

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

04

20
15

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IV (2015)

FURIO JESI a cura di A. E. Visinoni, R. Ferrari e M. Tabacchini	I
<i>Introduzione</i>	3
TOMMASO GUARIENTO, <i>Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie</i>	9
GIULIA SCURO, <i>Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo</i>	31
ANNA CERBO, <i>Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio</i>	45
EMANUELE CANZANIELLO, <i>Le fascisme, c'est du théâtre. Macchina scenica e meccanica narrativa</i>	59
ANDREA RONDINI, <i>Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico</i>	75
SAGGI	97
SERGIO SCARTOZZI, <i>La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale</i>	99
RAOUL BRUNI, <i>Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia</i>	125
ALBERTO FRACCACRETA, <i>Heaney l'amante infelice. Riprese del libro VI dell'Eneide</i>	141
MARCO MONGELLI, <i>Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea</i>	165
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	185
VALERIO NARDONI, <i>L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda</i>	187
REPRINTS	205
FURIO JESI, <i>Vera storia dell'uomo senza ombra</i> (a cura di Marco Tabacchini)	207
MARCELLO PAGNINI, <i>L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	225
INDICE DEI NOMI	241
CREDITI	247

FURIO JESI

A CURA DI

ALESSANDRA ELISA VISINONI, RICCARDO FERRARI E MARCO

TABACCHINI

INTRODUZIONE

ALESSANDRA ELISA VISINONI, RICCARDO FERRARI E MARCO TABACCHINI

Archeologo, germanista, filologo, critico letterario, poeta, traduttore e, soprattutto, mitologo: il profilo intellettuale di Furio Jesi (1941–1980) sfugge a qualsiasi tentativo di catalogazione, tanto varie sono le tematiche affrontate nell’arco di ciascuna delle sue opere, le quali, malgrado la prematura scomparsa del loro autore, hanno saputo presto porsi come altrettanti punti di riferimento presso molti campi del sapere. E tuttavia, se la varietà degli interessi sembra costituire il primo e più visibile tratto della vasta produzione che Jesi ha lasciato, ciò non deve distogliere da quella radicalità di pensiero e da quella perseveranza che accompagnano costantemente le questioni fondamentali del suo lavoro.

Nei primi studi archeologici (prevalentemente nel campo dell’egittologia) già si ritrovano frequenti ricorsi alla documentazione letteraria e mitologica (esemplare l’articolo del 1958 dedicato alle «connessioni archetipiche»). A partire dai primi anni Sessanta, l’attenzione di Jesi si focalizza sempre di più sull’influsso della mitologia entro l’ambito letterario moderno: dalla ricostruzione complessiva delle mitologie etico-politiche dominanti in un determinato contesto culturale (*Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del Novecento*, 1967) all’individuazione di temi rivelatori dell’orientamento artistico e spirituale dei singoli autori (da Novalis a E. Pound, passando per Rilke e Pavese) quali, ad esempio, la morte, il sacrificio, la festa, la magia (*Letteratura e mito*, 1968).

Lo spirito irrequieto di Jesi si spinge, inoltre, fino alla sperimentazione poetica e narrativa (il romanzo *L’ultima notte*, la fiaba *La casa incantata* e la raccolta di liriche *L’esilio*) e al dialogo, conservato nelle monografie ad essi dedicate, con i filosofi (Rousseau, Pascal, Kierkegaard) e gli scrittori (Rilke, Brecht, Mann, Canetti) che hanno influenzato la sua *forma mentis* e la sua sensibilità letteraria.

Attenzione peculiare viene rivolta alla cultura di destra (caratterizzata per Jesi, riprendendo una formula di Spengler, dal «linguaggio delle idee senza parole») di cui sono posti in evidenza i principali nuclei tematici nonché le affinità, più volte proclamate, con l’oscura sostanza del mito: l’esaltazione del sacrificio estremo, la gerarchia razziale o spirituale, il culto della morte e la simbologia funeraria, l’attrazione verso l’esoterismo e l’occultismo.

Al centro delle riflessioni jesiane troviamo i concetti di «mito tecnicizzato» e di «macchina mitologica», mediante i quali lo studioso torinese ha affrontato i materiali mitologici da un punto di vista epistemologico e, nello stesso tempo, politico, cercando di mettere in luce il funzionamento e la sopravvivenza di questi materiali nell’attualità. Ma che cosa è per Jesi la macchina mitologica? Si potrebbe forse pensare ad essa come a un *modello gnoseologico* che nasce dall’esigenza di studiare il funzionamento del fenomeno mitologico sottraendosi all’ideologia, ossia alla presa di posizione circa l’essere o non essere del mito nel cuore della macchina (la quale rimanda, nel suo movimento circolare e automatico, a un centro inattingibile, il presunto mito da cui ricaverebbe la propria legittimità). Rielaborando e mettendo in discussione alcune considerazioni del suo “maestro”, il mitologo e storico delle religioni K. Kerényi, attorno al costante rischio di un uso

politico del mito, Jesi ha saputo delineare un peculiare meccanismo pragmatico, che articola un rapporto con la mitologia e la tradizione nello spazio della distruzione, nell'obbligo di «distruggere il suo oggetto»:¹ la macchina mitologica è «la macchina da guerra che conquista mentre distrugge, il marchingegno che conosce il suo obiettivo annientandolo».² In altri termini: che allude all'essenza del mito decretandone irreversibilmente l'impossibilità della sua fruizione.

Proprio nella consapevolezza che una tale impossibilità non ha mai saputo porre un freno alla seduzione provata nei confronti del mito (tanto che perfino la realtà contemporanea pare segnata a più riprese dal prepotente ritorno di temi quali la manipolazione della memoria collettiva attraverso i media e il rapporto tra cultura e potere) l'approccio analitico di Jesi rappresenta uno dei più validi strumenti per comprendere l'evoluzione della nostra società e della sua consistenza culturale. Le dinamiche di tecnicizzazione del mito risultano, infatti, tuttora attive trasversalmente tanto nei paesi in via di sviluppo quanto nelle più progredite democrazie occidentali: ne è chiara testimonianza l'aumento inquietante delle manifestazioni di rivendicazione politica, i cui promotori inneggiano a sedicenti origini perdute e ad arcaiche legittimazioni, rafforzando l'efficacia delle proprie argomentazioni con un discorso propagandistico in cui simboli e lemmi di antica tradizione ritrovano una nuova e impreveduta attualità.

Nel presente numero monografico ci siamo proposti di studiare analiticamente testi letterari appartenenti a epoche anche molto lontane tra loro, allo scopo di ampliare le prospettive d'analisi poste da Furio Jesi e di contribuire a completare il quadro evolutivo della macchina mitologica. Possiamo già evidenziare come l'attenzione degli autori si sia mossa nel tentativo di sviluppare proprio questo dispositivo teorico, talvolta allargandone progressivamente il campo di applicazione, o proponendo significative variazioni del modello stesso.

Tommaso Guariento ripensa il concetto di «macchina mitologica» nel segno delle prospettive filosofiche e psicoanalitiche più recenti: la mitocrazia di Y. Citton, la psicoanalisi del sociale di S. Žižek, gli studi visuali di G. Didi-Huberman e, infine, l'epidemiologia delle credenze di D. Sperber. La proposta jesiana si vede così confrontata al difetto, proprio al tempo presente, di strumenti di comunicazione di contenuti politici innovativi, che siano cioè in grado di ricomporre altrimenti il fondamentale nesso tra soggettività politiche, materiali mitologici del passato e immagini contemporanee. La posta in gioco è quella di delineare un dispositivo di messa in crisi della realtà, ma di una crisi funzionalmente e strategicamente esperita in vista della sua ricostruzione.

Compiendo una sorta di archeologia che dalla letteratura francese del secondo '800 (Honoré de Balzac, Joseph Méry, Paul Bonnetain, Villiers de l'Isle-Adam) approda al *Grande Vetro* di Marcel Duchamp, Giulia Scuro mette a confronto il concetto di «macchina celibe», teorizzato da M. Carrouges in *Les Machines Célibataires* e quello di «macchina mitologica» jesiana rivelando profonde analogie tra i due modelli. Il saggio di Scuro muove dalle considerazioni di Carrouges sulla sostanza mitica della *machine céliba-*

¹ FURIO JESI, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, in Torino, Einaudi, 1979, p. 176.

² *Ibidem*.

taire: essa sarebbe, infatti, riconducibile all'improduttività, a livello sociale, della figura del celibe. L'autrice tiene inoltre conto della rielaborazione del concetto operata ne *L'AntiŒdipe* da Gilles Deleuze e Félix Guattari, i quali oppongono la macchina celibe alle «macchine desideranti», motrici incessanti di desiderio poste al cuore del processo capitalistico.

Lo studio di Anna Cerbo *Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio* affronta la complessa questione dell'ambiguità dei rapporti tra la cultura mitologica e il potere della Chiesa cattolica controriformista: la tradizione classica diventa strumento effettivo di censura e propaganda, connotandosi quale esempio di «macchina mitologica» *ante litteram*, alla quale Regio e Campanella si oppongono con differenti modalità espressive. Attraverso una rigorosa analisi testuale Cerbo mostra, infatti, come Campanella proponga un radicale rinnovamento dei valori etici, politici e religiosi, autonomo rispetto ai principi della Controriforma. Parallelamente l'autrice esamina la drastica trasformazione dell'immagine del Cupido classico in un personaggio folle e dall'aspetto mostruoso nella *Sirenide* di Paolo Regio: a questa entità inquietante, capace di deviare l'uomo dal retto cammino, il vescovo di Vico Equense oppone la forza dell'amore divino.

Prendendo l'avvio dalle considerazioni di Jean Genet sulla componente teatrale della propaganda fascista («*Le fascisme, c'est du théâtre*»), Emanuele Canzaniello si concentra, invece, sul tema della resa spettacolare della nazionalizzazione delle masse. L'attenzione è posta su due scrittori non particolarmente frequentati dalla critica italiana, Alphonse de Chateaubriant e Robert Brasillach, ai quali l'autore fa rimandi puntuali e motivati. Prediligendo un taglio descrittivo Canzaniello analizza in maniera accurata l'orientamento di diversi intellettuali appartenenti alla destra francese nei confronti del nazismo. In particolare, l'analisi testuale della *Gerbe des forces* (1937) di A. de Chateaubriant evidenzia i punti focali di un processo epocale di «disgregazione del *lògos*» che coinvolge la civiltà europea nella sua interezza.

Infine l'analisi di Andrea Rondini prende avvio dagli studi di Jesi sull'«accusa del sangue» per offrire una chiave interpretativa di diversi romanzi della scrittrice francese Irène Némirovsky, scrittrice certo non assimilabile all'area antisemita, e tuttavia così permeabile e compiacente nei confronti della cultura francese del suo tempo da presentare tematiche vicine a quelle degli autori più politicamente schierati. La ricognizione particolareggiata dei materiali mitologici depositatisi nei suoi romanzi mostrano così una scrittura debitrice della macchina mitologica antisemita, là dove le interrogazioni sull'identità ebraica mostra precise connessioni con l'istituzione letteraria contemporanea alla scrittrice. In particolar modo, è l'analisi del testo *Il Signore delle anime* a permettere di cogliere la modulazione letteraria dei principali stereotipi antisemiti legati al tema scelto: il vampirismo, la natura selvaggia dell'ebreo, la sua abilità di mimetizzazione all'interno del tessuto sociale.

L'obiettivo del presente monografico non è, dunque, la mera celebrazione dell'opera di un grande studioso, ma soprattutto la ripresa di un percorso di indagine bruscamente interrotto: gli autori dei sei saggi dialogano attivamente con la tradizione jesiana offrendo inediti spunti di riflessione in grado di gettare nuova luce sul nostro passato e, di conseguenza, sul nostro presente.

NOTIZIE DEGLI AUTORI

Alessandra Elisa Visinoni è assegnista di ricerca e cultrice della materia per letteratura russa presso l'Università di Bergamo. Si è addottorata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *L'impero di Stavrogin: motivi tacitiani nel romanzo I demòni di F.M. Dostoevskij*, attualmente in corso di pubblicazione. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'influenza della letteratura classica occidentale sulla poetica dei romanzieri russi della seconda metà dell'Ottocento, le relazioni culturali italo-russe, la letteratura russa sul web (la cosiddetta "seteratura"). È membro dell' AIS (Associazione Italiana Slavisti) e dell'IDS (International Dostoevsky Society).

visinoni.alessandra@yahoo.it

Riccardo Ferrari ha svolto un dottorato di ricerca all'Università di Genova in "Scienze dell'antichità e filologico-letterarie", con una tesi dal titolo: *Saggio e romanzo in Furio Jesi*. Sulla figura di Furio Jesi ha pubblicato i seguenti testi: *Il maestro e l'allievo*, in *Furio Jesi*, a cura di Marco Belpoliti e Enrico Manera, Milano, Marcos y Marcos, 2010; *Furio Jesi. La scrittura del mito*, curatela del numero monografico di «Nuova Corrente», CX-LIII (2009); *Lessico intellettuale. Simbolo e mito in Furio Jesi*, in *Lessico, punteggiatura, testi*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2008; *Linguaggio delle pietre e luogo comune in Furio Jesi*, in «L'immagine riflessa», 1 (2006). I suoi ambiti di ricerca sono teoria della letteratura, estetica, storia dell'arte contemporanea.

rikfe@libero.it

Marco Tabacchini è dottorando di ricerca in Filosofia teoretica presso il Dipartimento di Filosofia, Psicologia e Pedagogia dell'Università di Verona. Collabora con riviste quali «Doppiozero» e «Où? Rivista di filosofia (post)europea». Ha inoltre curato l'edizione italiana dei testi di Georges Bataille, *Il problema dello Stato e altri scritti politici* (2013) e di Roger Caillois, *La vertigine della guerra* (2014).

marco.tabacchini@univr.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALESSANDRA ELISA VISINONI, RICCARDO FERRARI e MARCO TABACCHINI, *Introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 3-7.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare,

fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

MACCHINA GNOSTICA, MACCHINA ORFICA: DECOSTRUZIONE E MONTAGGIO DELLE IDEOLOGIE

TOMMASO GUARIENTO – *Università di Palermo*

Lo scopo di questo articolo sarà riprendere alcune formulazioni elaborate nel campo della scienza della mitologia di Furio Jesi e metterle al vaglio di alcune proposte più recenti: la *mitocrazia* di Citton, la *psicoanalisi del sociale* di Žižek, gli *studi visuali* di Didi-Huberman e l'*epidemiologia delle credenze* di Sperber. A partire dal concetto di *macchina mitologica* elaborato da Jesi in *Conoscibilità della festa* si sono sviluppate due nuove nozioni per rendere conto dei processi di decostruzione e montaggio di miti e ideologie. Abbiamo chiamato questi nuovi concetti: *macchina orfica* e *macchina gnostica*. Poiché la sostanza del mito e dell'ideologia non può mai essere messa in discussione dai suoi produttori, essa è un elemento pieno, molare, identitario, tautologico. Radunando gli elementi sparsi di una formulazione discorsiva, la macchina orfica produce miti ed ideologie a partire da un insieme di componenti frammentari ed eterogenei. Decostruendo le unità molar del mito e dell'ideologia, la macchina gnostica riconduce allo stato di confusione e disseminazione le formazioni apparentemente compatte che la macchina orfica genera.

The aim of this paper is to reconsider some concepts developed by Furio Jesi in his science of mythology and to confront them with more updated studies on myth and ideology: Citton's *mythocratie*, Žižek's *social psychoanalysis*, Didi-Huberman's *visual studies* and Sperber's *epidemiology of beliefs*. Starting from the notion of *mythological machine* developed by Jesi in his essay *Conoscibilità della festa* we have conceived two new concepts to account for the processes of deconstruction and montage of myths and ideologies. We called these new concepts: Orphic machine and Gnostic machine. The substance of myths and ideologies can never be questioned by its producers: it is a solid, tautological, and impenetrable element. Gathering the scattered elements of a discursive formulation, the Orphic machine produces myths and ideologies from a set of fragmented and heterogeneous components. Deconstructing the solid kernel of myth and ideology, the Gnostic machine leads the apparently homogeneous products of the Orphic machine back to a state of confusion and dissemination.

I INTRODUZIONE

Abbiamo oggi bisogno di Furio Jesi, forse più ora che nei decenni passati. Ne abbiamo bisogno perché i concetti da lui elaborati sono di fondamentale importanza per analizzare l'emergenza delle posizioni conservatrici delle destre europee. In Italia e in Francia, ad esempio, personaggi come Matteo Salvini (leader della Lega Nord) ed Éric Zemmour¹ (giornalista e intellettuale mediatico di destra) riempiono le discussioni pubbliche, le pagine dei giornali, i *social media* e le conversazioni quotidiane.

L'arcaico termine 'ideologia ritorna con forza nel dibattito pubblico, così come la 'critica dell'ideologia', ovvero il processo di minuziosa decostruzione dei discorsi e delle narrazioni conservatrici da parte di intellettuali, giornalisti, filosofi e studiosi delle *humanities*.

Già da subito annunciamo che il problema che ci concerne non sarà tanto quello di sviluppare *ancora* nuovi e più raffinati strumenti concettuali per effettuare una critica delle ideologie più caustica o più raffinata. Non è questo il punto. Ci interessa invece mostrare come il termine 'ideologia' non debba essere considerato in senso dispregiativo, ma preso per quello che il *nostro presente* ci chiede, ovvero come strumento di comunicazione

¹ ÉRIC ZEMMOUR, *Le suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014.

di contenuti politici innovativi. In questo senso, l'accezione *positiva* del termine ideologia ricorre nelle opere di Furio Jesi come legame fra discorso mitologico e propaganda:

“Propaganda” è parola molto squalificata, quasi sinonimo di menzogna. Eppure la sua sorte assomiglia da vicino a quella della parola «mito», che oggi gode di ottima stampa nel mondo borghese [...] Ma anche la propaganda, negli istanti di maggiore fervore politico, quando l'impegno politico ha condizionato la genuinità dell'esperienza della vita, è stata la definizione per eccellenza della verità [...] Saremmo in errore se pensassimo che simile diffidenza verso la propaganda da parte degli stessi attivisti nascesse da una rigorosa coscienza della relatività delle verità propagandate. Si tratta, piuttosto, di una crisi di fondo, e cioè di una crisi nei rapporti fra convinzione politica e movimenti collettivi. Qualche cosa, evidentemente, è mutata: anche coloro che si ritengono responsabili della guida dei loro seguaci effettivi o potenziali, temono che l'enunciazione della dottrina politica compiuta in modo da coinvolgere le componenti non razionali della psiche (o almeno le componenti della psiche sulle quali di solito non si riconosce il predominio della coscienza) sia pericolosa, da usarsi con cautela, solo in caso di assoluta necessità, come un tossico-farmaco.²

Intendiamo riprendere alcune formulazioni elaborate nel campo della *scienza della mitologia* di Jesi e metterle al vaglio di modelli teorici più recenti, nello specifico la *mitocrazia* di Yves Citton,³ la *psicoanalisi del sociale* di Slavoj Žižek,⁴ gli *studi visuali* di Didi-Huberman⁵ e l'*epidemiologia delle credenze* di Dan Sperber.⁶ Per avere una prospettiva più ampia intorno al problema delle ideologie e delle loro critiche abbiamo fatto riferimento al lavoro dettagliato ed esaustivo di Ferruccio Rossi-Landi.⁷ L'accostamento del pensiero di Jesi ad autori più recenti non deve essere intenso come un semplice aggiornamento teorico, ma come un discorso sui fondamenti metodologici di un'analisi delle narrazioni contemporanee. L'oggetto delle ricerche di Jesi spazia dallo studio generale della mitologia ai rapporti che questa intrattiene con la letteratura e la produzione delle ideologie. È a partire dal rapporto fra mito ed ideologia che vorremmo accostare le riflessioni del mitologo torinese con un apparato concettuale più ampio che spazia dalla narratologia all'antropologia. Da un lato, mito e ideologia sono due categorie che implicano necessariamente il confronto con lo studio della composizione delle narrazioni (Citton, ma anche la semiotica generativa di Greimas), dall'altro il concetto antropologico di credenza (Sperber) permette di “vedere più chiaramente” all'interno della macchina mitologica.

L'aspetto psicologico del rapporto con le credenze e le ideologie è stato tematizzato recentemente, come il modo diffuso da Slavoj Žižek che, a partire dall'insegnamento lacaniano, elabora un ampio inventario di discorsi ideologici che attraversano l'inconscio

2 FURIO JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 12.

3 YVES CITTON, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Ed. Amsterdam, 2009.

4 SLAVOJ ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso, 1989; *The Matrix*, trad. da Sara Criscuolo, Milano, Mimesis, 2010.

5 GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014.

6 DAN SPERBER, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell, 1996.

7 FERRUCCIO ROSSI-LANDI, *Ideologia. Per l'interpretazione di un operare sociale e la ricostruzione di un concetto*, Roma, Meltemi, 2005.

delle società contemporanee. Infine, i *visual studies*, di cui riportiamo schematicamente alcune considerazioni di Didi-Huberman, si concentrano più sull'aspetto *immaginario* e *iconografico* delle narrazioni.

Dato il concetto di *macchina mitologica*,⁸ elaborato da Jesi per venire a capo dell'enigmatica questione della sostanza del mito e delle ideologie, pensiamo sia possibile operare una scissione in due metà: una la chiameremo *macchina gnostica* e l'altra *macchina orfica*. La macchina mitologica è una struttura concettuale che può svilupparsi solo con la *moderna* scienza del mito. Essa mette in discussione l'esistenza della sostanza tangibile del mito. Questa sostanza è oggetto di una teologia e non di una scienza nelle società pre-moderne e nella cultura di destra. Credere all'esistenza del mito, dei fatti che esso espone, significa in un qualche modo credere all'esistenza di Dio, ammettere la possibilità che fatti miracolosi possano avvenire, o ancora, che la gerarchica della società terrestre rispecchi l'armonia di una società celeste. Per questo Jesi afferma che una vera scienza del mito deve essere considerata una *scienza di ciò che non è*:

La "scienza del mito" incomincia davvero ad essere una *scienza di ciò che non c'è* [...] forma cava entro la quale può essere composto ogni esercizio gnoseologico [...]

La scienza della mitologia deve escludere la "scienza del mito"; deve escluderla, però in modo da farsene forma in cavo *mai colmabile*, cioè deve essere la scienza che, restituendo l'immediatezza di fronte al materiale mitologico, diviene consapevolezza precisa e circostanziata dell'impossibilità di una "scienza del mito".⁹

Tutto questo non significa *annientare* la possibilità che un mito vero e genuino possa esistere, ma retrocedere di fronte alla possibilità o meno della sua manifestazione. La *macchina mitologica* è una macchina del dubitare, cauta nei confronti dei materiali che descrive e manipola, ma allo stesso tempo non completamente razionalizzata. Per questo la *macchina mitologica* è duale: da un lato tende alla credenza, dall'altro alla secolarizzazione, restando così sospesa fra *mythos* e *logos*. La cautela rispetto alla sostanza del mito produce quindi una curvatura metodologica che tende a concentrarsi sull'aspetto *produttivo*, piuttosto che *gnoseologico*. Poiché il mito non si può dare come oggetto di una riflessione *puramente* scientifica (non è un fatto analizzato da una scienza naturale), lo studioso di mitologia è allo stesso tempo studioso delle narrazioni dominanti, ovvero delle ideologie. In questo senso la distanza fra mito ed ideologia si accorcia: da un lato il mito non è considerato come una sostanza sondabile, ma vengono registrati solo i suoi effetti, dall'altro le ideologie non sono semplicemente delle "false credenze", ma costituiscono un elemento ineliminabile nella struttura delle società moderne.

Affermare o negare che il mito sia una sostanza effettivamente circoscrivibile entro le pareti impenetrabili della macchina mitologica, una sostanza conoscibile se non altro nella misura in cui si può dire di essa: "c'è", e tale da manifestarsi in epifanie le quali non consistono soltanto nel prodotto della macchina mitologica

8 FURIO JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 105-106.

9 *Ivi*, p. 36 e p. 83.

vuota, bensì nell'irradiazione – per il tramite dei meccanismi produttivi della macchina – di un contenuto misterioso della macchina stessa – affermarlo o negarlo, significa compiere una scelta squisitamente ideologica, di portata assai ampia.¹⁰

La macchina gnostica e quella orfica rinviano alle modalità di decostruzione e montaggio di miti ed ideologie. Poiché la sostanza del mito e dell'ideologia non può mai essere messa in discussione dai suoi produttori, essa è un elemento pieno, molare, identitario, tautologico. Radunando gli elementi sparsi di una formulazione discorsiva, la macchina orfica *produce* miti e ideologie a partire da un insieme di componenti frammentari ed eterogenei. Decostruendo le unità molarie del mito e dell'ideologia, la macchina gnostica riconduce allo stato di confusione e disseminazione le formazioni apparentemente compatte che la macchina orfica genera. Il funzionamento di queste due macchine è costante, esse non appartengono né a una cultura di destra né a una di sinistra, anche se tendiamo a identificare l'operazione di *critica dell'ideologia* come macchina gnostica e quella di *produzione dell'ideologia* come macchina orfica.

Si è scelto di adoperare gli aggettivi 'gnostico' ed 'orfico' non tanto in riferimento alle religioni cui rimandano, ma all'interpretazione filosofica che George Didi-Huberman ed Eric Voegelin hanno attribuito a questi sistemi teologici in alcune delle loro opere. In sostanza 'orfismo' e 'gnosticismo' designano qui metodi per formare discorsi: avremmo potuto anche chiamarli *disgregativo* ed *aggregativo*, il significato concettuale è lo stesso. Eric Voegelin ha sottolineato come l'operazione di *critica dell'ideologia* sottenda un arcaico sostrato gnostico, ovvero un dispositivo di messa in crisi della realtà in vista di una sua ricostruzione.

Per Didi-Huberman l'operazione di *montaggio delle immagini* (pratica teorizzata da Sergej Ejzenštejn nella sua *Teoria generale del montaggio*)¹¹ custodisce un elemento orfico nella sua origine profonda. Così come nel mito orfico di Dioniso dilaniato dai Titani il dio greco viene ucciso e ridotto a brandelli per poi rinascere, allo stesso le immagini possiedono una particolare *sopravvivenza*.¹² La morte opera sulle immagini con un potere defigurante, il tempo che le attraversa le rende diverse, le modifica donando loro nuova forma ad ogni nuova sopravvivenza. Per questo il compito di chi produce miti e immagini è quello di rendere giustizia ai brandelli del passato (le immagini morte) e di infondere loro nuova vita raccogliendoli e ricomponendoli in una sequenza inedita.

Il nucleo della critica dell'ideologia sembrerebbe avere un'origine gnostica, com'è stato rilevato da Eric Voegelin ne *Il mito del mondo nuovo*:

[...] ogni intellettuale gnostico che elabora un programma di trasformazione del mondo deve prima di tutto costruire un quadro del mondo dal quale siano stati eliminati quei caratteri essenziali della costituzione dell'essere che farebbero apparire disperato e insensato il programma stesso [...].

[...]

¹⁰ *Ivi*, p. 106.

¹¹ Si veda SERGEJ EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, trad. da Cinzia De Coro e Federica Lamperini, Venezia, Marsilio, 1985.

¹² DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, cit., pp. 90-93.

Il fine dello gnosticismo [...] è di distruggere l'ordine dell'essere, che è avvertito come difettoso e ingiusto e, grazie alla forza creatrice dell'uomo, di sostituirlo con un ordine perfetto e giusto.¹³

È possibile verificare la correttezza della tesi di Voegelin mettendo a confronto questa scarna descrizione della dottrina gnostica con le affermazioni di un noto esponente della critica dell'ideologia, Guy Debord: «È un bel momento, quello in cui si mette in moto un assalto contro l'ordine del mondo. Dal suo inizio, quasi impercettibile, sappiamo già che, presto e indifferentemente da quello che potrebbe accadere, nulla sarà più come prima».¹⁴ Per lo gnostico la realtà che si manifesta ai sensi è il prodotto di una divinità malvagia, un universo intrinsecamente lacunoso, contaminato dal male. Per il cristiano l'origine di questo male è la stessa natura dell'uomo, il suo essere in perenne stato di *colpa*. Al contrario, per lo gnostico, questo male è inscritto nell'ordine del mondo, un ordine imperfetto che *può* essere riconosciuto come tale da una superiore conoscenza e migliorato per mezzo dell'azione umana.¹⁵

2 PSICANALISI E ANTROPOLOGIA

In questo articolo si tratterà di considerare come le ricerche di Furio Jesi possano essere integrate con alcune teorie contemporanee di critica dell'ideologia, *visual studies* e antropologia cognitiva. Un esito parziale di questo confronto è stata la proposta di suddividere il concetto di macchina mitologica in due parti, vedremo meglio più avanti come questa divisione possa essere specificata in rapporto agli studi summenzionati. Il primo autore con il quale confronteremo le ricerche del mitologo torinese è il filosofo sloveno Slavoj Žižek, autore noto per le sue opere di filosofia e psicanalisi. La vasta produzione intellettuale di Žižek, slegata dall'ambito della pura riflessione teoretica, si confronta con la molteplicità dei discorsi ideologici della politica contemporanea. Nonostante la frammentarietà e la ridondanza di molti suoi studi, resta comunque molto importante l'attenzione accordata alle incrostazioni ideologiche delle produzioni narrative e cinematografiche *low culture* e dei fatti di cronaca. Allo stesso modo, anche Jesi, serio studioso di mitologia e cultura romantica tedesca, non esita ad applicare le sue categorie concettuali all'analisi di testi "attuali", come ad esempio un articolo di giornale o un discorso commemorativo.¹⁶

A prima vista potrebbe sembrare che ciò che è pertinente nell'analisi dell'ideologia sia solo il modo in cui essa funziona come un discorso, il modo in cui la serie dei significanti fluttuanti è totalizzata, trasformata in un campo per mezzo dell'intervento di un certo "punto nodale". In breve: il modo in cui il meccanismo del discorso costruisce il campo

¹³ ERIC VOEGELIN, *Il mito del mondo nuovo. Saggi sui movimenti rivoluzionari del nostro tempo*, trad. da Arrigo Munari, introduzione di Francesco Alberoni, Milano, Rusconi, 1990, p. 25 e p. 104.

¹⁴ GUY DEBORD, *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994, p. 261 (quando non diversamente segnalato, le citazioni tratte da testi stranieri sono tradotte dall'autore).

¹⁵ VOEGELIN, *Il mito del mondo nuovo*, cit., pp. 7-9.

¹⁶ FURIO JESI, *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 269-285. Come ad esempio nel progetto di elaborare una teoria del *cattivo selvaggio* a partire da fonti testuali alte (romanzi e ricerche di mitologia), e basse (articoli di giornale, discorsi del senso comune).

del significato ideologico – in questa prospettiva il *godimento-nel-significante* [*enjoiment-in-signifier*] sarebbe solo pre-ideologico, irrilevante all'ideologia come legame sociale. Ma il caso dei cosiddetti totalitarismi mostra l'elemento paradigmatico di ogni ideologia: l'ultimo supporto dell'effetto ideologico (o il modo in cui una rete ideologica di significanti ci unisce) è il cuore insensato, pre-ideologico del godimento. Nell'ideologia la totalità è non ideologia (cioè il significato ideologico), ma è il *surplus* che costituisce l'ultimo supporto dell'ideologia. Per questo possiamo dire che ci sono due procedure complementari di 'critica dell'ideologia':

1. Una è quella discorsiva, la "lettura sintomale" del testo ideologico portata avanti dalla "decostruzione" dell'esperienza spontanea del suo significato – cioè dimostrare come un dato campo ideologico è il risultato di un montaggio di "significanti fluttuanti" eterogenei, e della loro totalizzazione per intervento di un certo "punto nodale";
2. L'altra ambisce ad estrarre il cuore del godimento e ad articolare il modo in cui – oltre il campo del significato, ma tuttavia interno ad esso – un'ideologia implica, manipola e produce un godimento pre-ideologico strutturato nella fantasia.¹⁷

Per esporre la teoria di Žižek dobbiamo fare riferimento ad alcuni elementi prelevati dalle ricerche etnografiche di Marcel Mauss e Lévi-Strauss, in particolare il concetto di *significante fluttuante*¹⁸ e quello di *istituzione zero*,¹⁹ rivisitati alla luce di uno degli ultimi seminari di Jacques Lacan.²⁰ Per rendere quest'esposizione più chiara, intendiamo leggere la critica dell'ideologia di Žižek accostandola al concetto di *macchina antropologica* esposto da Jesi in *Conoscibilità della festa*.²¹ Il presupposto della critica dell'ideologia e dello studio della mitologia è un certo livello di separazione dall'oggetto di studio. Narrazioni mitologiche, riti e costruzioni ideologiche devono essere posti in una sfera di osservazione *distante* dallo studioso:

[L'etnologo] è dunque una spia entro una sfera che egli stesso ha organizzato: entro una sfera che è tale, organizzata, solo dal momento in cui, e solo perché egli vi penetra come una spia. In quella sfera l'unico materiale autonomo dell'organizzare/spiare dell'etnologo è la diversità dei diversi: il fatto che i diversi siano oggettivamente suscettibili d'essere spiati. Diversità e spiabilità dei diversi sono un'identica cosa. Non è infatti possibile spiare altro che il diverso. Non è possibile penetrare in incognito nella sfera dell'uguale, senza essere riconosciuti: il che significa anche: non è possibile spiare di nascosto il proprio io e ciò che è identico ad esso [...].
[...]

Nell'io dell'etnologo è l'io del "selvaggio": l'etnologo può osservarlo con distacco, può separarsi da lui, poiché l'etnologo è "civile". "Civile" è lo sguardo dell'osservatore, "selvaggio" è l'io dell'osservatore.²²

¹⁷ ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, cit., p. 140.

¹⁸ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1993, pp. IX-LII.

¹⁹ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, pp. 154-188.

²⁰ JACQUES LACAN, *Le Séminaire - Livre XX Encore*, Paris, Seuil, 1975.

²¹ FURIO JESI, *Conoscibilità della festa*, in *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013, p. 82.

²² *Ivi*, p. 77 e p. 91.

La diversità che caratterizza i “selvaggi” e la separazione dalle loro feste, dai loro riti e dai loro dèi presuppone l’esistenza di una sfera autonoma, quella dei “civilizzati” – i portatori dello sguardo, della scienza e della critica all’ideologia. Una delle accezioni del termine “ideologia” è infatti legata al campo della mitologia, del folklore, delle credenze e dei pregiudizi. Ovviamente, questo secondo il *nostro* punto di vista, come evidenzia Rossi-Landi: «In altre parole la mitologia *qua* mitologia, il folklore *qua* folklore, e così via, sono sì ideologici dal nostro punto di vista: ma non per questo costituiscono degli aspetti negativi della pratica sociale». ²³ Sia Rossi-Landi che Žižek sono concordi nell’affermare che se esiste un discrimine fra discorso ideologico e non ideologico, questo è situato proprio nell’emergenza di una tecnica razionale che separa fatti e valori, credenza e verità:

Una volta riconosciuto il carattere intimamente linguistico dell’ideologia, tutto ciò che sappiamo sul linguaggio e degli altri sistemi segnici può essere applicato consapevolmente allo studio delle ideologie e alla loro demistificazione. L’ideologia non ci si presenta più come una nebulosa di sentimenti o idee non espressi, bensì come una struttura relativamente obiettiva, nella quale possiamo scavare con strumenti analitici moderni [...].

[...]

L’ideologia, insomma, è un *complesso prodotto*, che richiede l’intero uso situazionale del linguaggio. È appunto adoperando segni verbali *a livello del discorso e della riflessione*, che si *producono* ideologie e si scoprono ideologie più o meno nascoste nel discorso altrui. ²⁴

[...] la scienza effettivamente “tocca la realtà”, la sua conoscenza è “conoscenza della realtà” – il punto morto risiede nel fatto che la coscienza scientifica non può fungere da simbolico “grande Altro”. Lo scarto tra la scienza moderna e l’ontologia filosofica del senso comune aristotelico è a questo punto insormontabile: esso emerge con Galileo, e viene portato all’estremo dalla fisica quantistica, dove abbiamo a che fare con regole/leggi che funzionano, sebbene non possano essere tradotte nella nostra esperienza di una realtà rappresentabile. ²⁵

Ammettiamo che l’ideologia *non sia eliminabile* del discorso: a questo punto il problema è capire quale posizione dobbiamo adottare nei confronti dei *nostri* idoli. Rossi-Landi fa risalire le prime formulazioni della critica dell’ideologia alla razionalizzazione del discorso politico (Machiavelli) ed all’elaborazione del metodo scientifico (Bacon). ²⁶

Queste sono innanzitutto *critica dell’aspetto misterioso e sacrale dell’origine del potere politico e critica delle metodologie inefficaci della filosofia naturale*. Machiavelli e Bacon teorizzano una scienza razionale del potere ed un metodo scientifico per l’indagine della natura che *esclude* il ricorso ad una presunta Autorità immaginaria che detta le leggi della natura e l’ordinamento della società. Il nesso che le associa alla critica dell’ideologia di stampo marxista è l’eliminazione della spiegazione *teologica* dei fenomeni naturali e sociali. Ciò significa essere esclusi dai propri miti, non credere più ai simboli. Per questa

²³ ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 65.

²⁴ JESI, *Conoscibilità della festa*, cit., p. 278 e p. 283.

²⁵ ŽIŽEK, *The Matrix*, cit., p. 18.

²⁶ ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., pp. 43-44.

ragione, Lévi-Strauss, facendo ricorso al lessico della linguistica strutturale, utilizza termini come «significante fluttuante» e «istituzione zero». Sia l'uno che l'altro rimandano all'impossibilità da parte dell'etnografo di accedere all'esperienza di *immersione* nello spazio mitico. Il primo termine rinvia all'impossibilità di rendere conto del funzionamento di fenomeni "selvaggi" come la credenza nella magia o nell'animazione di oggetti artificiali. Il secondo, invece, applica la stessa struttura alle regole che costituiscono i vincoli che tengono unita una società. Da dove provengono i poteri magici? Cosa motiva la credenza nella vita degli oggetti? Perché la società è strutturata secondo una serie di leggi immutabili? A queste domande l'etnologo *non* può rispondere facendo uso delle categorie del pensiero "selvaggio", ma può costruire una macchina antropologica che gli permetta l'osservazione partecipata (ma comunque separata) di fenomeni ai quali ha smesso di credere.

Chi crede nell'esistenza del mito come sostanza autonomamente esistente, tende a credersi anche depositario dell'esegesi che, sulla base presunta dell'essenza autonoma del mito, distingue i giusti dagli ingiusti, coloro che devono vivere da coloro che devono morire. Qualsiasi studio del concetto di *mito* che non voglia confondersi con l'elaborazione dottrinale della mistica del potere, deve quindi affrontare come problema capitale e con la critica più rigorosa l'eventualità della sostanza del mito.²⁷

Abbiamo esposto la posizione di Žižek, Rossi-Landi e Jesi in rapporto alla mitologia ed all'ideologia; vediamo ora più dettagliatamente le differenze fra questi modelli. Žižek elabora una teoria dell'ideologia elaborando la sua analisi a partire dalla dottrina psicanalitica di Lacan e dal confronto con alcuni concetti etnografici di Lévi-Strauss. Questa critica si fonda sulla differenza ontologica fra primitivi e civilizzati. Il sapere scientifico renderebbe l'uomo moderno *immune* all'ideologia nella sua forma più triviale: civilizzato è chi non crede ai miti, chi non crede che la realtà possa essere strutturata secondo un'armonia prestabilita, o un ordine governato da dio. Questo perché la scienza moderna ci insegna che la realtà è una *struttura incompleta, lacunosa, insensata*. Credere nella pienezza del senso significherebbe essere *costantemente* immersi in una qualche ideologia. È vero che c'è differenza fra credere che gli eventi naturali siano determinati da occulte forze spirituali e aderire a un'ideologia sociale come il nazismo o lo stalinismo, ma, nella prospettiva di Žižek, *entrambe* queste credenze si scontrano con la verità della psicanalisi, e cioè che il Reale oltrepassa in eccesso o in difetto la sua simbolizzazione. Questo significa, dal punto di vista della scienza della mitologia di Jesi, essere convinti dell'inesistenza di un nucleo pieno all'interno della macchina mitologica.

Secondo Žižek infatti:

[...] l'ideologia non è una semplice "falsa coscienza", una rappresentazione illusoria della realtà, ma è proprio la *realtà stessa* che deve essere concepita come "ideologica". È *ideologica una realtà sociale la cui esistenza implica la non-conoscenza dei suoi partecipanti in rapporto alla sua essenza* [...] la riproduzione del fatto che gli individui "non sanno quello che stanno facendo". *Ideologica non*

²⁷ JESI, *Mito*, cit., p. 8.

è la “falsa coscienza” di un essere (sociale) ma questo essere stesso nel momento in cui è supportato da una falsa coscienza.

[...]

[...] la fantasia è un mezzo che l'ideologia usa per impedire il suo stesso fallimento. La tesi di Laclau e Mouffe che “la Società non esiste”, che il Sociale è sempre un campo inconsistente strutturato attorno ad una impossibilità costitutiva, attraversato da un antagonismo centrale – questa tesi implica che ogni processo di identificazione che vorrebbe farci raggiungere una qualche identità socio-simbolica fissa è destinato al fallimento. La funzione della fantasia ideologica è di mascherare questa inconsistenza (il fatto che “la Società non esiste”) e quindi di compensare la nostra identificazione fallita.²⁸

L'ideologia non è uno schermo fra noi e la realtà materiale, concreta, tangibile, non è la lente che distorce il nostro sguardo. Piuttosto il nostro sguardo sulla realtà è sempre sfuocato, parziale, incompleto. La nostra percezione della realtà è costantemente alterata, come se osservassimo il mondo attraverso un caleidoscopio o per mezzo di un dispositivo ottico distorcente. L'ideologia è ciò che ci fa credere che esista uno sguardo puro, oggettivo ed unico sulla natura e sulla società.

Secondo Rossi-Landi l'ideologia è un effetto connaturato all'uso umano del linguaggio: «La macchina del linguaggio costituisce la struttura portante dell'ideologia [...] in assenza di segni linguistici non ci sono ideologie».²⁹ Nella sua forma più elaborata è *programmazione sociale*, ovvero un complesso discorsivo che organizza come un codice i segni, le parole e le azioni degli uomini. Essa separa la coscienza dall'azione, producendo un'*alienazione*, ovvero una separazione fra competenze cognitive (ciò che so) ed etico-politiche (ciò che posso fare). L'analisi di Rossi-Landi, così dettagliata e precisa nella determinazione dei vari livelli del discorso ideologico, si rivela troppo rigida nella separazione fra *ideologia rivoluzionaria* e *conservatrice*:

Si può chiamare “rivoluzionaria” (o almeno innovatrice) ogni azione che tende a sanare la pratica sociale di cui si occupa ricongiungendovi coscienza e *praxis*; e “reazionaria” (o almeno conservatrice) ogni azione che in un modo qualsiasi ostacola tale ricongiungimento e perpetua pertanto una pratica sociale malata.³⁰

Sebbene questa distinzione sia presente nel testo di Rossi-Landi in forma meno rigida, resta tuttavia l'idea di fondo che l'innovazione, la spinta verso il progresso e la modifica dello stato attuale delle cose sia una caratteristica dell'ideologia di sinistra. A noi sembra che questa posizione e quella di Žižek debbano essere rivisitate alla luce delle ricerche di Jesi. In primo luogo il mitologo torinese considera ‘ideologia’ e ‘propaganda’ come termini complessi, legati alla mitologia e non semplicemente all'elaborazione di un discorso di manipolazione delle coscienze (si veda la sezione **I a pagina 9**). Per questo egli afferma che l'*ideologia è sempre innovatrice*:

[...] l'epifania di un'idea, il suo porsi al centro di un'esperienza dell'essere e di un comportamento che prima non erano (anche se magari ne esistevano i modelli

²⁸ ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, cit., pp. 15-16 e p. 142.

²⁹ ROSSI-LANDI, *Ideologia*, cit., p. 266.

³⁰ *Ivi*, p. 342.

nel passato), sono non soltanto fatti nuovi, ma fatti apportatori di novità, fatti sovversivi, sintomi o determinanti – a seconda di come si intende la storia – del perenne divenire o dell'eterno ritorno. L'ideologia marxista e quella fascista sono, da questo punto di vista, egualmente novatrici e sovversive, egualmente destinate a «frangersi sugli scogli dell'esistenza» quando l'idea, per un destino ricorrente, è divenuta rigida ideologia.³¹

In secondo luogo, l'idea che sia possibile penetrare la sostanza del mito, decidendo così della sua esistenza o no, gli è estranea. Il grande pregio delle ricerche di Jesi sta proprio nell'elaborazione di una posizione intermedia fra *secolarizzazione del mito e pensiero selvaggio*. Determinare la complessa relazione che lega mito ed ideologia significa considerare il rapporto psicologico e gnoseologico fra credenze irrazionali e verità scientifiche. Parlare di *macchina* mitologica in luogo di mito significa prendere posizione rispetto alla possibilità di *falsificare* le credenze irrazionali per mezzo di un apparato teorico che appartiene solo alla modernità europea. Jesi ammette che ci sia evidentemente una distinzione fra il tipo di credenze che l'etnologo registra in una popolazione non-moderna e ciò che gli individui osservati fanno, dicono e pensano – questo però non significa eliminare completamente il problema dell'origine del *sensu esistenziale* che il mito produce. Non basta dire che per i moderni i miti debbano essere considerati come ideologie (ovvero come credenze irrazionali), è invece necessario capire e tematizzare l'operare stesso del sapere dell'antropologo e del mitologo e le relazioni di potere che queste metodologie instaurano.

Poiché noi siamo, appunto, nella situazione dello studioso e non di colui che vive la festa, non possiamo avanzare serie ipotesi su ciò che forse si nasconde di là dalle pareti traslucide della macchina antropologica [...]. In mancanza di esperienze epifaniche, privo di immagini che siano davvero rivelazioni, l'etnologo può aver a che fare unicamente con macchine, modelli gnoseologici funzionanti – la macchina mitologica, la macchina antropologica –, i quali lasciano intendere di contenere al loro centro, come nucleo inaccessibile, primo motore immobile, le immagini epifaniche.³²

In questo senso anche la polarità fra scienza che “tocca il Reale” e senso comune, è troppo rigida. Poiché l'etnologo è caratterizzato da uno sguardo che *distanza* l'oggetto del suo studio (il mito, la festa, le credenze), egli non può decidere del valore ideologico di questo oggetto. Diverso è il discorso della cultura di destra, poiché in questo caso si può parlare di *mito tecnicizzato*. La cultura di destra del nazismo, del fascismo, del discorso esoterico ottocentesco e novecentesco si sviluppano all'interno degli studi sul mito nella *moderna* Europa in un tempo in cui gli dèi sono *già esiliati*. Richiamarsi quindi ad un ordine gerarchico della società, ad una presunta conoscenza trascendente, ad un discorso che crede all'esistenza di un centro pieno della macchina mitologica, significa in effetti riesumare il cadavere di dio (e con esso lo Stato, la Famiglia, le Razze ecc.) quando la razionalizzazione della politica ed il metodo scientifico avevano già disattivato questa possibilità nel XVI e nel XVII secolo.

³¹ JESI, *Spartakus*, cit., p. 4.

³² JESI, *Conoscibilità della festa*, cit., pp. 104-105.

3 L'ESCLUSO E I SIMBOLI DEL POTERE

Vediamo ora cosa significa fare uso della *macchina gnostica* come strumento di critica dell'ideologia. Ritorniamo per un'ultima volta alla prospettiva di una *psicanalisi del sociale* elaborata da Žižek: che cosa significa decodificare e disattivare un discorso ideologico? Per Žižek la critica dell'ideologia assume l'aspetto di una *lettura sintomatica* che procede attraverso l'individuazione di un *elemento eccedente* che impedisce a un sistema sociale di essere completamente totalizzato. Poiché la realtà è lacunosa sia dal punto di vista delle possibilità della nostra conoscenza, sia come costruzione politica che si proclami inalterabile e universale, è possibile individuare in ogni sistema sociale un *punto di fuga*, un elemento oscuro che faccia saltare l'armonia e l'ordine.

