stories of illness*, Oxford, Oxford University press, 2006) che utilizza anche la storia di vita e il vissuto del paziente per comprendere l'eziologia della malattia e si oppone con fermezza all'approccio puramente quantitativo e riduzionista in medicina. È questo un formidabile, ulteriore, aggancio tra saperi storici, letterari e biomedici: «Io penso in termini storici e di narrazione [...] la chimica aveva, per me, anche una dimensione storica e umana» ci dice Sacks (p. 111). In questa prospettiva sottolineo anche un altro interessante elemento messo in luce

da questo libro e cioè la funzione dei mentori nello sviluppo e nella formazione dei giovani, fattore attualmente molto studiato nella psicologia dello sviluppo (Nakamura, 2014 in P. Inghilleri, G. Riva, E. Riva *Enabling Positive Change*, Berlin, De Gruyter). I mentori di Sacks, conosciuti attraverso i loro libri o personalmente, sono biologi e scienziati come Darwin o Crick (lo scopritore della doppia elica del DNA) o Stephen Jay Gould (famoso zoologo di Harvard), ma anche, naturalmente, letterati e poeti come W.H. Auden o Thom Gunn. Tra i mentori troviamo tanti suoi professori, sia dell'università sia della scuola di specializzazione: le belle e intense descrizioni di questi rapporti ci fanno riflettere sul ruolo dei docenti, sull'importanza delle relazioni, anche personali, con gli allievi, sull'influenza che i professori hanno sulla vita presente e futura dei loro studenti. In conclusione ricordo due fatti che illustrano bene la vita di questo autore e l'insegnamento che un libro come questo ci può fornire. Sacks ci descrive com'è riuscito a integrare, in termini professionali ma soprattutto personali, l'essere scienziato, medico e scrittore, svelando come questo processo e le relazioni interpersonali e umane con i pazienti abbiano in un certo senso sostituito, come una sorta di meccanismo di difesa, relazioni più intime e profonde con le figure importanti della sua vita: genitori, fratelli, amanti. Ma si può cambiare: Sacks ci mostra infatti al termine del libro, con poesia e con una ventata di caldo ottimismo, come ormai settantacinquenne abbia scoperto, dopo trentacinque anni di celibato, l'amore e la vita di coppia con uno scrittore, Billy Hayes: «A volte mi è sembrato di aver vissuto a una certa distanza dalla vita. Questo cambiò quando Bill e io ci innamorammo» (p.

394). Questa possibilità di cambiare prospettiva («si imponevano cambiamenti profondi, quasi geologici» scrive a p. 394) sembra essere la logica conseguenza dell'attitudine dello scienziato ricercatore che utilizza anche la potenza introspettiva e di analisi della letteratura e della storia. Questa forza positiva e creativa di Sacks si conferma dunque non solo nei suoi scritti ma anche nella sua esistenza, ad esempio quando, nello scorso febbraio, annunciando che il suo cancro aveva avuto delle metastasi ed egli aveva perciò poco tempo da vivere scrisse: «Questo non significa che io ho terminato con la vita. Al contrario, mi sento intensamente vivo».

Paolo Inghilleri

**Elena Fabietti, *Immagini figurali. Uno studio sulla poesia di Baudelaire e Rilke*, Cuneo, Nerosubianco, 2015, pp. 151.**

Questo studio di Elena Fabietti parte dal rapporto "critico" tra due grandi padri della lirica moderna. Per il Rilke della maturità Baudelaire è l'«eroe» del visibile, l'artigiano che convoca i *realia* in un moto di incessante appropriazione iconica. Rilke identifica questa "voracità visiva" con la sua prima produzione, poi superata dalla «poetica del cuore». L'interpretazione rilkeana è il pretesto per confrontare due diversi usi dell'immagine in poesia, e – più ancora – l'occasione per affrontare una rilevante questione metodologica: è possibile superare i troppi classici, come allegoria e simbolo, in direzione di un modello semiotico più articolato, che comprenda i meccanismi di costruzione delle immagini?

Fabietti dichiara fin da subito l'audace

presupposto teorico del suo lavoro: il paradigma figurale codificato da Auerbach nel suo celebre saggio sulla lettura tipologica della *Commedia*. Fabietti, studiosa di Auerbach, intuisce le potenzialità del paradigma tipologico che, oltre la prassi esegetica e fuori dall'originaria cornice metafisica, funziona da «chiave ermeneutica» (F.M. Young) per leggere le immagini e proporre un modello semiotico alternativo (p. 19 nt.18).<sup>6</sup> Le immagini collegate in una relazione tipologica non perdono la loro storicità, ma “coabitano” «nello spazio presente della significazione» (p. 13). Fabietti combina con estro riferimenti teorici molto diversi: dal neoplatonismo degli iconolatri alle teorie di Didi-Hubermann, dall'esegesi tardo medievale alla filosofia di Derrida e Lévinas. Ne risulta un paradigma suggestivo e piuttosto flessibile: «La *figura* si rivela allora un prezioso dispositivo euristico» che raccoglie «una serie di processi semiotici e di strategie “figurative” in senso lato, che vanno dalla reversibilità delle immagini in una rete di incessanti rimandi, alla resistenza alla rappresentazione mimetica (*somiglianza dissimile*), e che non possono essere riassorbiti in categorie semiotico-retoriche più stabili quali quelle di allegoria e simbolo» (p. 15).