[...] il “sintomo” è un particolare elemento che sovverte la sua stessa fondazione universale, una specie che sovverte il suo stesso genere. In questo senso, possiamo dire che la procedura elementare della marxiana “critica dell'ideologia” è già “sintomatica”: essa consiste nell'individuazione di un punto di rottura *eterogeneo* di un dato campo ideologico, punto che però è allo stesso tempo *necessario* a quel campo per completare la sua chiusura. Questo processo implica una certa logica dell'eccezione: ogni ideologico Universale – ad esempio la libertà o l'eguaglianza – è “falso” poiché necessariamente include un caso specifico che rompe la sua unità [...].

[...]

La “critica dell'ideologia” deve quindi invertire il nesso causale percepito da uno sguardo totalitario: lontano dall'essere la causa positiva dell'antagonismo sociale “l'Ebreo” è solo l'incarnazione di un certo blocco – dell'impossibilità che impedisce alla società di completa la sua identità completa come una totalità chiusa ed omogenea. Lontano dall'essere un caso di negatività sociale, “l'Ebreo” è un *punto in cui la negatività sociale in sé assume un'esistenza positiva*. In questo senso possiamo articolare la formula della procedura più semplice della “critica dell'ideologia” [...]: individuare, in un dato edificio ideologico, l'elemento che rappresenta al suo interno la sua stessa impossibilità. Non è che la società non possa completare l'elaborazione della sua identità a causa dell'Ebreo: essa non può per la sua stessa natura antagonista, per il suo stesso blocco interno. La società, quindi, “proietta” questa negatività interna nella figura dell’“Ebreo”. Detto altrimenti: ciò che è escluso dal Simbolico (dal *frame* dell'ordine socio-simbolico corporativista) ritorna nel Reale come costruzione paranoide dell’“Ebreo”.³³

Chiamiamo questo processo d'individuazione sintomatica: *macchina gnostica*, il cui funzionamento è riassumibile in tre punti:

1. Costatare che le società umane *moderne* costituiscono degli insiemi eterogenei e costantemente percorsi da tendenze antagonistiche che mettono in crisi la loro stabilità.
2. Ammettere che l'ideologia è quel particolare tipo di credenza nella *compattezza* e nella *chiusura* di una società. Queste caratteristiche istituiscono un rapporto fra società moderne e pre-moderne. Nelle società “selvagge” l'unità è un *presupposto*,

³³ ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, cit., p. 16 e p. 143.

legato alla *pienezza* della macchina mitologica. Nelle società “civili”, invece l’idea di armonia e chiusura è da considerarsi una *sovrastruttura ideologica*. Poiché per i “moderni” la macchina mitologia può solo essere *cava*, allo stesso modo anche le strutture sociali non possono essere considerate come totalità chiuse. E questo è anche il significato dei concetti di “significante fluttuante” e “istituzione zero” conosciuti da Lévi-Strauss.

3. Una costruzione ideologica *moderna* è dunque una particolare programmazione sociale (una credenza largamente condivisa) non più fondata su un *mito genuino*, ma su un *mito tecnicizzato*, su un supplemento di completezza. Compito della *macchina gnostica* è quello di restituire alla sua natura frammentaria l’impalcatura apparentemente impenetrabile del sociale.

Jesi aveva iniziato a lavorare a un progetto intitolato *Il cattivo selvaggio. Teoria e pratica della persecuzione dell'uomo 'diverso'*, benché non sia arrivato a completare il suo lavoro, ci ha comunque lasciato delle indicazioni interessanti rispetto alla costruzione dello stereotipo dell'*escluso*: «Dai due documenti che stiamo esaminando risulta, dunque, che il diverso è colui che, con la sua sporcizia dovuta all’ordinamento sociale cui è sottoposto, rappresenta un inciampo per quanti ritengono giusto e gradito quell’ordinamento». ³⁴ L’escluso (sia esso Ebreo, Migrante, Omosessuale ecc) costituisce il punto di contraddizione del processo di totalizzazione della società. L’esclusione non è una semplice volontà di rigetto della diversità, ma il punto dove la società coagula le sue contraddizioni. Per questo motivo Jesi nota che l’antisemitismo nazista è caratterizzato da una polarità fra fascinazione/terrore e disgusto:

Detto in termini un po’ sbrigativi: si ha la netta sensazione che l’aspetto meno pubblicizzabile dell’antisemitismo nazista fosse quello di un’ostilità, dettata anche dalla paura, verso una “razza” di frequentatori di forze occulte, di maghi, di inquietanti personaggi-tramite fra l’immediata, sensibile realtà del mondo e le sue presunte radici segrete. ³⁵

La stessa polarità contraddittoria (l’oggetto “sublime” dell’ideologia), la ritroviamo nella strana fascinazione che le masse di cittadini in rivolta provano rispetto ai *simboli del potere capitalistico*:

I «critici di sinistra», se parlano di demoni, ne parlano generalmente come di allucinazioni di febbricitanti. E purtroppo questa cecità o questo chiudersi gli occhi coincide esattamente con quanto dicevamo al principio del capitolo: i simboli del potere capitalistico esercitano una fascinazione tale da far riconoscere in essi i simboli oggettivi e trascendenti del potere, che oggi appartengono agli sfruttatori, domani apparterranno agli sfruttati.

[...]

Il mostro si rivela davvero depositario di *un* potere quando i suoi avversari sentono la necessità di contrapporgli il potere della virtù eroica (dunque la morte dell’eroe). E il mostro ha la temibile facoltà di determinare la formazione del

³⁴ JESI, *Cultura di destra*, cit., p. 285.

³⁵ *Ivi*, p. 81.

proprio mito, di interferire in modo fondamentale nel processo di mitologizzazione della lotta di classe, proprio là dove sembrerebbe manifestarsi la rivoluzionaria denuncia. Non si tratta propriamente di racconti sacri, ma certo di racconti simbolicamente *veri*, che alimentano le attività propagandistiche e le rendono efficaci, poiché essi costituiscono moduli di conoscenza e di esperienza propri dei rivoltosi, radicati ormai da generazioni nella loro psiche.³⁶

Lo stereotipo dell'escluso e la rivolta contro i simboli del potere costituiscono le due metà di una stessa macchina ideologica. Così come nella cultura di destra la società concentra tutte le sue contraddizioni nella figura di un escluso disgustoso, temuto e necessario, allo stesso modo nell'istante della rivolta i simboli del potere (i "palazzi di cristallo", i "ricchi borghesi", gli "avidisti capitalisti") si dispongono come un'epidermide onirica sopra i volti dei nemici. È questo il funzionamento della *macchina orfica*: l'operazione di concentrazione e condensazione dei singoli moti di rabbia, delle private idiosincrasie, verso un bersaglio unico, un demone da abbattere, ovvero l'elemento che impedisce alla società di essere *veramente* giusta. Purificare la collera in un montaggio narrativo e immaginario è anche l'operazione che Pasolini svolge nel suo documentario "*La rabbia*" prelevando e rimontando immagini della stampa, pubblicità e propaganda politica in un'opera innovativa, allo stesso tempo critica e creativa:

La "rabbia poetica" sarebbe dunque, agli occhi del cineasta [Pasolini], un modo di evidenziare, di far emergere uno *stato di urgenza* che vuole costantemente soffocare quello *stato di normalità* di cui Giorgio Agamben avrebbe più tardi mostrato essere [...] null'altro che uno *stato di eccezione* mascherato sotto gli stracci del "tutto va per il meglio".

[...]

La virtù critica del montaggio è possibile, agli occhi di Pasolini, solo se la "decodifica ideologica" si accompagna ad una potenza poetica, potenza che permette di *vedere diversamente* [*voir autre chose*] in tutto quello che mostrano in modo manifesto le immagini consensuali del cinegiornale: riconoscere qui i volti del traditore, dell'indigeno e là "*il sorriso della vera speranza*" o la bellezza inattesa – ancora più sconvolgente o "emergente" quanto più inattesa – di un volto d'infante, di proletario o di cosmonauta.

[...]

È quindi come se il montaggio dovesse *prendere atto della morte per decostruirla rimontando la vita stessa* [*pour la démonter en remontant la vie*], cioè instaurare qualcosa come una forma di *sopravvivenza*.³⁷

Il montaggio poetico pasoliniano, la rabbia rivolta contro i simboli del potere, la costruzione di uno stereotipo dell'escluso sono tre modalità di composizione ideologica, tre operazioni della *macchina orfica*. Questa lavora alla composizione di una figura ideologica pura, identitaria e molare; per farlo necessita di materiali parziali: i problemi dei singoli individui, i materiali mitologici del passato, le immagini del tempo presente. L'operazione successiva è quella di compattare ed omogeneizzare questi lacerti, realizzando così un prodotto altamente polare e contraddittorio.

³⁶ JESI, *Spartakus*, cit., p. 45 e p. 50.

³⁷ DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou*, cit., pp. 39, 45 e 92.

4 EPIDEMIOLOGIA DELLE CREDENZE

Il secondo autore con il quale vorremmo confrontare in modo dettagliato l'apparato concettuale di Jesi, è Dan Sperber, antropologo francese allievo di Lévi-Strauss che da anni lavora a un progetto di *naturalizzazione* delle scienze umane. La disciplina di riferimento di Sperber è l'*antropologia cognitiva*, un ibrido di psicologia evoluzionistica, biologia e antropologia sociale che studia la nascita e la diffusione delle credenze all'interno di un dato campo sociale.

Letti attraverso le lenti dell'*antropologia cognitiva* di Dan Sperber, ideologie e miti rientrano nella categoria delle *credenze riflesive o meta-rappresentative*. In *Explaining culture: a naturalistic approach*, Sperber invoca uno studio dei fatti culturali che non si concentri sulle macro-spiegazioni (ad es. la relazione fra sistemi economici e produzione artistica), ma che sia fondato sull'ipotesi della *propagazione delle rappresentazioni mentali* all'interno di un dato ambiente socio-culturale.³⁸ Assumendo che le idee si riproducano nell'ambiente delle società umane così come gli organismi si distribuiscono in un ambiente naturale, Sperber intende rispondere alla domanda:

Perché alcune rappresentazioni hanno più successo di altre all'interno di una data popolazione umana? [...] Un'epidemiologia delle rappresentazioni tenta di spiegare macro-fenomeni culturali per mezzo di due tipi di micro-meccanismi: meccanismi individuali che concernono la formazione e la trasformazione delle rappresentazioni mentali, e meccanismi inter-individuali che, attraverso l'alterazione dell'ambiente, portano avanti la trasmissione delle rappresentazioni.³⁹

Per Sperber esistono essenzialmente *due* tipi di rappresentazioni mentali: quelle *intuitive* e quelle *riflessive*.⁴⁰ Le prime sono praticamente innate (lo sono ad esempio le *tassonomie vernacolari*, le classificazioni intuitive della flora e della fauna), le seconde sono costruite, e la loro esistenza e sopravvivenza è determinata dalle possibilità di trasmetterle e riprodurle all'interno di un dato sistema sociale. Miti e ideologie appartengono a questo secondo insieme. La ragione per la quale una credenza riflessiva o meta-rappresentativa è più diffusa di un'altra dipende principalmente da due fattori: 1. La *saliienza* dell'idea, il suo grado di stranezza o contro-intuitività rispetto al sistema concettuale dal quale emerge; 2. I canali di diffusione di queste credenze (media, istituzioni, racconti orali ecc):

Le rappresentazioni più evocative sono quelle che da un lato sono strettamente legate alle altre rappresentazioni mentali del soggetto, e dall'altro non possono mai essere esplicitate completamente [...] Le credenze apparentemente irrazionali possiedono una particolare rilevanza: esse non appaiono irrazionali perché si allontanano leggermente dal senso comune, o perché vanno timidamente oltre ciò che l'evidenza accetta. Esse appaiono, al contrario, come una provocazione deliberata contro la razionalità del senso comune. Queste rappresentazioni includono credenze riguardo creature che possono trovarsi in due posti allo stesso momento,

³⁸ SPERBER, *Explaining Culture*, cit., pp. 25-31.

³⁹ *Ivi*, pp. 49-50.

⁴⁰ *Ivi*, p. 89.

o che possono essere qui ed allo stesso tempo non essere visibili, o ancora possono contraddire palesemente assunzioni universali riguardo i fenomeni fisici [...].⁴¹

L'ipotesi dell'epidemiologia delle credenze è stata ulteriormente elaborata dall'*antropologia della memoria* di Carlo Severi⁴² e dall'*antropologia delle credenze religiose* di Pascal Boyer.⁴³ In questi studi viene sottolineato come il carattere controintuitivo di certe rappresentazioni iconiche o narrative legate a spiriti o a divinità sia legato all'esplicita contraddizione di regole universalmente assunte. Queste regole sono principi cognitivi di classificazione del mondo, principi in un qualche modo intuitivi, come la distinzione fra le specie naturali, fra stati di moto e quiete, identità e differenza, ecc. Gli studi di Sperber, Boyer e Severi dimostrano che più una rappresentazione culturale (un mito, una credenza, un'immagine) è *contraddittoria, semplice, polare*, più facilmente potrà propagarsi all'interno di un ambiente sociale, come un organismo parassitario. Il discorso dell'antropologia cognitiva sulle credenze può facilmente essere applicato anche alle ideologie politiche, ma in questo caso, nota Sperber, più che per caratteristiche *intrinseche* dell'idea, l'ampiezza della propagazione dipende dai *canali*, ovvero dai *media* che la diffondono e la ritrasmettono:

In altre parole, diversamente dal mito, che sembra avere una sua vita propria in grado di farlo sopravvivere e proliferare, come mito o come narrazione in una grande varietà di condizioni storiche e culturali, il destino culturale di una credenza politica è legato alle istituzioni. Fattori ecologici (in particolare, l'ambiente istituzionale) giocano un ruolo più importante nella spiegazione della distribuzione di una credenza politica più che i fattori cognitivi.⁴⁴

Il “fattore ecologico-istituzionale” che determina la diffusione delle ideologie politiche sembra essere oggi l'elemento più importante: soltanto la continua e ossessiva ripetizione delle *stesse* immagini, degli *stessi* slogan, delle *stesse* parole d'ordine può sperare di *catturare l'attenzione* degli spettatori e degli utenti.

5 MITOCRAZIA

[...] la nuova rarità, nelle nostre “società dell'informazione” non è affatto l'informazione stessa, ma il tempo necessario a percorrere la massa sconvolgente di informazioni, di tutte le specie ed i valori, che sono messe a nostra disposizione [...]. Di fatto in seno alle nostre società di consumo e alle nostre democrazie rappresentative, la cattura del tempo d'attenzione degli individui costituisce lo scopo nodale di tutta la vita economica e politica.

[...]

41 *Ivi*, p. 73 Il testo continua affermando che queste credenze irrazionali possono contraddire anche assunzioni universali nel campo della biologia e della psicologia.

42 CARLO SEVERI, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.

43 PASCAL BOYER, *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*, Paris, Gallimard, 2004.

44 SPERBER, *Explaining Culture*, cit., p. 96.

Le istituzioni (politiche, militari, religiose, economiche, educative, linguistiche, letterarie, etc.) appaiono in effetti come delle strutture di cattura, di disposizione e di composizione, di allineamento e di canalizzazione dei flussi di desiderio e di credenze che circolano nella società.⁴⁵

L'ultimo autore contemporaneo che vorremo mettere in rapporto con Jesi è il teorico della letteratura francese Yves Citton. Entrato nella *tool box* della critica letteraria militante italiana per mezzo del gruppo di narratori anonimi Wu Ming,⁴⁶ Citton è associato a Jesi per la comunanza di interessi (narratologia e mitologia, critica delle formulazioni discorsive fasciste, aspetti politici della letteratura).

In *Mythocratie: storytelling et imaginaire de gauche*, Citton elabora una teoria che mostra l'importanza delle narrazioni nella costruzione di immaginari politici comuni. In particolare Citton mostra come gli strumenti della narratologia e della psicologia degli affetti possono essere utilizzati per decostruire le narrazioni "tossiche" delle destre e per fornire indicazioni utili all'elaborazione di un canone narrativo-mitologico "di sinistra". Il lavoro di Citton presenta molti punti in comune con quello di Jesi, soprattutto a livello tematico e come intenzione politica. Vediamo ora più in dettaglio lo schema generale di costruzione di una narrazione per Citton:

[...] una proprietà essenziale dell'esperienza narrativa [è] *quella di distillare l'iper-complessità del reale in un modello immaginario schematico e unificante* [...] la narrazione offre una *struttura integrativa* che ci aiuta a costituire la molteplicità eterogenea delle nostre percezioni in un piano consistente, sulla quale la nostra potenza di agire possa trovare il modo di orientarsi [...] le storie che ci raccontiamo funzionano come delle *macchine per orientare il nostri propri flussi di desideri e credenze*.⁴⁷

Citton incontra l'*epidemiologia delle rappresentazioni* nel momento in cui afferma che il compito delle narrazioni è quello di *semplificare e unificare* la molteplicità delle informazioni in un cristallo concettuale – l'idea contraddittoria e memorabile in grado di orientare le azioni politiche. Per Citton il processo di propagazione di miti e ideologie avviene in due tempi: in un primo momento c'è un *attrattore*, un elemento la cui funzione è quella di *aprire un frame*, di catalizzare l'attenzione dello spettatore per qualche secondo; in seguito si attiva la macchina della *scenarizzazione*:

Prestare attenzione a una narrazione, è far entrare la sua sensibilità, la sua complessione affettiva, i suoi sistemi di valorizzazione in una macchina che canalizza e tratta i flussi secondo dei dispositivi propri [...] *Le macchine narrative sono il luogo della (ri)valorizzazione dei valori in nome dei quali noi pretendiamo di condurre le nostre condotte*.⁴⁸

45 CITTON, *Mythocratie*, cit., pp. 25-27 e 50.

46 Si veda l'edizione italiana: YVES CITTON, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, trad. da Giulia Boggio Marzet Tremoloso, prefazione di Enrico Manera, postfazione di Wu Ming1, Roma, Alegre, 2013.

47 CITTON, *Mythocratie*, cit., pp. 72-74.

48 *Ivi*, pp. 116, 117.

Le narrazioni operano una canalizzazione delle singole passioni e credenze verso cristalli ideologici, elementi semplici, contrattatori e polari che scatenano passioni semplici e violente. Il contenuto condensato delle narrazioni ideologiche contemporanee è il prodotto delle macchine mitologiche tecnicizzate, o, per utilizzare un concetto introdotto precedentemente, delle *macchine orfiche*. Si tratta di dispositivi che canalizzano le informazioni entro una figura contraddittoria, e allo stesso tempo stabile e identitaria. Dal punto di vista *cognitivo* le macchine orfiche producono *idee salienti*, cristalli di memoria che si imprinono nelle menti per semplicità ed estraneità dall'ambiente culturale dal quale emergono. Dal punto di vista *narrativo* possiamo parlare di semplificazione dell'iper-complessità della realtà (e del suo eccesso di informazioni) in una storia semplice e memorabile che sia in grado di coagulare le passioni collettive.

6 POSTILLA: MITO A DESTRA, MITO A SINISTRA

Il mito di sinistra è inessenziale. Innanzitutto perché gli oggetti che preleva sono rari, si tratta di qualche nozione politica, oppure ricorre allo stesso arsenale dei miti borghesi. In nessun caso il mito di sinistra ricopre il campo immenso delle relazioni umane, la vasta superficie dell'ideologia "insignificante" [...] Infine, soprattutto, è un mito povero, essenzialmente povero. Non sa come proliferare: prodotto su comando e in vista di un tempo limitato, si inventa male. Qualsiasi cosa faccia, resta in lui qualcosa di ruvido e letterale, un tanfo di parola d'ordine: come si dice espressamente, resta secco.

[...]

Statisticamente, il mito è a destra. Là è essenziale: ben nutrito, lucente, espansivo, chiacchierone, si reinventa senza posa. Comprende tutto: le giustizie, le morali, le estetiche, le diplomazie, le arti domestiche, la Letteratura, gli spettacoli [...] Il mito [di destra] priva l'oggetto di cui parla di tutta la Storia. In lui, la storia si evapora: è una sorta di domestica ideale: apparecchia, apporta, dispone, il signore arriva, e lei scompare silenziosamente: non resta che gioire senza domandarsi da dove viene questo bell'oggetto. O meglio: non può che venire dall'eternità [...].⁴⁹

Quando nel 1957 Roland Barthes scrive le sue *Mythologies*, il problema della sostanza di un mito "di sinistra" è affrontato in senso *negativo*. Certo c'è una sostanza comune, una sorta di cristallo ideologico costituito dalla *macchina gnostica*, dalla critica dell'esistente, ma resta il problema di rendere *prolifico* questo nucleo, di poterlo trasmettere con semplicità nella *noosfera* contemporanea. Quando nel 2009 Citton elabora la sua *Mitocrazia* il problema non è cambiato: la "mitologia di sinistra" non può essere:

[...] un *sistema di idee*, coerente e totalizzante, fermamente ancorato nel rigore del concetto, rassicurante gli spiriti inquieti per la sua pretesa di avere risposte a tutto (*una ideologia*), ma piuttosto un *bricolage eteroclito* d'immagini frammentarie, di metafore dubbie, d'intuizioni vaghe, di sentimenti oscuri, di speranze folli, di racconti non inquadrati, di miti interrotti, che prendono assieme la consistenza di un *immaginario*, non tanto per coerenza logica, ma per il gioco delle riso-

49 ROLAND BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014, pp. 221-222 e 225.

nanze comuni che attraversano la loro eterogeneità per affermare la loro singolare fragilità.⁵⁰

La nostra proposta è invece di *semplificare* questo enorme dispositivo di *critica dell'ideologia* che abbiamo chiamato *macchina gnostica* per provare a riflettere sulla possibilità di una *macchina orfica* di sinistra più agile, snella ed efficace.

A dispetto di quanto afferma Jesi sulla presunta *oscurità* al centro della macchina mitologica, oggi le analisi di psicologia evoluzionistica ed antropologia cognitiva, unite al chiarimento di alcuni aspetti neurologici sul funzionamento della memoria e dell'attenzione,⁵¹ ci permettono di penetrare un po' di più all'interno della *macchina*. E quanto ci dicono questi studi risponde alla domanda sulle ragioni della diffusione di *alcune* ideologie a dispetto di altre. I caratteri li abbiamo visti: si tratta di semplicità, polarità, contro-intuitività, contraddittorietà. Ciò che forse manca alle analisi del mitologo torinese, e che le ricerche sulla diffusione delle credenze possono apportare, è la risposta alla domanda psicologica sulla motivazione della credenza. Concetti come 'cultura di destra' o 'macchina mitologica' descrivono correttamente certe strutture discorsive, ma non si pongono la questione cognitiva della loro diffusione. Se la narratologia di Propp e Greimas ci ha insegnato che la forma di ciò che narriamo tende ad essere sempre la stessa, l'antropologia e la psicologia cognitive azzardano un'ipotesi sulle ragioni per le quali continuiamo a raccontare le stesse storie e ne studiano i caratteri psicologici.

Se in una società senza scrittura si diffondono racconti che possono venire tramandati per generazioni per mezzo di artifici mnemonici, questo avviene per la necessità di stabilizzare e ricordare certe esperienze acquisite nel passato. Nelle società dove l'eccesso di informazioni è la norma, le narrazioni dominanti svolgono invece una funzione di *semplificazione* delle esperienze, che produce ideologie diffuse quanto schematiche che servono ad orientare in un qualche modo l'agire umano in un ambiente complesso e contraddittorio.⁵²

Quello che proponiamo, infine, è di riprendere la valutazione *positiva* della propaganda da parte di Jesi (ciò che teniamo del suo ragionamento) e di considerare anche gli aspetti cognitivi delle narrazioni e delle ideologie (ciò che il mitologo torinese non poteva ancora fare). Nell'attuale guerra delle immagini e delle narrazioni possono vincere solo coloro che sono in grado di accoppiare *macchina gnostica* (decostruzione del discorso ideologico altrui) e *macchina orfica* (produzione di un discorso ideologico).

Ciò che *manca* nella costruzione delle narrazioni di sinistra è appunto una maggiore attenzione al perfezionamento della *macchina orfica*, ovvero una semplificazione di discorsi, immagini, e idee. È invece ancora *troppo elaborato* il lavoro sulla *macchina gnostica*, ovvero sui dispositivi concettuali di critica delle ideologie (si veda la figura 1). Tale

⁵⁰ CITTON, *Mythocratie*, cit., p. 16.

⁵¹ Si veda, ad esempio YVES CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

⁵² Nell'attualità politica italiana sono noti il discorso razzista e xenofobo di Matteo Salvini, leader della Lega Nord, e la critica alla cosiddetta "ideologia del gender". Si vedano TOMMASO GUARIENTO, *Matteo Salvini e il nicodemismo*, in «Dialoghi Mediterranei», XIV (luglio 2015), <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/matteo-salvini-e-il-nicodemismo/> e VALENTINA RAMETTA, *IntransiGender. Del gender e di altre catastrofi*, in «Dialoghi Mediterranei», XIV (luglio 2015), <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/intransigender-del-gender-e-di-altre-catastrofi/>.

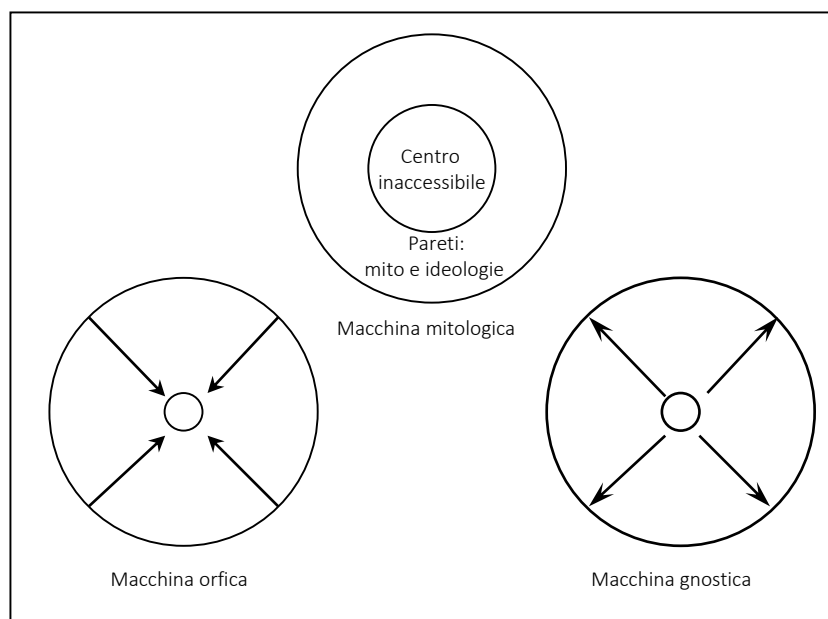


Figura 1: Macchina mitologica, macchina orfica, macchina gnostica

semplificazione deve essere intesa come un'ipotesi contrastiva in rapporto alla proliferazione di discorsi ideologici di destra (si veda la sezione 1 a pagina 9). Non basta infatti conoscere le tecniche di disvelamento e decostruzione dei discorsi ideologici contemporanei, è necessario pensare il conflitto fra idee ed immagini in senso *strategico*. Produrre un nuovo immaginario di sinistra significherà quindi tenere conto delle caratteristiche che rendono un discorso *efficace* e *memorabile*, considerare le proprietà delle idee e delle immagini che sono in grado di garantire *diffusione* e *permanenza* all'interno della sfera della comunicazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTHES, ROLAND, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014. (Citato a p. 25.)
- BOYER, PASCAL, *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion*, Paris, Gallimard, 2004. (Citato a p. 23.)
- CITTON, YVES, *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra*, trad. da Giulia Boggio Marzet Tremoloso, prefazione di Enrico Manera, postfazione di Wu Ming1, Roma, Alegre, 2013. (Citato a p. 24.)
- *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Ed. Amsterdam, 2009. (Citato alle pp. 10, 24, 26.)
- *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014. (Citato a p. 26.)
- DEBORD, GUY, *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*, Paris, Gallimard, 1994. (Citato a p. 13.)
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014. (Citato alle pp. 10, 12, 21.)
- EJZENSTEJN, SERGEJ, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, trad. da Cinzia De Coro e Federica Lamperini, Venezia, Marsilio, 1985. (Citato a p. 12.)
- GUARIENTO, TOMMASO, *Matteo Salvini e il nicodemismo*, in «Dialoghi Mediterranei», XIV (luglio 2015), <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/matteo-salvini-e-il-nicodemismo/>. (Citato a p. 26.)
- JESI, FURIO, *Conoscibilità della festa*, in *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013. (Citato alle pp. 14, 15, 18.)
- *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011. (Citato alle pp. 13, 20.)
- *Mito*, Milano, Mondadori, 1980. (Citato alle pp. 11, 12, 16.)
- *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. (Citato alle pp. 10, 18, 21.)
- LACAN, JACQUES, *Le Séminaire - Livre XX Encore*, Paris, Seuil, 1975. (Citato a p. 14.)
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958. (Citato a p. 14.)
- *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1993, pp. IX-LII. (Citato a p. 14.)
- RAMETTA, VALENTINA, *IntransiGender. Del gender e di altre catastrofi*, in «Dialoghi Mediterranei», XIV (luglio 2015), <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/intransigender-del-gender-e-di-altre-catastrofi/>. (Citato a p. 26.)
- ROSSI-LANDI, FERRUCCIO, *Ideologia. Per l'interpretazione di un operare sociale e la ricostruzione di un concetto*, Roma, Meltemi, 2005. (Citato alle pp. 10, 15, 17.)
- SEVERI, CARLO, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004. (Citato a p. 23.)
- SPERBER, DAN, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford, Blackwell, 1996. (Citato alle pp. 10, 22, 23.)
- VOEGELIN, ERIC, *Il mito del mondo nuovo. Saggi sui movimenti rivoluzionari del nostro tempo*, trad. da Arrigo Munari, introduzione di Francesco Alberoni, Milano, Rusconi, 1990. (Citato a p. 13.)

- ZEMMOUR, ÉRIC, *Le suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014. (Citato a p. 9.)
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *The Matrix*, trad. da Sara Criscuolo, Milano, Mimesis, 2010. (Citato alle pp. 10, 15.)
- *The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso, 1989. (Citato alle pp. 10, 14, 17, 19.)



PAROLE CHIAVE

Furio Jesi; Slavoj Žižek; Yves Citton; Dan Sperber; Ferruccio Rossi-Landi; ideologia; mito; macchina mitologica; macchina orfica; macchina gnostica.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Tommaso Guariento è dottore di ricerca dell'Università di Palermo in Studi Culturali Europei. Ha scritto articoli per le riviste «Janus», «Agalma», «Roots-Routes» e «Dialoghi Mediterranei». Ha collaborato a due collettanee di antropologia dello spazio (*Spaction: nuovi paradigmi di ricerca multidisciplinare*, Aracne, 2015; *Metabolismo e spazio simbolico. (Ri)negoziazioni, (ri)appropriazioni nella Sicilia attuale*, Quodlibet, in corso di stampa). Si occupa di antropologia delle immagini e dello spazio, *visual studies* e filosofia contemporanea. Ha svolto un lavoro di tesi sulle conseguenze dell'*ontological turn* in antropologia ed in filosofia e sulle pratiche di produzione dello spazio nella tarda modernità.

viandante85@hotmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

TOMMASO GUARIENTO, *Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 9–29.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

MACCHINA MITOLOGICA E *MACHINE CÉLIBATAIRE*: SULLA RAPPRESENTAZIONE DEL DESIDERIO CELIBE NELLA LETTERATURA FRANCESE DEL XIX SECOLO

GIULIA SCURO – *Università di Napoli “Federico II”*

Questa riflessione sul mito sotteso alla «macchina celibe», teorizzata da Carrouges in *Les Machines Célibataires*, poi ripresa da Deleuze e Guattari in *L’AntiEdipe*, si pone nella prospettiva di tracciare un collegamento con il modello ideato da Jesi di «macchina mitologica» – produttrice di «epifanie di miti». La prima progettazione di una macchina celibe nasce con l’opera di Duchamp, ed è da questa che Carrouges avvia la sua analisi, studiandone la qualità mitica e il meccanismo che la governa, per poi identificarla in alcuni esempi letterari otto e novecenteschi come *L’Ève future* di Villiers de l’Isle-Adam o *Nella colonia penale* di Kafka, in cui sono presenti le descrizioni di macchine prodigiose senza uno scopo sociale. Per Carrouges, «l’invariant fondamental du mythe des machines célibataires est la distance ou différence entre la machine et la solitude humaine»; la sua lettura della macchina celibe – mito moderno – considera l’uomo alle prese con la meccanica realtà novecentesca, rispetto alla quale il celibato assume una funzione non tesa alla produzione. La macchina celibe è caratterizzata da un godimento fine a se stesso e il suo «movimento oggettivo apparente» rassomiglia al «movimento in cerchio» della macchina mitologica jesiana. Deleuze e Guattari adottano la definizione di Carrouges e oppongono la macchina celibe alle macchine desideranti: ovvero l’improduttività del celibe alla motrice incessante del desiderio che produce desiderio, da essi posta alla base del processo capitalistico. Nella rappresentazione del celibato in alcuni case studies della letteratura francese del XIX secolo, verranno ricercate alcune tracce di questo mito moderno.

The article proposes an analysis of the *machine célibataire*, theorized by M. Carrouges and then resumed by G. Deleuze and F. Guattari in *L’AntiEdipe*, in order to define its relationship with the concept of Mythological machine introduced by Furio Jesi in the Seventies. The first project of a bachelor machine is Duchamp’s *La mariée mise a nu par ses célibataires, même*. Carrouges starts from this piece of art to analyze the peculiar mechanism and mythical qualities characterizing this type of machine. He recognizes the principles of his theory in several literary examples from 19th and 20th centuries, as Villiers de l’Isle-Adam’s *L’Ève future* or Kafka’s *In the Penal Colony*, where it is possible to find the description of mechanical devices without useful purposes. He says «l’invariant fondamental du mythe des machines célibataires est la distance ou différence entre la machine et la solitude humaine». According to his lecture, the mythical meaning of bachelor machines concerns human solitude in the mechanic modern society. A bachelor machine is characterized by a solipsistic pleasure whose movement reminds the circular one of a mythological machine. Deleuze and Guattari adopt Carrouges’ definition to oppose bachelor machines – characterized by unproductivity – to desire machines – producers of desiring impulses at the basis of capitalistic production. In order to suggest a reflection on this modern myth, I have chosen some case studies to observe the representation of bachelors in 19th century French literature as premonitions of *machines célibataires*.

Una delle caratteristiche più evidenti degli studi di Furio Jesi è l’interdisciplinarietà che consente l’applicazione delle sue formule socio-interpretative a molteplici campi di studio. Questo articolo è strutturato intorno al concetto di macchina mitologica da lui teorizzato negli anni Settanta, e si propone lo scopo di ricostruire le tappe della riflessione otto-novecentesca che ha interessato la rappresentazione del celibe, attraverso la triangolazione uomo-macchina-desiderio posta alla base di una macchina che ricalca il modello jesiano – la *machine célibataire* – a cui Marcel Duchamp ha dato una forma, con l’opera *Le Grand Verre*, e Michel Carrouges un nome, nell’omonimo trattato.

La macchina mitologica rappresenta uno dei punti cardine dell’analisi che Jesi compie sul mito.¹ Si tratta di un dispositivo che produce materiali mitologici e il cui funzio-

1 Cfr. FURIO JESI, *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in «Comunità», CLXVIII (1972), pp. 358-373; ed. cit. in

namento si fonda su un automatismo meccanico: «un congegno che produce epifanie di miti e che nel suo interno, di là dalle sue pareti non penetrabili, potrebbe contenere i miti stessi».² La sua struttura duttile la rende una macchina interpretativa dell'apparizione del segno mitico in tutte le sue forme. Per Jesi, il mito è *ciò che ancora non è* – è al di fuori della storia – e la macchina mitologica rende possibile la conoscenza di una materia che sarebbe altrimenti non circoscrivibile, permettendo di comprendere anche dinamiche sociali storiche che possono sembrare irrazionali – un esempio che lui fa è la nascita e la diffusione delle ideologie di destra nel primo Novecento, secondo Jesi fondate su un utilizzo *ad hoc* di suddetta macchina.³

Nella lettura di Bachofen, il mito si distingue dal simbolo perché è un documento della storia umana, Jesi concorda con questa prospettiva e aggiunge che il mito, inconoscibile di per sé, si manifesta attraverso la narrazione, per questo la macchina mitologica si rivela essenziale per la decifrazione degli archetipi, perché se questi ultimi sono inconsci, la macchina autopoietica di Jesi, produttrice di senso e non di contenuti, ne consente la trasmissione e la presa di coscienza.⁴ Guido Boffi, a proposito della natura meccanica della macchina mitologica, che secondo lui va ricercata nel «più generale significato storico-antropologico del termine» dal momento che Jesi non la esplicita direttamente, specifica quelle che dovrebbero essere le caratteristiche dell'elaborazione dei miti rapportandole a quelle di un qualsiasi macchinario:

Una macchina incorpora e trasmette esperienze collettive e saperi tecnici, socializzati. Una macchina mitologica trasmette e amplifica la forza mitopoietica: la incorpora per riprodurla, per rigenerare mitologie, racconti, narrazioni, figurazioni artistiche, plastiche, simboliche, fantastiche.⁵

Anche Carrouges, due decenni prima di Jesi, si interroga sulla natura del mito, lo definisce «une machine mentale qui sert à capter, transformer et communiquer les mouvements de l'esprit».⁶ Partito dalla volontà di sfatare il pregiudizio per cui il mito moderno debba ricalcare esclusivamente quello classico, simbolo di una mentalità pre-scientifica e perciò applicabile solo al dominio teorico delle scienze umanistiche, nella sua lettura il mito è una :

FURIO JESI, *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 30-58. In questo saggio compare per la prima volta il modello della “macchina mitologica” riferito all'uso anaforico del Je del poeta identificatosi con il battello: «è qui in funzione una vera e propria macchina mitologica, la macchina mitologica, che produce mitologie e induce a credere, pressante, che essa stessa celi il mito nelle proprie pareti non penetrabili» (saggio consultato in formato epub).

2 FURIO JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980, p. 105.

3 «La macchina mitologica diviene un congegno pericoloso sul piano ideologico e politico, anziché soltanto un modello gnoseologico provvisoriamente utile, quando ci si lascia ipnotizzare da essa. Dunque: quando ci si lascia subire la sua indubbia forza fascinatrice – quando si accetta la sua esortazione: “Non badate tanto al mio modo di funzionare, quanto alla mia essenza”. L'uso del modello “macchina mitologica” è tanto più utile in quanto proprio come modello, esso, confrontato e fatto interagire con gli altri modelli della “scienza del mito” o delle sue negazioni, permette di renderne evidenti le principali componenti ideologiche che provocano in essi l'accettazione dell'ipnosi» (*ivi*, pp. 108-109).

4 *Ivi*, pp. 96-97.

5 GUIDO BOFFI, *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi*, in «Itinera», IX (2015), pp. 95-114, a p. 109.

6 MICHEL CARROUGES, *Les machines célibataires*, Paris, Chêne, 1954, p. 13.

opération de dioptrique mentale. Son invariant fondamental est la distance ou différence entre deux réalités séparées qu'il rapproche dans sa vision. Ainsi l'invariant fondamental du mythe des machines célibataires est la distance ou différence entre la machine et la solitude humaine.⁷

Seguendo un processo logico simile a quello di Jesi, Carrouges postula alla base del mito un'operazione di « dioptrique mentale », presupponendo che la macchina, pur incarnando il mito, lo debba elaborare. Questa prospettiva è molto vicina a quella di Jesi, ma non è il solo elemento in comune tra i due dispositivi. Innanzitutto, Jesi identifica il moto della macchina mitologica con precisione: esso segue un andamento equidistante dal centro ove si trova il mito – che determina la sua orbita –, «rispetto al quale non si rimane indifferenti, ma si è stimolati a stabilire il rapporto del “girare in cerchio”».⁸ Similmente, la macchina celibe, così detta perché improduttiva, oppone ai meccanismi concatenati delle macchine industriali un movimento ciclico, seriale, che si ripiega su se stesso; nonostante il concetto di macchina improduttiva possa sembrare una contraddizione in termini, data la natura ontologicamente funzionale di un apparato meccanico, l'apparecchio in questione è preso nella sua assoluta motricità, produttore di un meccanismo senza referente, teso all'alimentazione di un moto teoricamente perpetuo e senza fini utili.

L'associazione tra la macchina celibe e quella mitologica trova la sua ragione nel movimento circolare che contraddistingue entrambe – cieco e senza soluzione di continuità –, ma anche nel significato politico di una macchina antropomorfa, sottesa all'identificazione di un comportamento umano specifico. Infatti, la figura del celibe è stata spesso considerata, già nell'Ottocento, una falla nella società fondata sul modello nucleare borghese, e nella lettura di Deleuze e Guattari la macchina che rappresenta il suo desiderio è contrapposta alle macchine desideranti in quanto modello di un edonismo anti-capitalista.⁹

In questo articolo si vuole spiegare perché la macchina celibe, descritta nelle opere di Carrouges, Deleuze e Guattari, può essere iscritta nel novero delle macchine mitologiche. Tale approccio sarà poi finalizzato a una possibile lettura della rappresentazione letteraria dello scapolo in alcuni romanzi francesi dell'Ottocento, quali anticipatori delle problematiche espresse dalla macchina celibe – si esporranno, a titolo d'esempio, una serie di *case studies*.¹⁰

I LA NASCITA DELLA MACCHINA CELIBE

Carrouges individua l'apparizione delle prime macchine celibi in tre opere collocate tra il 1910 e il 1914: *Impressions d'Afrique*, un romanzo di Raymond Roussel del 1910; *Le Grand Verre*, iniziato da Marcel Duchamp nel 1912, ispirato all'opera di Roussel; *La Colonie Pénitentiaire* di Franz Kafka, uscito nel 1914. Lo studioso reputa questa coincidenza

⁷ *Ibidem*.

⁸ JESI, *Mito*, cit., p. 105.

⁹ Cfr. GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI, *L'anti-Edipo*, trad. da Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁰ Si rimanda a un'altra sede una più approfondita analisi dei testi letterari.

di eventi il segnale della comparsa di un mito della tragedia moderna, non a caso, a ridosso della Prima Guerra Mondiale: «le mythe majeur où s'inscrit la quadruple tragédie de notre temps: le noeud gordien des interférences du machinisme, de la terreur, de l'érotisme et de la religion ou de l'antireligion».¹¹ L'opera di Duchamp, in particolare, per quanto riguarda la descrizione della *machine célibataire*, riveste un ruolo fondamentale per Carrouges, trattandosi della realizzazione formale e plastica dello stesso dispositivo da lui riscontrato nei testi letterari.

Marcel Duchamp lavora dal 1912 al 1923 alla realizzazione della sua opera capitale, nota comunemente come *Le grand verre*, il cui titolo completo è *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. L'opera è composta da due grandi lastre di vetro di uguali dimensioni poste l'una sull'altra, separate da sbarre d'acciaio che ne sostengono il peso: nella parte superiore è raffigurata una «sposa» di metallo con un vestito trasparente, appesa a delle nuvole che simboleggiano i suoi pensieri; da essa si sprigiona la «benzina dell'amore» che ricade su nove celibi raffigurati nel vetro inferiore, stampi metallici collegati tra loro che presentano un taglio orizzontale all'altezza del sesso simile a una castrazione; accanto a questi spicca un macinino da caffè sul quale pendono delle forbici.

Nella lastra degli scapoli sono presenti due oggetti dalla forte portata simbolica: il macinino da caffè, il cui meccanismo triturrante e circolare rappresenta il vuoto meccanismo della masturbazione, e le forbici appese a un filo, espressione di una minaccia della recisione – o fantasma della castrazione. A riprova della riflessione di Duchamp sull'inconscio, ma soprattutto sulla psiche del celibe, si può addurre una delle ipotesi azzardate da Arturo Schwarz a proposito dell'abbandono dell'opera da parte dell'artista nel 1923; infatti, dopo essersi dedicato ad essa con costanza e impegno esclusivo, svolgendo personalmente finanche le logoranti fasi della pulitura dell'argento, ormai in vista del suo completamento, Duchamp la lascia inconclusa e smette di lavorarci.

Schwarz, autore di una celebre monografia sull'artista, ripercorrendo le tappe della creazione attraverso la corrispondenza dell'autore e le interviste che questi ha rilasciato, per quanto riguarda l'abbandono dei lavori spiega che risulta difficile comprenderne le ragioni; l'unico suo appunto riguarda una coincidenza: gli elementi mancanti dal progetto originale appartengono tutti alla lastra inferiore, precisamente alla zona adibita alla rappresentazione della psiche degli scapoli. Tale indizio lo porta a ipotizzare che la scelta di interrompere i lavori sia potuta dipendere dall'intenzione dell'artista di assecondare, anche nel processo creativo, la repressione che agisce nell'inconscio del celibe, eliminando/reprimendo questi ultimi soggetti dall'opera.¹² La maggiore attenzione rivolta da Duchamp agli scapoli è evidente, laddove pur conservando una dimensione dialettica tra i componenti delle due lastre, rappresentativi di una sequenza binaria simile a quella degli ingranaggi meccanici per cui al concavo deve corrispondere il convesso – convesso è il

¹¹ CARROUGES, *Les machines célibataires*, cit., p. 24.

¹² «Una delle caratteristiche comuni ai quattro elementi mancanti è il fatto che riguardano tutti lo Scapolo. Non è cosa che dovrebbe sorprenderci se ricordiamo che la psiche è impegnata qui a reprimere le pulsioni attive dello Scapolo piuttosto che quelle della Sposa. Del resto, il Regno della Sposa, per quanto meno affollato e complesso di quello dello Scapolo, è completo fin quasi all'ultimo particolare» (ARTURO SCHWARTZ, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, trad. da Elena Baruchello, Torino, Einaudi, 1974, p. 179).

motivo maschile espresso dagli stampi che simboleggiano i *célibataires* e concava è la *marriée* –, Duchamp si concentra maggiormente sulla sfera inferiore, quella dei celibi, che risulta molto più articolata e con un meccanismo indipendente dalla sfera superiore.

La meccanica pervade ogni elemento dell'opera, come segnalato nelle note dello stesso Duchamp, la natura della sposa è propulsiva rispetto a quella ricettiva, parassitaria, degli scapoli. La sposa è un “nuovo motore”, i cui “organi superficiali” sono “cilindri molto deboli”, e la sua indole meccanica connota l'essenza mitica di una Ur-sposa.¹³ Tuttavia, la metafora sessuale che esprime la meccanica del desiderio, e che dovrebbe condurre lo scapolo verso la sposa, nell'opera di Duchamp non si realizza, e i due sistemi restano sospesi in un'esistenza autonoma il cui meccanismo è circolare, onanistico:

Sia la Sposa che lo Scapolo sono stati concepiti come un “motore a combustione interna”! Cioè un motore autosufficiente che rappresenta, simbolicamente, la loro comune tendenza onanistica. E ancora una volta, secondo l'ambivalenza di questi simboli, si presuppone che questo motore tragga la sua potenza dall'unione della Sposa e dello Scapolo.¹⁴

È una premessa necessaria, per impostare il legame tra macchina celibe e mitologica, mostrare la natura insieme biologica e tecnologica della raffigurazione duchampiana. Jean Clair, occupandosi di questo tema in *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, ha sostenuto che uno dei principali meriti dell'artista è consistito nell'intravedere le possibilità di applicazione della macchina al corpo umano, per cui l'artista riesce a immaginare un'umanità meccanica piuttosto che una meccanica utilizzabile dall'essere umano.¹⁵ In particolare, a proposito dell'opera di cui si sta parlando, scrive:

Ciò che il *Grande Vetro* offre come novità al repertorio formale del suo tempo è l'ideazione di tutta un'apparecchiatura, che da un lato sembra iscriversi nel campo della tecnica e dall'altro in quello della biologia, senza che però si possa sempre tracciare il confine fra i due spazi.¹⁶

È questa specifica connotazione del soggetto celibe di Duchamp, che porta Michel Carrouges a teorizzare il concetto di *machines célibataires*, e a cercare le sue applicazioni

¹³ «La sposa è una specie di sposa meccanica, - osservò Duchamp. - Non è la sposa stessa, è un concetto di sposa che dovevo mettere su tela in un modo o nell'altro. Era anche più importante di così. Prima di disegnarlo realmente, lo avevo pensato in termini verbali. E il Vetro non rappresenta una sposa vestita da notte o in altro modo, eppure alcune parti sono chiamate la Sposa... la Sposa è come una mia invenzione di sposa, un nuovo essere umano, metà robot e metà quadrimensionale» (*ivi*, p. 183; tratto da George H. Hamilton e Richard Hamilton, *Marcel Duchamp speaks*, intervista non pubblicata, con brevi commenti di Charles Mitchell, trasmessa dalla BBC, Terzo programma della serie *Arti, Anti-Art*, 1959).

¹⁴ *Ivi*, p. 187.

¹⁵ «Di fronte al nuovo mondo tecnologico, i Futuristi non hanno inventato forme nuove. Cambiano i loro temi di ispirazione, ma il sistema rappresentativo, molto ingenuo, continua a essere prigioniero di un naturalismo moderno. Il merito di Duchamp sta nell'aver posto il problema in modo diverso: questa nuova realtà tecnologica non è semplicemente un'aggiunta all'uomo naturale; essa lo muta radicalmente, crea forme inaudite. La macchina non è semplicemente uno strumento che prolunga il corpo umano; essa diventa un innesto destinato a procreare organi mai ancora visti» (JEAN CLAIR, *Marcel Duchamp il grande illusionista*, trad. da Maria Grazia Camici, Bologna, Cappelli, 1979, p. 68).

¹⁶ *Ivi*, p. 67.

nella letteratura. Assumere che la macchina celibe presenti caratteri biologici e tecnologici insieme implica il concetto di macchinizzazione del celibe, ossia l'assorbimento del celibe nella catena produttiva – anche se in una categoria specifica – ma anche l'assurgimento di esso a una lettura mitica la cui modernità è espressa dalla macchina.

La crescente simbiosi in atto tra l'uomo e la macchina, per Alberto Boatto trova la sua origine nella ghigliottina – archetipo della macchina celibe, a parer suo dimenticato da Carrouges.¹⁷ Boatto definisce la ghigliottina 'macchina nubile', data l'espressione *épouser la Veuve* che viene utilizzata per indicare l'esecuzione per impiccagione o ghigliottina – riscontrata anche in *Le dernier jour d'un condamné* di Victor Hugo; e specifica:

Dacché l'uomo viene soppresso, il coniuge maschio decapitato, e lei, femmina omicida, rimane trionfalmente sola, rivestita di gramaglie di ferro, ritta in piedi sopra l'impalcatura. [...] la ghigliottina mostra di disporre accanto alla struttura meccanica, anche del contrassegno funzionale che Carrouges esige da tutto il suo parco macchine. Ha infatti precisato: "una macchina celibe trasforma l'amore in meccanica di morte".¹⁸

Effettivamente, anche la sovrapposizione delle due lastre nell'opera di Duchamp, divise da sbarre di acciaio definite 'misure di raffreddamento', rammenta l'assetto geometrico dello strumento patibolare introdotto nel Codice Penale francese nel 1791. La ghigliottina è una macchina il cui scopo è la massima rapidità ed efficacia nell'adempimento di una pena di morte; la componente scenografica che la contraddistingue ha un potere sulle persone che assistono all'esecuzione e ha impressionato in maniera significativa l'immaginario francese ottocentesco, secondo le parole di Bertrand Marquer, per la sua qualità di «dispositif épistémologique» che separa il corpo dall'anima attraverso la decollazione.¹⁹

La ghigliottina è un esempio estremo del modello di Carrouges e Duchamp, ma contribuisce a dimostrare l'esistenza di una caratteristica costante nella macchina celibe: l'interruzione della meccanica innescata dal desiderio (vitale) con l'opposizione di un circuito sterile e fine a se stesso (mortale). La macchina celibe diviene la rappresentazione mitica della solitudine, ma allo stesso tempo è parte attiva nella costruzione del mito. Al pari della macchina mitologica, è soggetto e oggetto allo stesso tempo, non è un paradigma neutro che conduce il soggetto alla conoscenza dell'oggetto, è essa stessa la conoscenza che trasforma il soggetto.²⁰

La macchina celibe incarna e produce una soggettività problematica che si sottrae alla comunione sociale, restando saldamente ancorata a sé; una delle letture più interessanti che siano state condotte su di essa, sulla base del testo di Carrouges, è quella di Deleuze e Guattari, nell'ambito della loro imponente e complessa opera sulle implicazioni del capitalismo nella psiche, e viceversa della psicoanalisi nella produzione sociale.

¹⁷ Cfr. ALBERTO BOATTO, *Della ghigliottina considerata una Macchina celibe*, Milano, Scheiwiller, 2008.

¹⁸ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁹ BERTRAND MARQUER, *Homo duplex et décapitation*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, a cura di Jean-Louis Cabanès et al., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 145-159, a p. 147.

²⁰ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Sull'impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi*, in «Cultura tedesca», XII (1999), pp. 11-20.

2 MACCHINE CELIBI E PRODUZIONE SOCIALE. UNA PARENTESI

Opera fondamentale per chi si appropria alla riflessione teorica che riguarda il rapporto tra l'uomo e il desiderio nella società borghese è *L'Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari, che tratta questo argomento utilizzando le immagini di una meccanica desiderante, i cui ingranaggi sono individuati nelle parti del corpo umano adibite alla pulsione sessuale.²¹ Per Deleuze e Guattari, l'uomo, identificato nei termini di 'macchina desiderante', è frantumato in parti meccaniche delle quali ognuna è volta all'espletamento di una determinata fruizione: macchina-bocca, macchina-occhi, macchina-ano, e così via. È il desiderio a guidare le sue azioni, e queste devono contribuire allo sviluppo di una società industriale in continua espansione demografica. I due filosofi attribuiscono la frantumazione del soggetto desiderante al processo di produzione tipico del capitalismo, in quanto tale macchinizzazione del desiderio permette il controllo della produzione a catena dei desideri che innescano altri desideri.²²

Ma cosa accade quando il corpo si sottrae alla catena produttiva? Deleuze e Guattari, a tale proposito, introducono il concetto di 'corpo senza organi': un soggetto svuotato dalle sue funzioni socio-produttive, ossia dalle proprie macchine-organo, che rappresenta «il corpo senza immagine» - quello in cui le macchine desideranti si sono guastate; questo corpo è la sintesi tra produzione e antiproduzione perché pur essendo antiproduttivo «è continuamente reiniettato nella produzione».²³

Il corpo senza organi che da un lato rifiuta il desiderio, nel senso che non lo ingloba al suo interno perché le sue pareti sono lisce e impermeabili ad esso, e dall'altro ne registra i meccanismi sulle sue stesse superfici, attirandolo costantemente a sé, dà luogo a una interruzione intermittente del desiderio, dal momento che «ai flussi legati, connessi e interrotti esso oppone il suo flusso amorfo indifferenziato»; tale processo è quello in cui nasce la 'macchina paranoica', ovvero un'«incarnazione delle macchine desideranti», risultante dal rapporto di attrazione/rifiuto che il corpo senz'organi stipula con esse.²⁴

La macchina celibe di Carrouges, per Deleuze e Guattari, è costruita sul modello della macchina paranoica,²⁵ ma con «un consumo attuale della nuova macchina, un piacere che si può qualificare d'autoerotico o piuttosto d'automatico in cui si celebrano le nozze

21 DELEUZE e GUATTARI, *L'anti-Edipo*, cit., p. 3.

22 «Le macchine desideranti sono macchine binarie, a regola binaria o regime associativo; sempre una macchina accoppiata con un'altra. La sintesi produttiva, la produzione di produzione, ha una forma connettiva: - e; - e poi... C'è sempre una macchina produttrice di un flusso, ed un'altra ad essa collegata. (...) Il desiderio non cessa di effettuare l'accoppiamento di flussi continui e di oggetti parziali essenzialmente frammentari e frammentati. Il desiderio fa scorrere, scorre e interrompe» (*ivi*, p. 7).

23 «Il corpo senza organi è l'improduttivo; e tuttavia è prodotto a suo tempo e luogo nella sintesi connettiva, come identità del produrre e del prodotto. Il corpo senza organi non è il testimone di un nulla originale, più di quanto non sia il resto di una totalità perduta. Soprattutto non è una proiezione; nulla a che vedere con il corpo proprio, o con un'immagine del corpo. È il corpo senza immagine. Lui, l'improduttivo, esiste là ove è prodotto» (*ivi*, p. 10).

24 *Ivi*, p. 1.

25 «La macchina celibe porta testimonianza d'una vecchia macchina paranoica, coi suoi supplizi, le sue ombre, la sua vecchia Legge. In se stessa, tuttavia, non è una macchina paranoica. Tutto la distingue da questa, i suoi ingranaggi, i suoi carrelli, forbici, lancette, magneti, raggi. Persino nei supplizi o nella morte che porta, essa manifesta qualcosa di nuovo, una potenza solare» (*ivi*, p. 20).

di una nuova alleanza, nuova nascita, estasi sfolgorante, come se l'erotismo macchinale liberasse altre potenze illimitate»²⁶ La macchina celibe costituisce la sintesi tra macchina desiderante e corpo senza organi, è il compromesso tra queste perché, pur restando corpo desiderante, si autoesclude dal circuito economico. Allo stesso modo, il celibe, pur restando all'interno del sistema borghese, infrange la promessa della costruzione di una discendenza familiare, in quanto il suo desiderio non ne provoca altri: il suo è un appetito edonistico che non porta frutti o ulteriori contributi alla macchina capitalista.

Nel secolo in cui la normalizzazione della sessualità è uno strumento di controllo, lo studio socio-economico di Deleuze e Guattari rappresenta la schizofrenia del desiderio come forma di reazione endemica all'ipercontrollo esercitato sulla società. In questo quadro, il desiderio particolare del celibe, fondato sul mito moderno della meccanizzazione e dell'energia rotatoria, non porta alla procreazione ma alla ripetizione e al disordine. Un'immagine che Jean Clair riconduce al *Grand Verre*:

Stupefacente immagine di un mondo in cui tutta l'energia libidica sarebbe investita nelle forze di produzione, fino al punto di trascurare completamente le funzioni naturali di riproduzione, esse stesse assunte ormai dalle macchine. È difficile non vedere qui una bella illustrazione del funzionamento di quelle "macchine desideranti" dell'economia libidica nella società capitalistica, con i loro flussi, i loro grandi trasporti molari e molecolari, che Deleuze e Guattari hanno descritto ne *L'Anti-Edipo*, citando del resto, ma ignorando la fonte di questo meccanismo celibe, il *Grande Vétro* di Duchamp.²⁷

3 IL CELIBE NELLA LETTERATURA FRANCESE DEL XIX SECOLO. ALCUNI CASE STUDIES

Carrouges definisce la macchina celibe un mito moderno, e se Jesi riconduce l'origine dei miti prodotti dalla macchina mitologica agli archetipi presenti nell'inconscio collettivo di matrice jungiana, il filosofo francese ricerca questi elementi mitici, piuttosto, nella letteratura, attraverso i seguenti autori: Franz Kafka, Raymond Roussel, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Jules Verne, Villiers de l'Isle-Adam, Irène Hillel-Erlanger, Adolfo Bioy Casares, Lautréamont, Edgar Allan Poe. Per questa ragione, si esporranno alcuni esempi della rappresentazione del celibe nella letteratura francese del XIX secolo – laddove si evince la traccia di un'indagine delle funzioni sociali del celibato e del rapporto controverso tra la comunità e il celibe che, a mio parere, ha contribuito al formarsi dell'identità di questo soggetto – in quanto anticipatori di un archetipo poi incarnato dalla *machine célibataire*.

Quella del celibe è una condizione che nel romanzo francese dell'Ottocento inizia a suscitare un crescente e vivo interesse. Uno tra i primi autori a indirizzare l'attenzione del pubblico verso la figura dello scapolo e della nubile è Balzac, che nella *Préface* alla trilogia *Les Célibataires*, composta da *Le Curé de Tours*, *Pierrette* e *La Rabouilleuse*, descrive con toni polemici il rapporto tra lo Stato e il celibe:

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ CLAIR, *Marcel Duchamp il grande illusionista*, cit., p. 88.

L'état du Célibataire est un état contraire à la société. La Convention eut un moment l'idée d'astreindre les célibataires à des charges doubles de celles qui pesaient sur les gens mariés. Elle avait eu la plus équitable de toutes les pensées fiscales et la plus facile à exécuter. Ceci part d'un principe. Ce principe est la haine profonde de l'auteur contre tout être improductif, contre les célibataires, les vieilles filles et les vieux garçons, ces bords de la ruche!²⁸

Balzac inserisce numerosi personaggi celibi nella *Comédie Humaine*, ma in questa Trilogia segnala fin dal titolo la volontà di trattare direttamente l'argomento ed esporre le proprie posizioni, da un lato, nei confronti di un personaggio che si sottrae al controllo sociale e alla stabilità offerta dall'istituzione matrimoniale, dall'altro, nei confronti dello Stato che osteggia tale condizione civile. Nella conclusione a *Le Curé de Tours*, Balzac compie una riflessione anche sulle conseguenze dell'indebolimento della Chiesa rispetto allo Stato, infatti, la prima si era occupata dell'inquadramento sociale dei celibi, mentre il secondo non lo contempla:

Aujourd'hui l'Eglise n'est plus une puissance politique, et n'absorbe plus les forces des gens solitaires. Le célibat offre donc alors ce vice capital que, faisant converger les qualités de l'homme sur une seule passion, l'égoïsme, il rend les célibataires ou nuisibles ou inutiles. Nous vivons à une époque où le défaut des gouvernements est d'avoir moins fait la Société pour l'Homme, que l'Homme pour la Société. Il existe un combat perpétuel entre l'individu contre le système qui veut l'exploiter et qu'il tâche d'exploiter à son profit.²⁹

Il celibe è condotto all'egoismo, a divenire inutile o nocivo perché non trova la propria collocazione, ma questa non è la sua sola caratteristica: in *La Rabouilleuse* (1842), ultimo romanzo della Trilogia, il tema fondamentale a ruotare intorno al celibe è la caccia alla dote. Balzac tratta nella prima parte del celibato parigino di due fratelli che hanno intrapreso l'uno la carriera militare e l'altro quella pittorica; nella seconda della vita di un celibe di provincia che possiede un'immensa fortuna ma diviene schiavo della sua amante. Ciò che ricorre in questo caso è la sua insistenza sull'antinomia celibato/fortuna economica: il celibe per promuovere la sua ascesa sociale deve sposarsi bene, ma soprattutto sposarsi.³⁰

Qualche anno dopo, Joseph Méry tratta il celibe e il rifiuto del matrimonio prediligendo un altro punto di vista, quello della libertà, nei due romanzi *Une veuve inconsolable* del 1847 e *Monsieur Auguste* del 1859. Nel primo romanzo, Méry racconta l'amore infelice del giovane Albin per Lavinia, una vedova che ha deciso di non risposarsi, e del

²⁸ La trilogia è inserita nella serie *Scènes de la vie de province* nella prima edizione della *Comédie humaine* (t. VI, 1843) nella parte intitolata *Études de mœurs*. Ed. cit. HONORE DE BALZAC, *Les célibataires*, Paris, Gallimard, 1976, IV, p. 21.

²⁹ HONORE DE BALZAC, *Le Curé de Tours*, Paris, Furné, 1843, p. 61.

³⁰ Cfr. JEAN-CLAUDE BOLOGNE, *Histoire du célibat et des célibataires*, Paris, Fayard, 2004, pp. 238-239: La lettura utilitaristica del matrimonio borghese è ripresa da Jean-Claude Bologne che definisce l'Ottocento il secolo «de l'entreprise», in cui «les fortunes se font et se défont plus vite dans un monde dominé par le commerce et l'industrie», ma soprattutto in cui il matrimonio, e la dote che ne può derivare, assumono un valore economico ancor più che sociale.

celibato forzato a cui egli è costretto per il suo rifiuto. Méry si prende gioco della ineluttabilità di cui è in genere investito il matrimonio, ironizzando nella prefazione riguardo la necessità che una vedova ancora giovane debba risposarsi per non interrompere il convenzionale circuito cui corrisponde a una determinata età il matrimonio, aggiunge che ella dovrebbe seguire il marito nella tomba, come in India, piuttosto che rovinare la vita di un giovane che può innamorarsi di lei. Le sue parole sono senza dubbio provocatorie, infatti il protagonista del romanzo, pur inizialmente disperato, reagisce prontamente quando scopre i vantaggi di una vita senza matrimonio, conferendo al celibato un'aura positiva: «un seul amour donne l'esclavage, dix caprices donnent la liberté. La liberté!» confessa Albin al suo amico che, in procinto di sposarsi, è preoccupato per lui.³¹

Nel 1859, Méry affronta nuovamente il tema in *Monsieur Auguste*, romanzo noto soprattutto per essere il primo in cui un personaggio confessa un desiderio omoerotico.³² Il protagonista Auguste è un dandy che ricalca a menadito il profilo del pederasta presente in *Les études médico-legales sur les attentats aux mœurs*, opera di Tardieu del 1857,³³ egli rifiuta il matrimonio perché reputa il celibato l'unica condizione in cui può svilupparsi la sua libertà intellettuale, preferendo la compagnia degli uomini a quella delle donne. Al pari di Balzac, Méry espone la problematica antisocialità del celibe, ma all'esigenza di descrivere questo soggetto, anche con intento divulgativo, aggiunge quella di indagare le dinamiche che ne dirigono il desiderio, prefigurandosi quest'ultimo nella società borghese un atto politico oltre che identitario. Emerge l'esistenza sempre più ineludibile di un desiderio "altro", che non si realizza nel matrimonio, né lo anticipa o lo segue, piuttosto, lo rifiuta. Questo desiderio è simile a quello della macchina celibe deleuze-guattariana, che si sottrae alla concatenazione e invece di produrre si ri-produce, *ad libitum*.

Se in questi due autori la rappresentazione del celibe rientra nella volontà di dipingere un affresco sociale, all'inizio degli anni Ottanta si verificano alcuni casi in cui tale personaggio inizia ad essere delineato con caratteri sempre più peculiari, che riguardano anche gli aspetti prettamente sessuali della sua scelta. Nel 1883 viene pubblicato un romanzo che suscita molto scalpore, in cui la sessualità del personaggio principale rispecchia profondamente quella rappresentata in *Le Grand Verre* da Duchamp. Si tratta di *Charlot s'amuse*,³⁴ romanzo naturalista di Paul Bonnetain costruito sulle teorie di Charcot, in cui il protagonista, a causa di alcuni traumi infantili, conduce una vita da scapolo e trova piacere solo nell'atto della masturbazione. In quest'opera ci si trova di fronte a una nuova rappresentazione del desiderio maschile, fine a se stesso, che prescinde dalla dicotomia di genere (maschile/femminile) della coppia: Charlot si autoesclude dai sistemi affettivi e incanala a suo modo il desiderio. Bonnetain adduce il suo comportamento a una patologia isterica, ed è interessante ricordare che anche Deleuze e Guattari descrivono il celibe come un soggetto dominato dai nervi perché deve sempre giustificare se stesso.

31 JOSEPH MÉRY, *Une veuve inconsolable*, 2 voll., Paris, Roux et Cassanet, 1847, II, p. III.

32 JOSEPH MÉRY, *Monsieur Auguste*, Paris, Bourdilliat, 1859.

33 AMBROISE-AUGUSTE TARDIEU, *Études médico-legales sur les attentats aux mœurs*, Paris, Baillièrre, 1857. La terza parte (pp. 456-490) è dedicata alla pederastia e alla sodomia.

34 PAUL BONNETAIN, *Charlot s'amuse*, Bruxelles, Kistemaekers, 1883.

Solo tre anni dopo viene pubblicata un'opera in cui Carrouges individua esplicitamente una *machine célibataire*: *L'Éve future* di Villiers de l'Isle-Adam.³⁵ In questo romanzo il protagonista ama non ricambiato una donna, e per ovviare alla sua infelicità si fa costruire un androide che possa sostituirla. La vita artificiale che viene qui progettata e realizzata è l'esplicita rappresentazione del processo di meccanizzazione dell'oggetto desiderato innescato idealmente dal celibe, laddove alla masturbazione viene aggiunto un sofisticato apparato – in quanto il futuristico androide non è una donna, né tantomeno un uomo – per cui la relazione instaurata assume una natura narcisistica:

L'Éve de Villiers n'est pas une femme ni un ange, et encore moins la mère d'une nouvelle génération de femmes; elle est la réponse dialectique par laquelle la femme, reléguée au rang d'objet stérile et sans âme par la machine célibataire masculine, se change elle-même en machine célibataire.³⁶

L'androide risponde all'esigenza del superamento di una netta distinzione tra i generi sessuali, resa necessaria con lo svilupparsi della macchina celibe, attraverso la creazione di un terzo genere, meccanizzato, paradossale emblema della moderna produzione industriale e di una nuova forma di procreazione del genere umano. La potenzialità mitologica della macchina celibe, allo stesso modo, si manifesta nel superamento della meccanica desiderante alla base della produzione, ovvero nella proiezione mitica di una contro-società fondata su ideali estetici piuttosto che economici, e nella regressione dell'uomo ad un'esistenza orbitale. Un quadro, quest'ultimo, che permette di accostare il suo comportamento a quello della macchina mitologica, non solo perché produce e contiene il mito al suo interno, ma soprattutto perché elabora un contenuto inconscio e lo realizza, facendolo riaffiorare alla coscienza.

³⁵ AUGUSTE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Éve Future*, Paris, Brunhoff, 1886.

³⁶ CARROUGES, *Les machines célibataires*, cit., p. 116.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Sull'impossibilità di dire io. Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi*, in «Cultura tedesca», XII (1999), pp. 11-20. (Citato a p. 36.)
- BALZAC, HONORE DE, *Le Curé de Tours*, Paris, Furné, 1843. (Citato a p. 39.)
— *Les célibataires*, Paris, Gallimard, 1976. (Citato a p. 39.)
- BOATTO, ALBERTO, *Della ghigliottina considerata una Macchina celibe*, Milano, Scheiwiller, 2008. (Citato a p. 36.)
- BOFFI, GUIDO, *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi*, in «Itinera», IX (2015), pp. 95-114. (Citato a p. 32.)
- BOLOGNE, JEAN-CLAUDE, *Histoire du célibat et des célibataires*, Paris, Fayard, 2004. (Citato a p. 39.)
- BONNETAIN, PAUL, *Charlot s'amuse*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1883. (Citato a p. 40.)
- CARROUGES, MICHEL, *Les machines célibataires*, Paris, Chêne, 1954. (Citato alle pp. 32-34, 41.)
- CLAIR, JEAN, *Marcel Duchamp il grande illusionista*, trad. da Maria Grazia Camici, Bologna, Cappelli, 1979. (Citato alle pp. 35, 38.)
- DELEUZE, GILLES e FÉLIX GUATTARI, *L'anti-Edipo*, trad. da Alessandro Fontana, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 33, 37, 38.)
- JESI, FURIO, *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013. (Citato a p. 32.)
— *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*, in «Comunità», CLXVIII (1972), pp. 358-373. (Citato a p. 31.)
— *Mito*, Milano, Mondadori, 1980. (Citato alle pp. 32, 33.)
- MARQUER, BERTRAND, *Homo duplex et décapitation*, in *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, a cura di Jean-Louis Cabanès, Didier Philippot e Paolo Tortonese, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 145-159. (Citato a p. 36.)
- MÉRY, JOSEPH, *Monsieur Auguste*, Paris, Bourdilliat, 1859. (Citato a p. 40.)
— *Une veuve inconsolable*, 2 voll., Paris, Roux et Cassanet, 1847. (Citato a p. 40.)
- SCHWARTZ, ARTURO, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, trad. da Elena Baruchello, Torino, Einaudi, 1974. (Citato alle pp. 34, 35.)
- TARDIEU, AMBROISE-AUGUSTE, *Études médico-legales sur les attentants aux mœurs*, Paris, Baillière, 1857. (Citato a p. 40.)
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE DE, *L'Éve Future*, Paris, Brunhoff, 1886. (Citato a p. 41.)

PAROLE CHIAVE

Letteratura comparata; *gender studies*; letteratura francese; *histoire du célibataire*; *machine célibataire*; Gilles Deleuze; Michel Carrouges; Marcel Duchamp; Furio Jesi.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Giulia Scuro, dottoressa di ricerca, è autrice di una tesi di dottorato dal titolo *Paradigmi scientifici e narrativi dell'omosessualità nella letteratura francese dell'Ottocento (1810-1905)*, in cui si è occupata della interazione tra i testi scientifici e letterari che hanno concorso all'identificazione di un "tipo" omosessuale in Francia nel diciannovesimo secolo. Ha pubblicato per Altre Modernità un saggio sull'intersezione tra immagine letteraria e figurativa dell'ermafrodito in un romanzo breve di Balzac: *La doppia prospettiva della S in Sarrasine*.

giuliascuro@hotmail.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIULIA SCURO, *Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 31-43.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

IL MITO DI CUPIDO RISCritto DA TOMMASO CAMPANELLA E DA PAOLO REGIO

ANNA CERBO – *Univeristà di Napoli “L’Orientale”*

L’articolo prende in esame la riscrittura del mito di Cupido in alcune poesie di Tommaso Campanella e in alcune ottave del poema spirituale, la *Sirenide*, di Paolo Regio (1603 e 1606), con tutte le sue implicazioni morali, religiose, politiche e teologiche. Lo studio analitico dei testi menzionati mira a individuare il rapporto tra la cultura mitologica e il potere della Chiesa cattolica impegnata a restaurare l’ordine contro ogni tipo di corruzione, a indicare le regole e il percorso per raggiungere la salvezza. La manipolazione e il controllo di quella che Furio Jesi chiama «macchina mitologica» assume una solida funzione pedagogica, diventa uno strumento di censura e una strategia di propaganda della cultura letteraria controriformista.

The article examines the reshaping of the myth of Cupid in several poems by Tommaso Campanella and in several octaves of the spiritual poem *Sirenide* by Paolo Regio (1603 and 1606), divulging all of its moral, religious, political and theological implications. The analytical study of these texts aims to identify the relationship between mythological culture and the power of the Catholic Church, which was committed to the re-establishment of order in the face of corruption and to the delineation of the rules and pathways to salvation. The manipulation and command of what Furio Jesi calls the “mythological machine” adopts a solid pedagogical function and becomes an instrument of censorship and a propaganda strategy of the literary culture of the Counter-Reformation.

I

C’è un sonetto di Tommaso Campanella che si intitola *Contra Cupido*. È significativo che, nella *Scelta d’alcune poesie filosofiche* (1622), il componimento segue il sonetto che ha per titolo *Introduzione ad Amore, vero Amore*, incentrato sul confronto fra l’amore per una bella creatura e l’amore per Dio («eterna Altezza»). Se il primo alimenta e consolida la forza spirituale dell’amante, il secondo può sublimare («deificare») l’uomo, rendendo attive cioè e potenziando in lui le tre primalità:

L’anima si farà un’immensa spera,
che amar, saper e far tutto potrebbe
in Dio, di meraviglie sempr’altèra.¹

Dopo aver cantato quale è il vero Amore, quale è la potenza e quali sono gli effetti del vero Amore, col sonetto *Contra Cupido* Campanella condanna l’Amore della mitologia pagana, disapprova cioè l’Amore cieco deificato dai pagani, ma soprattutto condanna l’amore egoistico e vano, la corruzione nell’età contemporanea dell’Amore, la terza delle tre primalità,² trasformatasi in ipocrisia. Alla terza primalità, l’Amore, il Poeta di Stilo

¹ Sonetto 26, *Introduzione ad Amore, vero Amore*, vv. 9-12. Cito, qui e appresso, da TOMMASO CAMPANELLA, *Le Poesie*, a cura di Francesco Giancotti, Torino, Einaudi, 1998, p. 109.

² Le tre primalità sono Possanza, Senno e Amore, unite nella Monotriade, le quali sono chiamate anche «proprincipi dell’essere» (*Metafisica*, p. II, lib. VI, capp. 3 e 11). Si rimanda a quanto Campanella stesso scrive nell’*Esposizione* della canzone 23, *Al Primo Senno*: «Mostra [il Poeta] che ’l Senno è eterno, ed è Dio, e quel che l’Evangelo chiama “Verbo di Dio”. E che ’l Potere e ’il Volere sono in Dio eterni ed un essere, e ch’ogni ente partecipa di queste tre primalità o preminenze internamente, sia semplice o sia composto, secondo

dedica la canzone n. 28 (*Canzon d'Amor secondo la vera filosofia*), una canzone filosoficamente densa che trova riscontri concettuali nella *Metafisica*. Ma in questa sede ci si limita a considerare la riscrittura del mito di Cupido, tralasciando il significato metafisico della primalità, secondo il quale Amore, assoluto in Dio, è presente in ogni essere che ama se stesso in misura diversa, necessaria alla conservazione di ciascuno, secondo un sistema filosofico-teologico profondamente innovatore.

Nella *Esposizione* del sonetto *Contra Cupido*, il Frate di Stilo affida al lettore il compito di «notare» le «sottigliezze» dei suoi versi, sollecitandolo a fare luce sul «senso occulto e nuovo» del componimento. Il sonetto, che si segnala per la presenza di alcune immagini originali di Cupido, presenta la struttura propria dei sonetti filosofici e profetici di Campanella.

Nella prima parte della fronte:

Son tremila anni omai che 'l mondo cole
un cieco Amor, c'ha la faretra e l'ale;
ch'or di più è fatto sordo, e l'altrui male,
privo di caritate, udir non vuole,

c'è la constatazione del lungo culto di Cupido, «un cieco Amor», in netta contrapposizione con «il vero Amore, luce sincera» (v. 13 del sonetto precedente). A differenziare i due Amori, quello pagano e quello cristiano, è la “cecità” dell'uno e la “luminosità” dell'altro.

Nella tradizione letteraria e iconografica Cupido è sempre immaginato come «cieco», «cieco fanciul», «cieco e nudo». Il verso 2 del sonetto campanelliano («un cieco Amor, c'ha la faretra e l'ale») rinvia anche al tradizionale, ben noto armamentario di Cupido, costituito dalle frecce, contenute in una faretra d'oro, e alla sua velocità di spostarsi, perché dotato di ali dorate.

All'antica descrizione/rappresentazione di Cupido fanciullo cieco (capriccioso e scherzoso, imprevedibile e crudele), nei versi 3-4 del sonetto Campanella aggiunge (anzi introduce) il suo essere «sordo»: «ch'or di più è fatto sordo, e l'altrui male, / privo di caritate, udir non vuole». Nell'età coeva la sordità di Cupido è aumentata perché, «privo di caritate», è sempre più indifferente ai problemi e alle sofferenze del prossimo.

Si svolge così, nella seconda quartina e nella prima terzina del sonetto, la metamorfosi dell'antico personaggio mitologico “cieco, nudo, e armato”.³ Il nuovo profilo si configura per contrapposizione:

D'argento è ingordo e a brun vestirsi suole,
non più nudo fanciul schietto e leale,
ma vecchio astuto; e non usa aureo strale,

appare in *Metafisica*. Per il «Primo Senno» Campanella compone le canzoni 23-25, per l' «Amore» la canzone 28 e per la «Prima Possanza» la canzone 81.

³ Sono elementi fissi che ritornano nei poeti antichi come Ovidio, Properzio e Virgilio, ripresi e ridiscussi dai poeti latini medievali, dai rimatori e dai trattatisti d'amore del Duecento, tra i quali Guittone d'Arezzo e Francesco da Barberino: «Cecus et alatus, nudus, puer et pharetratus: istis quinque modis teneatur Amoris» (*Tractatus Amoris et operum eius*).

poiché fûr ritrovate le pistole,
 ma carbon, solfo, vampa, truono e piombo,
 che di piaghe infernali i corpi ammorbà,
 e sorde e losche fa l'aveide menti.

Nella tenebrosa età contemporanea, l'età dell'Anticristo, si assiste alla degenerazione dell'Amore. Cupido è avido di ricchezze e suole vestirsi di colore scuro, simbolo della decadenza e della corruzione del secolo.⁴ Da «nudo fanciul schietto e leale» è diventato «vecchio astuto»; e non usa più le frecce d'oro tramandate dal mito («l'aureo strale»), non solo perché – come scrive Francesco Giancotti – «dopo l'invenzione delle armi da fuoco» quelle «sono state sostituite da strumenti più prosaici e devastanti»,⁵ ma anche perché l'Autore vuole rinviare alla Sacra Scrittura ed evocare le pene della giustizia di Dio. Molte delle cinque parole del verso 9: «carbon, solfo, vampa, truono e piombo» sono di memoria scritturale (*Genesi, Apocalisse*). Il nuovo armamentario di Cupido è segnale di rovina e di morte; a differenza delle «frecce» che ferivano il cuore dell'innamorato, ferisce i «corpi» degli uomini di «piaghe infernali», mentre fa «sorde e losche» le loro «aveide menti». L'«accentuazione sarcastica» insita nei versi 7-8, rilevata da Giancotti, è soprattutto profetica.⁶

Il moderno Cupido è avido («ingordo»), come sono avidi gli uomini contemporanei, trasmette le sue qualità negative: avidità, sordità e cecità (della mente). Il Cupido di Campanella agisce in senso negativo sulla mente e sull'anima di chi è ingordo delle cose del mondo. Nella *Esposizione* del sonetto precedente Campanella chiama «lupino» l'amore egoistico che divora gli uomini. Si tratta di un Amore negativo, diverso dai due tipi di Amore celebrati nel sonetto *Introduzione ad Amore, vero Amore*. Qui si dice che, se l'amore per la donna (l'«amore donnesco») dà forza al vero amante, in virtù della natura divina della bellezza, l'Amore per Dio «deifica» l'uomo e fa diventare la sua anima «un'immensa sfera».

Dopo la constatazione del progressivo peggioramento dell'Amore, il sonetto *Contra Cupido* si chiude con una terzina profetica, col presagio del ritorno, dopo la caduta dell'Anticristo, dell'Amore puro e saggio, degno delle «anime innocenti». L'Amore degenerato, al culmine della corruzione, viene identificato con l'immagine della «bestia impiagata, sorda ed orba», che rimanda all'*Apocalisse* di Giovanni:

Pur dalla squilla mia sento un rimbombo:
 – Cedi, bestia impiagata, sorda ed orba,
 al saggio Amor dell'anime innocenti.

Il sonetto si chiude, riproponendo i due aggettivi («sorda ed orba») dei primi versi («cieco» e «sordo»), con la metamorfosi del mitico fanciullo nella «bestia» dell'*Apocalisse*, frequentemente evocata nella poesia del Frate di Stilo. In questo, come in altri casi, la metamorfosi non è morte ma rinascita di un mito.

⁴ Assai significativo è il sonetto n. 54, *Sopra i colori delle vesti*.

⁵ CAMPANELLA, *Le Poesie*, cit., p. 112.

⁶ *Ibidem*.

2

«*Pur dalla squilla mia sento un rimbombo*». Davvero alla «squilla» di Campanella fa eco un'altra voce, quella di Paolo Regio (1541-1607), umanista, poeta e teologo, vescovo di Vico Equense dal 1583 al 1607. Autore della *Historia catholica* e di molte *Vite* di santi, Regio scrisse anche un poema spirituale di imitazione dantesca, la *Sirenide*, accompagnato da un monumentale autocommento in cui il Poeta dà un'ampia interpretazione in chiave allegorica, ma soprattutto morale e cristiana dei miti pagani.⁷ Tra i vari miti utilizzati nella *factio* poetica, e poi interpretati nella *Dechiarazione*, un posto di rilievo occupa la riscrittura del mito di Cupido.⁸

Paolo Regio coglie un'altra qualità negativa del personaggio mitologico: la follia («Cupido folle»,⁹ «gl'atti suoi pazzeschi»);¹⁰ insiste, al pari di Campanella, sul peggioramento dell'Amore, attraverso il rovesciamento del ritratto del mitico fanciullo, fino alla sua trasformazione in mostro.

Nel secondo libro della *Sirenide*, ottave 176-178, così Cupido si presenta al pellegrino Sireno, nel corso del suo viaggio attraverso l'Inferno:

Tacque ciò detto, e Siren tosto vòlto
verso l'ultima spiaggia, con sua scorta,
partissi, e in quella non caminâr molto,
ch'incontrâr *chi gli strali, e l'arco porta;*
non già con quel *leggiadro, e vago volto*
ch'altri il depinge, ma *con facce smorta,*
qual di lui accorgendosi in un bosco
fuggì, ch'era di spine folto, e fosco.

«Perché Cupido da me ti nascondi?»,
gridò forte Siren, lui seguitando;
«perché tu fugi, perché non rispondi?
Così il *tuo gran valor* hai posto in bando,
co 'l qual gl'huomini sciocchi alfin confondi?
Non temer me, che vado contemplando
l'altrui miseria; deh *la tua figura*
scuoprìmi senz'haver di me pagura».

Allor voltossi, et era *si difforme,*
che non fu vista mai *più vil persona;*
egli havea gl'occhi, com'ha l'huom che dorme,

⁷ La *Sirenide* fu pubblicata a Napoli nel 1603 (PAOLO REGIO, *La Sirenide poema spirituale di monsignor Paolo Regio vescovo di Vico Equense. Doue si dimostrano le pene, [...] si conseguiscono. Con un discorso dell'istesso intorno all'Allegoria [...] e la vera Poesia*, Napoli, Antonio Pace, 1603). La seconda redazione del poema rivisto e corretto, con un'ampia e dotta *Dechiarazione*, è conservata manoscritta presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII. D. 130. Questa seconda redazione è stata recentemente pubblicata: PAOLO REGIO, *Sirenide*, edizione, introduzione e note di Anna Cerbo, Napoli, Photocity University press, 2014.

⁸ Cfr. *ivi* II, 177-178, 194-195 e relativa *Dechiarazione*; III, 47; IV, 96 e 124.

⁹ *Ivi* IV, 96, v. 3.

¹⁰ *Ivi* II, 178, v. 5.

con dui gran corni in capo per corona;
e gl'atti suoi pazzeschi in varie forme
mostrava chiaro, e ch'a nessun perdona;
poscia da lui sparì, come baleno,
onde seguì il suo camin Sireno.¹¹

Cupido porta «gli strali e l'arco», ma non ha più «quel leggiadro e vago volto» con cui lo avevano descritto gli antichi Poeti. Molto è dissimile, «difforme» da quello: ha una «facce smorta», gli occhi «com'ha l'huom che dorme», «con dui gran corni in capo per corona». La «facce smorta» è così spiegata nella *Dechiarazione*: «ma che haveva la facce tramortita, et priva di colore per cagion del mortal peccato, che qui dinota; overo che lo conobbe come cosa infernale [...]».¹² E gli occhi «com'ha l'huom che dorme»: «cioè tal amore non ha in sé opre meritorie, et vigilantanti, come un huomo che dormendo si sogna di oprare; overo dinota che chi di tal amor è oppresso ha gl'occhi dell'intelletto offuscati dal sonno del peccato, che non discerne lo splendor della divina grazia».¹³

Proprio mentre i poeti contemporanei (Giovan Battista Marino *in primis* e i suoi seguaci) si compiacciono di celebrare il dio della voluttà secondo la tradizione mitologica, sebbene con variazioni artificiose e con amplificazioni,¹⁴ Paolo Regio, al pari di Tommaso Campanella, contrappone, con motivazioni serie e significazioni rinnovate, al vecchio il nuovo ritratto di Cupido, alla falsa potenza dell'antico personaggio mitologico l'impotenza vera e la perdita del potere del Cupido contemporaneo, all'eroismo di quello la viltà di questo. Per l'immagine vittoriosa e forte di Cupido basta evocare i versi petrarcheschi del *Canzoniere* o del *Triumphus Pudicitie* («Quel vincitor che primo era a l'offesa, / da man dritta lo stral, da l'altra l'arco / e la corda all'orecchia avea già stesa») o il verso di Lapo Gianni («Amore, infaretrato com'arcero»). Ma i tempi eroici di Cupido, quando

11 Il corsivo nelle tre ottave riportate è mio, al fine di mettere in risalto il contrasto tra due immagini di Cupido: quella del mito classico e quella nuova e controriformista di Paolo Regio.

12 REGIO, *Sirenide*, cit., *Dechiarazione*, pp. 334-335.

13 *Ivi*, *Dechiarazione*, p. 335.

14 Mi sembra opportuno fare menzione dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, che si apre con la scena inedita di Cupido in lagrime, picchiato da Venere mentre con argutezze verbali la dea inveisce contro la sua crudele natura (canto I, 13, vv. 4-8). Marino rielabora l'immagine del faretrato fanciullo, potente e astuto, soffermandosi soprattutto sullo sdegno e sul desiderio di vendetta. Con l'aiuto di Apollo, il figlio colpisce la madre con una freccia, facendola innamorare del bellissimo Adone, il quale successivamente morirà morso da un cinghiale furioso d'amore, perché colpito da un'altra freccia di Cupido. Al successo straordinario del poema si aggiunse, nella cultura francese, la fortuna del canto IV (la favola di Amore e Psiche narrata in prima persona da Amore ad Adone), un «racconto facile, commovente, meraviglioso, dove l'interpretazione morale è del tutto indifferente» (HENRI LE MAÎTRE, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, 1946, pp. 74-75), ma anche un racconto «speculare» «nei riguardi della vicenda principale» (ALESSANDRO MARTINI, *L'Adone di Giovanbattista Marino*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 777-797, a p. 782). Sul mito di Amore e Psiche in Marino e in altri poeti del Seicento in cui Amore assume un ruolo principale rispetto ad Apuleio (Udine, Mercadanti, Gabrielli) si vedano anche gli studi di OTTAVIO BESOMI, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975; GIOVANNI POZZI, *Introduzione*, in Giovan Battista Marino, *Introduzione*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1976; SALVATORE USSIA, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001 e SONIA CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 135-14.

al suo potere e ai suoi scherzi non sfuggivano né gli uomini né gli dèi, sono lontani.¹⁵ Ormai Cupido è in grado di «confondere» «solo gli uomini sciocchi».¹⁶ Regio, infatti, racconta che Cupido, accorgendosi di Sireno, *viator* penitente e contemplante (vale a dire dell'uomo fedele, guidato dalla ragione e quindi in grado di comprendere «la verità del male», dell'amore vano e lascivo, cioè del peccato), per paura e timore fugge in un bosco pieno di spine, fino a sparire.

La fuga di Cupido nel bosco, in cui mi sembra di avvertire l'influenza dell'*Apocalisse* XVII, 1-5 e soprattutto della *Comedia* dantesca (*Purgatorio* XXXII, vv. 158-160), è un particolare inedito e significativo nella storia del mito di Cupido.

Vorrei dire in primo luogo che, proprio grazie alla lettura dell'*Apocalisse* e del canto dantesco citato, Regio può scrivere le ottave della *Sirenide* che ho riportate, in cui ricrea una situazione umana e spirituale (quella di Sireno, simbolo dell'umanità cristiana libera dall'attaccamento ai beni e agli amori terreni) che è il rovesciamento della situazione dell'innamorato Petrarca, espressa con la stessa immagine del *bosco* nella canzone CCXIV, *Anzi tre di creata era alma in parte*. Nel componimento petrarchesco è l'anima del Poeta a essere «ritenuta» nel bosco amoroso, «folto di spine»¹⁷ («ombroso bosco»),¹⁸ in cui ha ricevuto le piaghe d'amore; nella *Sirenide* è Cupido, cioè Amore, a fuggire nel bosco pieno di spine, non l'anima di Sireno. L'anima di Petrarca è errante, l'anima di Sireno è libera dal peccato; la mente di Sireno, illuminata dalla ragione, è padrona di sé, in grado di non lasciarsi travolgere dal peccato, anzi è in grado di meditare sul peccato, il quale significa allontanamento dal bene e dalla virtù. È interessante il commento che Paolo Regio fa alle tre ottave citate (*Sirenide* II, 176-178), cioè l'esegesi della propria riscrittura controriformista del mito di Cupido:

[...] che non aveva quel leggiadro volto, come lo depingono, con l'ali adorne di belle penne, et con l'arco in mano, et le saette a i fianchi, com'il Petrarca lo depinge nel suo *Trionfo*;¹⁹ ma che aveva la facce tramortita, et priva di colore per cagion del mortal peccato, che qui dinota;²⁰ ovvero che lo conobbe come cosa infernale; lo qual tosto conosciuto dall'huomo guidato dalla ragione, da lui in un bosco [fuggì, ch'era di spine folto, e fosco], cioè quest'amor vano, che offende l'anima fedele, non appare tra gli huomini penitenti, et religiosi contemplativi, che da loro fugge, et va nel bosco folto di spine, et oscuro; cioè fa stanza ne gli huomini lussuriosi, spensierati, et ricchi, che non attendano ad altro che alle vanità, et alle

15 Il potere di Cupido sembra perdere quota anche nei poeti barocchi quando, piangendo, egli cerca consolazione e aiuto in un altro dio (*Adone*, I) oppure quando, mesto, dice di essersi innamorato di Psiche perché così vuole una divinità più potente di lui (CRISTOFORO MERCADANTI, *Psiche tragicomedia di Christoforo Mercadanti dottor di legge Sarzanese. Al' Illustrissimo... Gio. Battista Saluago...*, Viterbo, Pietro e Agostino Discepolo, 1619, II, 1, 137; DIAMANTE GABRIELLI, *Psiche tragicomedia rappresentata in musica, et dedicata alla serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria, &c. Nelle sue augustissime nozze col serenissimo Carlo secondo duca di Mantoua*, Mantova, Osanna, 1649, IV e V).

16 REGIO, *Sirenide*, cit., II, 177, v. 5.

17 *RVF* CCXIV, v. 23. Qui e altrove l'edizione di riferimento è FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Einaudi, 1968.

18 *RVF* CCXIV, v. 33.

19 Cfr. *Triumphus Pudicitie*, vv. 34-36.

20 Si rinvia al sonetto *Contra Cupido* di Tommaso Campanella, il cui «senso occulto e nuovo» è illustrato dallo stesso Autore nell'autocommento.

lascivie; ovvero fugge in un bosco di spine, per dinotare che questo amor vano fugge da gli virtuosi, et va a i viziosi, che nelle ricchezze somigliate alle spine si confondono, et nelle sporcizie della carne si diletano [...]. [Con due gran corni in capo per corona]: per l'uno s'intende l'odio contro Dio, et per l'altro contro il prossimo; perché chi tal amor siegue non ama né Iddio, né il prossimo, come la carità vuole; anzi fa contro il precetto divino [...].²¹

Al pari di Dante *viator*, dinanzi alla «femmina balba» (*Purgatorio*, XIX, 1-33), Sireno è in grado di andare oltre le apparenze di Cupido, oltre i suoi modi falsi e bugiardi, di guardare dentro Cupido, e di conoscerlo come «cosa infernale», come mostro, cioè come peccato. Anzi Sireno sfida Cupido, volendosi esporre al suo arco (*Sirenide*, II, ottava 177). A differenza di Petrarca, Sireno/Regio non si sente impotente e disarmato; grazie all'esercizio delle virtù e all'equilibrio interiore sa difendersi dalle frecce di Cupido. Il peccato non è nel labirinto interiore di Sireno ma è all'esterno, perché Sireno lo ha domato e sconfitto, recuperando il proprio sé, il proprio centro.

Rievocando le immagini classiche del mito di Cupido, Regio ne rovescia il senso da positivo in negativo e ne corrode il significato, attraverso una riscrittura che si avvale sicuramente della tradizione esegetica del medesimo mito. Regio scrive che il «fuoco» di Cupido è «cocente» e i suoi «dardi» sono «duri», ma solo per gli stolti, i quali erroneamente lo chiamano dio e lo considerano forte e potente. L'uomo saggio teme solo Dio, non i dardi né il potere di Cupido:

c'habia il *foco cocente*, e *duri i dardi*,
dicon gli stolti, e dio lo chiaman sopra
nel mondo, e forte, e che non ha temenza
di niente, perché miran l'apparenza.²²

«Foco cocente» rinvia a Ovidio. I «duri dardi», appuntiti e crudeli, rinviano a una ricca aggettivazione metaforica utilizzata per gli strali/dardi/saette: «saette velenose et empie» (Petrarca, LXXXIII, v. 4); «ferro avvelenato» e «l'accese / saette» (sempre Petrarca);²³ «spietata saetta e sottile» (Frescobaldi).²⁴ Il processo di ironizzazione nei confronti della tradizione pagana è chiaro.