La prima parte del libro, dedicata a Baudelaire, affronta la tendenza alla saturazione delle immagini, che ha origine in «un movimento del soggetto poetico verso l'altro, nell'altro o al posto dell'altro» (p. 28). Fabietti segue le piste in cui la dislocazione figurale del soggetto è più evidente, come l'escapismo esotico, il mito della *vie antérieure* e la tendenza alla

costruzione di «scenari di profondità teatrale» (p. 130). L'analisi prosegue in un disinvolto andirivieni tra il piano teorico e il riscontro stilistico. La mobilità delle immagini corrisponde a una continua dislocazione del desiderio, letta con Leo Bersani in senso post-freudiano. Tra il desiderio collocato *après-coup* in un “passato assoluto” e le sue manifestazioni posteriori si instaura una relazione di tipo figurale: «l'immagine prodotta dal transito del desiderio nelle sue figure è [...] irriducibile a un significato stabile» (p. 39), come si evince ad esempio dall'analisi di *Le Cygne*. Accanto e oltre Antoine Compagnon, Fabietti confuta la “linea Benjamin” della critica baudelairiana» (p. 59): per rendere giustizia alla complessità del testo è necessario integrare la lettura allegorica con modelli semiotici più fluidi. Nella seconda parte del libro Fabietti opera un raffronto tra la poetica del primo Rilke, esemplificata dal *Libro d'ore*, e quella della maturità. Nel primo periodo emerge un «movimento di figurazione e saturazione visiva» simile a quello baudelairiano (p. 90): il giovane poeta si getta sulle forme del mondo, cercando di «raggiungere una visualizzazione plastica di Dio» (p. 85). Fabietti collega in modo convincente uno specifico repertorio iconico a questa «poetica dello sguardo» (p. 82). Nell'ultimo Rilke il soggetto poetico si assottiglia fino alla trasparenza, rifiutando di imporre alla realtà la propria forma, e aprendo piccoli spiragli sul *Weltinnenraum* (lo “spazio interiore del mondo” che accomuna tutti gli esseri). Fabietti impiega il paradigma figurale per rendere conto delle nuove conquiste rilkiane: «spezzando il vincolo interno all'immagine, ovvero il rapporto verticale tra segno e significato, la dimensione figurale della poesia reca l'invisibile nell'immagine stessa: come impronta, come relazione» (pp. 112-113). Il senso

6 Si veda anche E. Fabietti, *Un paradigma intermittente: il figurale e le immagini della poesia*, in F. Ferrari (a cura di), *Teorie e forme dell'allegoria tra il Medioevo e la Modernità*, Trento, Labirinti, 2010, pp. 19-30.



non è rimosso in una sospensione referenziale o una deriva significativa (come vuole ad esempio Paul de Man), ma è disseminato nelle figure che ne recano l'impronta senza però trattenerlo. Nei *Sonetti a Orfeo* questa dinamica si ritrova nella metamorfosi o «mobilità» delle immagini, che non può essere spiegata coi soli mezzi di una teoria simbolica.

Il tentativo del libro di approntare una teoria delle «strategie figurali» e una conseguente prassi analitica è del tutto riuscito. Fabietti maneggia con proprietà gli strumenti teorici e metodologici, anche in polemica con vecchie costruzioni critiche falsificabili o integrabili.

Questo fertile filone di studi è soltanto agli inizi: da un lato, l'approfondimento del versante analitico potrebbe portare al conio di strumenti più liberi dall'attrazione della poetica. Specialmente nel caso di Rilke, la riflessione metapoetica autoriale è talmente densa che rischia di indebolire la presa sullo stile, minando l'esportabilità degli strumenti in altri contesti. Tuttavia, sottraendo per un attimo le specificità dei casi trattati, al netto del metodo rimane una teoria del "montaggio figurale" efficace e forse "scalabile". D'altro canto, se è vero che il paradigma tipologico libera dall'assolutismo della semiosi verticale, può essere che mantenga qualcosa dell'originaria "direzionalità" inscritta nella pratica esegetica (con buona pace di Auerbach, pp. 20-21 nt. 29). A questo proposito, una teoria figurale del linguaggio poetico potrebbe appoggiarsi anche agli ultimissimi indirizzi dell'estetica, che mischiano iconologia e pragmatica, o allo studio di modelli semiotici analoghi in altre culture visuali.

Lorenzo Cardilli