Già Boccaccio si era compiaciuto di una certa ironizzazione letteraria, se nel *Filocolo* aveva introdotto Cupido non cieco per la concupiscenza, bensì con gli occhi liberi e piacevoli, nume tutelare del matrimonio;²⁵ e se successivamente, nelle *Genealogie*, IX,

21 Cfr. REGIO, *Sirenide*, cit., *Declarazione*, pp. 334-335.

22 *Sirenide*, cit., II, 179. Il corsivo è mio.

23 *RVF*, CCIX, v. 10 e CCLXX, vv. 76-77.

24 Sonetto III (*Per tanto pianger quanto li occhi fanno*), v. 12.

25 Cfr. *Filocolo* IV, 85, 8: «... sopra una colonna, la quale ogni uomo che la vedesse la giudicherebbe di fuoco nel primo aspetto, tanto è vermiglia e lucente, dimora il figliuolo di Venere ignudo con due grandissime alie d'oro, graziosissimo molto a riguardare; e tiene nella sinistra mano uno arco e nella destra saette, e pare a chiunque in quella passa che questi il voglia saettare; ma egli non ha gli occhi fasciati come molti il figurano, anzi gli ha quivi belli e piacevoli, e per pupilla di ciascuno è un carbuncolo, che in quella camera tenebre essere non lasciano per alcun tempo, ma luminosa e chiara come il sole vi ferisse la tengono» (GIOVANNI BOCCACCIO, *Filocolo*, in *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1969, I, p. 564).

4, 1, sempre a proposito di Cupido, scriveva: «Quem insipidi veteres modernique ingentis potentie deum volunt» («Gli stolti antichi e moderni lo vogliono dio di grande potenza»), e, venendo a spiegare il senso nascosto della favola, aggiungeva:

[...] Alatus preterea dicitur, ut passionati instabilitas demonstraretur; facile enim credentes cupientesque de passione in passionem evolant. Arcum atque sagittas ideo ferre fingitur, ut insipientium repentina captivitas ostendatur; nam in ictu fere oculi capiuntur [...].²⁶

Più avanti nella *Sirenide* si legge che Cupido è il «primo mostro» partorito dalla concupiscenza (*Sirenide*, II, ottava 194). Vedere e contemplare la bruttezza di Cupido – come fa Sireno – significa comprendere la bruttezza del peccato che offusca la mente, anzi acceca totalmente il lume della ragione.

Il Vescovo di Vico Equense mette il dito sulla “mostruosità” della concupiscenza, mostro o fiera infernale, una mostruosità che rinvia al caos e alle tenebre interiori, la cui verità era stata illustrata – lo dice Paolo Regio nella *Dechiarazione* del proprio poema – da Palefate soprattutto attraverso i miti di Pasifae, di Ercole, dei Centauri: quella mostruosità sulla quale si è soffermata l’attenzione di Jung e, recentemente, di altri teorici ed esegeti dei miti pagani. Penso a questo proposito al libro di Marina Warner, *Managing Monsters: Six Myths of our Time* (1994), una studiosa convinta che la riscrittura e la reinterpretazione dei miti testimoniano «l’interazione tra mito e storia». ²⁷ La riscrittura regiana del mito di Cupido ha un preciso intento pedagogico e una forte carica ideologica di marca controriformista, mirando a ripristinare, consolidandolo, il potere della Chiesa cattolica romana e a formare l’«uomo fedele».

Il viaggio di Sireno è un viaggio di contemplazione dei vizi e delle virtù, di discernimento del bene dal male; è la storia di un uomo che si innamora di Dio:

Questo di tant’amor il cor l’accese,
che fè di piombo ogni indorato dardo,
che mai *Cupido folle* a lui distese,
talché verso del cielo alzò suo sguardo;
allor del primo Amor in lui discese
un raggio, ch’ a scaldarlo non fu tardo;
ond’ei gridò: «O alto mio Signore
io amo, e adoro te con tutto il core». ²⁸

A colpire e a scaldare l’anima di Sireno è un «raggio» del Primo Amore, il fuoco della Carità. L’amore divino accese tanto il cuore di Sireno che scacciò via ogni altro amore per le cose terrene. L’Amore per Dio non disintegra, non distrugge, non uccide e non dà angoscia; non impedisce il corretto uso della ragione, che nell’uomo è principio di vita morale; al contrario unisce ed eleva. Come scrive lo stesso Autore nella *Dechiarazione*,

²⁶ GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, VIII, p. 906.

²⁷ MARINA WARNER, *Managing Monsters. Six Myths of our Time*, London, Vintage, 1994.

²⁸ REGIO, *Sirenide*, cit., IV, 96. Il corsivo è mio.

il verso «che fé di piombo ogni indorato strale» alluderebbe «a quel che dell'amor tereno, et cupidino hanno scritto i poeti; che Cupido, volendo far innamorar alcuno, lo feriva con lo strale d'oro, et volendoli far odiar la cosa amata, lo feriva con lo strale di piombo». ²⁹ Ma Regio sta parlando del vero e santo Amore, servendosi parodicamente di immagini del mito pagano. Si assiste ad una interiorizzazione e ad una drammatizzazione del mito in chiave cristiana e spirituale, a una meditazione teologica attraverso il mito.

3

Il mito di Cupido, capovolto di segno, riscritto e reinterpretato, «vissuto» ³⁰ dal poeta cattolico della Controriforma, diventa uno strumento di censura, una strategia di propaganda della cultura letteraria controriformista, assume una solida funzione pedagogica nella trasmissione dei valori e delle verità. Il protagonista della *Sirenide*, Sireno, è il modello dell'«uomo fedele» della Controriforma; l'Autore del poema, Paolo Regio, è il prelado dell'età tridentina, rigoroso nel predicare contro il vizio e il peccato, additando le regole e il percorso per raggiungere la salvezza, vivendo nell'ordine e nell'armonia interiore.

Negli stessi anni, nello stesso contesto sociale e culturale napoletano, Tommaso Campanella insegnava il suo «modo di filosofare», ³¹ faceva esperienza della beatitudine che proviene dalla consuetudine con la Teologia («*Theologiza et laetare*»). ³² Additava così quella «festa» interiore come «sospensione del tempo storico», ³³ come alternativa e antidoto alle «feste» caotiche e lussuose del potere tirannico che abbagliavano e frastornavano il popolo, ³⁴ alla corruzione del vero amore, della vera sapienza:

La coscienza d'una bontà vera
basta a far l'uomo beato; ed infelice
a finta ed ignorante, ancor ch'altera. ³⁵

Dalle carceri napoletane (il torrione di Castel Nuovo e la «fossa di Castel Sant'Elmo»), rivolto all'Europa e al mondo intero, il Frate domenicano di Stilo svolgeva instancabilmente il proprio magistero di poeta profeta, esortando a riflettere sulla «commedia universale» e a recitare bene la parte che il Regista divino assegna agli uomini e a tutte le

²⁹ *Ivi*, *Declarazione*, p. 611.

³⁰ Espressioni come «mitologia viva» e «vivere il mito» sono di Furio Jesi e di altri studiosi dei miti, quando parlano del primo Umanesimo e della cultura del Rinascimento. Calato nella realtà storica del presente e «vissuto» da Paolo Regio è anche il mito di Atteone. Atteone/Regio è il padrone/prelato addentato e morso dagli invidiosi servi/fedeli.

³¹ Cfr. il sonetto 6, *Modo di filosofare*, dove molto significativi sono i versi «Io l'universo adempio, / Dio contemplando a tutte cose interno» (CAMPANELLA, *Le Poesie*, cit., p. 44).

³² Cfr. *Esposizione*, Canzone 24, madrigale 2 (*ivi*, p. 97).

³³ Sono espressioni di FURIO JESI, *La festa e la macchina mitologica*, in «Comunità», CLXIX (1973); *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013.

³⁴ Significativo è il sonetto 33: *Della plebe*.

³⁵ Sonetto 34, vv. 9-11.

sue creature.³⁶ Dalle tenebre della prigione non perdeva la speranza di rivedere la luce del sole e di tornare a contemplare il libro della Natura, di diventare quanto prima predicatore di una chiesa cristiana universale.³⁷ Nelle sue poesie, come riscrive i *Salmi* e rende attuale la parabola evangelica,³⁸ così aggiorna la favola mitologica, con lo stesso impegno didattico-pedagogico. Contro i falsi sapienti contemporanei Campanella evoca Cristo e Prometeo, contro i tiranni usa immagini che si ispirano ai Libri della Sacra Scrittura ma pure al mito di Polifemo («Ch'altri l'appella antro di Polifemo, / palazzo altri d'Atlante, e chi di Creta / il laberinto [...]»,³⁹ «dov'io, nascosto in ciclopea caverna»)⁴⁰ o ancora al mito di Cupido, nel sonetto 35, *Che 'l principe tristo non è mente della repubblica sua*.⁴¹ Con Prometeo Campanella si identifica con allusioni incisive nel sonetto proemiale, v. 14, («al fuoco ch'io rubbai dal sole») della *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, nel *Sonetto nel Caucaso* e nella *Canzone a Berillo, di pentimento, desideroso di confessione ecc., fatta nel Caucaso*; a Ulisse si paragona ma per differenziarsene subito nell'*Egloga in principis Galliciarum Delphini admirandam nativitatem vaticiniis et divinis et humanis celeberrimam*, vv. 100-105:

Radices altas cum egisset Palladis arbos,
vellere sacri Agni, Polyphemi tutus ab antro
efferror, et Romam me traxit amator amantem
Orpheus aevi nostri, Melchisedech et Apollo:
nec servare potest (obstabat coeca potestas)
tempore ab insano, noctis redeuntis amico.⁴²

³⁶ Cfr. *Scelta*, nn. 14-17. Cfr. anche *Metaph.*, p. III, lib. XV, cap. 2, art. 7. Rinvio agli eccellenti saggi di GERMANA ERNST, *Il carcere il politico il profeta. Saggi su Tommaso Campanella*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

³⁷ Basterebbe leggere il madrigale 5 della *Canzone terza della Salmodia metafisica*, con il relativo commento dell'Autore: «Mira qual voto grande d'animo divinissimo! E' pretende fare a Dio una scuola di tutto il mondo, se Dio lo aiuta» (CAMPANELLA, *Le Poesie*, cit., p. 327). Sulla poesia di Campanella rinvio ai seguenti studi: FRANC DUCROS, *Tommaso Campanella poète*, Paris, PUF, 1969; LINA BOLZONI, *Introduzione*, in Tommaso Campanella, *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, UTET, 1977; GERMANA ERNST, *Religione, ragione e natura*, Milano, Franco Angeli, 1991; EADEM, «Nascosto in ciclopea caverna». *Natura e condizione umana in Campanella*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia», VII (1991), pp. 41-65; STELIO CRO, *La fede, la scienza e l'unità del mondo in Tommaso Campanella*, in *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di Michele Cataudella, Napoli, ESI, 1995, pp. 163-181; MONICA FINTONI, *Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di T. Campanella*, in «Bruniana & Campanelliana», II (1996), pp. 179-193; ANNA CERBO, «Theologiza et laetare». *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente dell'I.U.O., 1997.

³⁸ Si veda in particolare il sonetto 42 *Sonetto cavato dalla parabola di Cristo in san Luca, e da san Giacomo*. Nella *Poetica latina* il Frate di Stilo ribadiva quanto già aveva affermato: «Penso che si debbano tralasciare le favole greche e si debba parlare di ciò che accadde nel Cristianesimo» (TOMMASO CAMPANELLA, *Scritti letterari*, in *Tutte le opere*, a cura di Luigi Firpo, Mondadori, 1954, I, p. 1103).

³⁹ Sonetto 60, *Al carcere*, v. 9.

⁴⁰ Sonetto 70, *A Tobia Adami filosofo*, v. 4.

⁴¹ Nell'*Esposizione* il Frate domenicano di Stilo sottolinea le argutezze del componimento, aggiungendo: «Questo sonetto vuol attenzione. Nota con che arguzia dice che la mentola di Cupido almeno dà gusto, se ben c'inganna con falso gusto per tórci la sostanza e far altri uomini di quella; ma il principe tristo ci mangia con disgusto, e senza speme di frutto; pensa, perch'è cieco, senza lingua e senza orecchie».

⁴² CAMPANELLA, *Le Poesie*, cit., p. 635. Questi versi ricordano la similitudine/dissimilitudine di Dante *viator* con gli Argonauti (*Paradiso*, XXV, vv. 7 ss.).

Sostanzialmente Tommaso Campanella e Paolo Regio sono in linea con la poetica post-tridentina di papa Urbano VIII, chiamato l'Apollo cristiano (o l'Apollo Vaticano), autore dei *Poëmata*, soprattutto dell'Elegia *Poesis probis et piis documentis primaevae decori restituenda* che si impose come il manifesto della restaurazione della vera e santa poesia, da contrapporre alla poesia vana e corrottrice di Marino e dei suoi seguaci,⁴³ e in generale ai poeti indegni di ogni epoca. Ma senza dubbio – rispetto a Paolo Regio – il rapporto di Campanella nei confronti dei principi controriformistici è più critico e problematico, come testimonia la sua complessa produzione poetica, filosofica e teologica, in cui inserisce anche valori vitalistici e naturalistici del pensiero rinascimentale.

Nel primo Seicento classicisti e moralisti credono nel «sistema comunicativo della mitologia»,⁴⁴ convinti cioè che la cultura e la letteratura sono fruibili attraverso l'imitazione della tradizione e quelle che Jesi ha chiamato le «connessioni archetipiche».⁴⁵ Ma c'è anche Marino con la schiera dei suoi imitatori, intenti a superare gli antichi e a meravigliare i lettori variando e ammodernando le favole mitologiche; e ci sono ancora i poeti comici e burleschi che ridono dei miti e degradano gli dèi pagani, credendo di «ammansire i rigidi sdegni dell'ortodossia».⁴⁶

43 Intorno alla politica culturale di Urbano VIII si veda il volume di MARC FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e*, Paris, Flammarion, 1994 (trad. it. *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995).

44 Per Amedeo Quondam il «principio estetico dell'imitazione» e il «sistema comunicativo della mitologia» rientrano nel paradigma che caratterizza il classicismo (cfr. AMEDEO QUONDAM, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 2013).

45 Cfr. FURIO JESI, *Le connessioni archetipiche*, in «Archivio internazionale di etnografia e preistoria», 1 (1958), pp. 35-44.

46 Cfr. FABIO COSSUTTA, *L'oscillazione del mito tra irrazionalismo barocco e razionalismo secentesco*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Fabio Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, II (*Dal Barocco all'Illuminismo*), p. 10.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BESOMI, OTTAVIO, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975. (Citato a p. 49.)
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Filocolo*, in *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, Milano, Rizzoli, 1969, I. (Citato a p. 51.)
- *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, VIII. (Citato a p. 52.)
- BOLZONI, LINA, *Introduzione*, in Tommaso Campanella, *Opere letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, UTET, 1977. (Citato a p. 54.)
- CAMPANELLA, TOMMASO, *Le Poesie*, a cura di Francesco Giancotti, Torino, Einaudi, 1998. (Citato alle pp. 45, 47, 53, 54.)
- *Scritti letterari*, in *Tutte le opere*, a cura di Luigi Firpo, Mondadori, 1954, I. (Citato a p. 54.)
- CAVICCHIOLI, SONIA, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 49.)
- CERBO, ANNA, "Theologiza et laetare". *Saggi sulla poesia di Tommaso Campanella*, Napoli, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente dell'I.U.O., 1997. (Citato a p. 54.)
- COSSUTTA, FABIO, *L'oscillazione del mito tra irrazionalismo barocco e razionalismo secentesco*, in *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Fabio Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, II (*Dal Barocco all'Illuminismo*). (Citato a p. 55.)
- CRO, STELIO, *La fede, la scienza e l'unità del mondo in Tommaso Campanella*, in *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*, a cura di Michele Cataudella, Napoli, ESI, 1995, pp. 163-181. (Citato a p. 54.)
- DUCROS, FRANC, *Tommaso Campanella poète*, Paris, PUF, 1969. (Citato a p. 54.)
- ERNST, GERMANA, *Il carcere il politico il profeta. Saggi su Tommaso Campanella*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002. (Citato a p. 54.)
- "Nascosto in ciclopea caverna". *Natura e condizione umana in Campanella*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia», VII (1991), pp. 41-65. (Citato a p. 54.)
- *Religione, ragione e natura*, Milano, Franco Angeli, 1991. (Citato a p. 54.)
- FINTONI, MONICA, *Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di T. Campanella*, in «Bruniana & Campanelliana», II (1996), pp. 179-193. (Citato a p. 54.)
- FUMAROLI, MARC, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano, Adelphi, 1995. (Citato a p. 55.)
- *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e*, Paris, Flammarion, 1994. (Citato a p. 55.)
- GABRIELLI, DIAMANTE, *Psiche tragicomedia rappresentata in musica, et dedicata alla serenissima Isabella Clara arciduchessa d'Austria, &c. Nelle sue augustissime nozze col serenissimo Carlo secondo duca di Mantoua*, Mantova, Osanna, 1649. (Citato a p. 50.)
- JESI, FURIO, *Il tempo della festa*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2013. (Citato a p. 53.)
- *La festa e la macchina mitologica*, in «Comunità», CLXIX (1973). (Citato a p. 53.)

- *Le connessioni archetipiche*, in «Archivio internazionale di etnografia e preistoria», I (1958), pp. 35-44. (Citato a p. 55.)
- LE MAÎTRE, HENRI, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, 1946. (Citato a p. 49.)
- MARTINI, ALESSANDRO, *L'Adone di Giovanbattista Marino*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1993, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, pp. 777-797. (Citato a p. 49.)
- MERCADANTI, CRISTOFORO, *Psiche tragicomedia di Christoforo Mercadanti dottor di legge Sarzanese. Al'Illustrissimo... Gio. Battista Saluago...*, Viterbo, Pietro e Agostino Discepolo, 1619. (Citato a p. 50.)
- PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Einaudi, 1968. (Citato a p. 50.)
- POZZI, GIOVANNI, *Introduzione*, in Giovan Battista Marino, *Introduzione*, a cura di Giovanni Pozzi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1976. (Citato a p. 49.)
- QUONDAM, AMEDEO, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 2013. (Citato a p. 55.)
- REGIO, PAOLO, *La Sirenide poema spirituale di monsignor Paolo Regio vescovo di Vico Equense. Doue si dimostrano le pene, [...] si conseguiscono. Con un discorso dell'istesso intorno all'Allegoria [...] e la vera Poesia*, Napoli, Antonio Pace, 1603. (Citato a p. 48.)
- *Sirenide*, edizione, introduzione e note di Anna Cerbo, Napoli, Photocity University press, 2014. (Citato alle pp. 48-53.)
- USSIA, SALVATORE, *Amore innamorato. Riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche. Secoli XV-XVII*, Vercelli, Mercurio, 2001. (Citato a p. 49.)
- WARNER, MARINA, *Managing Monsters. Six Myths of our Time*, London, Vintage, 1994. (Citato a p. 52.)

PAROLE CHIAVE

Mito; Cupido; poesia; Tommaso Campanella; Paolo Regio; strategia; propaganda; Controriforma.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Anna Cerbo è professore associato presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Nel corso della sua carriera si è dedicata in particolare allo studio delle opere di Dante, Petrarca, Boccaccio, Bruno e Campanella. È autrice del volume *La metamorfosi del mito da Boccaccio a Marino* (seconda ediz. 2012).

annacerbo@libero.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA CERBO, *Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 45–58.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LE FASCISME, C'EST DU THÉÂTRE. MACCHINA SCENICA E MECCANICA NARRATIVA

EMANUELE CANZANIELLO – Università di Napoli “Federico II”

«Le fascisme, c'est du théâtre», sostiene Jean Genet, e come tale i suoi legami con la natura e la prassi della messa in scena sono essenziali alla specificità del fenomeno. La resa spettacolare della nazionalizzazione delle masse è stata senz'altro tra i temi fondamentali della ricerca sui totalitarismi. Il mio proposito è qui quello di intarsiare alcuni nuclei consolidati della ricerca storica con le rese squisitamente letterarie di quello che fu poco più che un decennio di immensi *tableaux vivants*, visioni di un nuovo ordine di massa. Un'opera d'arte collettiva, basata su una premessa fondamentale: dare “figurabilità” ai detriti e alle rovine (rimosse?) di alcuni miti delle origini propri della cultura romantica, e consapevolmente avviare e mettere in luce un enorme processo più generale di disgregazione del logos e di tutta la civiltà europea nella sua prospettiva diremo cartesiana, geometrica e razionalista.

Il mio discorso si fonda, anche se in breve, su un testo solo: la *Gerbe des forces* (1937) di A. de Châteaubriant, uno dei più singolari resoconti di pellegrinaggio politico verso il miraggio totalitario che si sia dato tra le due guerre mondiali. Soccorsi non secondari sono il saggio di Susan Sontag *Under the sign of Saturn* (1980) e quello di Peter D. Tame *La Mystique du Fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach* (1986).

According to Jean Genet: «Le fascisme, c'est du théâtre», and as such its relationship with the nature and praxis of staging are essential to the specificity of the phenomenon. The magnificent representation of mass nationalisation is beyond doubt one of the fundamental issues when investigating totalitarianisms. My aim here is to link some well-established nuclei of historical research to the literary outputs of what was little more than a decade of immense *tableaux vivants*, visions of a new mass order. A collective work of art, based on a fundamental premise: to give ‘figurality’ to the rubble and (repressed?) ruins of some of the origin myths of Romantic culture; and to consciously highlight a bigger, more general process of disintegration of the entire European logos and civilisation, in its Cartesian, geometrical and rationalist perspective. This analysis is based on a single text: *Gerbe des forces* (1937), by Alphonse de Châteaubriant, one of the most remarkable accounts of ‘political pilgrimage’ towards the totalitarian mirage in the interwar period. Other primary texts are the essays written by Susan Sontag, *Under the sign of Saturn* (1980), and by Peter D. Tame, *La Mystique du Fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach* (1986).

«Le fascisme, c'est du théâtre», sostiene Jean Genet,¹ e come tale i suoi legami con la natura e la prassi della messa in scena sono essenziali alla specificità del fenomeno.² A partire da questa soglia suggestiva, da questo sipario aperto per noi da Genet, l'articolo si presenta come una ricognizione, parziale certo, dell'aspetto scenografico e cerimoniale del nazismo così come ci viene restituito da alcuni casi letterari. La resa spettacolare della nazionalizzazione delle masse è stata senz'altro tra i temi fondamentali della ricerca sui totalitarismi. Basti pensare al celebre saggio di Susan Sontag *Fascinating Fascism* (1974),³ forse ancora il contributo meno accademico ma il più illuminante sul fascismo come insieme eterogeneo di fenomeni di persuasione estetica diffusa, quotidiana, visiva e non solo visiva, di un insieme di pratiche che pertengono al politico quanto all'erotico, alla prassi dell'azione politica quanto alla prassi dell'azione sessuale o della sua rappresentazione. Proveremo quindi a intarsiare alcuni nuclei consolidati della ricerca storica con le

1 SUSAN SONTAG, *Sous le signe de Saturne*, in Paris, Seuil, 1985, p. 110, nota 5.

2 Una definizione del fascismo del *Grand Larousse Encyclopédique*, IV, 917: «une idéologie sommaire sous une forme théâtrale» (citato in PETER D. TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986, p. 224, nota 77).

3 SUSAN SONTAG, *Fascinating Fascism* [1974], in «The New York Review of Books» (6 febbraio 1975).

rese squisitamente letterarie di quello che fu poco più che un decennio di immense rappresentazioni, immensi *tableaux vivants*, visioni di un nuovo ordine di massa. Un'opera d'arte collettiva, basata su una premessa fondamentale: «La politique est l'art suprême, c'est le chef-d'œuvre créé, non avec des couleurs quelconques que l'artiste transfigure, mais avec toute la puissance grondante des êtres, aux aussi transfigurés». ⁴ I raduni e i congressi, o più solennemente le feste e i riti del Reich tedesco o del regime italiano, hanno avuto i loro resoconti scritti, sono stati cioè raccontati in reportage giornalistici o evocati dalle pagine dei romanzi. In qualche misura la letteratura ha cercato di restituire l'impatto emotivo di rappresentazioni sceniche che coinvolgevano tutte le arti visive e in misura minore la parola. Come veri pellegrinaggi politici, hanno portato molti scrittori a cercare di avvicinarsi il più possibile ai luoghi fisici delle ierofanie del miraggio totalitario, a raccontarlo, decifrarlo e tradurlo per i lettori abituati all'atmosfera ben diversa della democrazia. Il tono infatti tradisce spesso l'esigenza e l'urgenza di gridare al prodigio per quanto visto, o quanto meno allo sgomento, dinanzi a una novità ⁵ da trasmettere ai propri connazionali, nel caso francese soprattutto. Peter Tame riconosce nel gioco visibile e teatrale della nuova politica l'aspetto che meglio sa muovere la curiosità di Brasillach:

[Brasillach] se mit rapidement à l'étude de ce pays parce qu'une telle recherche lui offrait tout simplement l'expérience du nouveau. Aucun autre pays ne savait exhiber des jeux théâtraux si grandioses pour le compte de la politique. ⁶

Il nuovo e il numinoso sono elementi seduttivi attorno ai quali cresceva da più di un secolo l'attesa romantica, una delle proteiformi manifestazioni della sua nostalgia. Attesa di una rivelazione – dell'anima, della nazione – e nostalgia per le sue forme passate, le basi del «nouveau culte» o «nouvelle religion». ⁷

Partendo quindi dall'analisi dei testi, romanzeschi e non, che descrivono la natura del cerimoniale, della festa, della visione totalitaria, è forse possibile scorporre ed esaminare le singole componenti di quel contagio. In primis, l'elemento romantico:

Aucune autre pays ne savait exhiber des jeux théâtraux si grandioses pour le compte de la politique. Ceci relève sans doute de la politisation du romantisme qui s'accroît plus en Allemagne qu'en tout autre pays au XIX^e siècle. Herder et Fichte avaient tout mis en œuvre pour transposer les formes esthétiques sur le terrain de la politique. Le romantisme et «sa glorification du mystérieux, de l'obscur, son élévation de l'intuition, de l'émotion, du nationalisme» furent mis au service des nationalistes [...]. Alfred Rosenberg, théoricien politique de Hitler, dérive son «Mythus» du «Geist» des poètes romantiques allemands. Défini comme «infusion mystérieuse et super-rationnelle d'un esprit qui attaché un certain peuple aux forces éternelles de la nature», ce «Mythus» de Rosenberg ressemble fort à la mystique du fascisme, ou à «l'esprit fasciste», de Brasillach. Brasillach le romantique

4 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 218.

5 «E questa volontà di progresso collettivo attraverso le profonde vie dell'essere, diventata la base di tutto un popolo, mi sembra una piacevole novità, non solo in Germania ma anche in Europa» (ALPHONSE DE CHATEAUBRIANT, *Il fascio di forze. La nuova Germania*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1991, p. 51).

6 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 229.

7 *Ivi*, p. 228.

faisait un pèlerinage au lieu de naissance du romantisme où il trouva que ce même romantisme existait toujours, transmué en force politique.⁸

Brasillach non venne meno alla virtù dell'ironia davanti a simili bagliori nella nebbia: vide con i suoi occhi la Germania e l'Italia. Le sue pagine sono tra le più seducenti, ma il suo giudizio conobbe un fondo di scetticismo, contrariamente ad Alphonse de Châteaubriant e molti altri. I resoconti più celebri di Brasillach li ritroviamo nei *Sept couleurs* (1939)⁹ romanzeschi, o nella memorialistica di *Notre avant-guerre* (1941).¹⁰ La presenza di scritti memorialistici e di viaggio (come nel caso della *Gerbe des forces* di Châteaubriant)¹¹ lega questi testi non solo alla presa d'atto del nuovo (*zeitgeist* tedesco, ma anche agli antecedenti letterari dedicati all'inseguimento francese del *mirage Allemand* di tradizione romantica del XIX secolo. La Germania della de Staël, dei *lieder*, della musica eterna dell'anima tedesca, fino al crescendo wagneriano recepito da Baudelaire, disegna un vasto travaso d'influenze e ispirazioni, anticipatrici e regressive, che condizionarono la percezione delle feste pagane del Reich da parte francese. «...ces fêtes du printemps, ces nuits de Walpurgis, cette exaltation des puissances du sang...».¹² Accanto al dato romantico, la vaga ambizione a una pagana solarità – nordica o mediterranea, a seconda dei climi – è nondimeno eredità di quel gusto del primigenio, dell'*arcana imperii*, che fu nel Settecento un prodromo del romantico. Châteaubriant stesso ne fu avvertito da un membro del partito: «A Bayreuth, uno di essi mi diceva: “Si rimprovera al nazionalsocialismo di essere primitivo; ma è proprio in ciò che risiede la sua forza...”».¹³

Dunque, guardiamo a volo d'uccello la parata d'uomini in coreografie di vittoria. Si è detto dell'elemento musicale; Châteaubriant lo accosta quasi inconsapevolmente al gusto dell'uniforme, del razziale: «Non vi è dubbio che un elemento tedesco esiste. La musica, innanzitutto; e poi, un certo tipo biondo. E anche la carne e il pelo delle legioni di Germania e la danza un po' curva, guerriera, a volte rigida e quasi luterana, oppure sorridente, del passo dell'oca».¹⁴ Châteaubriant è certo il più esaltato, l'occhio più mistico¹⁵ tra i viaggiatori francesi di destra nella Germania nazista, in questa sua febbrile, medievale capacità di visioni (stigmatizzata dallo stesso Brasillach, che lo definì un «bab-

8 *Ivi*, pp. 229-230.

9 ROBERT BRASILLACH, *Les Sept couleurs*, in Paris, Plon, 1939.

10 ROBERT BRASILLACH, *Notre avant-guerre*, in Paris, Plon, 1941.

11 La prima edizione è del 1937: ALPHONSE DE CHÂTEAUBRIANT, *La Gerbe des forces. Nouvelle Allemagne*, Firenze, Grasset, 1937.

12 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 230.

13 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 52.

14 *Ivi*, p. 38. In contesto assolutamente diverso e privo di qualsiasi legame ideologico con il nazismo, suona ancora l'eco dell'altra Germania, Thomas Mann in *Tonio Kröger* (1903): «Ma il mio amore più profondo e più segreto è per i biondi, per quelli dagli occhi azzurri, per i felici puri, per i fortunati, per gli amabili e i mediocri» (THOMAS MANN, *Tonio Kröger. La morte a Venezia*, trad. da Salvatore Tito Villari, Milano, Vallardi, 1994, p. 71).

15 Per Brasillach egli cedette a «la tentation des mystiques hétérodoxes»; invece «Pierre Drieu la Rochelle, qui en 1934 avait fait une visite en Allemagne dont il était revenu enthousiaste, n'avait pas la même liaison avec Maurras et loua *La Gerbe des forces* de tout son cœur» (TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 227).

beo nel Walhalla»¹⁶). La sua *Gerbe des forces* (1937) ci fornisce le più fisiche, materiche e circostanziate descrizioni della parata da *Parteitag*:

Una folla bionda, uniforme, dalla quale sono scomparsi sia il berretto a visiera che il manto d'ermellino. L'uomo che rimane è una soluzione intermedia, ottenuta col concorso di eventi sociali, economici e politici la cui risultante non è affatto una regressione nel passato.¹⁷

Non a caso si ritorna all'elemento biondo, all'ossessiva ricerca dell'uniforme, spia psicologica del carattere estetico di un razzismo epidermico e non razionalmente sostenuto da Châteaubriant.

Senza allontanarci troppo dal mero dato scenografico che qui c'interessa, è opportuno cercare di chiarire alcune delle premesse e delle motivazioni dell'attrazione esercitata dal Reich. Scrive Châteaubriant: «Perché sono tornato laggiù? Se mi analizzo, non posso nascondere a me stesso di aver obbedito a un'ardente necessità, quella di trovare in un popolo del presente qualche ragione di non disperare dell'uomo».¹⁸ La premessa è ben nota, la decadenza dell'Occidente è un dato consolidato e pervasivo in tutti gli autori francesi esaminati; da questa prospettiva la «nuova politica» della Germania sembrava destinata a «servire la causa della salvezza delle comunità d'Occidente».¹⁹ Spiegare la natura di una simile fiducia nell'esperimento tedesco è arduo; basti dire ora che un parziale stimolo per tale attesa escatologica poggiava su quella trasfigurazione estetica non solo del politico, ma anche delle «vie dell'essere» di un'intera comunità. Il nazismo appariva come una riattivazione di una ciclicità dell'essere, un rivolgimento metafisico di cui la ruota invertita delle croci uncinata era rappresentazione:

Hitler ha saputo raggiungere tutto ciò con la pratica del sacrificio interiore. L'appello alla croce uncinata, senza che in ciò si possa riscontrare la minima traccia di occultismo, simboleggia questa scoperta ed adozione delle grandi forze supreme, assunte come uniche regolatrici della vita delle società.²⁰

E Châteaubriant aggiunge: «Ma tutto ciò non ha più alcun rapporto con la nostra politica intellettualistica, che prova un certo fastidio nel calarsi in quelle che essa chiama le "torbide profondità"».²¹ In questa luce radente, le feste del partito e i raduni sono eventi incisi nella memoria degli spettatori sotto apparenze culturali, celebrazione, ipnosi e invero di auspici di massa. Nel 1937, Brasillach e altri membri della rivista «*Je suis partout*», di cui era all'epoca caporedattore, si recarono a Norimberga e a Bamberg. Il resoconto del viaggio apparve prima nella «*Revue universelle*» sotto il titolo di *Cent heures chez Hitler*, e in seguito, con qualche modifica, in *Notre avant-guerre*, al capitolo VI, dal titolo scettico e molto indicativo di *Ce mal du siècle, le fascisme...* Ciononostante,

16 FRANCO CARDINI, *Introduzione*, in Alphonse de Châteaubriant, *Il fascio di forze*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1986, p. 23.

17 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 37.

18 CARDINI, *Introduzione*, cit., p. 21.

19 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 30.

20 *Ivi*, p. 56.

21 *Ivi*, p. 176.

«les charmes néfastes de l'Allemagne nouvelle» traspaiono chiaramente come sottolinea Peter D. Tame:

Le Congrès ne fut pas seulement un théâtre magnifique ; il donna au journaliste l'impression qu'il s'agissait aussi d'un rassemblement religieux. Tout au long de sa description, il oscille entre l'enthousiasme devant les décors théâtraux et la réflexion rationnelle, en se demandant si une telle création d'une religion nouvelle est permise. Sa raison et son instinct se heurtèrent. Brasillach se trouva pris par l'hystérie des masses, tout en gardant ses facultés critiques. Il constate que ce fut un « spectacle...prodigieux », mais sembla avoir peur de s'y livrer complètement. Les défilés de la S.A. dégagèrent l'impression un peu sinistre d'une force irrésistible, la cathédrale de lumière, le « Lichtdom », donna « cette stupéfiante féerie », et il y régna un silence inhumain, « un silence surnaturel et minéral, comme celui d'un spectacle pour astronomes, dans une autre planète ».²²

Quest'analisi rileva le ambiguità di fondo sottese alla coreografia – trucchi e strumenti teatrali, senso di un linguaggio di tipo religioso manipolato e rapimento ingannevole, non immune dal sospetto che il prodigio potesse essere (e *farsi*) vero. Lasciando per un istante le fonti letterarie indirette, ricostruiamo la nascita delle scenografie di un raduno, seguendo la testimonianza storica del primo architetto del Reich, Albert Speer, l'ideatore del *Lichtdom* e del progettato complesso monumentale di Norimberga:

Spiegai il mio piano ai dirigenti. La cerimonia si sarebbe svolta la sera. Migliaia di bandiere, appartenenti alle sezioni locali di tutta la Germania, si sarebbero concentrate, in attesa, dietro l'argine delimitante lo Zeppelfeld. A un comando dato, queste bandiere si sarebbero ordinate su dieci colonne, e avrebbero invaso il campo procedendo su altrettante corsie, attraverso la massa dei gerarchi inquadrati. Dieci potenti riflettori avrebbero investito con i loro fasci di luce le bandiere e le scintillanti aquile dei puntali, creando un effetto fantasmagorico. Ma tutto ciò non mi sembrava bastare. Mi attraversavano la mente i fasci di luce che avevo visto proiettati a grandissima distanza dai nuovi riflettori della nostra difesa antiaerea, e non fui soddisfatto finché non ebbi chiesto a Hitler di mettermene a disposizione centotrenta. Göring, sulle prime, fece resistenza, perché centotrenta riflettori rappresentavano buona parte della sua riserva strategica, ma Hitler riuscì a convincerlo dicendogli: «Se ne impieghiamo tanti in un'unica manifestazione, all'estero si penserà che nuotiamo nei riflettori».

L'effetto superò di gran lunga la mia aspettativa. I centotrenta fasci di luce, disposti tutt'attorno al campo a non più di una dozzina di metri l'uno dall'altro, saettavano netti e nitidi fino a sei-otto chilometri di altezza, formando in alto una specie di volta luminosa. Si aveva l'impressione di essere in un immenso ambiente, sorretto da pilastri di luce altissimi e poderosi. Di tanto in tanto una nuvola attraversava questo cerchio di luce, conferendo alla scena, di per se stessa grandiosa, un tocco di surrealismo. Credo di aver creato, con questa superba «cupola luminosa», la prima struttura architettonica di luce. Essa rimane per me non soltanto la più bella ma anche la più durevole delle mie idee. «Bella e solenne a un tem-

22 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 231.

po, pareva d'essere in una cattedrale di ghiaccio" scrisse l'ambasciatore britannico Henderson». ²³

L'espressione *Lichtdom*, tradotta con 'cupola luminosa', inizialmente attribuita a Brasillach, sembra invece esser stata ideata dai dirigenti del partito. L'architetto, con qualche ironia, sa descriverci anche il suo amore smodato per le bandiere:

Poco prima di ogni cerimonia dovevo, nella mia veste di "decoratore-capo", assicurarmi che ogni cosa fosse a posto. Poi via, al galoppo, a preparare la cerimonia successiva. A quell'epoca amavo molto le bandiere, e ne facevo largo uso dovunque potessi. Riuscivo così a far giocare i colori fra le strutture di pietra. Ero favorito dal fatto che la bandiera con la croce uncinata, voluta da Hitler, si adattava alle esigenze architettoniche molto meglio di una bandiera a tre bande di colore. Certo, quando la utilizzavo a scopi decorativi – per sottolineare il ritmo architettonico di una facciata, o per nascondere dal tetto al marciapiede qualche brutta casa d'altri tempi – e facevo fiammeggiare ancor più il rosso intrecciandovi nastri d'oro, la sua sovrana dignità ne soffriva alquanto. Io, però, la vedevo con l'occhio dell'architetto. Nelle anguste strade di Goslar e di Norimberga organizzavo orge di bandiere appese da casa a casa, al punto di non lasciare un varco di cielo. ²⁴

Gli aspetti fin qui considerati riguardano la componente regressiva, rivolta a ricreare stilemi e forme comunitarie del passato; ma accanto a quest'elemento romantico e *antimoderno* – nel suo essere costitutivamente un *mélange* – scorgiamo forse alcune germinazioni del *kitsch*, della bellezza ipertrofica e minerale (inorganica) dell'attuale società postindustriale. Nei filmati della propaganda del Reich c'è un elemento che rievoca, in fondali cartonati e in nude architetture, le dimensioni abnormi dell'arte egizia, delle piramidi assire, mescolando stili e linguaggi dell'arte, e conducendo all'impressione *kitsch* l'osservatore attuale. ²⁵ I linguaggi coreografici totalitari hanno forse sperimentato la scomparsa dello specifico artistico che oggi si realizza nel mercato d'arte mondiale, e paradossalmente hanno ottenuto ciò riattivando il tentativo di riaffermare l'elemento del sacro che nelle società industriali è perduto. La consapevolezza dei mezzi d'arte impiegati per fini riconnotati o impropri è chiarita da Peter D. Tame:

Le lien étroit qui existe entre la religion et le théâtre transparait aussi dans le récit des cérémonies des chefs politiques (*politischen Leiter*) et de la consécration des drapeaux. Hitler s'assura que le national-socialisme se servait de tous les effets dramatiques connus : torches flambant dans la nuit, vastes défilés d'hommes en marche, parfaite synchronisation, musiques impressionantes, gestes dramatiques des principaux orateurs, tout contribua à faire de ces congrès des "chefs-d'œuvre d'art théâtral". ²⁶ [...] Les congrès répondaient admirablement à ces prescriptions

²³ ALBERT SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, trad. da Enrichetta Maffi e Quirino Maffi, Milano, Mondadori, 1997, p. 70.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ «Il faudrait remarquer ici que Mussolini avoua un jour qu'il n'avait vraiment compris le langage des Romains qu'en lisant Shakespeare» (TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 225).

²⁶ La definizione citata da Peter Tame è di Alain Bullock: «masterpieces of theatrical art» (ALAN BULLOCK, *Hitler. A study in tyranny*, London, Odhams, 1959, p. 347).

et, en plus, exaltaient le moral national. Leni Riefenstahl, metteur en scène du cinéma officiel du régime, n'avait pour ainsi dire qu'à enregistrer les superbes mises en scènes déjà organisées par Hitler, Goebbels et Hess.²⁷

La testimonianza dall'interno di Speer ci chiarisce come la mistificazione o reale convinzione d'impiegare mezzi concreti per fini altri riguardasse anche gli artefici del rito, i vertici dello Stato:

Io ero seccatissimo, mentre la signora Riefenstahl era pienamente soddisfatta, trovando che le scene ricostruite fossero superiori a quelle originali. Avevo imparato, è vero, ad ammirare l'attenta tecnica con la quale Hitler, nel corso di una grande manifestazione, tastava il terreno attorno a sé, fino a trovare il punto che gli avrebbe permesso di scatenare i primi, vibranti applausi. Conoscevo benissimo il complesso degli elementi demagogici, al quale, del resto, portavo anch'io il mio contributo con la messinscena delle manifestazioni più importanti, ma fino a quel momento non avevo dubitato della genuinità dei sentimenti che permettevano agli oratori di scatenare l'entusiasmo delle masse. Era quindi naturale che quel giorno, negli studi di Johannistal, rimanessi profondamente sorpreso costatando che tanta magia poteva essere risuscitata come "vera" anche in assenza di pubblico.²⁸

Cinema, dunque, il linguaggio per eccellenza della fusione delle arti e dell'epoca meccanica dell'arte. Il cinema riproduce le scenografie e la *Parade* che è già messa in scena, e la moltiplica con una capacità nuova di giocare con i sentimenti del pubblico, produce miti per immagini con un'immediatezza di ricezione inaudita.

Le cinema, afferma Brasillach, ne doit pas être « un pauvre théâtre en conserve » mais un art véritable à part entière, composé d'images grises et silencieuses, d'une « belle musique visuelle ». En tant qu'artiste essentiellement visuel, Brasillach n'en désirait que « le spectacle » ; ce fut justement ce qui l'enchantait au stade de Nuremberg en 1937 – un immense spectacle, une fresque mouvante d'êtres humains – plutôt que le rugissement de la foule et les cris des soldats.²⁹

Il suo successo può spiegarsi anche, antropologicamente, con un'ipotesi *meccanica* e insieme regressiva quale il concetto di « società sciamanica », di cui Hitler fu l'anello intermediale. Il contatto con le energie naturali si riattingeva attraverso il corpo del capo, a sua volta tramite e incarnazione del popolo. Stando a numerose testimonianze dei più diversi osservatori, com'è ben noto, a Hitler veniva attribuito un potere ipnotico, uno sguardo definito « d'autre monde ». Per Brasillach, il Führer fu poeta, nell'accezione di essere in contatto con le forze della natura e dell'istinto. Un istinto trasmesso per coreografia a un intero popolo o alla sua rappresentazione, due aspetti che nella prassi nazista coincidevano. Châteaubriant, nelle pagine iniziali della *Gerbe*, assale il lettore testimoniando una ingenua capacità d'incantamento:

27 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., pp. 232-233.

28 SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 75.

29 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 118.

Centotrentamila anime sono ammassate al sole, 120.000 uomini sotto il segno dell'immensa croce uncinata che copre le colonne del tempio, e sotto il dispiegarsi di mille vessilli, rossi e bianchi, neri e bianchi, che fanno rivivere in modo memorabile, nella corrispondenza dello scenario e dell'atteggiamento umano, i tempi di Federico II. [...] Le camicie brune, il pugnale alla cintola, gli occhi puntati dritti, militarmente, il corpo teso nell'attenti, ecco gli uomini del Partito, i guardiani del pensiero, i custodi dell'Idea, gli oscuri servitori del nuovo principio tedesco portato da Hitler; i pilastri viventi dell'intera organizzazione sorta da quest'idea. Tutti identici, questi uomini, sotto la pelle bruna, identici come i lupi, le volpi, e tutte le altre specie della natura che portano attorno alla scintilla dell'istinto una piuma o un pelame.³⁰

Franco Cardini, nell'introdurre *La Gerbe*, libera il campo da fraintendimenti preliminari, ricordando che «il credere che un'impressione anche esteriore di tale forza e concordia possa essere stata guadagnata solo con gli strumenti del terrore poliziesco e della repressione violenta sarebbe assurdo e antistorico; e almeno di ciò il lettore de *La Gerbe des forces* deve tener conto».³¹

Nel passo di Châteaubriant ogni aspetto viene notato distintamente: le colonne di una scenografia di templi atemporali, la cornice storica di maniera – in questo caso Federico II – che fanno rivivere (non rievocare, ma ri-vivere è lo scopo del *pastiche*), in «corrispondenza dello scenario e dell'atteggiamento umano», una dimensione dello spirito preferita e sovrainposta alla decadenza non esorcizzabile delle democrazie. L'ultima notazione riguarda la civetteria dell'abbigliamento: si comincia ad apprezzare l'eleganza delle divise. Un aspetto che avrà marginale ma non trascurabile seguito nel mio discorso, a metà tra la riflessione su *Pompes funèbres* (1947)³² di Genet e quella della Sontag in *Fascinating fascism* (1974)³³ sull'erotismo teatrale e masochista sotteso all'elemento coreografico.

Il fondale storico non è l'unica risorsa della regia di massa, altri tratti possono definirsi della *semplificazione* e del *colossale*. Una linea pulita incontra il modernismo non estraneo all'avanguardia dell'architettura fascista, soprattutto in Italia. Speer, al quale era stata affidata la progettazione di vari edifici per il complesso monumentale di Norimberga, su di un'area di 16,5 chilometri quadrati, descrive così i numeri di questa struttura:

Alto solo 18 metri, questo colonnato doveva servire da pietra di paragone rispetto al grande stadio, elevantesi alle sue spalle, per il quale Hitler aveva fissato la capienza di 400.000 spettatori. La più grande opera del genere che l'antichità possa vantare è il Circo Massimo di Roma capace di 150-200.000 persone, mentre gli stadi moderni non superavano, in quegli anni, i 100.000 posti. La piramide di Cheope, costruita verso il 2.500 a.C., con i suoi 230 metri di lato e 146 di altezza, ha un volume di 2.570.000 metri cubi. Lo stadio di Norimberga avrebbe avuto una lunghezza di 550 metri e una larghezza di 460, e il volume delle sue strutture sarebbe stato di 8.500.000 metri cubi, vale a dire tre volte circa la cubatura della piramide di Cheope. Lo stadio sarebbe stato la costruzione di gran lunga più grande di tutto il complesso e una delle più poderose opere murarie di tutti i tempi.

30 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 37.

31 CARDINI, *Introduzione*, cit., p. 24.

32 JEAN GENET, *Pompes funèbres*, s.l., s.e., 1947.

33 SONTAG, *Fascinating Fascism* [1974], cit.

Per contenere il numero previsto di spettatori, gli spalti esterni avrebbero dovuto elevarsi fin quasi a 100 metri d'altezza. Una soluzione a pianta ovale era da scartarsi nel modo più assoluto, perché la conca che ne sarebbe risultata avrebbe elevato eccessivamente la temperatura all'interno, producendo senza dubbio un senso di soffocamento. È per questa ragione che avevo scelto la forma a ferro di cavallo dello stadio di Atene.³⁴

Si parla quindi di proporzioni abnormi, un'ambizione enciclopedica nel rivaleggiare con ogni civiltà ed epoca umana in opere durevoli. Una sensibilità neoclassica nel riassorbimento di tutti gli stili (il neoclassico come colore nero dell'architettura li comprende tutti) in una ipertrofia moderna. L'importanza attribuita alla durata di questi edifici, alla loro capacità di tramandarsi nel tempo, di legare il presente ai suoi passati e ai suoi futuri, è confermata dalla preoccupazione espressa da Speer riguardo all'effetto che avrebbero fatto quelle costruzioni una volta in rovina, un effetto che andava calcolato e previsto:

Questa visione desolante stimolò in me un'idea che esposi più tardi a Hitler sotto il nome alquanto pretenzioso di *Theorie vom Ruinenwert*, cioè del valore che un edificio può avere visto come rovina. La mia premessa era che le costruzioni moderne sono indubbiamente poco adatte a creare quel "ponte di tradizione" che, secondo Hitler, avrebbe dovuto congiungere la nostra generazione alle generazioni future: era impensabile che da cumuli di rovine polverose potessero sprigionarsi quelle ispirazioni eroiche che riempivano Hitler di ammirazione davanti ai monumenti del passato. La mia teoria si proponeva proprio di superare questo punto morto. Impiegando determinati materiali e rispettando certe esigenze statiche, si doveva poter costruire edifici capaci di eguagliare in pieno sfacelo, dopo centinaia (anzi, secondo il nostro metro, migliaia) di anni, i monumenti romani.³⁵

La tendenza alla semplificazione dei volumi è invece ben interpretata e riportata da Châteaubriant, che scrive:

La *Lehrer-Erziehung* è un grande edificio, costruito in stile moderno in cui i piani e le linee semplificati all'estremo offrono il quadro e l'ambiente più appropriati al respiro dell'anima degli uomini d'oggi. Questa *semplificazione* corrisponde ad un irresistibile bisogno di tabula rasa radicato negli spiriti. Quel che si sente in questa spoliazione – che non è certamente un guadagno per la gioia dell'animo – è un vago ricordo, e una speranza che osa affermarsi solo attraverso l'elementarità. L'*elementare* è la nozione estetica che resta più sicura in una società che sta ricominciando il suo cammino.³⁶

«Semplificazione come spoliazione e desiderio di tabula rasa»: si direbbe il sintomo classico dello spirito rivoluzionario, contrapposto e giustapposto al ricordo, subito associato al bisogno dell'elementare, della purezza, dell'origine, al calendarizzare da zero un nuovo evo. L'origine così attinta attraverso la sua figurazione rituale, il suo (ri)accadere

34 SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., pp. 82-83.

35 *Ivi*, p. 67.

36 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 60.

nello spazio, «le lieu sacré du mystère national»,³⁷ esprimono una rivalsa e una sostituzione inquietante, notata ancora da Châteaubriant: «La nazione concreta non ha potuto niente, la nazione mitica e mistica ne ha preso il posto».³⁸ Per cui l'ambizione ultima, dichiarata da Rosenberg, era quella di «créer un nouveau type humain à partir d'un nouveau Mythus de la vie».³⁹ Questo Mito è forse l'insieme delle figurazioni estetiche di cui si è nutrita «plus qu'une politique, un mode de vie».⁴⁰ È certo che non vi fu, da parte francese, solo comprensione totale per gli aspetti più bizzarri o estremi di quella scenografia del potere. Brasillach, per alcuni tratti, nel suo ideale mediterraneo trovò più comprensibile e assimilabile la variante italiana, come vedremo. Châteaubriant, per parte sua invasato di comprensione germanica, snidava così le debolezze dello spirito francese nell'adeguarsi alla nuova opera:

I francesi sono logici, la loro chiarezza è quella della logica. Ecco cosa impedisce loro di comprendere i tedeschi, per i quali il passo cadenzato corrisponde a uno stile di vita, a un sentimento metafisico, a un ritmo dell'anima. I francesi ragionano, i tedeschi sono ritmici, ed è grazie alla cooperazione di tutti nell'obbedienza unanime determinata dal culto di questo ritmo che ciascuno, nella propria coscienza ripiena di universale disciplina, raggiunge il fondo eterno.⁴¹

Il reportage di Brasillach, invece, sembra confermare una dose d'ironia in molti episodi relativi alla descrizione della disciplina tedesca, pur riconoscendo alle camicie nere anche un certo humour. Chiosando con le parole di un suo amico di viaggio: «Je croyais voir quelque chose de parfait et de terrible. En définitive, ce n'est ni parfait, ni si terrible».⁴² Un appunto di viaggio satirico o un incerto tentativo di sostituire al timore l'ironia, o peggio di misconoscere il pericolo palesato dinanzi agli occhi e per gli occhi. Châteaubriant d'altra parte non dimentica la sua Francia nemmeno nella contemplazione estatica delle grandi arene, anzi per essa auspica un avvenire fatto di analoghi entusiasmi visivi:

Non mi stancavo di seguire, con l'interesse che meritavano, le evoluzioni così esattamente sincronizzate di quelle masse enormi acclamate da 70.000 spettatori. Ma mentre il mio occhio rifletteva quello spettacolo e percorreva l'immensa arena in cui si innalzavano le colossali tribune con le loro gigantesche croci uncinatate, il mio cuore gemeva dentro il petto al pensiero dell'immensa confusione che si è insinuata nell'animo della Francia.⁴³

Una visione organica delle società, di cui la sincronia delle evoluzioni diventa simbolo e sintomo, l'unanime acclamazione come respiro di una entità concorde; sono segni che l'anziano bretone recepisce come antitesi e antidoti alla disgregazione dialettica della democrazia che snerverebbe la *sua* Francia. La decadenza che prostra il suo paese e le

37 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 231.

38 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 106.

39 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 238.

40 *Ivi*, p. 219.

41 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., pp. 39-40.

42 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 236.

43 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 170.

nazioni non “risvegliate” ha radici lontane, dovunque ravvisate e cercate, diventando nei romanzi un dato che decide dei movimenti della trama, e fa sì che Patrice, nei *Sept couleurs* di Brasillach, reduce dall’Africa e dalla legione straniera insieme a un giovane amico tedesco, Siegfried Kast, lo segua poi per vivere con lui in Germania, ma rientrandovi insieme solo dopo il ’33:

Kast plaint le sort de l’Allemagne démocratique ; il raconte son dégoût de l’Allemagne de 1927 décadente et socialiste, pleine de Juifs, de narcotiques et d’une culture généralement malsaine. Le jeune Allemand l’avait quitté pour rejoindre la Légion étrangère en Afrique du Nord. Patrice s’inscrit lui aussi à la Legion pour les mêmes raisons ; son pays la France, avait également très peu à offrir à sa jeunesse en dehors d’une démocratie affaible. Kast pourra retourner en Allemagne dès l’accession au pouvoir de Hitler en 1933 ; Patrice l’accompagne pour vivre dans un pays qu’il croit plus dynamique que la France.⁴⁴

La mobilitazione delle masse, declinata nei campi della gioventù, nei viaggi per i lavoratori, non meno che nella festa del primo maggio dalle pagane dimensioni da culto della primavera, era un dato impressionante per le democrazie. La sensazione di dinamismo che ne derivava fu una delle seduzioni più durature esercitata dai fascismi su Brasillach e su altri. La descrizione di una cultura sentita come narcotizzata, morfina e malsana negli anni ’20 spettò a Drieu la Rochelle, i cui momenti migliori ne sono brillante ritratto: una visionaria istantanea della civiltà dei bar. Lontanissimo da quella realtà urbana, dal gusto della metropoli, Châteaubriant leggeva il dinamismo della Germania rispetto alla realtà francese come il perenne scacco delle forze immaginative nei confronti della stasi razionale e dialettica:

La sua [della Francia] mancanza d’immaginazione è d’altronde in diretta correlazione con la sua facoltà logica. Per dirla in breve: ragiona e non vede. Concatena delle proposizioni, senza arrivare a rappresentarsi quel “reale” di cui parla. Vede quel che vede, senza avere il dubbio di non vedere quel che c’è da vedere. Vede la propria logica, che è una logica fatta di parole.⁴⁵

L’arte del *vedere* era esaltata dall’impianto coreutico e cinematografico del discorso politico totalitario. La bidimensionalità dei film di propaganda acquisiva statuto di realtà, una visione più pervasiva e persuasiva di qualsiasi proposizione parlamentare. Per Châteaubriant l’Europa e i francesi non vedevano quel che c’era da vedere nello spettacolo olimpico nazista, non avendo abituato lo sguardo a una visione non fatta di parole, né di logica. Su questo non agiva diversamente in Brasillach l’impressione visiva del cerimoniale subitaneamente contrapposto all’apparenza scialba delle democrazie:

Le spectacle fascinait. La cathédrale de lumière à Nuremberg, les chants, l’immense ovation, l’unanimité de tout un peuple formaient une sorte de gloire dans le ciel : ces rayons enivraient. Comprenez que nous n’avions à opposer à cela que des politiciens de comice agricole et nos piteux quatorze juillet. [...] Il n’y eut même

44 TAME, *La mystique du fascisme dans l’œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 237.

45 CHÂTEAUBRIANT, *Il fascio di forze*, cit., p. 75.

pas chez lui, à vrai dire, une mystique du fascisme, mot qui implique une ferveur : plutôt un envoûtement.⁴⁶

La sopravvalutazione decisiva dell'elemento incantatorio trova un analogo nella prassi artistica di Brasillach, poiché «[s]on art se fonde principalement sur l'aspect visuel des choses et dépend étroitement de couleurs vives et gaies qui séduisent directement l'œil». ⁴⁷ Sembrerebbe dunque un'attrazione inevitabile quella verso le ricchezze dell'immagine trasfusa nel linguaggio della politica: «Les images et les spectacles sont au fond de l'art de Brasillach. Plus l'image est éphémère et transitoire, plus l'artiste tient à la fixer». ⁴⁸ Quest'ultimo aspetto dell'effimero è di estremo interesse: di fatto la coreografia è per sua natura caduca, la macchina delle meraviglie barocca e controriformista, un esercizio del potere ben consolidato. La propaganda e i nuovi strumenti tecnici permettono di fissare su documenti audiovisivi il potere millenario ed effimero della nazione: «Rien n'est important, sinon d'amasser peu à peu quelques images merveilleuses de la vie...». ⁴⁹ Ben diversa tuttavia l'impressione ultima di Brasillach, per cui le fondamentali estraneità e lontananza tedesche non sembreranno mai del tutto eludibili nei rapporti tra i due paesi:

En fin de compte, pourtant, c'est la confusion qui semble avoir été la réaction dominante parmi les visiteurs français en Allemagne hitlérienne. « Politique nouvelle » ou « poésie », le nouveau régime avait élargi le gouffre entre la France et son voisin de sorte que l'Allemagne donnait maintenant l'impression aux yeux des nombreux observateurs, y compris Brasillach, d'être « ...un grand pays étrange, plus loin de nous que l'Inde et que la Chine ». ⁵⁰

La memorialistica di questo *grand tour* attraverso l'Europa nazificata era dunque destinata a concludersi scontrandosi con un residuo inappetibile di esotica alterità, rievocando *Le Voyage* di Baudelaire e allontanandosene due volte, con un invito al viaggio tardo romantico e con la natura stessa dei nuovi culti che tendeva già all'evasione permanente.

Per l'Italia e per Brasillach sarebbe stato diverso, almeno per tutti gli anni '20, fino alle recrudescenze della stretta finale del regime nell'immediato anteguerra. Per il fascismo italiano i termini e le immagini hanno colori sfumati, tempere pastello di proporzioni fiorentine e rinascimentali nei *Sept couleurs* e nella memoria di giornalisti e mitografi. Lo spettacolo mitico si serve di altri fondali. Non si parla più di mistica ma di «esprit fasciste», ⁵¹ disegnando una perfetta gradazione latina dei termini. Infatti Brasillach mostra al primo approccio con l'Italia di gradirne specialmente le esposizioni di mostre pittoriche del 1935 visibili a Parigi:

46 MAURICE BARDÈCHE, *Prefazione*, in TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., pp. 10-11.

47 TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 101.

48 *Ibidem*.

49 *Ivi*, p. 133.

50 *Ivi*, p. 238.

51 *Ivi*, p. 226.

De telles toiles expriment « la joie même de peindre, l'exubérance de la vie » selon Brasillach qui use volontiers de termes analogues en décrivant le fascisme italien. Comme ailleurs, les mondes de l'art et de la politique fusionnent pour ne devenir que de simples objets de sa curiosité. L'art italien évoque la grandeur de la nation ; voilà précisément l'objectif de Mussolini dans le domaine de la politique.⁵²

Il secondo capitolo de *Les Sept couleurs*, scritto in stile epistolare, raccoglie le impressioni del giovane Patrice inviate dall'Italia del 1928, l'anno dell'apogeo del regime, un lustro prima della presa del potere da parte di Hitler:

Au cours des années vingt, le régime italien resta fondamentalement le même ; il attira à tour de rôle l'envie et l'admiration des autres nations. Ce fut cette Italie-ci qui attire le plus Brasillach. Lors de son pèlerinage au lieu de naissance du fascisme en 1937, ce n'était déjà plus le même pays. [...] Enchanté par l'exposition d'art italien à Paris en 1935, il recherché l'esprit de l'Italie à travers son art. Il se concentre sur son passé, en étudiant les mémorialistes : Gozzoli et Angelico l'envoûtent en particulier, surtout quand ils peignent « la jeunesse dorée et bouclée ». De là, il s'achemine vers « l'Italie moderne...l'Italie fasciste ». Ce n'est pas par hasard que la jeunesse fasciste, d'après Mussolini comme Brasillach, apparaît volontiers comme une régénération des idéaux joyeux et sains des vieux maîtres italiens.⁵³

Sembra qui profilarsi una gentilezza di tratto diversa e inattesa rispetto alla parata tedesca, un'atmosfera di elegante primato del profilo individuale, del ritratto romano. E su tutto l'omaggio al più indistruttibile dei miti personali di Brasillach, la giovinezza, «dorée et bouclée» nelle tele del Quattrocento severo, in una mescolanza di colori tra l'artificio e la realtà viva che egli tende a osservare in una prospettiva estetica. Il gesto esteriore e visibile è lo stesso: un popolo intero rivitalizza la propria rappresentazione mitica. Eppure, l'aspetto peculiare e originale del fascismo, di quell'«esprit fasciste» che per Brasillach rimarrà per tutta la vita incarnato dal movimento italiano ai suoi inizi, è lo spiccato individualismo. La variante italiana, con argomentazioni teoriche, concedeva un ruolo ben maggiore all'esuberanza individuale, rispetto al movimento sincrono della disciplina universale: «Il avait réconcilié l'individualisme avec le sentiment de servir la nation, permettant «...le culte de l'individu à condition que celui-ci constitue une force nationale organique quelconque»».⁵⁴ Mussolini stesso affermava che il vero fascista non poteva che essere l'individuo totale e completo, e che dunque l'individualismo era parte integrante del fascismo. Per questa componente iniziale ed eversiva dell'ideologia, l'insopprimibile tratto anarchico della personalità di Brasillach non poteva che concedere un'istintiva simpatia. Fascinazione e inclinazione verso «...un certain appétit joyeux devant la vie, une ardeur de bel animal, une certaine cruauté,...l'amour des coups d'épée et des aventures»;⁵⁵ giacché: «L'essentiel, en tout cas, était de ne pas supprimer en l'homme cette part d'instinct».⁵⁶

52 *Ivi*, p. 219.

53 *Ivi*, p. 220.

54 *Ivi*, p. 225.

55 *Ivi*, p. 103.

56 *Ivi*, p. 148.

Quest'elemento istintuale e in certo modo eversivo è un aspetto del fascismo molto rilevante che non tralascieremo, e che qui suona come l'ultimo termine di negazione dello spirito corale delle parate. Un'irriducibile disomogeneità latina distinguerebbe la scenografia romana da quella luterana e nordica. Un certo gusto del coltello e dell'assalto personale è ben radicato nello squadristico degli albori, fino a formarne l'agile divisa. Risulta in parte significativo anche il fatto che nei nostri commentatori, sia nelle opere di finzione che nei resoconti di viaggio, poco o nullo è lo spazio riservato al potere della macchina scenica italiana. Ma sicuramente il fascismo fu in grado di avviare delle riforme urbanistiche e uno stile architettonico capaci di rivaleggiare con la Germania di Speer, senza tuttavia esprimere fino in fondo la febbrile costruzione di un'immagine e l'asserimento di questa alla delirante volontà del regime. Speer esprime bene quest'alleanza e quest'abbraccio mortale del suo Führer con le potenze evocatrici del simbolo e della costruzione:

Io credo che, in fondo, la sua coscienza di una missione politica e la sua passione d'architetto fossero inscindibili. Lo si può capire da quei due piccoli schizzi disegnati verso il 1925 dall'uomo politico trentaseienne vicino al fallimento, nella (allora) assurda certezza di poter coronare un giorno i suoi successi di uomo di stato con l'Arco di trionfo e la grande cupola dell'Auditorio.⁵⁷

A molti di quanti furono conniventi o non seppero sottrarsi all'abbraccio febbrile delle folle, fu chiaro che, come scriveva lucidamente Brasillach, «Il n'est pas de politique qui ne comporte sa part d'images, il n'y a pas de politique qui ne soit visible».⁵⁸

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARDÈCHE, MAURICE, *Prefazione*, in Peter D. Tame, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986. (Citato a p. 70.)
- BRASILLACH, ROBERT, *Les Sept couleurs*, in Paris, Plon, 1939. (Citato a p. 61.)
- *Notre avant-guerre*, in Paris, Plon, 1941. (Citato a p. 61.)
- BULLOCK, ALAN, *Hitler. A study in tyranny*, London, Odhams, 1959. (Citato a p. 64.)
- CARDINI, FRANCO, *Introduzione*, in Alphonse de Châteaubriant, *Il fascio di forze*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1986. (Citato alle pp. 62, 66.)
- CHÂTEAUBRIANT, ALPHONSE DE, *Il fascio di forze. La nuova Germania*, Firenze, Akropolis/La roccia di Erec, 1991. (Citato alle pp. 60-62, 66-69.)
- *La Gerbe des forces. Nouvelle Allemagne*, Firenze, Grasset, 1937. (Citato a p. 61.)
- GENET, JEAN, *Pompes funèbres*, s.l., s.e., 1947. (Citato a p. 66.)
- MANN, THOMAS, *Tonio Kröger. La morte a Venezia*, trad. da Salvatore Tito Villari, Milano, Vallardi, 1994. (Citato a p. 61.)
- SONTAG, SUSAN, *Fascinating Fascism* [1974], in «The New York Review of Books» (6 febbraio 1975). (Citato alle pp. 59, 66.)
- *Sous le signe de Saturne*, in Paris, Seuil, 1985. (Citato a p. 59.)

⁵⁷ SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, cit., p. 97.

⁵⁸ TAME, *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, cit., p. 241.

- SPEER, ALBERT, *Memorie del Terzo Reich*, trad. da Enrichetta Maffi e Quirino Maffi, Milano, Mondadori, 1997. (Citato alle pp. 64, 65, 67, 72.)
- TAME, PETER D., *La mystique du fascisme dans l'œuvre de Robert Brasillach*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1986. (Citato alle pp. 59-61, 63-65, 68-72.)



PAROLE CHIAVE

Fascismo, spettacolo; coreografia; massa; potere; *Lichtdom*; pellegrinaggio; politico; Robert Brasillach; Albert Speer.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Emanuele Canzaniello è dottore di ricerca e traduttore. Sue recensioni cinematografiche sono apparse in «Le parole e le cose», interventi di critica in «Between» e «StatusQuæstionis».

emanuelecanzaniello@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMANUELE CANZANIELLO, Le fascisme, c'est du théâtre. *Macchina scenica e meccanica narrativa*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 59-73.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

FURIO JESI, IRÈNE NÉMIROVSKY E LA MACCHINA MITOLOGICA DEL SANGUE EBRAICO

ANDREA RONDINI – *Università di Macerata*

A partire dagli studi di Furio Jesi sull'accusa del sangue rivolta nei secoli contro gli ebrei, l'articolo analizza alcuni romanzi della scrittrice francese Irène Némirovsky in riferimento al tema del sangue. In particolare viene preso in considerazione *Il Signore delle anime* nel quale sembrano emergere tutte le caratteristiche mitologiche e gli stereotipi antisemiti collegati all'accusa del sangue, dal vampirismo alla natura selvaggia dell'ebreo alla sua capacità/necessità di mimetizzarsi all'interno della società.

Starting from Furio Jesi's studies on blood accusation directed against Jews over the centuries, the article analyses some novels of French writer Irène Némirovsky in reference to the theme of blood. In particular the article takes into consideration *Master of souls* in which seem to emerge all the mythological features and the anti-Semitic stereotypes related to blood accusation, from vampirism to the wild nature of the Jew to his ability/need to camouflage himself within society.

Tutta l'opera di Furio Jesi è intimamente e su più livelli intrecciata all'ebraismo, per esempio nei suoi interventi su Walter Benjamin,¹ in libri come *Germania segreta*² o *Mitologie intorno all'illuminismo*,³ senza contare i carteggi con Max Brod⁴ e Gerschom Scholem.⁵ Jesi stesso ha origini ebraiche, uno degli elementi che hanno contribuito a orientare i suoi interessi – già di per sé fortemente strutturati e dotati di autonomo e interno sviluppo – sulle logiche mitiche alla base delle pratiche genocidarie del Novecento.

All'interno della sua vasta e geniale attività di studioso, Jesi ha dedicato importanti studi alla cosiddetta 'accusa del sangue'.⁶ Secondo una malevola credenza, a partire dal Medioevo, e ancora nel XX secolo, gli ebrei sono stati infatti ritenuti responsabili di sacrifici rituali, effettuati durante il periodo pasquale, in cui veniva consumato il sangue di bambini cristiani.⁷ Si tratta di una vera e propria macchina mitologica⁸ di lunga durata della quale Jesi ricostruisce una linea letteraria che va da Heine, *Der Rabbi von Bache-*

1 Su Jesi e Benjamin si veda LEANDRO PIANTINI, *La mente critica di Furio Jesi*, in Marco Belpoliti e Enrico Manera (a cura di), *Furio Jesi*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 298-306; tra gli interventi più recenti si veda anche FABIO MOLITERNI, *Un'arma da gioco. Furio Jesi mitologo*, in «Hermes. Journal of Communication», I (2013), pp. 59-70.

2 FURIO JESI, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Silva, 1967.

3 FURIO JESI, *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972.

4 ANDREA CAVALLETTI, «Quasi un bouyhnhnm». *Furio Jesi e l'ebraismo*, in «Scienza & Politica», XLVIII (2013), pp. 96-101.

5 ENRICO LUCCA, *Il Dio delle tenebre. Un breve carteggio tra Furio Jesi e Gerschom Scholem*, in «Storiografia», XVII (2013), pp. 161-166.

6 FURIO JESI, *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, a cura di David Bidussa, Milano, Bollati Boringhieri, 2007.

7 RUGGERO TARADEL, *L'accusa del sangue. Storia politica di un mito antisemita*, Roma, Editori Riuniti, 2002. Ha suscitato numerose polemiche ARIEL TOAFF, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna, Il Mulino, 2007.

8 La bibliografia sul concetto di macchina mitologica è molto ampia; si veda ENRICO MANERA, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012; ENRICO MANERA e MARCO TABACCHINI, *La macchina mitologica. Conversazione su Furio Jesi*, a cura di Collettivo Flâneur, Castelmiano di Resana (TV), 7 febbraio 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=CEy5AOMesAU> (ultimo accesso in data 14/10/2015).

rach (1840),⁹ a Zweig, *Omicidio rituale in Ungheria* (1913),¹⁰ a Malamud, *L'uomo di Kiev* (1966).¹¹

Il romanzo di Heine permette di focalizzare gli elementi costitutivi di questo paradigma:

È la vicenda di un rabbino che fugge dalla cittadina di Bacherach sul Reno poiché ha scoperto che fra poco la comunità ebraica sarà accusata di vampirismo rituale e perciò massacrata. L'accusa di vampirismo rituale (uso rituale di sangue cristiano, con cui gli ebrei impasterebbero il pane azimo ecc.) è una delle più antiche calunnie antisemite. [...]. L'ebreo è il succhiatore di sangue, il vampiro per eccellenza, secondo una tradizione antisemita che fa coincidere vampirismo rituale con "vampirismo economico": l'usuraio ebreo succhia sangue ai cristiani, così come i rabbini uccidono per Pesach un bambino cristiano al fine di suggerne il sangue ritualmente.¹²

Il dispositivo accusatorio prevede anche la contraffazione-imitazione ebraica del culto cristiano:

Gli ebrei sono così ostinati da non volere abbandonare la religione dei padri; essi però si trovano di fronte a prove irrefutabili della divinità del Cristo, vero messia, e quindi sono persuasi che un orrendo equivalente dell'eucarestia, il cibarsi di sangue cristiano, possa permettere loro di accedere alla salvezza (cristiana) nell'aldilà.¹³

La stessa Seconda Guerra Mondiale, che i nazisti hanno imputato agli ebrei, rientra nel paradigma dell'accusa del sangue. In particolare, la Soluzione Finale viene concepita dal nazismo, e da Hitler in persona, come reazione al più imponente rito sanguinario che gli ebrei abbiano mai realizzato, appunto il secondo conflitto mondiale, che altro non sarebbe se non «l'ultimo e quantitativamente sommo sacrificio umano [...] organizzato dagli ebrei in segreto»;¹⁴ in tale prospettiva il genocidio si configura come atto difensivo intrapreso da «uomini non-maghi che hanno cercato di imparare il modo di sterminare i vampiri».¹⁵ La macchina mitologica nazista si fonda allora su un «timore nei confronti dell'ebreo» basato sulla supposizione che egli sia «depositario di qualità e di conoscenze che possono risultare micidiali»;¹⁶ Jesi reputa che l'odio nazista fosse dettato dalla paura

9 HEINRICH HEINE, *Il Rabbi di Bacherach*, a cura di Claudia Sonino, trad. da Laura Accomazzo, Milano, SE, 2005. Si veda in proposito GIULIO SCHIAVONI, *Heinrich Heine fra Reno e Giordano. L'"accusa del sangue" e la difficile simbiosi fra ebrei e tedeschi*, in *Echi dalla Mitteleuropa. Autori e percorsi, tra filosofia e letteratura*, Vercelli, Mercurio, 2012, pp. 107-119.

10 ARNOLD ZWEIG, *Omicidio rituale in Ungheria. Tragedia ebraica in cinque atti*, trad. da Paola Paumgardhen, Napoli, Guida, 2008.

11 BERNARD MALAMUD, *L'uomo di Kiev*, trad. da Ida Omboni, Torino, Einaudi, 1968.

12 JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 56. Sulla figura del vampiro in Jesi si veda MARGHERITA COTTONE, *Vampirismo e didattica. Le lezioni su "Il vampiro e l'automa nella cultura tedesca dal XVIII al XX secolo"*, in «Cultura tedesca», XII (1999), pp. 43-66.

13 JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 29.

14 FURIO JESI, *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, p. 90.

15 *Ibidem*.

16 *Ivi*, p. 81.

«verso una “razza” di frequentatori di forze occulte, di maghi, di inquietanti personaggi-tramite fra l’immediata, sensibile realtà del mondo e le sue presunte radici segrete».¹⁷

Si tratta di un dispositivo concettuale che è possibile rinvenire in testi emblematici come le atroci *Bagatelle per un massacro* (1937) di Céline, nelle quali la Storia si configura appunto come una sequenza ininterrotta di vittorie ebraiche e sconfitte subite dagli ariani.¹⁸

Sarà inoltre da ricordare che anche sul piano dell’immaginario del sangue il nazismo aveva costruito una sua mitologia¹⁹ e in tal senso la propaganda nazista fa naturalmente propri gli stereotipi antiebraici legati al sangue.²⁰ È proprio «l’ossessione di un sangue “puro”»²¹ a caratterizzare i culti nazionalsocialisti, in un intreccio di mitologie tecnicizzate ed eugenetica. All’interno di tale *Blutmythos*

il corpo eucaristico del popolo è al contempo carne, vulnerabile e mortale, del guerriero-martire, e sangue, fluido divino, per origine, che materializza la consustanzialità tra Dio e il popolo tedesco, il nuovo popolo eletto. Solo se il sangue resta incontaminato, il *Volk* può varcare la soglia dell’eternità ed essere “*Volk im Werden*”, popolo in divenire.²²

Non stupisce che Martin Heidegger scriva nel 1941: «A noi [...] non resta che sacrificare il miglior sangue dei migliori [*das beste Blut der Besten*] del nostro popolo».²³

Sul nodo che legava nazismo e tali mitologie e tali filosofie riflettevano, proprio a partire dagli anni Trenta, due autori della massima importanza per Jesi, Thomas Mann e Karoly Kerényi, ai quali naturalmente non sfuggiva la distorsione tecnicizzata della sostanza mitica.²⁴

Inoltre, era operativa una simbologia di conservazione dell’identità: la «comunità nazionale, permeata dell’idea di spirito del popolo, di sangue e suolo storico comune, garantiva almeno un po’ di protezione in un mondo che cambiava».²⁵

Le pagine di Jesi mostrano come l’immagine dell’ebreo sia presente in più contesti culturali. Ne emerge un paradigma complessivo a nostro avviso molto utile e proficuamente spendibile in sede di critica letteraria e di analisi testuale, come si cercherà di mostrare in questo intervento.

17 *Ibidem* (si vedano anche le pp. 88-89). Del resto «l’accusa di vampirismo e di antropofagia rituali [...] accomunava gli ebrei alle streghe» (JESI, *L’accusa del sangue*, cit., p. 30).

18 LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Bagatelle per un massacro*, Milano, Guanda, 1981; vedi FRANCESCO GERMINARIO, *Céline. Letteratura politica e antisemitismo*, Torino, Utet, 2011, p. 80.

19 ÉDOUARD CONTE e CORNELIA ESSNER (a cura di), *Culti di sangue. Antropologia del nazismo*, Roma, Carocci, 2000.

20 DONATELLA DI CESARE, *Heidegger e gli ebrei. I «Quaderni neri»*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 144, con riferimento a Jesi.

21 *Ivi*, p. 145.

22 *Ibidem*.

23 *Ivi*, p. 146.

24 Su questi temi CARLOTTA SANTIN, *La seduzione del mito. Furio Jesi, Thomas Mann e Karoly Kerényi*, in *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, a cura di Sotera Fornaro e Daniela Summa, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 107-123.

25 GÖTZ ALY, *Perché i tedeschi? Perché gli ebrei? Uguaglianza, invidia e odio razziale 1800-1933*, Torino, Einaudi, 2013 (letto in epub).

L'ebreo – nel paradigma di quello che Jesi definisce «razzismo cattolico antisemita» – è un selvaggio che nasconde la sua vera natura: gli ebrei sono l'esempio di una «popolazione che, pur mascherandosi ipocritamente sotto parvenze di civiltà» è invece, «per sua incancellabile natura, “diversa”, come i “selvaggi” erano diversi dagli uomini “civili”. Tale diversità (il “particolarismo” ebraico...) consisteva innanzitutto nella ferocia». ²⁶ Negli ebrei si ravvisava «una singolare commistione di civiltà e di natura “selvaggia”, di cultura (sia pure nel senso più negativo, di affinata ipocrisia, astuzia, mimesi furba) e di impulsi cannibalici». ²⁷ Ogni patina di civiltà è quindi una mera facciata, una copertura di quel «wild man» ²⁸ che ogni ebreo nasconde dentro di sé.

In quanto selvaggio, l'ebreo è sporco per natura. Jesi si appoggia in questo caso alle idee razziste di De Amicis, ²⁹ il quale era convinto che gli ebrei fossero sporchi «*per propria natura*», ³⁰ per «vizio innato» ³¹ e quindi «profondamente *diversi*, più simili agli animali che agli uomini “civili”». ³²

Dentro la società si nasconde allora una componente selvaggia che può toccare e contaminare, secondo quel paradigma che Jesi ritrovava in un grande libro da lui tradotto, *Massa e potere* (1960) di Elias Canetti. ³³ Jesi cita un passo di un volume che ricostruisce il processo di Damasco, ³⁴ una sorta di scena primaria – un bambino ghermito da una mano ebraica ³⁵ – associandolo alla paura dell'essere toccato con cui si apre il capolavoro di Canetti ³⁶ e commentandolo in questi termini:

Il bambino passa “rasente la porta” dell'ebreo, del *diverso* per eccellenza, e dalla sua porta “esce un braccio” che “trascina dentro”. Avvicinarsi alla casa dell'ebreo significa sfiorare pericolosamente il *diverso*, da cui può protendersi “la mano che

²⁶ JESI, *L'accusa del sangue*, cit., pp. 32-33.

²⁷ *Ivi*, p. 33.

²⁸ Jesi fa riferimento a EDWARD J. DUDLEY e MAXIMILLIAN E. NOVAK (a cura di), *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1972.

²⁹ FURIO JESI, *Il cattivo selvaggio*, in JESI, *Cultura di destra*, cit., pp. 268-285.

³⁰ *Ivi*, p. 278 (corsivo di Jesi).

³¹ *Ivi*, p. 279.

³² *Ibidem* (corsivo di Jesi).

³³ JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 35.

³⁴ *Aceldama ossia processo celebre istruito contro gli ebrei di Damasco nell'anno 1840 in seguito al doppio assassinio rituale da loro consumato nella persona del Padre Tommaso dalla Sardegna missionario cappuccino ed in quella del suo garzoncello cristiano Ebrahim Amarah all'unico scopo di avere il loro sangue*, Dessì, Cagliari-Sassari, 1896.

³⁵ «1891 – A Xanten (Prussia renana), intanto che un bambino cinquenne passava rasente la porta della casa Buschoff [casa di un macellaio ebreo], un braccio uscì dalla porta e trascinò dentro il figliuolo cui furono estratte sette libbre di sangue, e il cadavere fu mandato in un vicino paesello presso uno scarafaldone. Appena commesso il delitto, il popolo convinto da prove schiaccianti, pensò giudicar il macellaio Buschoff e sua famiglia, che potè sfuggire al popular furore. La sua casa venne demolita e quelle d'altri Ebrei, specialmente negozianti» (JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 35).

³⁶ «Nulla l'uomo teme di più che essere toccato dall'ignoto. Vogliamo vedere ciò che si protende dietro di noi: vogliamo conoscerlo o almeno classificarlo. Dovunque, l'uomo evita di essere toccato da ciò che gli è estraneo. Di notte o in qualsiasi tenebra il timore suscitato dall'essere toccati inaspettatamente può crescere fino al panico. [...] La mano configurata ad artiglio è usata continuamente come simbolo di quel timore» (ELIAS CANETTI, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981, p. 17).

afferra”. La mano dell'ebreo, del *diverso*, è una mano “unghiuta”, come un artiglio. È la mano dell'usuraio che si protende ad afferrare l'oro, ed è al tempo stesso la mano del *diverso* (cosa, neutro - non uomo, ma entità reificata e perciò ignota nella sua cosità disumana: “un braccio uscì dalla porta”).³⁷

Il motivo del particolarismo ebraico viene declinato anche in chiave economica. Scrive Jesi a proposito della volontà liberale di assimilare gli ebrei, abolendo la loro diversità e renderli una volta per tutte omogenei al corpo sociale:

I nuovi valori così imposti erano quelli appropriati all'affermazione e allo sviluppo della società borghese capitalistica: dunque potevano essere accolti dagli ebrei che nell'attuazione di tale società riconoscevano a torto o a ragione un fatto così positivo per i loro interessi da prevalere sulla necessità di custodire il loro patrimonio culturale e religioso tradizionale; oppure dagli ebrei che, al di là degli interessi materiali, erano sufficientemente staccati dalla tradizione, tanto da credere nell'autonomo valore etico, kantiano, dei principi opposti al “particolarismo”.³⁸

All'accusa del sangue possono quindi essere associate le idee che l'ebreo sia: un selvaggio; sia sporco; sia un vampiro/cannibale; sia una ‘cosa’/un diverso; sia un mago; sia un ipocrita; imiti i cristiani; sia un essere da assimilare; sia un'entità che tende a infiltrarsi nei gangli sociali. Si configura così una vera e propria *macchina critica* capace di far emergere le componenti della grammatica mitologica dei testi letterari, secondo il principio – che Jesi chiama ideologico, e che a noi piace considerare anche ermeneutico/interpretativo – fondato sulla «volontà di indagare [...] come la macchina mitologica funziona»³⁹ (si tratta di un paradigma al quale si possono agganciare ulteriori stereotipi come la ‘giudaica perfidia’).⁴⁰

Particolarmente rilevante in questa sede risulta l'associazione dell'ebreo al mago e allo stregone, una costante di lunga durata che accompagna l'accusa del sangue.⁴¹ Essa rappresenta un elemento tutt'altro che trascurabile se si pensa a un romanzo di Irène Némirovsky come *Il Signore delle anime* (1939) il cui protagonista è una sorta di medico-psicoanalista,⁴² professione al suo fondo connotata in senso mitologico perché si ibrida con il divieto secolare per i cristiani di accettare dagli ebrei sostanze farmacologiche e medicinali *ad vitae usum*.⁴³

Scrittrice di successo nella Francia degli anni Trenta, a partire da *David Golder* (1929), Némirovsky è stata al centro di una riscoperta dopo la pubblicazione in Francia di *Suite*

37 JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 35 (corsivo di Jesi).

38 *Ivi*, p. 25.

39 FURIO JESI, *Mito*, Milano, Mondadori, 1980, p. 109 (corsivo di Jesi).

40 DANIELE MENOZZI, «Giudaica perfidia». *Uno stereotipo antisemita tra liturgia e storia*, Bologna, Il Mulino, 2014.

41 MARINA CAFFIERO, *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 78-117 (a p. 106 riferimento a Jesi).

42 «Il dottor Asfar si occupava esclusivamente di quelle strane malattie del sistema nervoso che danno luogo a mille interpretazioni, mille malattie» (IRÈNE NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, Milano, Adelphi, 2011, p. 170).

43 CAFFIERO, *Legami pericolosi*, cit., p. 314 (con riferimento a Jesi).

francese (2004; postumo), cui è seguita l'edizione di pressoché tutte le opere della narratrice. La Némirovsky è stata un'autrice prolifica nella sua breve vita,⁴⁴ iniziata nel 1903 a Kiev e conclusasi ad Auschwitz nel 1942. Irène è figlia di un facoltoso banchiere ebreo ucraino; costretto a scappare per lo scoppio della rivoluzione bolscevica, arriva nel 1919 con tutta la famiglia a Parigi, che diventerà la città della scrittrice. A nulla valse, per evitare la deportazione, la sua conversione al cattolicesimo del 1939.

Un punto che ha caratterizzato la ricezione della scrittrice è stata la sua stessa presunta adesione a stereotipi antisemiti. Un aspetto della sua produzione che comprensibilmente è apparso stridere con le radici ebraiche della Némirovsky, ma non con il contesto culturale nel quale operava. Come noto, la Francia ha una tradizione antisemita piuttosto forte e consolidata,⁴⁵ che conta tra Otto e Novecento tra le sue file, per non fare che qualche nome, Édouard Drumont, Pierre Drieu La Rochelle, Charles Maurras nonché lo stesso Céline. Una tradizione già attiva in ambito cattolico a fine Ottocento, come si può vedere dalle opere di autori come Henri Desportes, il cui *Mystère du sang* viene esplicitamente citato da Jesi.⁴⁶

Il dibattito circa il presunto antisemitismo della scrittrice è piuttosto acceso e segnato da posizioni quasi inconciliabili. È stato lo stesso marito ad accreditare per primo questa idea in una lettera del 27 luglio 1942;⁴⁷ occorre naturalmente tenere conto della particolare natura di questo documento perché si tratta della missiva con cui Michel Epstein perora la causa della moglie con l'autorità tedesca. Irène era stata infatti arrestata e il marito giocava le residue, pressoché nulle, possibilità di evitare la deportazione scrivendo all'Ambasciatore di Germania e mettendo in luce la scarsa simpatia che usciva dalle opere della moglie per i personaggi ebraici.

La critica contemporanea è tornata più volte sull'argomento. Da un lato vi è chi ritiene impossibile assimilare la scrittrice all'area antisemitica (a partire dalla figlia Denise Epstein).⁴⁸ Occorre, in tale prospettiva, «smascherare la stolidezza di coloro che dall'Europa all'America hanno imputato a Irène Némirovsky un serpeggiante antisemitismo, che si paleserebbe nel disegno narrativo di personaggi e ambienti ebraici». ⁴⁹ Gli stessi Philipponnat e Lienhardt sono piuttosto prudenti nel dichiarare la Némirovsky antisemita, preferendo riportare il tema ebraico a una più generale libertà della scrittrice che, essendo ebrea, non doveva essere per forza aprioristicamente simpatetica verso la sua stirpe;

44 OLIVIER PHILIPPONNAT e PATRICK LIENHARDT, *La vita di Irène Némirovsky*, Milano, Adelphi, 2009.

45 VALERIA GALIMI, *L'antisemitismo in azione. Pratiche antiebraiche nella Francia degli anni Trenta*, Milano, Unicopli, 2006; CRISTIANA FACCHINI, *Le metamorfosi di un'ostilità antica. Antisemitismo e cultura cattolica nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Annali di Storia dell'Esegesi», XXVII (2010), pp. 189-232; si veda anche CRISTIANA FACCHINI, *Infamanti dicerie. La prima autodifesa ebraica dall'accusa del sangue*, Bologna, EDB, 2014.

46 HENRI DESPORTES, *Le Mystère du sang chez les Juifs de tous les temps*, Savine, Paris, 1889; JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 28.

47 La lettera si può leggere in IRÈNE NÉMIROVSKY, *Suite francese*, a cura di Denise Epstein e Olivier Rubinstein, trad. da Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2005, pp. 379-381.

48 Denise Epstein, riferendosi alla madre, ha affermato che «i suoi romanzi erano, più che una manifestazione di antisemitismo, una critica sociale dell'ambiente che aveva conosciuto e odiato» (DENISE EPSTEIN, *Sopravvivere e vivere. Conversazioni con Clémence Boulouque*, Milano, Adelphi, 2010, p. 143).

49 ROLANDO DAMIANI, *Irène Némirovsky e l'ebraismo*, in *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*, a cura di Isabella Adinolfi, Roma, Carocci, 2011, p. 289.

semmai, è stata letta da altri in chiave apertamente antisemita. Il massimo che i critici concedono è che la scrittrice abbia subito l'influenza della cultura francese e vi si sia, almeno parzialmente, adeguata per essere accettata nell'*establishment* letterario.⁵⁰

Dall'altro vi è chi come Ruth Franklin ritiene che «Perhaps Némirovsky was incapable of creating sympathetic Jewish characters».⁵¹ Molto chiara in proposito anche Myriam Anissimov.⁵² Sembra questa, con diverse sfumature, la posizione sostanzialmente dominante: «Nei confronti del popolo ebraico, che osserva da agnostica, senza alcuna adesione alla sua tradizione religiosa e spirituale, l'autrice è spietata. Raramente si sono lette pagine più frementi di orrore per alcune presunte "caratteristiche ebraiche": il gusto per gli affari, la capacità di risorgere continuamente dalle proprie ceneri grazie a una spregiudicata attitudine ai traffici, agli scambi, ai negozi, la paura della morte»⁵³ (si consideri per esempio Soifer, ricchissimo ebreo che vive come un indigente, con la sua bocca «sdentata» e «bavosa» in *David Golder*).⁵⁴ Non stupisce allora ritrovare alcune indicazioni critiche basate su sottili distinguo: *David Golder* «is an ambivalent work of fiction which uses negative stereotypes of Jewishness but which does not propose anti-Semitic arguments and is (unlike the work of Drieu or Céline) politically disengaged».⁵⁵

Nel libro di Germinario *Argomenti per lo sterminio*,⁵⁶ la scrittrice francese compare non poche volte in relazione a mitologie antiebraiche. Dalla donna ebrea promana una sensualità incontenibile, prorompente e immorale, visibile nel *Bambino prodigio* (1927) nel personaggio di Rachele Schmul;⁵⁷ Joyce Golder a sua volta incarna magnificamente lo stereotipo della bella ebrea,⁵⁸ mentre suo padre quello dell'ebreo che darwinisticamente è riuscito a superare tutte le persecuzioni e le difficoltà⁵⁹ e per questa sua forza si è imposto nella società e negli affari. Alfred Kempf de *Il ballo* (1930) è a sua volta il finanziere ebreo nevrotico.⁶⁰ Infine non mancano le associazioni dell'ebreo alla vita animale e alla

50 OLIVIER PHILIPPONNAT e PATRICK LIENHARDT, *La dannazione del dottor Asfar*, in NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., pp. 221-233.

51 RUTH FRANKLIN, *Scandale Française*, in «The New Republic» (30 January 2008), <http://www.newrepublic.com/article/books/scandale-fran%C3%A7aise> (ultimo accesso in data: 14/10/2015).

52 «Nel descrivere l'ascesa sociale degli ebrei la Némirovsky aderisce a ogni sorta di pregiudizi antisemiti e utilizza tutti gli stereotipi negativi dell'epoca. Nei suoi libri gli ebrei sono raffigurati nei modi più crudeli e peggiorativi [...]. Ecco alcuni tratti specifici attribuiti agli ebrei nella sua opera [...]: capelli crespi, naso adunco, mano molle, dita e unghie a uncino, colorito scuro, giallo o olivastro, occhi neri, ravvicinati e mellifluidi, corporatura gracile; e ancora: riccioletti neri e folti, guance livide, denti irregolari, narici mobili; per non dimenticare la sete di guadagno, la combattività, l'isteria» (MYRIAM ANISSIMOV, *Postfazione*, in NÉMIROVSKY, *Suite francese*, cit., p. 404).

53 MARIA NADOTTI, *Gli uomini quali sono*, in Irène Némirovsky, *Il ballo*, trad. da Alessandra Di Lernia, Roma, Newton Compton, 2013, p. 24.

54 IRÈNE NÉMIROVSKY, *David Golder*, Milano, Adelphi, 2013, p. 136.

55 ANGELA KERSHAW, *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-War France*, New-York, Routledge, 2010 (letto in epub).

56 FRANCESCO GERMINARIO, *Argomenti per lo sterminio. L'antisemitismo e i suoi stereotipi nella cultura europea (1850-1920)*, Torino, Einaudi, 2011, p. 31.

57 IRÈNE NÉMIROVSKY, *Un bambino prodigio*, Firenze, Giuntina, 1995.

58 GERMINARIO, *Argomenti per lo sterminio*, cit., p. 60. Joyce, la cui madre è stata in gioventù una prostituta, è una che gli uomini «sa farli ballare» (NÉMIROVSKY, *David Golder*, cit., p. 51).

59 GERMINARIO, *Argomenti per lo sterminio*, cit., pp. 181-182.

60 *Ivi*, p. 252.

dimensione ferina presenti nel *Bambino prodigio* e in *David Golder*.⁶¹ L'animalizzazione, con particolare riferimento ad animali parassiti, ricorre in parecchi autori (Drumont, Reinach, Lémann, Kimon, Soury, Bouhours, Debauge, De Biez).⁶²

Interessa in questa sede vedere se e in che modo i testi della Némirovsky possano essere allocati entro il perimetro della macchina mitologica, nonché di un paradigma letterario storicamente documentabile, vale a dire operativo in testi di scrittori che testimoniano – a livello di uso narrativo, indipendentemente dalle loro convinzioni personali – le isotopie antisemitiche. Risulta in ogni caso difficile, in sede di critica letteraria, limitarsi alle dichiarazioni della scrittrice – senz'altro vere – secondo le quale avrebbe descritto solo «mamma e papà»⁶³ o tutt'al più la cerchia di conoscenti. Ma nella macchina mitologica non esistono elementi neutri, naturali, non polarizzati, perché essa concentra e riunisce il passato e il futuro,⁶⁴ assorbe, ingloba ed iscrive nella propria pratica tutti i dati e gli elementi, anche quelli provenienti da ambiti 'personali'.

La nostra sensazione è che l'accusa del sangue sia il contenitore mitologico-archetipale di tutte le occorrenze del tema 'ematico': sia esso metafora del senso degli affari, emblema della natura selvaggia, sinonimo di vampirismo è comunque sempre segno e traccia dell'accusa primordiale e inestinguibile. Qualsiasi accenno al sangue non fa che ribadire, in una sorta di celebrazione rovesciata, l'instirpabile accusa, ne costituisce il suo interprete. La realtà e il mondo degli ebrei della Némirovsky sono sempre declinati secondo la grammatica del sangue, una ossessione che dal naturale passa al simbolico e che 'dice' e ripete l'Accusa (gli 'gira attorno', per parafrasare un'espressione cara a Jesi).⁶⁵ Si verifica così, anche, una tecnicizzazione politico-letteraria del mito,⁶⁶ un riuso ormai inglobato nell'istituzione letteraria, un 'argomento', in senso retorico, che la scrittrice usa e modula in modo reiterato nei suoi libri, portandosi, a livello di *intentio operis*, all'interno della macchina mitologica antisemita. Gli anni in cui la Némirovsky opera sono quelli che, secondo Walter Benjamin, decretano la fine dell'originaria forma del narrazione:⁶⁷ si potrebbe affermare che al suo posto si trovano allora forme tecnicizzate di comunicazione letteraria, un Archivio⁶⁸ di temi e motivi che sorreggono macchine di scrittura in grado

61 *Ivi*, p. 333 e p. 337.

62 *Ivi*, pp. 329-330.

63 Dichiarazioni riportate in CINZIA BIGLIOSI, *La madre dentro. Distanza, visione e svelamento*, in Élisabeth Gille, *Mirador. Irène Némirovsky mia madre*, Roma, Fazi, 2011, p. 343. Si veda anche CINZIA BIGLIOSI, *Irène Némirovsky*, Milano, Doppiozero, 2013.

64 JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 17 e anche p. 20. Su questo punto, all'interno di una ricostruzione della formazione intellettuale di Jesi, si veda RICCARDO FERRARI, *Il maestro e l'allievo. Pedagogia e autobiografia in Furio Jesi*, in BELPOLITI et al., *Furio Jesi*, cit., pp. 166-181, a p. 176.

65 Quella del 'girare in cerchio': JESI, *Mito*, cit., p. 106.

66 Come noto, Jesi riprende questo concetto da Kerényi, il quale aveva operato una «distinzione fra mito genuino e mito tecnicizzato: fra mitologia genuina, dunque spontanea e disinteressata elaborazione di "contenuti" affioranti spontaneamente dalla psiche, e mitologia tecnicizzata, evocazione ed elaborazione interessate di materiali che possono servire a un determinato scopo» (*ivi*, p. 80; corsivi di Jesi).

67 WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, a cura di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011.

68 FURIO JESI, *Mito e linguaggio della collettività*, in *Letteratura e mito*, a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002, p. 40: a proposito del romanzo di A. Kubin, *L'altra parte*, Jesi parla dell'Archivio come «repertorio di immagini».

di elaborare contenuti – in questo caso il sangue – ormai fortemente incardinati entro coordinate ideologiche. Il passo non solo da mito genuino a mito tecnicizzato ma anche da mito genuino a discorso di consumo⁶⁹ è già pienamente visibile.

Per cui se a livello di *intentio auctoris* la questione dell'antisemitismo della scrittrice può considerarsi pressoché impossibile da disambiguare (e nulla vieta di attenersi alle dichiarazioni della figlia sopra menzionate) a livello testuale ci sembra molto difficile ritenere le sue opere affrancate dalla macchina mitologica ed accettare che esse fossero «politically disengaged».

Del resto, non a caso a livello di testi nati all'interno di specifiche aree religiose – per esempio salesiana – si trovano opere che fanno esplicito riferimento all'omicidio rituale e agli stessi fatti di Damasco.⁷⁰ Ha a nostro avviso ragione chi, riflettendo sul pensiero di Jesi, dà questa interpretazione del concetto di macchina:

Un dispositivo, un apparecchio complesso che trasmette o amplifica una forza (umana, animale, naturale) e, razionalizzandone l'uso, risulta capace di realizzare procedimenti, di compiere azioni predeterminate. Una macchina incorpora e trasmette esperienze collettive e saperi tecnici, socializzati. Una macchina mitologica trasmette e amplifica la forza mitopoietica: la incorpora per riprodurla, per rigenerare mitologie, racconti, narrazioni, figurazioni artistiche, plastiche, simboliche, fantastiche.⁷¹

Una riprova della tecnicizzazione letteraria del mito si ottiene pensando che, oltre ai testi indicati da Jesi, l'accusa del sangue si ripresenta nella contemporaneità in romanzi come *Il cimitero di Praga* di Eco⁷² oppure *Angel* di Anne Rice⁷³ (senza contare le narrazioni di area espressamente ebraica⁷⁴ nonché la tradizione pittorica dell'accusa del sangue).⁷⁵

La macchina critica approntata da Jesi⁷⁶ risulta perfetta per approcciare le opere nemirovskiane in cui ricorre la tematica ebraica, a partire dal racconto *Il ballo*. Alfred Kampff, «un piccolo ebreo scarno dagli occhi di fuoco»,⁷⁷ aveva fatto fortuna e si era arricchito

69 DANIELE VENTRE, *Miti e incertezze del mito*, in «Nazione indiana» (15 gennaio 2012), <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/15/miti-e-incertezze-del-mito/> (ultimo accesso in data: 14/10/2015).

70 TOMMASO CALIÒ, *La leggenda dell'ebreo assassino*, Roma, Viella, 2007. Si veda anche TOMMASO CALIÒ, *Guglielmo Massaja nella cultura popolare del Novecento*, in *Guglielmo Massaja 1809-2009. Percorsi, influenze, strategie missionarie*, a cura di Lucia Ceci, Roma, Società Geografia Italiana, 2011, pp. 125-165, per il riferimento al racconto di UGO MIONI, *L'omicidio rituale*, Parma, Fiacadori, 1895.

71 GUIDO BOFFI, *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi*, in «Itinera», IX (2015), pp. 95-114, a p. 109.

72 UMBERTO ECO, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010; si veda MARIA GRAZIA COSSU, *Esempi di antisemitismo culturale nel romanzo Il cimitero di Praga di Umberto Eco*, in «Incontri», II (2012), pp. 32-41.

73 ANNE RICE, *Angel* [2009], Milano, Longanesi, 2011.

74 ISRAEL JOSHUA SINGER, *Un tedesco accusa la comunità di omicidio rituale e viene frustato davanti a tutti*, in *La pecora nera* [1946], Milano, Adelphi, 2015, pp. 47-53.

75 Si veda lo studio recente di GIUSEPPE CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi, 2014.

76 Per il riuso in sede di interpretazione letteraria dei concetti elaborati da Jesi, a partire da quello di macchina mitologica, si veda ALESSANDRA ELISA VISINONI, *Una lettura del personaggio di Nikolaj Stavrogin in relazione al concetto di performatività*, in «Mantichora», I (2011), pp. 831-841.

77 IRÈNE NÉMIROVSKY, *Il ballo*, Milano, Adelphi, 2005, p. 14.

to – lasciando la condizione pressoché miserabile in cui viveva – «in seguito al geniale colpo in Borsa» che consisteva nell’«aver scommesso sul ribasso del franco» e aver poi «speculato su quello della sterlina». ⁷⁸ Nel *Ballo* si assiste inoltre a una ‘profanazione’ del precetto cattolico del porgere l’altra guancia: la *parvenue* signora Kampf teme che gli invitati al ballo possano snobbarla. Il marito la rassicura: «“Se qualcuno non viene, lo inviterai di nuovo la prossima volta, e poi ancora la volta dopo... Sai che ti dico? In fondo per farsi strada bisogna solo seguire alla lettera la morale del Vangelo...”». ⁷⁹ Oltre a indicare la natura carnale e antispirituale della razza ebraica, ⁸⁰ l’omicidio rituale, lo si è già notato in precedenza, costituisce una profanazione mimetica della celebrazione eucaristica. Fa parte della mascheratura la stessa conversione di Kempf al cattolicesimo («si era convertito all’epoca del matrimonio»). ⁸¹ Si tratta di temi non solo importanti in questo particolare discorso ma assolutamente centrali nella poetica della Némirovsky sul concetto di identità ebraica, già presenti nella fase germinativa, ma molto significativa, della sua produzione. ⁸²

Si consideri poi il personaggio di Antoinette Kempf: è vero che è cresciuta nella religione cattolica, è vero che ha quattordici anni, tuttavia è figlia di un ebreo e il suo pensiero è molto spesso rivolto alla mitologia e alla fisiologia dell’amore; pensa infatti costantemente all’insegnante d’inglese e al suo fidanzato mentre si baciano. ⁸³ La pulsione quasi erotica, comunque ossessiva, si intreccia alla distruzione delle buste contenenti gli inviti al ballo: quando Antoinette le getta nella Senna lo fa per un «bisogno selvaggio [...] di fare del male». ⁸⁴ Inoltre torna, nella fatidica sera del ballo che Antoinette ha deliberatamente sabotato, un ulteriore elemento selvaggio collegato al sangue, un vero e proprio atto di autovampirismo: «“Me ne infischio, me ne infischio”, balbettò, e in un moto d’ira si morse le mani che, sotto i giovani denti aguzzi, sanguinarono». ⁸⁵ È opportuno, e molto significativo nel presente lavoro, ricordare la nozione di vampiro che emerge dalle pagine di Jesi per cui vampiro è, anche, «chi è tanto vicino alla forza della vita da poterla in certa misura manipolare, da suggerla negli altri viventi e perfino in quel vivente che è il suo stesso io». ⁸⁶

Ebraismo e sangue sono un binomio indissolubile. Ne *Il malinteso* (1930) viene descritto l’ufficio dove il protagonista, Yves, lavora e in particolare un suo collega, Mosès, «il tipico giovane israelita ricco, elegante, con un naso lungo e prominente sul volto pallido e minuto» ⁸⁷ e il suo capoufficio, «pure lui ebreo, ma di antica stirpe, con un naso

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 23.

⁸⁰ DI CESARE, *Heidegger e gli ebrei*, cit., p. 145.

⁸¹ NÉMIROVSKY, *Il ballo*, cit., p. 28.

⁸² NÉMIROVSKY, *Un bambino prodigio*, cit. Su questo testo e le tematiche identitarie si veda ELENA QUAGLIA, *L’Enfant génial di Irène Némirovsky: il problema delle origini tra appartenenza, allontanamento e impossibile ritorno*, in «Publif@rum», XXII (2014).

⁸³ «Sono felici, sono insieme, si baciano»; «Antoinette non si era mossa. Per via dell’oscurità scorgeva soltanto due ombre confuse [...]. Anche quando si baciavano, intuì più che vedere i due visi avvicinarsi e quasi ricadere mollemente l’uno contro l’altro; si torse con violenza le mani, come una donna gelosa» (NÉMIROVSKY, *Un bambino prodigio*, cit., p. 42).

⁸⁴ *Ivi*, p. 50.

⁸⁵ *Ivi*, p. 65.

⁸⁶ JESI, *L’accusa del sangue*, cit., p. 54.

⁸⁷ IRÈNE NÉMIROVSKY, *Il malinteso*, Milano, Adelphi, 2010, p. 106. Il romanzo venne inizialmente

quasi indecoroso e la barba grigiastra»⁸⁸ il quale così si rivolge a Yves: «“Caro Harteloup, quel che le manca è una goccia, anche solo una gocciolina, del nostro sangue...”».⁸⁹

In *David Golder* sensualità e vampirismo si uniscono in Joyce, la figlia, o presunta tale, di David, ragazza prototipo, come già notato, della sensualità ebraica; accusata dal fidanzato di turno di accondiscendere, per soldi, al desiderio di uomini anziani, reagisce in questo modo: «Gli afferrò la bocca con i denti, quasi fosse un frutto, e gli morse con forza le labbra. [...] “Mi hai fatto uscire il sangue, brutta bestiola, guarda...”».⁹⁰

A sua volta, Golder rimane un selvaggio: «Perché quel vecchio ebreo gli [a Valleys] ricordava tanto spesso un cane malato, allo stremo, ma che ancora si rigira digrignando i denti, ringhiando selvaggiamente, per dare l’ultimo, violento morso?».⁹¹ Del resto David aveva già morsicato la moglie durante un acceso alterco: «la vecchia bocca l’aveva morsa rabbiosamente lì, in mezzo alle perle, e adesso Golder urlava con gli occhi iniettati di sangue come un cane rabbioso».⁹² Non per nulla la moglie gli ha appena rinfacciato di essere rimasto ancorato a una primordiale *ferinitas*, accusa con preciso risvolto sociale, quello di una non del tutto avvenuta integrazione: «“Sei un brutto!” [...] “Un brutto”... Una bestia! Non sei cambiato!... Sì, sei rimasto l’ebreuccio che vendeva stracci e ferraglia a New York con il fagotto in spalla. Te lo ricordi?”».⁹³

Anche ne *I cani e i lupi* (1940) si ritrovano le stimate dell’elemento selvaggio:

Harry alzò gli occhi e riconobbe la bambina intravista due anni prima [...] che era saltata fuori da un mondo spaventoso, ripugnante, un mondo di sudore, di sporcizia e di sangue, così lontano da lui eppure, in un certo modo misterioso e temibile, a lui affine. Gli si rizzarono i capelli in testa, come a un cagnolino, ben nutrito e curato, che sente nella foresta l’ululato famelico dei lupi, i suoi fratelli selvaggi.⁹⁴

Come vuole la poetica della scrittrice, che ha nella centralità del sangue - il dato biologico-razziale che governa l’uomo, sprovvisto di libero arbitrio - uno dei suoi elementi fondativi,⁹⁵ il sangue è la sostanza di Golder, la sua entità costitutiva, simbolo della sua natura selvaggia: «Calpestò qualche scheggia di vetro, lanciò un’imprecazione a mezza voce, guardò con indifferenza il sangue colare dai suoi piedi nudi, si rimise a letto».⁹⁶ Prima di salpare per Costantinopoli, David vede nella camera dell’albergo russo alcuni quadri raffiguranti «degli amorini dalle carni un tempo vermiglie, color del sangue fre-

pubblicato in rivista nel 1926.

88 *Ibidem*.

89 *Ivi*, pp. 106-107.

90 NÉMIROVSKY, *David Golder*, cit., p. 124.

91 *Ivi*, p. 162.

92 *Ivi*, p. III.

93 *Ivi*, p. II0.

94 IRÈNE NÉMIROVSKY, *I cani e i lupi*, Milano, Adelphi, 2008, p. 81.

95 NADOTTI, *Gli uomini quali sono*, cit., p. 15. Del resto l’opera della Némirovsky «è percorsa da un sangue capriccioso. Scorrendo ora sotterraneo, ora in superficie, questo vino di febbre trasforma i cani in lupi, gli orfani in assassini e le fanciulle in donne» (OLIVIER PHILIPPONNAT e PATRICK LIENHARDT, *I paradisi perduti di Irène Némirovsky*, in Irène Némirovsky, *Il calore del sangue*, Milano, Adelphi, 2012, p. 149).

96 NÉMIROVSKY, *David Golder*, cit., p. II6.

sco». ⁹⁷ Si può affermare che la scrittrice francese sia una manipolatrice del sangue: la manipolazione del sangue è uno dei cardini del discorso di Jesi che, pur distinguendo tra Wagner e scrittori come Erwin Guido Kolbenheyer, già inscrivibili in orbita nazista, sottolinea come la tematica proceda verso una sua progressiva tecnicizzazione. ⁹⁸

Possono essere riportate alle macchina mitologica ed acquisire una rilevanza simbolica pregnante, più densa della semplice presenza stereotipica, le stesse descrizioni fisico-corporali, le mani *in primis*, mani adatte a ghermire: «le dita lunghe e sottili, con le unghie ingiallite, adunche, dure come l'avorio» ⁹⁹ (mani molto simili, per non dire identiche, a quelle dei vampiri). ¹⁰⁰

La macchina mitologica di Jesi è un dispositivo critico che consente di innescare precise letture anche di quei testi che non direttamente - ma, si aggiunga, non meno esplicitamente - hanno come referente la componente ebraica. Il protagonista de *Il Signore delle anime* è un levantino, un greco, un orientale nel cui nome, Dario Asfar, rimane la traccia onomastica di Assuero, il nome dell'Ebreo errante. ¹⁰¹ Dario è nato in Crimea e dichiara: «Appartengo a una razza levantina, oscura, c'è in me un miscuglio di sangue greco e italiano: sono uno di quelli che voi francesi chiamate metechi, immigrati». ¹⁰² Levantino è sinonimo di immigrato che è sinonimo di ebreo (il titolo originale de *Il Signore delle anime* è *Gli scali del Levante, Les Échelles du Levant*). Come vuole la pubblicitaria del tempo, sono i «métèques», vale a dire «gli israeliti che affluiscono in numero sempre crescente dall'Europa orientale» a invadere gli scali marittimi e di conseguenza Parigi. ¹⁰³ Inoltre, Dario ha come segretaria un'ebrea immigrata, «magra, brutta, dagli occhi di brace», ¹⁰⁴ senza contare che pratica una forma edulcorata di psicoanalisi, sapere tipicamente ebraico. Ed anche un sapere, particolare da non sottovalutare, non strettamente finalizzato alla produzione di beni materiali; la polemica verso l'ebraismo come cultura astratta è infatti un elemento del paradigma antisemita. ¹⁰⁵

Secondo Angela Kershaw, «the vocabulary Némirovsky uses repeatedly to describe Asfar – *levantin, métèque* – was also used in contemporary discourse to signify Jewishness. [...] This is a novel about immigration and xenophobia but not explicitly about Jews and anti-Semitism. This probably did not prevent contemporary readers from constructing anti-Semitic readings around Dario, given the prevalence of the contemporary (pejorative) vocabulary of Jewishness in the text, and Némirovsky must have been aware of this». ¹⁰⁶ Peraltro andrà considerata la «notion of a supposed eastern origin

⁹⁷ *Ivi*, p. 167.

⁹⁸ JESI, *L'accusa del sangue*, cit., p. 60. Di Erwin Guido Kolbenheyer Jesi ricorda in particolare *Die Bauhütte* (1925).

⁹⁹ NÉMIROVSKY, *I cani e i lupi*, cit., p. 65.

¹⁰⁰ TOMMASO BRACCINI, *Amori estremi. Filinnio e le 'morte innamorate'*, in «Griseldaonline», XII (2012), <http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/amori-estremi-filinnio-morte-innamorate.html> (ultimo accesso in data: 14/10/2015).

¹⁰¹ PHILIPPONNAT e LIENHARDT, *La dannazione del dottor Asfar*, cit., p. 222.

¹⁰² NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 75.

¹⁰³ MICHAËL PRAZAN, *L'Écriture genocidaire*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.

¹⁰⁴ NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 122.

¹⁰⁵ GERMINARIO, *Céline*, cit., pp. 92-93.

¹⁰⁶ KERSHAW, *Before Auschwitz*, cit. (corsivo della Kershaw).

of all Jews»:¹⁰⁷ gli ebrei sono in tal modo reputati «oriental oppressors»¹⁰⁸ e identificati con gli «immigrants from Eastern Europe or from the “Levant”, and with people coming from any known or unknown country with “doubtful origins”».¹⁰⁹

Rafforza l'ebraicità di Dario l'essere così un 'diverso', una figura fortemente intrecciata – Jesi *docet* – proprio a quello di ebreo. Diversi (diversi e sporchi) per costituzione intrinseca, lo si notava anche sopra, sono gli ebrei per De Amicis, «considerati privi per natura, per “razza”, per “sangue”, del senso della pulizia, e dunque *diversi* dagli uomini “civili” che posseggono tale senso per natura, “razza”, “sangue”».¹¹⁰

Non può non essere sottolineato che il primo atto che Asfar compie è un aborto,¹¹¹ variante dell'omicidio rituale, e che sia poi un figlio, suo figlio Daniel, a costituire il principale accusatore di Dario. Infatti ci si può chiedere, proprio sulla scorta di Jesi, se la forma, il genere narrativo del processo (la prima parte dell'*Accusa del sangue* è dedicata al processo di Damasco) non siano sotteraneamente (ma neanche troppo) presenti ne *Il Signore delle anime*. Daniel infatti a più riprese accusa il padre.¹¹² Così il ragazzo si rivolge alla madre:

E quando questa storia verrà a galla, quando si saprà che Wardes [il grande industriale meccanico, dipendente dalla passione per gioco, in cura da Dario] non era pazzo, che mio padre l'ha internato su richiesta della moglie, quando verrà fuori la cifra che ha intascato per questa bella impresa, allora dirai ancora, alla polizia, ai giornalisti, e a me, che ci immischiamo in cose che non ci riguardano?¹¹³

Ma occorre sottolineare anche un altro aspetto in riferimento al format-processo perché una fonte di ispirazione per il personaggio di Dario è il dottor Pierre Bougrat, il 'mago delle endovenose', condannato nel 1927.¹¹⁴

Per resistere alle accuse occorre essere forti. La fibra del protagonista nemirovskiano è infatti quella resistente e 'invincibile' della razza ebraica. Ecco allora Dario rivolgersi mentalmente ai suoi 'fratelli' levantini, ai consanguinei che nascondono – alla società, ma non a lui – la comune origine di meteci: accomuna la folla riunita in casa Wardes l'aver superato dure prove e combattere nella lotta per la vita, vale a dire la capacità di «resistere a ogni costo. Resistere più a lungo dell'avversario. Nascondere le proprie debolezze, le proprie ferite».¹¹⁵ In tale prospettiva si può inscrivere l'ammirazione di Elinor per Dario, la forte considerazione per un uomo «che non si dava mai per vinto [...] che si era arrampicato, con fatica, spezzandosi le unghie, cadendo e rialzandosi come per mira-

107 JONATHAN M. WEISS, *Irène Némirovsky. Her life and works*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 56.

108 *Ibidem*.

109 *Ibidem*.

110 JESI, *Cultura di destra*, cit., p. 280 (corsivo di Jesi).

111 «Dottore, noi non possiamo permetterci un'altra bocca da sfamare» (NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 17).

112 *Ivi*, pp. 161-164; 203-205.

113 *Ivi*, p. 162.

114 PHILIPPONNAT e LIENHARDT, *La vita di Irène Némirovsky*, cit., p. 288.

115 NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 106.

colo, sull'ardua scala del successo: niente poteva entusiasmarla di più!». ¹¹⁶ E Dario stesso dice di sé: «Mi servono i beni terreni, non chiedo altro». ¹¹⁷

Ne *Il Signore delle anime* è poi rilevante il tema della persistenza dell'anima selvaggia di Dario, dell'eredità del suo sangue (e della sua capacità di mimetizzarla). Della «bramosia segreta», di soldi e successo «non poteva disfarsi, così come non avrebbe potuto disfarsi del proprio respiro, del proprio sangue, dei propri occhi»; ¹¹⁸ pure la mite (e forse ipocrita) moglie Clara dice al marito: «non puoi cambiarti la pelle, il sangue, non puoi cancellare il tuo desiderio di diventare ricco». ¹¹⁹ Quando si contrappone alla società, Asfar concepisce l'opposizione in termini di consistenza sanguigna: «Che cosa potevano capire tutti quei francesi dal sangue tiepido?». ¹²⁰

In una delle prime descrizioni, Dario presenta delle precise stigmati fisiognomiche al limite della licanropia, ¹²¹ in particolare «le orecchie a punta, i denti lunghi». ¹²² Del resto l'uomo stesso si percepisce come «una bestiola uscita dalla tana, che fiuta insidie dappertutto e che affila i denti e le unghie, sapendo di contare soltanto su quelle»; ¹²³ i suoi occhi, quando vedono una donna, sono quelli di un «lupo affamato» e ardono «come tizzoni». ¹²⁴ Asfar prova infatti un'attrazione vampiresca per le donne, un'ossessione erotica, che si consuma nelle ore notturne, ¹²⁵ da dongiovanni, ¹²⁶ secondo un nesso tra vampirismo e seduzione coatta.

Dario è un «animale selvatico che si è allontanato dalla sua foresta» ¹²⁷ e che, divenuto ricco, sa mascherare il suo sangue con la perfetta condotta di un medico facoltoso che possiede collezioni di quadri in una casa iperlussuosa. ¹²⁸ Del resto, con l'età, «la sua espressiva fisionomia levantina aveva acquisito a poco a poco la calma, l'impassibilità di una maschera». ¹²⁹ Quando però Dario si avvicina al figlio, che nutre per lui una forte avversione, lo fa camminando senza far rumore, «come un animale selvatico». ¹³⁰ Non possiamo non citare Jesi: gli ebrei sono, nella logica antisemita, «selvaggi, ma al tempo stesso – per diabolica astuzia» – sempre molto abili «nel camuffarsi da popolo “civile” e nel mescolarsi subdolamente, per ansia di potere, fra i veri popoli “civili”». ¹³¹

Insomma, non occorre illudersi: la sfrenatezza selvaggia dell'omicidio rituale si è tra-

¹¹⁶ *Ivi*, p. 186.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 173.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 71.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 87.

¹²⁰ *Ivi*, p. 131.

¹²¹ PHILIPPONNAT e LIENHARDT, *La dannazione del dottor Asfar*, cit., p. 231.

¹²² NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 41.

¹²³ *Ivi*, p. 98.

¹²⁴ *Ivi*, p. 102.

¹²⁵ «Lavorava tutta la giornata in modo estenuante per riservarsi quelle poche ore preziose, nel cuore della notte, che fuggivano in fretta. Stava andando da una giovane amante, una russa, Nadine Souklotine. Se ne sarebbe stancato presto. L'avrebbe rimpiazzata con un'altra» (*ivi*, p. 131).

¹²⁶ *Ivi*, p. 135.

¹²⁷ *Ivi*, p. 96.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 120-121.

¹²⁹ *Ivi*, p. 142.

¹³⁰ *Ivi*, p. 220.

¹³¹ JESI, *L'accusa del sangue*, cit., pp. 36-37.

sformata in vampirismo socio-economico;¹³² i levantini, del resto, «hanno i traffici nel sangue».¹³³

L'assimilazione del particolarismo si esplica anche nel desiderio simmetrico che opera nel romanzo, desiderio che a sua volta replica l'imitazione-contraffazione cristiana. Mimesi e simmetria si intersecano. Come vuole la famosissima teoria di René Girard, il desiderio del soggetto è filtrato da un mediatore: l'oggetto è desiderato non in quanto tale ma perché posseduto da altri.¹³⁴ Elinor, che diventerà moglie di Dario, è la donna di Wardes. La sintassi del desiderio simmetrico si ibrida con il discorso delle origini e del particolarismo ebraico; infatti il «desiderio secondo l'*altro* è sempre desiderio di essere un *altro*».¹³⁵ Il desiderio mimetico innesca inoltre la violenza: Wardes sarà internato da Dario.

Il particolarismo sottolineato da Jesi è un vero nodo della poetica della Némirovsky. Riuscire a infiltrarsi e trasformarsi è possibile ma l'origine è comunque difficile da nascondere; infatti riemerge. Quando, ne *I cani e i lupi*, il banchiere francese Delarcher apprende della passione della figlia per il figlio dei banchieri ebraici Sinner, riflette in questi termini, in cui confini geografici e confini economici si ibridano nel segno della non tracciabilità e dove emerge anche un cardine della macchina mitologica antisemita, degna dei *Protocolli dei Savi di Sion*, vale a dire quella del potere occulto rappresentato dalla comunità ebraica internazionale:

tutto ciò che veniva dall'Oriente gli ispirava un'insuperabile diffidenza. Slavo levantino ebreo... Difficile affermare quale di questi termini gli ripugnasse di più. Non c'era mai nulla di chiaro, nulla di sicuro, intorno a gente così... Prendi il patrimonio dei Sinner, per esempio. Un grande patrimonio, certo. Troppo grande, appunto, dai confini indefiniti, fluttuanti... C'erano, da una parte, gli zuccherifici in Ucraina e in Polonia [...] Tutto vago, incerto, oscuro... Un patrimonio strano, storie strane... [...] La stessa banca [...] nota in tutto il mondo, lo irritava per i suoi rapporti internazionali, per la sua reputazione, per le dicerie di potere occulto.¹³⁶

A sua volta, Asfar è un ipocrita che sa come trattare con il prossimo, soprattutto attraverso una capacità commerciale, non difficile da riportare a una tipicità ebraica:

Quasi senza accorgersene, e benché avesse deplorato in anticipo le maniere ipocrite di Elinor, Dario cominciava a trovare in quella conversazione il piacere quasi agonistico di condurre il gioco secondo certe regole, di svelare la verità poco a poco, con precauzione, di farla balenare per poi dissimularla di nuovo. Era la tattica orientale – contrattazioni, baratti, scambi – di cui si era sempre servito.¹³⁷

¹³² «Con la modernizzazione, l'ebreo riesce a mascherare e controllare le proprie pulsioni di razza»; l'ebreo integrato «ha imparato a dominare gli impulsi sanguinari [...]: l'ebreo civilizzato preferisce succhiare il denaro e le ricchezze della nazione, piuttosto che il sangue degli innocenti bambini cristiani» (GERMINARIO, *Argomenti per lo sterminio*, cit., p. 158).

¹³³ NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 157.

¹³⁴ RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981.

¹³⁵ *Ivi*, p. 73 (corsivi di Girard).

¹³⁶ NÉMIROVSKY, *I cani e i lupi*, cit., p. 116.

¹³⁷ NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 140.

Dice Elinor, l'amante di Wardes, a Dario: «L'astuzia e la forza ce le abbiamo nel sangue!».¹³⁸

Come recitano anche le *Bagatelle* di Céline, la grammatica comportamentale ebraica è quella del travestimento proteiforme, della dissimulazione: gli ebrei sono «tutti camuffati, travestiti, camaleonti»¹³⁹ che vogliono «raffinarsi "arianamente"».¹⁴⁰ Del resto in *Morte a credito* (1936) un personaggio si lamenta spesso dell'arrivismo degli ebrei, all'interno di una concezione ultracospirativa della Storia.¹⁴¹

Dario si assimila, si mimetizza come Ester, «la regina di cui la storia del mondo non sa nulla [...]. Ester, un'ebrea assimilata, svela la sua identità e salva il suo popolo. [...] rappresenta l'estraneità, oscura e infida, ostile e minacciosa, da cui è lecito difendersi preventivamente annientandola»;¹⁴² Dario quindi mente e come pseudo-dottore mente una seconda volta.

Infine, seguendo ancora il paradigma critico approntato da Jesi, Asfar è un mago, anzi, come viene più volte detto nel testo, un ciarlatano. Egli è riuscito a trovare una cura pseudo-psicoanalitica che, pur dal dubbio fondamento, ha comunque avuto successo e gli ha garantito fama e ricchezza. Quando Wardes si reca da Dario per iniziare la cura che calmi il suo stato nevrotico pensa tra sé: «Bisognava soltanto trovare l'uomo che ne possedeva l'arte, la formula, fosse pure un ciarlatano, un guaritore, un mago, un visionario!».¹⁴³ Wardes dipende progressivamente sempre più da Asfar: anche se «niente gli impediva di prendere un treno del mattino o di noleggiare una macchina e tornare a Parigi, o di andare altrove», tuttavia «l'abitudine di obbedire a Dario in tutto e per tutto, la lenta spersonalizzazione [...] avevano finito col dare i loro frutti. Wardes si sentiva recluso, per volontà di Dario, in un cerchio magico dal quale non poteva uscire».¹⁴⁴

Se Dario Asfar è un 'mago' che sa attirare e in qualche modo ipnotizzare i suoi pazienti, allora si potrebbe quasi vedere nella vicenda del personaggio una metafora dell'ipnosi che, come Jesi insegna, la macchina mitologica esercita: «La macchina mitologica diviene un congegno pericoloso sul piano ideologico e politico» – ed anche letterario – «quando ci si lascia ipnotizzare da essa».¹⁴⁵ La macchina mitologica ghermisce ed afferra come la mano proditoria tipica del vampiro ebraico: nel momento in cui Dario riceve i suoi pazienti, compare una variante della scena dell'ebreo-che-afferra:

Alla fine la porta si apriva, e sulla soglia appariva un uomo mingherlino, di bassa statura, con la carnagione olivastrea, la fronte spaziosa, le orecchie troppo grandi e trasparenti, i capelli argentei. [...] Con la mano, ornata di un prezioso anello di

¹³⁸ *Ivi*, p. 110.

¹³⁹ CÉLINE, *Bagatelle per un massacro*, cit., p. 124.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 176.

¹⁴¹ Il padre di Ferdinand si sente «perseguitato da un carnevale di mostri... [...] Ne aveva per ogni gusto... Contro gli Ebrei... gl'intriganti... gli arrivisti» (LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Morte a credito*, Milano, Mondadori, 1987, p. 133).

¹⁴² DI CESARE, *Heidegger e gli ebrei*, cit., p. 143.

¹⁴³ NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. III.

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 190-191.

¹⁴⁵ JESI, *Mito*, cit., p. 108. Si veda ancora il riferimento di Jesi a *L'altra parte* di Kubin, «che narra la vicenda di un gruppo di uomini resi sudditi da un leader, Patera, il quale mantiene su di essi un "incantesimo"» (JESI, *Mito e linguaggio della collettività*, cit., p. 39).

platino che spiccava sulla pelle scura, [Dario] scostava appena le pieghe della cortina di velluto rosso, accarezzando distrattamente il tessuto, e lasciava passare il paziente; poi la tenda si richiudeva.¹⁴⁶

Il romanzo della Némirovsky, come si è cercato di dimostrare, restituisce così un percorso di senso qualora sia sollecitato con la macchina critica approntata da Furio Jesi. Una macchina che in sede di lettura letteraria può dare ancora molti frutti, anche fuori dal perimetro degli scrittori e dei poeti analizzati dal geniale studioso.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aceldama ossia processo celebre istruito contro gli ebrei di Damasco nell'anno 1840 in seguito al doppio assassinio rituale da loro consumato nella persona del Padre Tommaso dalla Sardegna missionario cappuccino ed in quella del suo garzoncello cristiano Ebrahim Amarab all'unico scopo di avere il loro sangue*, Dessì, Cagliari-Sassari, 1896. (Citato a p. 78.)
- ALY, GÖTZ, *Perché i tedeschi? Perché gli ebrei? Uguaglianza, invidia e odio razziale 1800-1933*, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 77.)
- ANISSIMOV, MYRIAM, *Postfazione*, in Irène Némirovsky, *Suite francese*, a cura di Denise Epstein e Olivier Rubinstein, trad. da Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2005. (Citato a p. 81.)
- BELPOLITI, MARCO e ENRICO MANERA (a cura di), *Furio Jesi*, Milano, Marcos y Marcos, 2010. (Citato alle pp. 75, 82, 92, 94.)
- BENJAMIN, WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, a cura di Alessandro Baricco, Torino, Einaudi, 2011. (Citato a p. 82.)
- BIGLIOSI, CINZIA, *Irène Némirovsky*, Milano, Doppiozero, 2013. (Citato a p. 82.)
- *La madre dentro. Distanza, visione e svelamento*, in Élisabeth Gille, *Mirador. Irène Némirovsky mia madre*, Roma, Fazi, 2011. (Citato a p. 82.)
- BOFFI, GUIDO, *Derive e macchinazioni mitologiche. Omaggio a Furio Jesi*, in «Itinera», IX (2015), pp. 95-114. (Citato a p. 83.)
- BRACCINI, TOMMASO, *Amori estremi. Filinnio e le 'morte innamorate'*, in «Griseldaonline», XII (2012), <http://www.griseldaonline.it/temi/estremi/amori-estremi-filinnio-morte-innamorate.html>. (Citato a p. 86.)
- CAFFIERO, MARINA, *Legami pericolosi. Ebrei e cristiani tra eresia, libri proibiti e stregoneria*, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 79.)
- CALIÒ, TOMMASO, *Guglielmo Massaja nella cultura popolare del Novecento*, in *Guglielmo Massaja 1809-2009. Percorsi, influenze, strategie missionarie*, a cura di Lucia Ceci, Roma, Società Geografia Italiana, 2011, pp. 125-165. (Citato a p. 83.)
- *La leggenda dell'ebreo assassino*, Roma, Viella, 2007. (Citato a p. 83.)
- CANETTI, ELIAS, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981. (Citato a p. 78.)
- CAPRIOTTI, GIUSEPPE, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma, Gangemi, 2014. (Citato a p. 83.)

146 NÉMIROVSKY, *Il Signore delle anime*, cit., p. 119.

- CAVALLETTI, ANDREA, «*Quasi un bouyhbhnm*». *Furio Jesi e l'ebraismo*, in «Scienza & Politica», XLVIII (2013), pp. 96-101. (Citato a p. 75.)
- CÉLINE, LOUIS-FERDINAND, *Bagatelle per un massacro*, Milano, Guanda, 1981. (Citato alle pp. 77, 90.)
- *Morte a credito*, Milano, Mondadori, 1987. (Citato a p. 90.)
- CONTE, ÉDOUARD e CORNELIA ESSNER (a cura di), *Culti di sangue. Antropologia del nazismo*, Roma, Carocci, 2000. (Citato a p. 77.)
- COSSU, MARIA GRAZIA, *Esempi di antisemitismo culturale nel romanzo Il cimitero di Praga di Umberto Eco*, in «Incontri», II (2012), pp. 32-41. (Citato a p. 83.)
- COTTONE, MARGHERITA, *Vampirismo e didattica. Le lezioni su "Il vampiro e l'automa nella cultura tedesca dal XVIII al XX secolo"*, in «Cultura tedesca», XII (1999), pp. 43-66. (Citato a p. 76.)
- DAMIANI, ROLANDO, *Irène Némirovsky e l'ebraismo*, in *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*, a cura di Isabella Adinolfi, Roma, Carocci, 2011. (Citato a p. 80.)
- DESPORTES, HENRI, *Le Mystère du sang chez les Juifs de tous les temps*, Savine, Paris, 1889. (Citato a p. 80.)
- DI CESARE, DONATELLA, *Heidegger e gli ebrei. I «Quaderni neri»*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014. (Citato alle pp. 77, 84, 90.)
- DUDLEY, EDWARD J. e MAXIMILLIAN E. NOVAK (a cura di), *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, Pittsburgh, University of Pittsburg Press, 1972. (Citato a p. 78.)
- ECO, UMBERTO, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010. (Citato a p. 83.)
- EPSTEIN, DENISE, *Sopravvivere e vivere. Conversazioni con Clémence Boulouque*, Milano, Adelphi, 2010. (Citato a p. 80.)
- FACCHINI, CRISTIANA, *Infamanti dicerie. La prima autodifesa ebraica dall'accusa del sangue*, Bologna, EDB, 2014. (Citato a p. 80.)
- *Le metamorfosi di un'ostilità antica. Antisemitismo e cultura cattolica nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Annali di Storia dell'Esegesi», XXVII (2010), pp. 189-232. (Citato a p. 80.)
- FERRARI, RICCARDO, *Il maestro e l'allievo. Pedagogia e autobiografia in Furio Jesi*, in Marco Belpoliti e Enrico Manera (a cura di), *Furio Jesi*, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 166-181. (Citato a p. 82.)
- FRANKLIN, RUTH, *Scandale Française*, in «The New Republic» (30 January 2008), <http://www.newrepublic.com/article/books/scandale-fran%C3%A7aise>. (Citato a p. 81.)
- GALIMI, VALERIA, *L'antisemitismo in azione. Pratiche antiebraiche nella Francia degli anni Trenta*, Milano, Unicopli, 2006. (Citato a p. 80.)
- GERMINARIO, FRANCESCO, *Argomenti per lo sterminio. L'antisemitismo e i suoi stereotipi nella cultura europea (1850-1920)*, Torino, Einaudi, 2011. (Citato alle pp. 81, 82, 89.)
- *Céline. Letteratura politica e antisemitismo*, Torino, Utet, 2011. (Citato alle pp. 77, 86.)

- GIRARD, RENÉ, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1981. (Citato a p. 89.)
- HEINE, HEINRICH, *Il Rabbi di Bacherach*, a cura di Claudia Sonino, trad. da Laura Accomazzo, Milano, SE, 2005. (Citato a p. 76.)
- JESI, FURIO, *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011. (Citato alle pp. 76-78, 87, 93.)
- *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Silva, 1967. (Citato a p. 75.)
- *Il cattivo selvaggio*, in Furio Jesi, *Cultura di destra*, a cura di Andrea Cavalletti, Roma, Nottetempo, 2011, pp. 268-285. (Citato a p. 78.)
- *L'accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, a cura di David Bidussa, Milano, Bollati Boringhieri, 2007. (Citato alle pp. 75-80, 82, 84, 86, 88.)
- *Mito*, Milano, Mondadori, 1980. (Citato alle pp. 79, 82, 90.)
- *Mito e linguaggio della collettività*, in *Letteratura e mito*, a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 82, 90.)
- *Mitologie intorno all'illuminismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1972. (Citato a p. 75.)
- KERSHAW, ANGELA, *Before Auschwitz. Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-War France*, New-York, Routledge, 2010. (Citato alle pp. 81, 86.)
- LUCCA, ENRICO, *Il Dio delle tenebre. Un breve carteggio tra Furio Jesi e Gerschom Scholem*, in «Storiografia», xvii (2013), pp. 161-166. (Citato a p. 75.)
- MALAMUD, BERNARD, *L'uomo di Kiev*, trad. da Ida Omboni, Torino, Einaudi, 1968. (Citato a p. 76.)
- MANERA, ENRICO, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012. (Citato a p. 75.)
- MANERA, ENRICO e MARCO TABACCHINI, *La macchina mitologica. Conversazione su Furio Jesi*, a cura di Collettivo Flâneur, Castelminio di Resana (TV), 7 febbraio 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=CEy5AOMesAU>. (Citato a p. 75.)
- MENOZZI, DANIELE, «Giudaica perfidia». *Uno stereotipo antisemita tra liturgia e storia*, Bologna, Il Mulino, 2014. (Citato a p. 79.)
- MIONI, UGO, *L'omicidio rituale*, Parma, Fiacadori, 1895. (Citato a p. 83.)
- MOLITERNI, FABIO, *Un'arma da gioco. Furio Jesi mitologo*, in «Hermes. Journal of Communication», I (2013), pp. 59-70. (Citato a p. 75.)
- NADOTTI, MARIA, *Gli uomini quali sono*, in Irène Némirovsky, *Il ballo*, trad. da Alessandra Di Lernia, Roma, Newton Compton, 2013. (Citato alle pp. 81, 85.)
- NÉMIROVSKY, IRÈNE, *David Golder*, Milano, Adelphi, 2013. (Citato alle pp. 81, 85, 86.)
- *I cani e i lupi*, Milano, Adelphi, 2008. (Citato alle pp. 85, 86, 89.)
- *Il ballo*, Milano, Adelphi, 2005. (Citato alle pp. 83, 84.)
- *Il malinteso*, Milano, Adelphi, 2010. (Citato alle pp. 84, 85.)
- *Il Signore delle anime*, Milano, Adelphi, 2011. (Citato alle pp. 79, 81, 86-91, 94.)
- *Suite francese*, a cura di Denise Epstein e Olivier Rubinstein, trad. da Laura Frausin Guarino, Milano, Adelphi, 2005. (Citato alle pp. 80, 81, 91.)
- *Un bambino prodigio*, Firenze, Giuntina, 1995. (Citato alle pp. 81, 84.)

- PHILIPPONNAT, OLIVIER e PATRICK LIENHARDT, *I paradisi perduti di Irène Némirovsky*, in Irène Némirovsky, *Il calore del sangue*, Milano, Adelphi, 2012. (Citato a p. 85.)
- *La dannazione del dottor Asfar*, in Irène Némirovsky, *Il Signore delle anime*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 221-233. (Citato alle pp. 81, 86, 88.)
- PHILIPPONNAT, OLIVIER e PATRICK LIENHARDT, *La vita di Irène Némirovsky*, Milano, Adelphi, 2009. (Citato alle pp. 80, 87.)
- PIANTINI, LEANDRO, *La mente critica di Furio Jesi*, in BELPOLITI et al., *Furio Jesi*, cit., pp. 298-306. (Citato a p. 75.)
- PRAZAN, MICHAËL, *L'Écriture genocidaire*, Paris, Calmann-Lévy, 2005. (Citato a p. 86.)
- QUAGLIA, ELENA, *L'Enfant géniel di Irène Némirovsky: il problema delle origini tra appartenenza, allontanamento e impossibile ritorno*, in «Publif@rum», XXII (2014). (Citato a p. 84.)
- RICE, ANNE, *Angel* [2009], Milano, Longanesi, 2011. (Citato a p. 83.)
- SANTIN, CARLOTTA, *La seduzione del mito. Furio Jesi, Thomas Mann e Karoly Kerényi, in Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, a cura di Sotera Fornaro e Daniela Summa, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 107-123. (Citato a p. 77.)
- SCHIAVONI, GIULIO, *Heinrich Heine fra Reno e Giordano. L'«accusa del sangue» e la difficile simbiosi fra ebrei e tedeschi*, in *Echi dalla Mitteleuropa. Autori e percorsi, tra filosofia e letteratura*, Vercelli, Mercurio, 2012, pp. 107-119. (Citato a p. 76.)
- SINGER, ISRAEL JOSHUA, *Un tedesco accusa la comunità di omicidio rituale e viene frustato davanti a tutti*, in *La pecora nera* [1946], Milano, Adelphi, 2015, pp. 47-53. (Citato a p. 83.)
- TARADEL, RUGGERO, *L'accusa del sangue. Storia politica di un mito antisemita*, Roma, Editori Riuniti, 2002. (Citato a p. 75.)
- TOAFF, ARIEL, *Pasque di sangue. Ebrei d'Europa e omicidi rituali*, Bologna, Il Mulino, 2007. (Citato a p. 75.)
- VENTRE, DANIELE, *Miti e incertezze del mito*, in «Nazione indiana» (15 gennaio 2012), <http://www.nazioneindiana.com/2012/01/15/miti-e-incertezze-del-mito/>. (Citato a p. 83.)
- VISINONI, ALESSANDRA ELISA, *Una lettura del personaggio di Nikolaj Stavrogin in relazione al concetto di performatività*, in «Mantichora», I (2011), pp. 831-841. (Citato a p. 83.)
- WEISS, JONATHAN M., *Irène Némirovsky. Her life and works*, Stanford, Stanford University Press, 2007. (Citato a p. 87.)
- ZWEIG, ARNOLD, *Omicidio rituale in Ungheria. Tragedia ebraica in cinque atti*, trad. da Paola Paumgardhen, Napoli, Guida, 2008. (Citato a p. 76.)

PAROLE CHIAVE

Furio Jesi; Irène Némirovsky; sangue; mito; letteratura; ebraismo; antisemitismo; Francia; romanzo; Shoah.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Rondini è professore associato e docente di Forme della Comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università degli studi di Macerata. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'opera di Primo Levi, la letteratura della Shoah, Fenoglio, la narrativa contemporanea (Celati, Trevi), la teoria della letteratura, la non fiction. Tra le sue pubblicazioni più recenti troviamo: *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura*, «Enthymema», XI, 2014; *Autobiocritiche nella letteratura italiana contemporanea*, in «Bollettino'900», I-II (2013), *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volatore*, Macerata, Eum, 2013; *Fenoglio senza Resistenza. Dieci anni di ricezione critica 2003-2012*, in «Testo», LXV (2013), pp. 125-143; *Primo Levi e Hannah Arendt: responsabilità, giudizio, irrealtà*, in *Hannah Arendt e Primo Levi. Narrazione e pensiero*, a cura di Natascia Mattucci e Andrea Rondini, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2013, pp. 33-60; *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*, Macerata, Quodlibet, 2012; *Frammenti di sapere. Prospettive della narrativa contemporanea della Shoah*, in corso di stampa.

andrea.rondini@unimc.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA RONDINI, *Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 75-95.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

SAGGI

LA LIRICA COSMICA DI PASCOLI. *IL CIOCCO* E IL CORPUS ASTRALE: FONTI, IMMAGINI E INTERTESTUALITÀ DELLA MITOLOGIA SIDERALE

SERGIO SCARTOZZI – *Università di Trento*

L'indagine intende proporre una panoramica completa sul gruppo di testi pascoliani di ispirazione astronomica; un corpus universalmente acclamato, ma non sempre tenuto in debita considerazione per l'apparente dissonanza col macrotesto disegnato dalle sillogi pascoliane.

A partire dalle fonti e dalle posizioni filosofico-concettuali espresse dall'autore nelle prose si è voluto penetrare a fondo nel racconto per sintetizzare i risultati stilistici e le riflessioni ideologiche più rilevanti. L'analisi del testo ha costituito il focus principale del lavoro: particolare attenzione è stata rivolta alla ricerca di indizi su una possibile mitologia affidata dall'autore alla sede lirica scelta; delineata la simbologia di base si è proceduto con l'approfondimento comparatistico. Una buona parte dell'indagine è stata infatti dedicata al confronto delle modalità testuali e dei simboli propri del filone lirico astrale con quelli appartenenti alle tradizionali destinazioni della poesia pascoliana. Si è voluto quindi ricostruire il disegno complessivo, distribuito in diverse tipologie poetiche e sostenuto da una trama di modelli organica e variegata.

L'ipotesi di base ha considerato la presenza di un filo logico-diegetico in grado di attraversare le distinzioni di genere (prosa / poesia), linguistiche (italiano / latino) e editoriali; un progetto capace di arricchire di sfumature nuove il dibattito critico relativo all'opera di Pascoli.

The aim of this paper is to offer a specific overview

on the group of lyrics by Giovanni Pascoli inspired by astronomy; a combination universally acclaimed, but not always considered in its topical relevance, because of its original subject and language.

Basing on an in-depth text analysis and on the poet's ideological-philosophical thought, I examined the cosmic tale to identify the most important stylistic solutions and ideas. Secondly, I investigated the patterns of a hypothetical mythology developing throughout the astronomical texts: once the radical symbology was detected, the group of lyrics was compared with other results of Pascoli's poetic work. Indeed, great consideration was given to the comparison between the vocabulary and emblems belonging to the cosmic lyrics and to those elaborated before or after them by the Italian poet.

This critical analysis is meant to define the original structure behind the poetical project as well as to find the sources and the early and modern models that contributed to the birth of our subject. The first hypothesis involved the existence of a logical and narrative key of interpretation for Pascoli's main poetical, philosophical and political ideology capable of crossing the traditional oppositions between genre (lyric-prose), languages (Italian-Latin) and ecdotic development of the poetic work. The results resumed in the paper could provide new information and data contributing to shed new light on one of the greatest figures in modern Italian culture.

Il fascino suscitato dalla contemplazione del cielo stellato descrive l'intera opera pascoliana. Una nostalgia, un desiderio di certo nutriti fin dalla prima giovinezza: sollecitati con ogni probabilità da figure importanti negli anni della formazione presso il Collegio degli Scolopi – si pensi al legame, teneramente rievocato in più tempi, con padre Alessandro Serpieri, astrologo, fisico e matematico – e da avidi studi, letture e approfondimenti svolti autonomamente. Segnali intermittenti, riconducibili ad un'unità di fondo col soccorso del catalogo bibliografico di Castelvecchio.

Occorre quindi rilevare in prima battuta alcune particolarità della biblioteca pascoliana.¹ Afferma Vischi: «Può darsi che l'uno scrittore sia indipendente dall'altro, ma non è da escludere il contrario; ché un poeta può benissimo ricevere l'ispirazione per

¹ Per l'analisi delle basi scientifiche pascoliane si rimanda a LUCIANO VISCHI, *Fonti scientifiche pascoliane*, in Francesco Flora (a cura di), *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, 3 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962-1963, II, pp. 205-211. Nello stesso volume è ospitato il contributo di GIOVANNI GETTO, *Gio-*

descrivere fenomeni naturali anche da libri»;² Camille Flammarion, per esempio, con l'*Astronomie populaire*, ha offerto diversi spunti e sostegni alla lirica astrale; la *Naturalis Historia* di Plinio, nondimeno, compare in filigrana. Pascoli non si limita ad attingere informazioni di natura fisica circa i corpi celesti: il poeta sembra infatti abbracciare la filosofia alla base delle sue fonti, soprattutto nel caso di Flammarion.³ Nella meritoria indagine di Ottaviano Giannangeli⁴ sono sottolineate altre possibili influenze: in primo luogo Fontenelle e gli *Entretiens sur la pluralité des mondes* del 1686. In questo caso l'influsso pare mediato dal Leopardi.

Ad un corpus bibliografico di area scientifica si somma un consistente substrato filosofico: sempre sul versante francese è possibile riconoscere nel testo astrale l'eco del Voltaire di *Micromégas*, oltre che di Pascal e Malebranche. S'indovina presto anche un'urgenza connaturata allo studio delle stelle: la riflessione sul rapporto tra micro e macrocosmo. Al riguardo, Giannangeli chiosa:

Col rapporto evidenziato dell'infinitamente piccolo ed infinitamente grande, con quella prima teoria della relatività costruita col soccorso di telescopi e microscopi perfezionati, si gettano le basi di una poesia che potrà [...] essere catturata come «situazione» e «musica» da individui non specialisti [...], ma che intanto, di astronomia e biologia che era, prima di approdare al terreno suo proprio ha bisogno della commutazione, del filtro, della mediazione di quei filosofi, più o meno sistematici, più o meno «volgarizzatori».⁵

Si delinea quindi un asse composto da scienza, filosofia e poesia. Resta da vedere in quale modo i tre campi interagiscano. Per concludere la panoramica sulle letture pascoliane vanno ricordati, sempre in ambito filosofico,⁶ i classici:⁷ su tutti Cicerone (*De*

vanni Pascoli poeta astrale, in FLORA, *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, cit., III, pp. 35-73, cui si farà sistematico riferimento nel corso dell'analisi.

² VISCHI, *Fonti scientifiche pascoliane*, cit., p. 206.

³ Nelle glosse a introduzione dei diversi libri e capitoli Flammarion propone in certi casi considerazioni di natura poetico-religiosa più che empirica. Si riporta il giudizio di Ottaviano Giannangeli: «La sua preoccupazione ricorrente è quella di volersi attenere al dato, al risultato di una ricerca, ad una scoperta per dimostrare "astronomicamente" l'esistenza di Dio e per colpire gl'increduli» (OTTAVIANO GIANNANGELI, *Pascoli e lo spazio*, Bologna, Cappelli, 1975, p. 227). Per una consultazione puntuale si rimanda a CAMILLE FLAMMARION, *Astronomia popolare. Descrizione generale del cielo*, trad. da Ernesto Sergent-Marceau, Milano, Sonzogno, 1887.

⁴ Cfr. GIANNANGELI, *Pascoli e lo spazio*, cit., cap. II (*Le fonti spaziali del Pascoli*); in merito all'opera di Fontenelle l'autore, con le parole di Lagarde, scrive: «[Gli *Entretiens*] sono divisi in sei *Sere* dove si parla della Terra, della Luna, degli altri pianeti, delle Stelle fisse che sono altrettanti soli, delle scoperte recenti. Cammin facendo, il lettore ha modo di riflettere su qualche idea dell'autore: scetticismo a riguardo della metafisica e del meraviglioso, fede nel metodo scientifico, satira degli uomini che si credono al centro dell'universo e affermazione del relativismo, credito al progresso che farà dell'uomo il maestro della natura» (*ivi*, pp. 159-160, tratto da ANDRÉ LAGARDE e MICHARD LAURENT, *Les grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire. XVIII^e siècle*, Bordas, Paris, 1956, p. 26).

⁵ GIANNANGELI, *Pascoli e lo spazio*, cit., pp. 168-169.

⁶ Vittorio Roda, riflettendo sugli sviluppi della ricerca filosofica del Pascoli, evidenzia altri interessanti legami: «Dell'uomo come entità incompleta e da integrare potrebbe fornirsi, tra positivismo, *fin de siècle* e protonovecento, da uno Spencer ad un Huxley, da un Nietzsche ai multipli superomismi anche di casa nostra ed anche autonomi dall'antefatto nicciano [...]» (VITTORIO RODA, *Riflessioni sull'evoluzionismo pascoliano*, in *Testi ed esegesi pascoliana*. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 141-174, a p. 149 e nota 45).

⁷ Riguardo al rapporto Pascoli-classici si segnala Pietro Gibellini: «La classicità che una lunga tradizione ci

Republica, nel cui tesoro Pascoli è particolarmente sensibile ai richiami al *T'imaioc*) e Lucrezio. Nella biblioteca di Castelvechio è segnalata inoltre la presenza del *Bhagavadgā*,⁸ impreziosito dall'introduzione di Michele Kerbaker; un fatto, questo, non certo trascurabile considerati i risvolti occulti di parte della lirica pascoliana. Proprio in questo senso è d'obbligo ricordare i riferimenti a Karl Robert Eduard von Hartmann,⁹ con cui Pascoli senza dubbio si indebita per definire il concetto di *palingenesia*,¹⁰ probabilmente suggerito dallo studio della metempsicosi e, in generale, della filosofia orientale.

Sul versante poetico sono diverse e interessanti le concordanze tra la poesia siderale e i modelli. Vanno a ragione distinte due direzioni principali: una lirico-impressionistica; l'altra, più profonda, poetologica. Due autori molto amati da Pascoli furono Victor Hugo e Edgar Allan Poe,¹¹ è infatti insistente il dialogo con *Les Contemplations* da un lato e con *Eureka* e le poesie (su tutte *Evening Star*, *Ulalume* e *The Bells*) dall'altro. Per meglio dire, tanto Poe quanto Hugo sono la base su cui Pascoli edifica la sua struttura lirico-cosmica. Un altro caposaldo è Baudelaire, il quale si percepisce a livello stilistico¹² e teorico.¹³ In patria Pascoli si ispira prevalentemente a Dante¹⁴ e Leopardi. Quest'ultimo si avverte tanto poeticamente (sono intensi i richiami a *La ginestra*) quanto – almeno in un

aveva mostrato bianca e marmorea, Pascoli la riveste di morbida ombra, ne indovina i sogni, la rievoca con il sentimento di profonda nostalgia, fatto insieme di malinconia per una civiltà tramontata e di incerta speranza in una Buona novella. Qui sta forse il segreto della loro modernità» (PIETRO GIBELLINI, *Introduzione*, in Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di Maria Belponer, Milano, BUR, 2009, pp. I-XIII, a p. XIII).

- 8 Si tratta di una curiosa circostanza: in molti punti – soprattutto nelle prose programmatiche tra cui insistentemente nell'*Èra nuova* e ne *La messa d'oro* – Pascoli lascia intravedere un certo fascino per la filosofia orientale e nelle liriche (specie quelle di natura astrale e politico-filosofica) si dimostra permeabile ad alcuni dogmi brahmanici e induisti quali la meditazione spirituale e la metempsicosi.
- 9 Cfr. GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, cit. Per un'analisi delle influenze orientali nella poetica pascoliana si suggerisce FRANCESCA MORABITO, *Il misticismo di Giovanni Pascoli*, Milano, Treves, 1920.
- 10 Introducendo i *Canti di Castelvechio* Nava nota come l'influsso di Hartmann si leghi profondamente alle fonti classiche (in rapporto diretto alle tecniche divinatorie, di stampo prevalentemente virgiliano). Oltre al concetto di palingenesi, il filosofo tedesco offre al Pascoli il tema della premonizione in punto di morte (ricorrente nelle poesie funebri non solo dei *Canti*): «[...] In Hartmann si citano la partenza e il ritorno degli uccelli migratori, e il loro rapporto con gli eventi meteorologici, come esempi di intuizione istintiva, che il filosofo ritrova nell'uomo sotto forma di presentimenti» (GIUSEPPE NAVA, *Introduzione*, in Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvechio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, BUR, 2006, pp. 7-25, a p. 18).
- 11 Per una puntuale disamina delle somiglianze si segnala GIANNANGELI, *Pascoli e lo spazio*, cit., pp. 196-206.
- 12 Ci si riferisce soprattutto a *Le gouffre* (*Le fleurs du Mal*).
- 13 Basti pensare alle sue riflessioni sulla poesia siderale vittorhughiana: «La contemplation suggestive du ciel occupe une place immense et dominante dans les derniers ouvrage du poète. Quel que soit le sujet traité, le ciel le domine et le surplombe comme une cuopole immuable d'où plene le mystère avec la lumière, où le mystère invite la rêverie curieuse, d'où le mystère repousse la pensée découragée [...]. Le monde des astres et le monde des âmes sont-ils-finis ou infinis? L'éclosion des êtres est-elle permanente dans l'immensité comme dans la petitesse? Ce que nous sommes tentés de prendre pour la multiplication infinie des êtres ne serait-il qu'un mouvement de circulation remenant ces mêmes êtres à la vie vers époques et dans des conditions marquées par une loi suprême et omnicomprehensive?» (CHARLES BAUDELAIRE, *Victor Hugo*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 709-710, citato da GIUSEPPE NAVA, *Introduzione*, in Giovanni Pascoli, *Myrica*, a cura di Giuseppe Nava, Roma, Salerno, 1991, pp. XV-LXVIII, a p. LVIII).
- 14 Pascoli non esita a confrontare la propria vicenda autobiografica con quella di Dante: si cfr. *Il bolide* (*Canti di Castelvechio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, BUR, 2006) e *Alla cometa di Halley* (*Odi e inni*, in *Poesie*, a cura di Francesca Latini, Torino, UTET, 2008, III).

primo tempo – filosoficamente (è cospicuo il numero delle poesie cosmiche impostate sul motivo della «Natura matrigna»).

Insieme ai modelli alti procede una schiera numerosa di poeti e scrittori per così dire minori. In prima fila, sul versante lirico e concettuale, si trovano Tommaseo¹⁵ e Fogazzaro:¹⁶ l'importanza delle due fonti non si esaurisce nel piano lessicale e formale (Cfr. Tommaseo, *I mondi; Le altezze*), conta soprattutto la vicinanza ideologica tra Pascoli, il Fogazzaro delle *Ascensioni umane*¹⁷ e il Salvadori della *Commemorazione di Giovanni Prati*.¹⁸ Da un punto di vista estetico vanno riconosciuti i legami con Aleardi e Zanella,¹⁹ voci comunque subordinate a quella leopardiana.

Se, riguardo ai motivi scientifici, Pascoli rimane sui modelli vulgati del Fontanelle²⁰ e del Flammarion²¹ (affiancati dagli amati classici),²² dall'analisi delle fonti filosofiche si nota una molteplicità di direzioni. Insieme a Voltaire, Nietzsche, Spencer e Huxley, compaiono Kerbaker e Hartmann. La linearità dell'ispirazione scientifica è controbilanciata da una ricerca filosofica più profonda. È difficile parlare di *curiositas*: Pascoli cerca di costruire un sistema retto – come gli altri filoni principali della sua lirica: il mondo agricolo,

- 15 Giuseppe Nava si sofferma su questo legame: «Il Tommaseo, che il Pascoli ebbe a definire 'altissimo poeta', introduce, riprendendo la tradizione dantesca, quegli accostamenti concettosi microcosmo-macrocosmo, eternità-istante, quel senso del mistero come totalità del reale, quella tendenza a "poetizzare" la scienza, che complicheranno di contraddizioni spiritualistiche l'accoglimento nel Pascoli dello evoluzionismo darwinistico e preluderanno agli ulteriori sviluppi della sua poesia "cosmica" e al rovesciamento del naturalismo di partenza» (NAVA, *Introduzione*, cit., p. LII).
- 16 Entrambi autori amati dal Pascoli, anche antologizzati in *Fior da fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, a cura di Giovanni Pascoli, Milano-Palermo, Sandron, 1901. Da sottolineare la nota relativa a Tommaseo: «Quanto più ci allontaniamo dai tempi del Tommaseo, più ne vediamo la grandezza; come d'un monte quando ci scostiamo dalle sue falde. Egli ora si mostra, direi quasi, si rivela, oltre che un vigoroso prosatore, un altissimo poeta!» (*ivi*, p. 213).
- 17 Specialmente sul terreno di confronto dell'evoluzionismo Fogazzaro costituisce un valido riferimento; così si pronuncia l'intellettuale vicentino in una lettera a don Pietro Stoppani del 10 giugno 1899: «La legge di evoluzione [...] opera in due modi. Per effetto di essa, tanto nella specie quanto nell'individuo, vi ha progresso e vi ha regresso. L'organismo che non agisce secondo le sue facoltà, secondo la sua natura, subisce una involuzione, una evoluzione a ritroso» (citata in RODA, *Riflessioni sull'evoluzionismo pascoliano*, cit., p. 143).
- 18 Riporto la nota che accompagna il discorso di Roda: «Il giovanile darwinismo del Salvadori, affidato principalmente alla *Commemorazione di Giovanni Prati a nome degli studenti della università romana* (in Giulio Salvadori, *Liriche e saggi*, Milano, Vita e Pensiero, 1933, II, pp. 85-103), imboccherà negli anni maturi la strada d'una stretta subordinazione all'ortodossia cattolica, accompagnata da forme di ritrattazione o di parziale correzione delle precedenti certezze» (*ivi*, pp. 145-146, nota 23).
- 19 Per informazioni si consulti PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 142.
- 20 Gannangeli sottolinea i due rapporti paradigmatici tra testo e fonte: Leopardi-Fontanelle e Pascoli-Flammarion. Dunque la lettura fontaneliana è probabilmente indiretta, dovendosi allo studio de *La ginestra* e delle *Operette*. Cfr. GIANNANGELI, *Pascoli e lo spazio*, cit., p. 185.
- 21 Altre fonti scientifiche vengono individuate da Nava, nel cappello introduttivo a *Il ciocco*, in JOHN LUBBOCK, *Les senses et l'instinct chez les animaux et principalement chez les insectes*, Paris, Alcan, 1891 e in ALFRED EDMUND BREHM, *Das Leben der Tiere*, Glogau, Flemming, 1861 (cfr. NAVA, *Introduzione*, cit., p. 140).
- 22 Va menzionata la preziosa analisi di Alfonso Traina che accompagna l'edizione dei *Poemi cristiani* (GIOVANNI PASCOLI, *Poemi cristiani*, a cura di Alfonso Traina, trad. da Enzo Mandruzzato, Milano, BUR, 2001), nella quale si fa riferimento ad una particolare forma di «bilinguismo pascoliano» (attivo ad un livello lessicale e logico).

l'ornitologia e la fitologia – dallo studio del dato (o se vogliamo del *micro*)²³ e proiettato verso la *ratio*.

L'evoluzione del *legendarium* cosmico è determinata però in primo luogo dal lavoro sulla parola poetica: un livello densamente stratificato. «La poesia è ciò che DELLA SCIENZA FA COSCIENZA»:²⁴ alla poesia tocca il compito più importante, ovvero la piena (quindi lirico-filosofica) com-prensione del reale. Parallelamente allo sviluppo di una nuova mentalità culturale²⁵ si rende dunque necessaria la formulazione di una lingua speciale. Barberi Squarotti illustra molto bene il senso dell'operazione: «La visionarietà è legata anche con i nomi misteriosi delle tradizioni di così tanti miti, e in questo modo, come accade anche per i termini di piante, di personaggi dei campi, di paesi, il Pascoli giunge fino al culmine [...] di un *linguaggio segreto*, misterioso per eccesso di allusività».²⁶ Ciò spiega il ricorso ad un corpus lirico così eterogeneo, in cui l'oscillazione tra *sublime d'en haut* e un *sublime d'en bas* comunica una precisa necessità espressiva legata a doppio filo a una nitida visione di società e Storia.

LA FILOSOFIA COSMICA NELLE PROSE

Nelle prose pascoliane confluiscono e vengono ampiamente approfondite le riflessioni mosse dalle molte letture sopra elencate. Soprattutto un nucleo di saggi permette di evidenziare alcune delle caratteristiche precipue della poesia di stampo cosmico: si tratta degli scritti ospitati nei *Miei pensieri di varia umanità*. Qui vengono definiti al meglio i rapporti paradigmatici tra poesia, filosofia e scienza, e, allo stesso tempo, si restituisce una suggestiva sintesi ideologica.

L'*Èra nuova* è incentrata sull'analisi della società coeva; a partire da ciò Pascoli riflette sull'impatto avuto dalla scienza sul limitare dell'Ottocento: «Fu quella [...] la vostra *ascensione*; un'ascensione che, com'è il fatto di tali parole, non sapremo dire se fu per il su o per il giù».²⁷ Non disputando attorno all'essenza di scienza e tecnica, l'autore cerca di interpretare l'atteggiamento da queste ispirato: il prevalere del fronte tecnologico ha forse segnato un passo indietro,²⁸ spostando il *focus* dalla coscienza della realtà alla conoscenza²⁹ (per non dire allo sfruttamento) del fenomeno:

23 Riguardo alla dialettica micro-macro Nava sottolinea un'ulteriore fonte poetica, quella di Prati: «Al Prati risalgono le prime esperienze di un'ottica microscopica, che indugia su esseri e oggetti di proporzioni ridottissime [...]» (NAVA, *Introduzione*, cit., p. XLI).

24 GIOVANNI PASCOLI, *L'Èra nuova*, in *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1903, pp. 133-154, a p. 138.

25 Nel fare ciò il poeta anticipa il piano di rinnovamento di un altro interessante intellettuale primonovecentesco: Arturo Onofri, il quale affida alle pagine di *Nuovo Rinascimento come arte dell'io* (1925) il progetto paligenetico inteso a riformulare la mentalità e la cultura del suo tempo.

26 GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Introduzione*, in *Myrica. Canti di Castelvecchio*, a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini, Torino, UTET, 2002, I, pp. 9-49, alle pp. 36-37. Corsivo mio.

27 PASCOLI, *L'Èra nuova*, cit., p. 136.

28 In linea col pensiero del Fogazzaro delle *Ascensioni umane* (si veda nota 17 a fronte).

29 «Volete essere buoni per l'arte umana, per l'arte delle arti, per la poesia? Ecco il segreto, che io imparai troppo tardi: chiedete sempre il nome di ciò che vedete e udite; chiedetelo agli altri, e solo quando gli altri non lo sappiano, chiedetelo a voi stessi, e, se non c'è, ponetelo voi il nome alla cosa. E guardate e ascoltate, intorno a voi e dentro voi: il che torna a dire come – rimanete più che potete quel che siete: fanciulli – ;

Non posso io certo enumerare le conquiste del secolo decimonono: accenno solo che la folgore, la quale suggerì nei primi tempi l'idea d'una mano invisibile e infinita che di tra le nuvole saettasse quaggiù, la folgore, veramente mansuefatta, reca da una parte all'altra della terra la parola umana, la fissa e la riproduce, e già porta, a gara col vapore d'acqua (la nuvola temporalesca asservita agli uomini, col suo carro di vapori e coi suoi cavalli d'elettricità) vertiginosamente per il globo la... infelicità umana.³⁰

La scienza «ha fallito» specie nell'aspirazione a infrangere il limite della morte,³¹ in altri termini nell'innalzare l'uomo al di sopra della propria condizione di essere «creato». Una mancata divinizzazione che tuttavia ha privato (o almeno disilluso) la società della consolazione religiosa; in questo senso anche la poesia ha manifestato dei limiti:

Ora la poesia del nostro secolo è l'ultima emanazione [...] del concepimento primitivo della vita interna ed esterna; concepimento fondato sull'illusione e sull'apparenza. È cominciato il secondo concepimento: quello fondato sulla realtà e sulla scienza. L'emanazione poetica di questa nuova era del genere umano è cominciata? Non pare, non credo. Qualche bagliore sì, si vede: ma chi mi dice non sia piuttosto un ultimo raggio di tramonto che si spenge, piuttosto che un primo strale dell'alba che nasce...? Siamo di nuovo al polo, vedete. E siamo all'era prima della poesia: a quella dell'apparenza: perché il tramonto in realtà non si spenge, e l'alba non nasce e non ha strali.³²

«La poesia è ciò che DELLA SCIENZA FA COSCIENZA» nel rispondere alla necessità gnoseologica dell'uomo contemporaneo. Secondo Pascoli la fisicità non è tutto: la matematica potrà indovinare una struttura, conoscerne le specificità; stenterà comunque a comprenderla perché non considererà allo stesso modo finito e infinito. Si pensi al tema de *L'Èra nuova*,³³ l'astronomia: l'osservazione non potrà mai restituire la misura del cosmo, la sproporzione tra atomo e sole:

Ricordo un punto sul quale si è esercitata la poesia: la infinita piccolezza nostra a confronto dell'infinita grandezza e moltitudine degli astri. Ricordo il Leopardi e il Poe, e potrei ricordare molti altri. Tuttavia sulle nostre anime quella spaventevole proporzione, non ostante che i poeti nuovi fossero aiutati, nel segnalarla allo spirito, dai poeti della prima era, quella spaventevole proporzione non è ancora entrata nella nostra coscienza. Non è ancora entrata... perché, se fosse entrata, se avesse pervaso il nostro essere cosciente, *noi saremmo più buoni*.³⁴

perché gli uomini fatti non ascoltano e non guardano più» (GIOVANNI PASCOLI, *Introduzione a Fior da Fiore*, in *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecchi, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 29-33, pp. 243-244).

³⁰ PASCOLI, *L'Èra nuova*, cit., p. 139.

³¹ «La morte doveva cancellare. Viaggiare più velocemente, sapere più presto e dare le proprie notizie, aver qualche agio di più, che cosa è mai se non un rimpianto maggiore per chi deve morire? Il morire doveva essere tolto dalla scienza; ed ella non l'ha tolto» (*ivi*, p. 140).

³² *Ivi*, pp. 143-144.

³³ Sull'argomento si evidenzia il paragrafo ottavo de *L'Èra nuova* (pp. 148-149), dedicato completamente al tema.

³⁴ PASCOLI, *L'Èra nuova*, cit., pp. 148-149.

La piena coscienza della misura microscopica³⁵ è qualcosa di là da venire, non solo in termini scientifici. Manca nella fattispecie la disponibilità ad abbandonare un atteggiamento egoistico in virtù di una rinnovata percezione di specie. La ricerca di questo punto di equilibrio costituisce un tema centrale: ciò determina infatti i rapporti all'interno della società e, allo stesso tempo, il modo umano di guardare al mondo spirituale:

E sarà dunque una religione, la religione anzi, che scioglierà il nodo che sembra ora insolubile. La religione: non questa o quella in cui il terrore dell'infinito sia o consolato o temperato o annullato, ma la religione prima e ultima, cioè il riconoscimento e la venerazione del nostro destino. // [XII.] // Quella sarà la *palingenesia*; la povera e melanconica *palingenesia* che sola può toccare a questi poveri e melanconici esseri che abitano così piccolo pianeta, il quale è sulla via di tante comete distruggitrici. Avverrà nel secolo che sta per aprirsi? Aspettiamo. Io non oso dire: speriamo.³⁶

L'Èra nuova aiuta a comprendere a fondo la portata dell'operazione pascoliana. Soccorre, di pari passo, la lettura de *Il fanciullino*;³⁷ qui il poeta sventaglia una serie di possibili applicazioni della morale del fanciullo (parimenti alla base de L'Èra nuova). La riflessione principale recita:

Tu sei il fanciullo eterno, che vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta. L'uomo le cose, interne ed esterne, non le vede come le vedi tu: egli sa tanti particolari che tu non sai. Egli ha studiato e ha fatto suo pro' degli studi degli altri. Sì che l'uomo poi dei nostri tempi sa più che quello dei tempi scorsi, e, a mano a mano che si risale, molto più e sempre più. I primi uomini non sapevano niente; sapevano quello che sai tu, fanciullo.³⁸

Risalendo all'origine è possibile aprire uno spazio di ricerca privilegiato. L'autore afferma nel prosieguo del testo: «[Noi italiani] siamo vittime della nostra storia letteraria»; per affrontare i nuovi tempi e dar vita alla nuova poesia bisogna ritornare ad un tempo dimenticato, dove il suono ancora sfuggiva alla codificazione linguistica.³⁹ Nel-

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 152-153.

³⁶ *Ivi*, p. 154.

³⁷ Cronologicamente lo scritto anticipa l'Èra nuova. Si farà poi riferimento a una serie di prose tratte sia dai *Miei pensieri di varia umanità* (quindi sostanzialmente coeve allo scritto principale, 1903) sia dalle *Prose disperse* (in questo caso le testimonianze giungono prima, anche di parecchi anni, rispetto ai testi di nostro interesse). Si cfr. MARINA MARCOLINI, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su «Pensieri e discorsi»*, Modena, Mucchi, 2002.

³⁸ GIOVANNI PASCOLI, *Il fanciullino*, in *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1903, pp. 1-66, a p. 16.

³⁹ Si riporta un significativo estratto dalle *Foglie gialle* (1877-79): «Tutte le poesie hanno un legame tra loro. È l'*enfant du siècle* che si è perduto nella notte dei secoli: sente voci strane e terribili e ad ora ad ora una melodia di lire eolie e di leuti. Tutto gli si vivifica attorno: le nuvole sembrano guerrieri, gli alberi sembrano dèi. Le memorie del passato brulicano per dove passa e le ombre conversano con lui. Egli è oppresso da tanta vitalità esteriore e si lascia trascinare fuori del presente: egli si trova tra un sogno e una visione, tra il passato e l'avvenire: ma la visione è incerta e vaporosa: colora appena d'oro i lembi (principii) delle sue meditazioni angosciose. La poesia che ne esce è perciò soggettiva; ma l'oggettivo prende il sopravvento. Il poeta non afferma, non scuopre, non prova nulla. Egli rende una sensazione che ha subita come l'ha subita: è la malattia dell'astrazione, che è comune ai poeti primitivi» (GIOVANNI PASCOLI, *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecchi, Lanciano, Carabba, 2004, p. 62).

la gerarchia cosmica il poeta è un sub-creatore: posizione non precisamente definita in termini sentimentali, ma di chiara ragione esistenziale:

Il poeta è il poverello dell'umanità, spesso anche vecchio e cieco. E se tale non sembra, se anzi è gran signore e giovane e felice, ebbene vuol dire che se è ricco lui, è *pauperculus* però il fanciullino che è in lui; cioè si è conservato povero, come a dire il fanciullo. Perché poverino è sempre il bimbo, sia pur nato in una culla d'oro, e tende sempre la mano a tutto e a tutti, come non avesse niente, e desidera il boccon di pan duro del suo compagno trito, e vorrebbe fare il duro lavoro del suo compagno tribolato.⁴⁰

Benché misero, il poeta avverte istintivamente la natura sociale dell'esistenza; un'urgenza aggregativa di primaria importanza, d'impronta panistica: «Il poeta non deve avere, non ha altro fine (non di ricchezza, non di gloriola o di gloria) che quello di riconfondersi nella natura, donde uscì, lasciando in essa un accento, un raggio, un palpito nuovo, eterno, suo».⁴¹

Le prose procedono nella definizione della «religione» pascoliana; una filosofia nuova e antica allo stesso tempo. La costituzione del consorzio umano trova declinazione politica nel socialismo de *L'avvento*, intrapreso con più cura e poeticità nelle prose militanti: *L'eroe italico* e *Una sagra*. Molto interessanti sono le poesie civili: su tutte si ricordano quelle raccolte negli *Odi e inni* (*La quercia d'Hawarden*, *Bismark*, *La favola del disarmo*, *Gli eroi del Sempione*, *A Giuseppe Giacosa*, *Nel carcere di Ginevra*, *Pace!*, *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, *Alle «Kursistki»*, *Inno secolare a Mazzini*); ritratti di un'umanità sofferente, divisa, ma ricostituita dall'impresa, dall'aver segnato una traccia.

Da non trascurare pure gli scritti letterari⁴² moderni – prevalentemente a tematica leopardiana (*Il sabato*, *La ginestra*) – e classici – *Un poeta di lingua morta*, *Eco d'una notte mitica*, *La scuola classica*. Specie in questi ultimi Pascoli ricerca dei precedenti, tratteggia il disegno politico-filosofico confluito nei *Poemi conviviali* e nelle liriche latine. L'Ulisse de *L'ultimo viaggio*, Achille (l'eroe del dovere), Panthide e Lachon de *I vecchi di Ceo*, Alessandro Magno: una comunità rinvigorita⁴³ nella ricerca dell'oltre. Il particolare e l'universale si fondono nei poemi latini: uno sguardo più preciso, la voglia di individuare il momento di passaggio dall'antico al moderno detta *Centurio*, *Agape*, *Paedagogium* e *Fanum apollinis*. Qui si rintraccia una memoria genetica, una predisposizione all'evoluzione (considerata alla base della sopravvivenza), all'immortalità, possibile solo attraverso la trasformazione (Cfr. *I vecchi di Ceo*, *Efimeri*, vv. 125-130).

In questa prospettiva la poetica cosmica dialoga ad alti livelli tanto con le fonti quanto con il macrotesto. La mitologia de *Il ciocco*, in cui converge l'esperienza (scientifica,

40 PASCOLI, *Il fanciullino*, cit., pp. 31-32.

41 *Ivi*, p. 65.

42 Si esclude l'antologia dantesca GIOVANNI PASCOLI, *Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*, Livorno, Giusti, 1898.

43 L'approccio di Pascoli al classicismo è attivo, sembra che il poeta ri-viva le vicende dei suoi eroi: «Dove e quando ho provato tanti martiri? sofferto tante ingiustizie? Da quanti secoli vive al dolore l'anima mia? Ero io forse uno di quegli schiavi che giravano la macina al buio, affamati, con la museruola? Mi trovai tra le trincee di Cesare e le mura di Alesia, respinto dalle due parti?» (GIOVANNI PASCOLI, *Poemeti latini di soggetto virgiliano e oraziano*, Bologna, Zanichelli, 1931, p. 304, citato in RODA, *Riflessioni sull'evoluzionismo pascoliano*, cit., p. 157).

filosofica e lirica) astrale, ha alla base la stessa radice di tutta la poesia pascoliana: un'idea di cosmo, un'idea di società e un'idea di spiritualità incardinate sulla ciclicità descritta chiaramente nei *Pensieri*. Nel filone astrale al concetto di eterno ritorno, con le sue declinazioni,⁴⁴ si lega, per l'appunto, quello di evoluzione. Pascoli descrive bene la sua preoccupazione:

Via via che la scienza degli astri progredisce, la nostra fede infantile dilegua. Come credere che per un pianetino così insignificante si siano fatte cose tanto grandi e uniche? Ricordo una risposta ingenua ma poetica (dovevo dire, perciò, poetica) del nostro buon frate Teodosio. Egli mi disse: - Non lo dice nel Vangelo che ha lasciato le 99 pecorelle per la centesima smarrita? - Bello, bellissimo immaginare come pecorelle pascenti in pace nell'etere le miriadi di pianeti ignoti aggirantisi nei miliardi e miliardi di sistemi solari dell'universo, mentre solo quest'atomo è insignificante e guasto; ma è verosimile? Può acquetare le nostre anime una tale smisurata credenza? Soltanto per noi Dio si è fatto carne? A ogni modo bisognerebbe al Cristianesimo dare ali novelle, perché possa trascendere il meschino sistema solare e anche la inconcepibile Via Lattea.⁴⁵

Riflessione da intendersi come punto di convergenza dei diversi filoni lirici; altrimenti interpretabile come una profonda ricerca coordinata dal desiderio di tratteggiare genealogicamente e spiritualmente la comunanza umana (la dimensione microscopica che definisce ogni essere vivente) di fronte alla dismisura dell'universo.

SENTIERI STELLARI. POESIA, MEMORIA E PROFEZIA

La veloce consultazione della biblioteca di Castelvecchio e la lettura degli scritti hanno sollevato alcune questioni. Soprattutto: Pascoli ha realmente scelto di affidare al filone lirico astrale il compito di descrivere l'alba di una «nuova era», la definizione di una mitologia?

Diverse riflessioni in merito al filone cosmico si devono all'analisi di Getto; in particolare sul rapporto scienza-astri-poesia si sottolinea il passo:

Alla lettura dei libri del Flammarion e al gusto per le cose d'astronomia non rimase certo estraneo il Pascoli, come del resto non restò insensibile alla varia mitologia e al costume tutto dei decenni ultimi dell'Ottocento e del primo decennio del Novecento [...]. Il Pascoli [...] sui dati dell'astronomia imposta la propria visione etica e la propria ragione poetica [...]. Nell'*Èra nuova* [...] egli pone il problema del rapporto tra poesia e scienza [...]. Il problema è risolto [...] nella formula: «la poesia è ciò che della scienza fa coscienza». Di qui la distinzione fra poesia vecchia e poesia nuova, fra la poesia del morente Ottocento e del secolo che sta per sorgere.⁴⁶

44 Da notare che i *Canti di Castelvecchio* sono modulati sull'alternanza delle stagioni, come del resto gli *Odi e inni*.

45 La lettera a padre Semeria si legge in GIANNANGELI, *Pascoli e lo spazio*, cit., pp. 166-167. Cfr. GIOVANNI PASCOLI, *L'interpretazione di un poemetto* [1909], in *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecchi, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 271-274.

46 GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, cit., pp. 41-42.

In questo senso si oltrepassa la riflessione d'occasione nel tentativo di strutturare una robusta poetica astrale, giustificata e dal ricorso alle fonti scientifiche e dal sostegno delle prose filosofiche.

Ancora Getto, ragionando sul rapporto tra Pascoli e Poe:⁴⁷

Il Pascoli da un lato respinge la poetica parvenza del cielo stellato, preferendo la verità tremenda dell'universo astrale, e dall'altro rifiuta la poesia «d'imitazione», la poesia che si fa sui libri, quella poesia che sa «di lucerna, non di guazza e d'erba fresca», le forme insomma della consuetudine poetica italiana. [...] Si tratta di un pittoresco che non si sviluppa nella direzione del «poetico» e del «fiabesco», giocati su in registro convenzionale di arcadica leggiadria, ma che assume invece un tono favoloso e grande, paurosamente mitico.⁴⁸

Ne *Il ciocco* (CC)⁴⁹ il progetto «mitico» pascoliano⁵⁰ è abilmente svolto e si assiste alla sintesi dell'occasione, della riflessione, della visione e dell'interpretazione offerte dallo scenario astrale. La stessa struttura della lirica rispecchia la specularità micro-macrocosmica.

Pascoli esordisce con una lunga presentazione della veglia⁵¹ (vv. 1-50); contemporaneamente l'ospite fantastica circa l'epico viaggio del popolo di formiche dalla quercia sino

47 Va sottolineato il nodo centrale del ragionamento: «Il rapporto fra i due scrittori si estende e specifica nella suggestione diffusa, dal Poe e offerta al Pascoli, di un determinato clima mentale e sentimentale, di una nozione fantasiosamente scientifica e matematicamente terribile della astronomia. Al Pascoli è toccato insomma di tradurre nel ritmo del verso e di sigillare sotto il segno della poesia una materia che in Poe si avviluppa in astrusi sillogismi e si comprime in faticose considerazioni, e sia pure liberando qua e là l'emozione segreta e profonda che tutta la pervade» (*ivi*, pp. 59-60).

48 *Ivi*, pp. 60-61.

49 Qui e nel proseguo si impiegano le seguenti abbreviazioni:

CC: Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, BUR, 2006; MY: *Myrica*, a cura di Giuseppe Nava, Roma, Salerno, 1991; PC: *Poemi conviviali*, a cura di Maria Belponer, Milano, BUR, 2009; PP: *Primi poemetti*, in *Poesie*, a cura di Francesca Latini, Torino, UTET, 2008, II; NP: *Nuovi poemetti*, in *Poesie*, a cura di Francesca Latini, Torino, UTET, 2008, II; OI: *Odi e inni*, cit.

50 Va preliminarmente evidenziato il corpus di poesie su cui verterà l'analisi. Meritano inoltre un accenno le indicazioni cronologiche poiché le liriche si sparpagliano nelle varie raccolte pascoliane. Verranno analizzate *Il ciocco* (CC1, 1902), *Il bolide* (CC1), *L'immortalità* (16.12.1896; PP1, 1897), *La pecorella smarrita* (12.1905-1.1906; NP1, 1909), *La vertigine* (17.1.1908; NP1), *Gli emigranti nella luna* (1.5.1903; NP1); *L'aurora boreale* (12.11.1905; OI1, 1906), *Alla cometa di Halley* (9.1.1910; OI3, 1913). Con precedenza rispetto all'edizione è stata segnalata la data di prima pubblicazione. Altre liriche di particolare interesse sono *L'imbrunire* (CC), *Casa mia* (CC), *Il transito* (PP) e *La porta santa* (OI). Relativamente alle poesie latine saranno considerate *Myrmedon* (1893) e *Sermo* (1895).

51 Si noti l'interpretazione proposta nel commento al componimento: «Di fronte all'immagine di un ciocco che sta bruciando [vv. 1-52] l'ospite si lascia andare a considerazioni esistenziali sulla sorte della comunità di formiche, che aveva sede nel tronco, circondata ormai dalle fiamme [vv. 53-220] [...] (si noti come, sempre per un principio di specularità, a questa visione antropomorfa si contrapponga la divinizzazione degli uomini da parte delle formiche: i vegliatori appaiono agli insetti come degli indifferenti dèi-giganti, sul modello del Polifemo omerico o delle Parche del mito, che si abbeverano cruentemente di sangue)». Il richiamo al mito, soprattutto all'iconologia delle Parche, è direttamente reso in versi da Pascoli: «E le donne ripresero a filare / con la ròcca infilata nel pensiero» (vv. 13-14).

al focolare acceso nella sala⁵² (vv. 51-129). La prima svolta cade con l'apocalisse del *micro* (vv. 221-248):

Ma non vedeva il popolo morente
 gli dei seduti intorno alla sua morte,
 fatti di lunga oscurità: vedeva,
 forse in cima all'immensa ombra del nulla,
 su, su, su, donde rimbombava il tuono
 della lor voce, nelle occhiute fronti,
 da un'aurora notturna illuminate
 guizzare i lampi e scintillar le stelle.⁵³

Uno sviluppo macrotestuale si ha con il «lampo»,⁵⁴ si pensi a *Il bolide*:⁵⁵ «Mentre pensavo, e già sentìa, sul ciglio / del fosso, nella siepe, oltre un filare / di viti, dietro un grande olmo, un bisbiglio // truce, un lampo, uno scoppio... ecco scoppiare / e brillare, cadere, esser caduto, dall'infinito tremolio stellare, // un globo d'oro, che si tuffò muto / nelle campagne, come in nebbie vane» (vv. 31-38). Barberi Squarotti così spiega la simbologia del lampo: «È una visione: ma sembra più esatto parlare di rivelazione dell'autentica condizione delle cose piuttosto che di profezia apocalittica, di rappresentazione della fine del mondo. [...] Il lampo, appunto, esercita la funzione della luce rivelatrice».⁵⁶

Il bagliore incarna un'importante serie di significati: si tratta di una presenza costante nelle poesie a tematica funebre (soprattutto in quelle dedicate a Ruggero Pascoli). In questo caso è lecito parlare di rivelazione, d'immediata apertura all'oltre, come se il lampo comunicasse effettivamente la fuga dal piano del reale.

Una simbologia simile ricompare nella descrizione della poesia: nel poemetto *Il transito (PP)* Pascoli incarna la Poesia nel cigno in volo tra le esalazioni luminose dell'aurora (I, vv. 16-22):

L'arco verde e vermiglio arde, zampilla,
 a frecce, a fasci; e poi palpita, frana
 tacitamente, e riascende e brilla.
 Col suono di un rintocco di campana
 che squilli ultimo, il cigno agita l'ale:
 l'ale grandi apre, e s'allontana
 candido, nella luce boreale.

⁵² L'autore sembra qui ripercorrere a suo modo l'*Esodo* biblico supportato da un darwinismo teso a sottolineare le capacità di adattamento della specie ai mutamenti dell'ambiente. Capacità che nella chiusa del primo canto si rivelerà inutile.

⁵³ Vv. 241-48.

⁵⁴ Collegamento giustificato dalla vicinanza cronologica delle due poesie (si veda nota 50 nella pagina precedente).

⁵⁵ Poesia che condivide con *Il ciocco* la duplice ragione mico-macrocosmica.

⁵⁶ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974, p. 33.

Il parallelismo lirico-biografico sottintende un basilare pensiero: la poesia è l'unico spazio di autentica «rivelazione»; apertura da un lato al comprensibile, dall'altro al codificabile, nella cui convergenza si eprime l'atto nella sua essenza (coscienza).

Il canto secondo, anticipato dall'intervento di Zi Meo (replicato poi in chiusura, vv. 249-263), riprende il motivo luminoso: il ciocco è arso e la luce in esaurimento rivela⁵⁷ un'altra sorgente (vv. 7-16):

Non c'era un lume. Ma brillava il cielo
d'un infinito riscintillamento.
E la Terra fuggiva in una corsa
vertiginosa per la molle strada,
e rotolava tutta in sé rattratta
per la puntura dell'eterno assillo.
E rotolando per fuggir lo strale
d'acuto fuoco che le ruma in cuore,
ella esalava per lo spazio freddo
ansimando il suo grave alito azzurro.

L'osservazione introduce la visione, la fantastica percezione della «cava ombra del Cosmo». Il magnifico simbolismo dei vv. 17-26 (il poeta descrive gli astri come figure leggendarie) si arresta per cedere nuovamente il passo al microcosmo, in questo caso doppio. Pascoli è la formica, impotente spettatrice del rogo del ciocco; la zanzara sostituisce la Terra in un vorticoso roteare intorno al lume.

La scena (vv. 35-52) del fanciullo in lacrime con la lanterna (Sole, moto di rivoluzione), accompagnato dagli insetti asserragliati attorno alla fonte luminosa (rotazione), è forse tra i più alti risultati simbolici raggiunti dalla lirica astrale. Il poeta s'immedesima in un atomo di polvere trasportato dalle ali della zanzara; immagina il suo distacco, lo schianto con altri minuscoli corpi, e il «grande» incendio che ne consegue (vv. 53-68).⁵⁸ Tutto ciò al fine di equipaggiare la riflessione universale di diversi e consequenziali punti di vista.⁵⁹ Riprende il racconto mitologico (vv. 79-90):

Là, dove i mondi sembrano con lenti
passi, come concorde immensa mandra,
pascere il fior dell'etere pian piano,
beati della eternità serena;
pieno è di crolli, e per le vie, battute

⁵⁷ Da notare come il dialogo de *Il ciocco* con il macrotesto non si limiti al corpus delle poesie astrali, ma tenda a riprendere discorsi svolti dal poeta in liriche significative. Relativamente alla tematica della «luce rivelatrice» si ricorda *La poesia* (CC).

⁵⁸ Di nuovo poi si ritorna nel mito con la metafora del carro di Fetonte che precipita sulla superficie terrestre (vv. 69-78); elegante introduzione alle frequenti allusioni alle comete.

⁵⁹ Osserva Getto: «Il motivo delle formiche viene introdotto non più per significare la sorte dell'uomo abbandonato alla violenta e cieca natura [...], ma per suscitare la dimensione dell'infinitamente piccolo proposta nel canto primo a contrasto con quella dell'infinitamente grande presentata nel canto secondo, in modo da formare una struttura a dittico» (GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, cit., p. 47).

da stelle in fuga, come rossa nube
 fuma la densa polvere del cielo;
 una mischia incessante arde tra il fumo
 delle rovine, come se i Titani
 aeriformi, agli angoli del Cosmo,
 l'un l'altro ardendo di ferir, lo spazio
 fendessero con grandi astri divelti.

Il mito induce una riflessione estesa, più o meno linearmente, fino circa alla metà del secondo canto (vv. 91-125). In questo spazio Pascoli dà corpo – filosofico e poetico – agli spunti offerti dal microcosmo⁶⁰ (il focolare, il fanciulletto con la lanterna) e dal macrocosmo (le stelle, la visione). La formula «io riguardava»⁶¹ (v. 105), al pari dei costrutti a base di vedere, segnala il passaggio dal sensoriale al soprasensoriale.⁶² Getto fornisce una lettura dell'ampio passaggio finale del canto (vv. 183-264):

La poesia si raccoglie in questa trepida ansia di morte [vv. 91-104], in questa solitudine della morte che si configura come la solitudine di un viaggio nell'ignoto, in questo universo troppo grande e troppo estraneo per l'uomo che non sa, che, proprio nella morte, ritorna come un fanciullo stanco e indifeso [vv. 164-182]. [...] Ma anche il morire, il varcare le soglie arcane della morte per entrare in altra vita, non riesce a dar pace al poeta, ossessionato sempre, come al di qua così pure al di là della morte, dalla presenza dell'abisso cosmico.⁶³

Il dettaglio («un guizzo d'ala», «un tremolio di stelo») *guardato* con «lento occhio», ecco il «soffio della grande poesia» (vv. 120-125):

Quando a mirar torniamo anche una volta
 ciò ch'arde in cuore, ciò che brilla in cielo;
 noi s'è la buona umanità che ascolta
 l'esile strido, il subito richiamo,
 il dubbio dell'umanità sepolta:
 e le risponde: – Io vivo, sì viviamo. – .

Così, con rapido passo, l'illuminazione fulminea (realtà) e la meditazione (filosofia) suggeriscono la fantasia (poesia). La visione onirica, con le parole di Bandini:

60 Il parallelismo vita-foglia è generalmente valutato nel suo senso effimero – foglia secca / prossimità alla morte – e ritorna anche ne *Il ciocco* (vv. 99-104). Per un confronto intertestuale si segnalano: *La pecorella smarrita* (NP); *La morte del papa* (NP); *Al Duca degli Abruzzi* (OI).

61 Pochi versi più in giù segue, quasi in endiadi, il richiamo all'occhio: «Tempo, che persuasa da due dita / leggere, mi si chiuda la pupilla: / né però sia la vision finita. // Oh! il cieco io sia che, nella sua tranquilla / anima, vede, fin che sa che intorno / a lui c'è qualche aperto occhio che brilla!» (vv. 110-115). Circa il rapporto cecità-premonizione si analizzino *Il mendico* (CC); *Il cieco di Chio* (PC).

62 Proverbiale in questo senso è l'incipit de *Il giorno dei morti* (MY), nonché l'attacco del secondo gruppo strofico della *Digitale purpurea* (PP). Il soprasensoriale è da intendersi come svincolamento dal piano della realtà effettiva; ciò significa non solo viaggio inter-dimensionale (poesia astrale), ma anche viaggio inter-temporale (poesia memoriale e dei lutti familiari). Si veda la funzione della prosopopea nelle MY, nei CC e nei PC.

63 GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, cit., pp. 66-67.

Costituisce uno dei livelli primari della comunicazione pascoliana. Essa non soltanto permette [...] di allontanare il suono della parola [...], ma è anche il mezzo [...] di conciliare gli opposti, di collocare sullo stesso piano realtà distanti [l'antenna – Sole] e opposte [entomologia – mitologia] facendo agire un processo di contiguità che elude i dati del reale.⁶⁴

Ne *Il ciocco* il sogno è anche elusione del limite del testo: se nel canto primo e nella prima parte del canto secondo le concordanze (lessicali e tematiche) col corpus astrale non sembrano particolarmente forti (tolti i richiami evidenziati e l'elaborazione dei temi originali della poetica cosmica: l'illuminazione e il terrore dell'abisso), l'ultimo centinaio di versi ne è una sinossi. Sono trattati tutti i punti principali della poetica cosmica, a cominciare dalle considerazioni sul sole (vv. 126-131),⁶⁵ le quali, specularmente, sigillano il sogno siderale: «O Sole, eterno tu non sei – né solo! –» (v. 163). Si riportano di conseguenza i versi salienti de *L'immortalità*⁶⁶ (*PP*, III, 1-7):

«Dunque morrà!» rispose Abdul, quieta
pupilla, su cui getta ombre il fulgore
del cielo immenso: «Il sol morrà, poeta!
Quando? Tu conta i battiti al tuo cuore:
secoli sono i palpiti del sole;
ma sono, istanti e secoli, a chi muore,
o poeta, una cosa e due parole!»

Il limite fisico (il tempo⁶⁷ e lo spazio), corrisponde al limite metafisico. Ne *L'immortalità* l'astronomo ironizza sul concetto di eternità: niente è immortale, nemmeno la poesia; così ne *Il ciocco* il Sole arde come «La carta scritta con le sue parole». In questo modo termina anche la poesia: «Giova ciò solo che non muore, e solo / per noi non muore, ciò che muor con noi» (IV, vv. 6-7). Pascoli allora dà spazio ad un'altra sua fantasia, poi svolta nell'ampio poemetto *Gli emigranti nella luna*⁶⁸ (*NP*); si cita un passo interessante («Com'è la luna», II, vv. 10-21):

- 64 FERNANDO BANDINI, *Sogno e visione onirica nella poesia di Giovanni Pascoli*, in *I linguaggi del sogno*, a cura di Vittore Branca et al., Firenze, Sansoni, 1984, pp. 469-478, a p. 475.
- 65 «Tempo sarà che tu, Terra, percossa / dall'urto d'una vagabonda mole, / divampi come una meteora rossa; // e in te scompaia, in te mutata in Sole, / morte con vita, come arde e scompare / la carta scritta con le sue parole».
- 66 La poesia è di particolare interesse: oltre a costituire un antecedente (una prima redazione risale al 1896, *Il poeta e l'astrologo, Pensieri scolastici*), nel testo Pascoli personifica la Scienza (Abdul, astrologo) e la Poesia (Omar) dando loro voce per ragionare sul Tempo e sull'Eternità. Sulla questione del dialogo (più un botta e risposta), si apprezza la vicinanza al Leopardi delle *Operette* (Cfr. *Dialogo di un fisico e di un metafisico, Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*).
- 67 «Il tempo, considerato nel suo assoluto ed aperto intervento, determina l'intera prospettiva cosmica del *Ciocco*, ordinata nella duplice lontananza di passato e di futuro, conferendo ad essa una profondità misteriosa e grande» (GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, cit., p. 50).
- 68 Il componimento, articolato in sei canti di egual estensione (tre gruppi strofici), tocca a intermittenza il discorso astrale. I passaggi più significativi si collocano ne *Il brodiag e lo studente* (II, vv. 38-44); *In sogno* (I, vv. 1-22); *L'altra faccia lunare* (I, vv. 1-22; II, vv. 23-44; III, vv. 45-66); *In cerca della guida* (III, vv. 45-66). Getto restituisce un'istantanea completa della poesia: «Sui campi si apre immenso il cielo stellato. Il sentimento del tempo familiare (la casa e l'orto, il campo e il nido) si dilata con orrore. Il sentimento

E la fanciulla disse: «Io l'ho veduta.
 In un suo libro. Egli sapea contare
 i monti e i mari. Io l'ascoltava muta.
 C'è il Mare di Serenità. C'è il Mare
 di Nubi. Anche, di Piogge e di Tempeste.
 Un altro Mare senza l'acque amare.
 C'è la Palude delle Nebbie meste.
 C'è anche un Seno, a goccia a goccia pieno
 di guazza dalla grande alba celeste.
 E c'è il Lago dei Sogni. Anche c'è il Seno
 delle Iridi: tanti archi di porte
 nel cielo: un infinito arcobaleno.
 Vicino ai Sogni, il Lago della Morte».

Il volo lunare è riassunto dal sogno cosmonautico del fanciullo de *Il ciocco* (vv. 132-137):

Ma forse allora ondeggerà nel Mare
 del nettare l'azzurra acqua, e la vita
 verzierà su l'Appennin lunare.
 La vecchia tomba rivivrà, fiorita
 di ninfee grandi, e più di noi sereno
 vedrà la luce il primo Selenita»

Generazione e rigenerazione in una dinamica determinata in egual misura da «sogno» e «morte». In cui i silenziosi scrosci dei corpi celesti fanno da apocalittico scenario all'immersione negli abissi dell'Universo (vv. 145-163): Pascoli così anticipa *La vertigine* (*NP*, II, vv. 19-28):

Precipitare languido, sgomento,
 nullo, senza più peso e senza senso:
 sprofondar d'un millennio ogni momento!
 di là da ciò che vedo e ciò che penso,
 non trovar fondo, non trovar mai posa,
 da spazio immenso ad altro spazio immenso;
 forse giù giù, via via, sperar... che cosa?
 La sosta! Il fine! Il termine ultimo! Io,
 io te, di nebulosa in nebulosa,
 di cielo in cielo, in vano e sempre, Dio!

del tempo familiare (il passato fatto di memorie e tradizioni certe, il presente colmo di opere fiduciose, il futuro preveduto sicuramente nel succedersi eguale delle stagioni e dei lavori agresti) frana con sgomento in voragine misteriosa» (*ivi*, p. 73).

Le connessioni col poemetto sono intense;⁶⁹ la direzione, sopra ogni altra cosa, sembra essere la medesima: la catabasi inesorabile, sebbene indistintamente consolatoria, nel cimitero cosmico.⁷⁰

Il legame con le poesie a tematica funebre si fa qui molto forte: la sezione *Ritorno a San Mauro* (CC) – come del resto *Il giorno dei morti*, lirica proemiale delle *Myricae* – è richiamata dal racconto de *Il ciocco* e delle poesie astrali. Si assiste alla *peregrinatio* nei luoghi della memoria, un labirintico sentiero lastricato di lapidi, le quali simbolicamente serrano nella prigione dei vivi. Il secondo canto è cronaca del viaggio verso il Nulla (vv. 183-201), alla ricerca del punto in cui questo da sogno si trasformi in fatto, o, per meglio dire, dimensione (nello spazio? Nel tempo?; vv. 202-220). Si tratta della *quête*, della convergenza verso una misteriosa «Foce»; ne *La pecorella smarrita*⁷¹ (NP) questo tema⁷² occupa una posizione centrale (I, vv. 20-31):

Spariva sotto i baratri profondi
colmi di stelle il tacito convento.
– Mucchi di stelle, grappoli di mondi
nebbie di cosmi. Il frate disse: «O duce
di nostra casa, vieni! Eccoci mondi».
In quella immensa polvere di luce
splendeano, occhi di draghi e di leoni,
Vega, Deneb, Aldebaran, Polluce...
E il frate udì, fissando i milioni
d'astri, il vagito d'un agnello sperso
tra le grandi costellazioni
nella profondità dell'Universo...

69 La somiglianza si nota soprattutto nella descrizione degli abissi cosmici; qualche esempio: «Io guardo là dove biancheggia un denso / sciame di mondi, quanti atomi a volo / sono in un raggio: alla Galassia» (*Il ciocco*, vv.160-162); «Una cripta di morti astri, di mille / fossili mondi, ove non più risuoni / né un appartato gocciolo di stille; // non fumi più, di tanti milioni / d'esseri, un fiato; non rimanga un moto, delle infinite costellazioni!» (*ivi*, vv. 192-197); «Qual freddo orrore pendere su quelle / lontane, fredde, bianche azzurre e rosse, // sopra quei gruppi, sopra quegli ammassi, / quel seminìo, quel polverio di stelle! // Su quell'immenso baratro tu passi / correndo, o Terra, e non sei mai trascorsa, / con noi pendenti, in grande oblio, dai sassi. // Io veglio. In cuor mi venta la tua corsa. / Veglio. Mi fissa di laggiù coi tondi / occhi, tutta la notte, la Grande Orsa: // se mi si svella, se mi si sprofondi / l'essere, tutto l'essere, in quel mare / d'astri, in quel cupo vortice di mondi! // veder d'attimo, in attimo più chiare / le costellazioni, il firmamento / crescere sotto il mio precipitare!» (*La vertigine*, II, vv. 2-18). Tematicamente inoltre entrambe le liriche elaborano un particolare concetto di relatività spazio-temporale (Cfr. *Il ciocco*, C.2, vv. 27-34).

70 «E nella terra errava quella bruna / compagnia d'ombre. Elle tendean le braccia. Avean lassù tutta la lor fortuna!» (*In cerca della guida*, III, vv. 54-56).

71 La catabasi stellare è la direzione privilegiata della poesia cosmica. Diverse liriche in questo si somigliano; molto interessanti però sono le variazioni sul tema. Se *Il ciocco* e *La vertigine* seguono lo stesso racconto, *La pecorella smarrita* propone una diversa prospettiva: quella del frate. In questo caso non è l'uomo a cercare Dio, ma è Dio stesso che si muove in ricerca, premiando la posizione passivo-contemplativa del ministro (III, vv. 28.31): «Sonava la zampogna pastorale. / E Dio scendea la cerula pendice / cercando in fondo dell'abisso astrale / la Terra, sola rea, sola infelice». Cfr. *Il bolide* (CC), vv. 49-52. La stessa posizione contemplativa è assunta da Dante ne *Alla cometa di Halley* (OI).

72 Sempre in rapporto a *La vertigine*, si vedano i vv., 7-12 (II): «Noi ti sappiamo. Non sei, Terra, il porto / del mare in cui gli eterni astri si cullano... / un astro sei, senza più luce, morto: // foglia secca d'un gruppo cui trastulla / il vento eterno in mezzo all'infinito: / scheggia, grano, favilla, atomo, nulla!».

Sul tema del viaggio interstellare *L'aurora boreale* (OI; vv. 21-32)⁷³ si allinea a *Il ciocco*, a *La vertigine* e a *La pecorella smarrita*:

Ti vidi, o giorno che su l'infinita
via delle nebulose ultime e sole
appari. M'apparisti, o vita
che splendi quando è morto il sole.
Un alito era, solo, per il miro
gurge, di luce; un alito disperso
da un solo tacito respiro
e che velava l'universo:
come se fosse, là, per un istante,
immobile sul sonno e su l'oblio
di tutti, nella sua raggianti
incomprensibilità, Dio!».

Getto descrive *L'aurora boreale* come «Un paesaggio irreali che si trasferisce nel cielo, in un cielo arcano, nel cuore dell'Universo [...]. Così Pascoli, da questa visione che si rivela sulla terra, si immerge nello spazio cosmico»;⁷⁴ il richiamo alla divinità compie la descrizione della poesia fornita ne *Il transito*: istantanea folgorazione che produce l'epifania. Ne *Il ciocco* il «polverio di stelle», le macerie degli astri, per un meccanismo occulto e ciclico, rianimano il cosmo. Il Mistero (Dio?) rifluisce dalle ceneri di quello precedente: «All'infinito lor volo li impenni, / anzi no, li abbandoni all'infinita / lor caduta: a rimorir perenni: // alla vita alla vita, anzi: alla vita!» (II, vv. 217-220).⁷⁵

L'emblema della «Porta» stratifica ulteriormente il narrato. Si tratta della soglia, del limite dopo il quale si trova la «Vita»; qui il protagonista, concluso il percorso mitologico e iniziatico, in una strana cerimonia della *parole*, recita la preghiera. Un importante componimento d'ispirazione cosmica si regge su un procedimento simile; ci si riferisce a *La porta santa*⁷⁶ (OI, a testo i vv. 56-66, VI):

Non ci lasciar nell'atrio
del viver nostro, avanti

73 Si noti come tanto la chiusa (in citazione) quanto tutta la poesia anticipi (*L'aurora* precede *La vertigine*) il secondo canto del poemetto: «E sotto i flessili archi e tra le frante / colonne vidi rampollare il flutto / d'un'ampia chiarezza, cangiante / al palpitare del gran Tutto. // Ti vidi, o giorno che dalla grande Orsa / inopinato esci nel cielo, e trovi / le costellazioni in corsa / dirette a firmamenti nuovi!» (vv. 13-20). Va sottolineato come anche in questo caso la fantasia sia introdotta da «vidi», insistendo quindi sulla «ritualità sacra» della palingenesi.

74 GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, cit., p. 63.

75 In questo caso, oltre al dialogo con il macrotesto, è riconoscibile il legame con la fonte (Edgar Allan Poe, *Eureka*); riporta Getto: «In pari tempo ricordati che tutto è Vita-Vita-Vita - la minore nella maggiore e tutto entro lo Spirito di Dio» (*ivi*, p. 59, nota 51).

76 Lirica intrigante anche perché ideata da Pascoli prima della gran parte delle poesie astrali *stricto sensu* (Il «Marzocco», 6.1.1901, OI). In rapporto alla tematica cosmica si cita la chiusura dell'inno: «O vecchio, è vecchio, al nascere, / del suo morir futuro / anche il bambino, puro / là tra i suoi bissi. // Tutti i fratelli tremano / seguendo te che tremi, / come su gli orli estremi / d'invisibili abissi. // Vecchio che in noi t'immilli, / lasciati udir gli squilli / dell'immortalità!» (IV, vv. 34-44).

la Porta chiusa, erranti
 come vane parole;
 ad aspettar che l'ultima
 gelida e fosca aurora
 chiuda alle genti ancora
 la gran porta del Sole;
 quando la Terra nera
 girerà vuota, e ch'era
 Terra, s'ignorerà.⁷⁷

Precedentemente è stata menzionata la sezione *Ritorno a San Mauro*: sulla poetica del limite si crea tra le liriche raccolte nei *Canti* e il mito astrale un significativo ponte, specie se si prende in considerazione *Casa mia*: «Mia madre era al cancello. / Che pianto fu! Quante ore! / Lì, sotto il verde ombrello / della mimosa in fiore!» (vv. 1-4); nel finale si legge: «– Oh! dolce qui sarebbe / vivere? oh! qui c'è bello? / Altri qui nacque e crebbe! Io sto, vedi, al cancello. –» (vv. 73-76).

Il *locus amoenus* (chiuso), tanto astrale quanto familiare, commuove, spinge fino al dialogo (intransitivo) con la divinità. Pascoli concepisce la preghiera come simbolo «della nostra fede infantile»,⁷⁸ «Nella poesia del Pascoli Dio non esiste come possesso, ma esiste come nostalgia. Si tratta insomma di “una divinità interrogativa”, come l'ha definita Cecchi:⁷⁹ il che, se equivale sul piano logico ad una divinità non accettata, diventa, sul piano sentimentale, una divinità presente e inquietante, e, su quello fantastico, un motivo di poesia». ⁸⁰ L'ipotesi di Getto da un lato consente la piena interpretazione de *La vertigine*, in secondo luogo spiega come Pascoli non cerchi la divinità in sé intesa, ma ciò che Poe definisce come «lo Spirito di Dio»: la visione *sub specie aeternitatis* significata dalla parola assoluta.⁸¹ Un tentativo concreto di ciò si ha ne *Il ciocco* e ne *La pecorella*

77 Un significativo rapporto tematico si crea tra *La porta santa* e *Alla cometa di Halley* (OI, V, vv. 54-60): «Ma tu sdegnosa ti spargevi avanti, / torva Cometa, in un diluvio rosso / le miche accese d'altri mondi infranti. // Dante era l'uomo. E tu dicevi: - Io posso / spezzarti, o Terra. E niuno saprà mai / che v'era un globo, ora da me percosso, // nei freddi cieli. Ti disperderai / come una grigia nuvola d'incenso, / o nera terra! E tu, Ombra, che stai? -».

78 *La pecorella smarrita* è una lirica di grande interesse anche perché l'autore ne dichiara le motivazioni compositive in una lettera a padre Semeria (è possibile leggere il testo integrale in Pascoli, *Poesie*, II, pp. 491-93). Riguardo al tema dell'attitudine infantile nei confronti della Rivelazione si leggano i vv., 7-12 (III): «E tu volesti Dio per te soltanto: / volesti che scendesse sconosciuto / nell'alta notte dal suo monte santo. // Tu lo volesti in forma d'un tuo brutto / dal mal pensiero: e in una croce infame / l'alzasti in vista del suo ciel muto».

79 EMILIO CECCHI, *La poesia di Giovanni Pascoli. Saggio critico*, Napoli, Ricciardi, 1912.

80 GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, cit., p. 65.

81 *L'imbrunire* (CC): «Cielo e Terra dicono qualcosa / l'uno all'altro nella dolce sera. / Una stella nell'aria di rosa, / un lumino nell'oscurità. / I Terreni parlano ai Celesti, quando, o Terra, ridiventi nera; / quando sembra che l'ora s'arresti, / nell'attesa di ciò che sarà. / Tre pianeti su l'azzurro gorgo, / tre finestre lungo il fiume oscuro; / sette case nel tacito borgo, / sette Pleiadi un poco più su. / Case nere: bianche gallinelle! / Case sparse: Sirio, Algol, Arturo! / Una stella od un gruppo di stelle / per ogni uomo o per ogni tribù. / Quelle case sono ognuna un mondo / con la fiamma dentro, che traspare, / e c'è dentro un tumulto giocondo / che non s'ode a due passi di là. / E tra i mondi, come un grigio velo, / erra il fumo d'ogni focolare. / La Via Lattea s'esala nel cielo, per la tremola serenità».

smarrita (III, vv. 19-24): «Quella nebbia di mondi, quella rena / di Soli sparsi intorno alla Polare / dentro la solitudine serena. // Ognun dei Soli nel tranquillo andare / traeva seco i placidi pianeti / come famiglie intorno al focolare».

Dunque si potrebbe interpretare la corsa intergalattica come rappresentazione simbolica della vita del poeta: il venir meno del nido (corpo celeste intorno cui regolare il proprio moto), il venir meno della fede (la supernova), l'emarginazione dalla vita intesa come appartenenza ad una comunità (la «Porta», il «cancello», chiusi), la speranza di un ultimo ricongiungimento («nuovo astro» / nido). Un parallelismo di rilievo chiama in causa l'emblema della cometa: proprio con essa si giunge all'ultimo legame importante. Si leggano i versi finali (229-248) della fantasia de *Il ciocco*:

A voi, a voi, girovaghe Comete
che sapete le vie del ciel profondo;
o Nebulose oscure, a voi, che siete
granai del cielo, ogni cui grano è un mondo;⁸²
di là da voi, di là del firmamento,
di là del più lontano ultimo Sole;
io grido il lungo fievole lamento
d'un fanciulletto che non può, non vuole
dormire! di questa anima fanciulla
che non ci vuole, non ci sa morire!
che chiuder gli occhi, e non veder più nulla,
vuole sotto il chiaror dell'avvenire!
morire, sì; ma che viva ancora
intorno al suo gran sonno, al suo profondo
oblio; per sempre, ov'ella visse un'ora;
nella sua casa, nel suo dolce mondo:
anche, se questa Terra arsa, distrutto
questo Sole, dall'ultimo sfacelo
un astro nuovo emerga, uno, tra tutto
il polverio del nostro vecchio cielo.

Alla cometa di Halley (OI) costituisce un testo interessante per diverse ragioni. Rimarca in ambito astrale il debito con Alighieri⁸³ e lo instaura in un parallelismo simbolico-biografico particolare: la cometa di Dante⁸⁴ assomiglia a quella di *X agosto (MY)*,⁸⁵ de

82 Cfr. *La morte del papa* (NP1), XII, vv. 13-18: «Le costellazioni indi trascorse, / dalla fulgida Lira alla Carena, / dalla fulgida Croce alle grandi Orse; // ecco la fitta polvere, la rena / ogni cui grano è un Mondo che sfavilla / nella sua solitudine serena».

83 Al riguardo, si veda il commento di Francesca Latini in PASCOLI, *Odi e inni*, cit., pp. 197-98.

84 III, vv. 1-9: «Le stelle impallidirono. Non v'era / altro che te nel cupo cielo esangue / che tu sferzavi con la tua criniera. // Tra i pianeti e i soli, eri com'angue / che uccide e passa. A questa nera Terra / dicevi il tristo ribollir del sangue, // l'ombre vaganti, i gridi di sotterra, / tutti gli affanni, tutte le sventure, / tutti i delitti: incendi, stragi, guerra».

85 «E tu, Cielo, dall'alto dei mondi / sereni, infinito, immortale, / oh! d'un pianto di stelle lo inondi / quest'atomo opaco del male!» (vv. 25-28).

*Il lampo (MY)*⁸⁶ e de *Il bolide*, dove rivela la spaventosa condizione di atomo sperso.⁸⁷ Afferma Getto: «Dante pensa e ascende nella contemplazione del cosmo e della morte (un binomio inscindibile e certo per il Pascoli), e Dante è anche morte, ma morte che trova la vita, Dio»;⁸⁸ l'esilio, la poesia, l'immortalità (VI, vv. 1-13):

Tu gli solcasti della tua minaccia
la dura fronte; e il pensator terreno
le mani aperse ed allargò le braccia.
E immobilmente ascese tra il baleno
delle tue scheggie, ascese senza fine,
come un plenilunio sereno.
Gli si frangean, col croscio di ruine,
bolidi intorno; in polvere lucente
ridotto il cosmo gli piovea sul crine.
Negli occhi aperti, accese appena e spente
morian le stelle. E Dante fu nessuno
Terra non più, Cielo non più, ma il Niente
Il niente o il Tutto: un raggio, un punto, l'Uno.

È interessante notare come qui si riprenda e in un certo senso si modifichi il concetto di eternità de *L'immortalità*. Si tratta rispettivamente della prima e dell'ultima lirica astrale in ordine cronologico (1896-1910): forse che, soprattutto attraverso lo studio della *Commedia*, Pascoli riabilita il concetto di immortalità? La questione sembra, in rapporto alla mitologia cosmica intrapresa, più profonda: la chiusa della poesia i cui protagonisti sono il poeta e l'astrologo lascia in sospeso il pronunciamento definitivo e così invita al viaggio. Tanto *Alla cometa di Halley* quanto *Il ciocco*,⁸⁹ nel rivalutare l'avventura cosmica, giungono alla definizione di un ordine in cui non è tanto la dimensione del tempo ad essere relativizzata, quanto quella del termine.

Una lirica di grande rilievo, perfettamente in equilibrio tra la tematica cosmica, quella sociale e quella familiare, è *Sermo*.⁹⁰ I versi finali si prestano ad un commento riassuntivo:

Necopinata nece tota vicissim
sub pedibus tibi gens, supra caput interit astrum.
Hem quid ais? Nec agi censes male nec bene tectum

86 «E cielo e terra si mostrò qual era: / la terra ansante, livida, in sussulto; / il cielo ingombro, tragico, disfatto: / bianca bianca nel tacito tumulto / una casa apparì spari d'un tratto; / come un occhio, che, largo, esterrefatto, / s'aprì si chiuse, nella notte nera».

87 «Cielo, e non altro: il cupo cielo, pieno / di grandi stelle; il cielo, in cui sommerso / mi parve quanto mi pareva terreno. // E la Terra sentii nell'Universo. / Sentii, fremendo, ch'è del cielo anch'ella. / E mi vidi quaggiù piccolo e sperso // errare, tra le stelle, in una stella». (CC, vv. 46-52).

88 GETTO, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, cit., p. 65.

89 Poesia ben integrata con *La porta santa*, *L'aurora boreale* e *La vertigine*.

90 La sezione da cui sono tratti i vv. (512-521) è la tredicesima degli ampi *Poemata et epigrammata*. Si è fatto riferimento all'edizione GIOVANNI PASCOLI, *Carmina*, a cura di Manara Valgimigli, Milano, Mondadori, 1970, pp. 538-540.

siquod dissilens astrum sublime fatiscat,
 siqua teratur humi pedibus formica, nec autem
 vivat homo refert cuiusquam necne, quod unum
 quodque suus dolor est genus, atraeque omnia mortis,
 mortis erunt quandoque supervolitantis in umbra». ⁹¹
 Sic est: perflugium fraterno in corde doloris [unum est]. ⁹¹

In questo caso la specularità micro-macrocosmo è il punto focale di una riflessione scaturita da una considerazione della propria vicenda⁹² (v. 499: «Momento fuit orbus homo: nunc suspicit astra»), che diviene poi globale attraverso il parallelismo con il formicaio calpestato⁹³ e distrutto, quindi universale considerando la serie di palingenesi attiva negli abissi del cosmo.

In *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*,⁹⁴ Cesare Garboli analizza il tema del ritorno nei *Canti*; le poesie di *Ritorno a San Mauro* costituirebbero il tentativo di ri-conoscere misticamente le tappe della vita del poeta. In questo senso il progetto risponde alla necessità di collegare le proprie esperienze, le cicatrici e le sofferenze patite a quelle dell'intera specie umana («Così è: vi è un solo rifugio per il nostro dolore: il cuore dei fratelli»): in breve, bisogna prendere coscienza «della morte che vola sopra il nostro capo», poiché l'annullamento stesso può essere inteso come «progresso». La preghiera recitata ne *Il ciocco* in questo modo è anche espressione della «smisurata credenza», in un certo senso occasione o possibilità di dare del «tu» alla morte, oggettivarla; di riporvi un valore costituente piuttosto che annichilente. La poesia cosmica consta nella rilettura della «fine» (il «Nulla») come «iniziazione alla vita» (al «Tutto», all'«Uno»: la Verità), narra del superamento della «soglia» e del «ri-congiungimento» con un non meglio specificato oltre.

⁹¹ «Di morte improvvisa a loro volta, sotto i piedi ti muore un popolo, sopra la terra ti muore un astro. Che dici tu? tu dici che a te non fa nulla, se in alto un astro schizza e va in polvere, se in terra una formica è calpestata. Ebbene a nessuno importa se l'Uomo viva io non viva, ché ogni genere è morso da un suo proprio dolore, e tutti gli esseri, presto o tardi, si troveranno all'ombra delle ali della morte che vola sul nostro capo». Così è: vi è un solo rifugio: il cuore dei fratelli» (*ibidem*).

⁹² Nella traduzione approntata dall'autore *orbus* è reso come: «senza nessuno de' suoi cari».

⁹³ Un altro importante poema latino instaura un forte parallelo tra la civiltà umana e il formicaio. *Myrmidon*, componimento di 312 vv., si inserisce nei *Ruralia* e narra la vicenda della specie in tono mitologico: la descrizione sottolinea le caratteristiche «antropologiche» della comunità di insetti, attribuendo delle caratteristiche e delle personalità che ricordano molto da vicino quelle della società umana di *fin de siècle* nella sua divisione tra il mondo agreste (idealizzato) e industriale. Le concordanze principali con *Il ciocco* e in generale col filone cosmico sono le seguenti: «Dum iuveni gravius teneros onus ulcerat / dum graviora trahunt puero suspiria matrisque / immemores oblitam adpellant nomine matrem. / Nec tamen in tetra caeci caligine sordent / Myrmidones; pollentque oculis et forte sequuntur / rara per obscurum tenuis vestigia lucis» («Ai giovani il troppo peso copre di piaghe le spalle ancora non salde, e strappa gemiti ai fanciulli che chiamano per nome la madre dimentica, né hanno essi memoria della madre. Ma non restano inerti i Mirmidoni nella fosca oscurità che li avvolge; hanno occhi potenti, e seguono attraverso il buio le rare tracce di una debole luce»; PASCOLI, *Carmina*, cit., pp. 442-443).

⁹⁴ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990. Alcuni spunti interessanti dal nostro punto di vista si collocano nelle pp. 326-27 (commento di *Casa mia*) e pp. 331-333 (*Commiato*).

Sulla base delle letture, delle prose, dei testi emerge una caratteristica: l'Universo, come la vita sulla terra, procede ed evolve di trasformazione. Substrato, strato e stratificazioni della lirica siderale convergono nel mito «occulto»⁹⁵ dell'*enfant de siècle*; una vicenda scaturita dal micro e significata dal macro: in cui le supernove e le collisioni astrali riassumono e simboleggiano l'eterno avvicinarsi delle stagioni, il continuo farsi e disfarsi delle onde nel mare.⁹⁶

95 Da un lato perché fortemente codificato in chiave simbolico-biografica; in secondo luogo perché, almeno apparentemente, ricettivo nei confronti sia della filosofia orientale della metempsicosi e della palingenesi (Kerbaker e Hartmann) sia nei confronti dello spirito di rinnovamento religioso e culturale proposto prima da Steiner (Cfr. *La scienza occulta nelle sue linee generali*) poi poeticamente dall'Onofri del *Ciclo lirico della Terrestrità del sole* (a ben dire discepolo del Pascoli cosmico).

96 «È una caratteristica dichiarazione della concezione ciclica dell'esistenza e dei suoi eventi e significati estremi [...], come risoluzione di ogni dramma e angoscia e problema e affanno entro la struttura del ciclo, che ripete uguale i momenti fondamentali [...]; che si incontra con la naturale risoluzione dell'immagine della perfetta circolarità in quella della naturalità immobile e immutabile» (GIORGIO BARBERI QUAROTTI, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze, 1976, pp. 222-223).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BANDINI, FERNANDO, *Sogno e visione onirica nella poesia di Giovanni Pascoli*, in *I linguaggi del sogno*, a cura di Vittore Branca, Carlo Ossola e Salomon Resnik, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 469-478. (Citato a p. 112.)
- BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Cappelli, 1974. (Citato a p. 109.)
- *Introduzione*, in *Myricae. Canti di Castelvecchio*, a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini, Torino, UTET, 2002, I, pp. 9-49. (Citato a p. 103.)
- *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze, 1976. (Citato a p. 120.)
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Victor Hugo*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961. (Citato a p. 101.)
- BREHM, ALFRED EDMUND, *Das Leben der Tiere*, Glogau, Flemming, 1861. (Citato a p. 102.)
- CECCHI, EMILIO, *La poesia di Giovanni Pascoli. Saggio critico*, Napoli, Ricciardi, 1912. (Citato a p. 116.)
- FLAMMARION, CAMILLE, *Astronomia popolare. Descrizione generale del cielo*, trad. da Ernesto Sergent-Marceau, Milano, Sonzogno, 1887. (Citato a p. 100.)
- FLORA, FRANCESCO (a cura di), *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, 3 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962-1963. (Citato alle pp. 99, 100, 121, 122.)
- GARBOLI, CESARE, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990. (Citato a p. 119.)
- GETTO, GIOVANNI, *Giovanni Pascoli poeta astrale*, in Francesco Flora (a cura di), *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, 3 voll., Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962-1963, III, pp. 35-73. (Citato alle pp. 99, 101, 107, 108, 110-113, 115, 116, 118.)
- GIANNANGELI, OTTAVIANO, *Pascoli e lo spazio*, Bologna, Cappelli, 1975. (Citato alle pp. 100-102, 107.)
- GIBELLINI, PIETRO, *Introduzione*, in Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di Maria Belponer, Milano, BUR, 2009, pp. I-XIII. (Citato a p. 101.)
- LAGARDE, ANDRÉ e MICHARD LAURENT, *Les grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire. XVIII^e siècle*, Bordas, Paris, 1956. (Citato a p. 100.)
- LUBBOCK, JOHN, *Les senses et l'instinct chez les animaux et principalement chez les insectes*, Paris, Alcan, 1891. (Citato a p. 102.)
- MARCOLINI, MARINA, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su «Pensieri e discorsi»*, Modena, Mucchi, 2002. (Citato a p. 105.)
- MORABITO, FRANCESCA, *Il misticismo di Giovanni Pascoli*, Milano, Treves, 1920. (Citato a p. 101.)
- NAVA, GIUSEPPE, *Introduzione*, in Giovanni Pascoli, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Roma, Salerno, 1991, pp. XV-LXVIII. (Citato alle pp. 101-103.)

- NAVA, GIUSEPPE, *Introduzione*, in Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, BUR, 2006, pp. 7-25. (Citato alle pp. 101, 102.)
- PASCOLI, GIOVANNI, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, BUR, 2006. (Citato alle pp. 101, 102, 108.)
- *Carmina*, a cura di Manara Valgimigli, Milano, Mondadori, 1970. (Citato alle pp. 118, 119.)
- (a cura di), *Fior da fiore. Prose e poesie scelte per le scuole secondarie inferiori*, Milano-Palermo, Sandron, 1901. (Citato a p. 102.)
- *Il fanciullino*, in *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1903, pp. 1-66. (Citato alle pp. 105, 106.)
- *Introduzione a Fior da Fiore*, in *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecci, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 29-33. (Citato a p. 104.)
- *L'Èra nuova*, in *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1903, pp. 133-154. (Citato alle pp. 103-105.)
- *L'interpretazione di un poemetto* [1909], in *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecci, Lanciano, Carabba, 2004, pp. 271-274. (Citato a p. 107.)
- *Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*, Livorno, Giusti, 1898. (Citato a p. 106.)
- *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Roma, Salerno, 1991. (Citato a p. 108.)
- *Nuovi poemetti*, in *Poesie*, a cura di Francesca Latini, Torino, UTET, 2008, II. (Citato a p. 108.)
- *Odi e inni*, in *Poesie*, a cura di Francesca Latini, Torino, UTET, 2008, III. (Citato alle pp. 101, 108, 117.)
- *Poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano*, Bologna, Zanichelli, 1931. (Citato a p. 106.)
- *Poemi conviviali*, a cura di Maria Belponer, Milano, BUR, 2009. (Citato a p. 108.)
- *Poemi cristiani*, a cura di Alfonso Traina, trad. da Enzo Mandruzzato, Milano, BUR, 2001. (Citato a p. 102.)
- *Primi poemetti*, in *Poesie*, a cura di Francesca Latini, Torino, UTET, 2008, II. (Citato a p. 108.)
- *Prose disperse*, a cura di Giovanni Capecci, Lanciano, Carabba, 2004. (Citato a p. 105.)
- RODA, VITTORIO, *Riflessioni sull'evoluzionismo pascoliano*, in *Testi ed esegesi pascoliana*. Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 23-24 maggio 1987, Bologna, CLUEB, 1988, pp. 141-174. (Citato alle pp. 100, 102, 106.)
- VISCHI, LUCIANO, *Fonti scientifiche pascoliane*, in FLORA, *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, cit., II, pp. 205-211. (Citato alle pp. 99, 100.)

PAROLE CHIAVE

Giovanni Pascoli; *Canti di Castelvecchio*; *Il ciocco*; *L'Éra nuova*; poesia astrale; poesie funebri; poemi latini; mitologia; palingenesi; cosmogonia.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Sergio Scartozzi è dottorando di ricerca in “Le Forme del Testo” (XXX ciclo) presso l'Università di Trento. Laureato in Filologia e critica letteraria, si occupa prevalentemente di lirica italiana tardo-ottocentesca e primo-novecentesca, studiando nello specifico le connessioni tra poetica, filosofia, simbologia e occultismo europeo. Ha compiuto ricerche sul sodalizio poetico dei «metafisici» (Girolamo Comi e Luigi Fallacara) dedicando speciale attenzione alla personalità e alla produzione di Arturo Onofri. Ultimamente ha lavorato sull'opera di Giovanni Pascoli, Aldo Palazzeschi, Vittorio Sereni ed Eugenio Montale.

sergio.scartozzi@unitn.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SERGIO SCARTOZZI, *La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 99–123.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

SUL TRADURRE IN LANDOLFI: TRA TEORIA E FISILOGIA

RAOUL BRUNI – *Università di Padova*

L'intervento si propone di approfondire le riflessioni teoriche di Tommaso Landolfi intorno al tradurre, così come emergono sia dagli scritti di accompagnamento a certe opere da lui stesso tradotte, sia dagli articoli di carattere giornalistico, in gran parte mai raccolti in volume. Pur essendo convinto, al pari di Croce e degli amati romantici, che tradurre un'opera poetica in modo autentico non fosse propriamente possibile, Landolfi insisté più volte sull'utilità delle traduzioni, specie dalle lingue meno diffuse, e si impegnò in prima persona, fin dagli anni Trenta, a tradurre e divulgare i classici della letteratura russa in Italia (si pensi alla vasta e importante antologia dei *Narratori russi* che curò per Bompiani nel 1948). Oltre a molti classici della prosa, Landolfi tradusse, specie nella seconda fase del suo itinerario letterario, esemplari sillogi delle poesie di Puškin, Lermontov e Tjutčev. E in questo caso il tradurre diviene per lui un fondamentale presupposto per la sua attività di poeta in proprio (poi affidata alle tarde raccolte *Viola di morte*, del 1972, e *Il tradimento*, del 1977). Ma per Landolfi il tradurre fu anche e soprattutto espressione di una «mania dell'impossibile»: la stessa mania che gli dettò le pagine migliori della sua opera più propriamente creativa.

The paper aims at investigating Tommaso Landolfi's theoretical reflections on translation as they are in the author's notes to his own versions and newspaper articles, which have been so far not collected together. Although Landolfi believed, in the wake of Croce and the Romantics, that an authentic act of translation was not possible, he claimed the utility of translations, especially in the case of languages which were then marginal to the Italian literary canon. This is way from the 1930's onward he attended to the diffusion and translation of Russian classics into Italian such as in the case of the pioneering collection of Russian authors (*Narratori russi*) edited by Bompiani in 1948. Landolfi's interest for Russian literature brought him to translate, especially in the second part of his life, also exemplary poetic collections by Puškin, Lermontov e Tjutčev. The act of translation becomes here the fundamental means of interpretation of Landolfi's poetic activity, as it is in his late collections *Viola di morte* (1972) and *Il tradimento* (1977). However, Landolfi's taste for translation was above all the expression of an «impossible mania», that uncontrolled creative feeling that dictated also his best and most inspired literary works.

È paradossale che uno dei più straordinari traduttori del nostro Novecento, quale è unanimemente reputato Tommaso Landolfi, sia stato, al tempo stesso, uno dei sostenitori più radicali della tesi della strutturale inadeguatezza di ogni traduzione letteraria, se non di ogni traduzione *tout-court*. Per tale aspetto Landolfi può essere avvicinato a uno dei grandi scrittori italiani a lui più congeniali, Giacomo Leopardi, autore anch'egli di memorabili traduzioni letterarie, in questo caso dai classici, e, nondimeno, fautore dell'«assoluta impossibilità, e contraddizione ne' termini, dell'esistenza di una traduzione perfetta».¹

Nel racconto che intitola il libro di esordio di Landolfi, *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), Y, autore di alcuni componimenti poetici scritti in una lingua inesistente, nonché intellegibile soltanto a lui, si rammarica di non poter tradurre i propri versi ai suoi interlocutori, se non in modo del tutto insoddisfacente: «quella traduzione libera [l'autotraduzione dei versi in questione] non rende neppure lontanamente l'originale. Tradotta,

¹ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997, 3954 (7 dicembre 1823).

la poesia è irriconoscibile e ha perduto tutto; così è destituita di ogni senso»;² mentre nella *Piccola apocalisse*, un importante racconto della stessa raccolta, Landolfi fa dire a un personaggio, suo evidente portavoce: «tradurre una luce e un colore è impossibile, e sappi anche che niente si può tradurre perché niente ha due significati o due vite».³ Tuttavia, tale radicale scetticismo non impedì a Landolfi né di tradurre numerosi volumi da tre diverse lingue (russo, tedesco e francese),⁴ né di continuare a riflettere sulla natura della traduzione. Sebbene le teorizzazioni di Landolfi su questo argomento non siano mai state espresse in forma sistematica, molto interessanti rimangono gli spunti in merito disseminati nella sua opera. A questo proposito, oltre alle note introduttive che accompagnano rispettivamente le sue versioni dei *Racconti di Pietroburgo* (1941) di Gogol' e di *Poemi e liriche* (1960) di Puškin, meritano di essere presi in considerazione gli scritti landolfiani di carattere critico-giornalistico, costellati da riflessioni, non di rado acute e importanti, sul tradurre, non sempre presenti alla critica.⁵

Nei suoi interventi critici, solo in parte raccolti in volume, Landolfi si occupa quasi sempre di autori stranieri, recensendo specialmente opere russe. Al contrario di molti critici di professione di ieri e di oggi, che, occupandosi di letteratura straniera sui periodici culturali, dedicano poco spazio alle specificità della traduzione, Landolfi è molto attento alla qualità delle traduzioni e alle competenze dei traduttori. Talvolta esprime un giudizio secco, più o meno positivo o negativo, sulla qualità della traduzione, prestando, non di rado, attenzione anche alle prefazioni e alle note al testo (se, come traduttore in proprio, Landolfi si rifiuterà sempre, a meno che non ve lo costringa l'editore, di scrivere introduzioni e note alle sue traduzioni, come recensore, invece, sottolinea, in vari casi, l'importanza degli apparati esplicativi, per lodarne l'accuratezza, oppure per biasimarne le mancanze).⁶ In altri casi, invece, laddove il volume recensito presenti particolari problemi di traduzione, le sue recensioni si trasformano in veri e propri micro-saggi di analisi

2 TOMMASO LANDOLFI, *Dialogo dei Massimi sistemi* [1937], in Tommaso Landolfi, *Opere I. 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 43-115, a p. 52.

3 *Ivi*, p. 76.

4 Per una bibliografia delle traduzioni landolfiane, cfr. IDOLINA LANDOLFI, *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, in «La Scrittura», 11 (1996), pp. 6-14, in particolare, pp. 12-13.

5 Mentre, specie negli ultimi decenni, sono usciti diversi studi su Landolfi traduttore (cfr., tra l'altro, IDOLINA LANDOLFI, *Postfazione*, in Nikolai S. Leskov, *Il viaggiatore incantato*, a cura di Idolina Landolfi, trad. da Tommaso Landolfi, Adelphi, 1994, pp. 187-193; RENZO RABBONI, *Landolfi traduttore di Puškin*, in *Sequenze novecentesche per Antonio De Lorenzi*, Mucchi, Mucchi, 1996, pp. 81-103; LANDOLFI, *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, cit.; MARCO SABBATINI, *Traducere et dicere... «Silentium!» di Fëdor Tjutčev. Note sull'analisi metrico-linguistica e sulla traduzione di Tommaso Landolfi*, in Alizia Romanovic e Gloria Politi (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*. Atti del convegno, Lecce, 20-22 ottobre 2005, Lecce, Pensa MultiMedia, 2007, pp. 245-266; VALENTINA PARISI, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in ROMANOVIC et al., *Da poeta a poeta*, cit., pp. 603-619; VALERIA PALA, *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*, Roma, Bulzoni, 2009), non esiste un contributo specifico sulle riflessioni teoriche di Landolfi sul tradurre.

6 Ad esempio, recensendo l'edizione francese delle *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, pubblicata da Gallimard nel 1953, Landolfi, afferma: «fa certamente parte di un certo snobismo o di un certo sadismo francese il non aver corredato il testo di quelle notizie biografiche che, correnti quanto si vuole, sarebbe opportuno tener sott'occhio durante la lettura; e dieci note al più avrebbero risolto la questione» (TOMMASO LANDOLFI, *La dolcezza di Van Gogh* [1954], in Tommaso Landolfi, *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 66-70, a p. 70).

traduttiva. Basti pensare all'articolo sulla versione dell'*Oneghin* di Ettore Lo Gatto, dedicato quasi esclusivamente a questioni, anche molto tecniche, legate alla traduzione, mentre dell'opera in quanto tale si parla soltanto nella sintetica conclusione.⁷ Paradigmatica, in questo senso, è anche una delle prime recensioni landolfiane, incentrata sull'antologia di poeti russi del Novecento *La violetta notturna*, pubblicata per la cura di Renato Poggioli nel 1933. Landolfi vi espone puntualmente i criteri adottati dal traduttore:

il Poggioli non ritiene traducibili se non gli autori coi quali si sia già riconosciuta e sperimentata una spiccata affinità spirituale (o semplicemente intellettuale); parimenti, nella traduzione non ci si dovrà preoccupare di rendere la lettera, ma soltanto l'atmosfera dell'originale, giacché la traduzione stessa, in questo caso, può e deve essere restituita alla sua dignità di libera ricreazione secondo un dato schema, o, per essere più esatti, in una data direzione.

Secondo Landolfi, una modalità traduttiva come quella di Poggioli corre il rischio di produrre esiti discutibili sia nella scelta degli autori da antologizzare («per dodici poeti che ci sono presentati, altrettanti almeno ne sono tralasciati»), sia nella resa dei testi poetici: «chi traduce “dagli occhi di coniglio” con “guerci” si assume almeno una grave responsabilità». Se, come si vede, Landolfi non esita a cogliere in fallo Poggioli, con una severità di cui in futuro si sarebbe in parte pentito,⁸ d'altro lato riconosce al volume recensito il merito di presentare ai lettori italiani «il più delle volte in veste degna e col loro vero volto, un ottimo complesso di poeti quasi tutti di prim'ordine, tutti degni di esser conosciuti, e fino ad oggi scarsamente o malamente tradotti».⁹

Da queste osservazioni emerge uno degli aspetti più sorprendenti del Landolfi teorico della traduzione: l'interesse per la funzione divulgativa legata alla pubblicazione delle opere straniere. Chi si aspetterebbe che uno scrittore aristocratico quanti altri mai, critico spietato del processo moderno di diffusione della cultura, in materia di traduzioni, si preoccupi così spiccatamente della loro utilità divulgativa?¹⁰ Eppure, se è vero, come scrive nell'importante recensione intitolata *Traduzioni poetiche*, che «meno la lingua dalla quale si conduce una qualsiasi versione è nota, più la versione è utile»,¹¹ l'utilità essenziale di una traduzione, per Landolfi, risiede proprio nel fatto di introdurre il lettore nell'ambito di un inedito mondo letterario. Non a caso, Landolfi, nelle sue recensioni, è sempre molto attento alle letterature apparentemente marginali o ancora scarsamente conosciute in Italia. Occupandosi di un'antologia di narratori bulgari esordisce scrivendo:

7 Cfr. TOMMASO LANDOLFI, *Puškin*, in «Meridiano di Roma», xxxv (29 agosto 1937), p. VIII [recensione a ALEKSANDR S. PUŠKIN, *Eugenio Oneghin*, versione poetica di Ettore Lo Gatto, Milano, Bompiani, 1937].

8 Cfr., a questo proposito, il ricordo di Poggioli pubblicato da Landolfi nel «Corriere della Sera» il 31 maggio 1963, *Morte di un amico* (TOMMASO LANDOLFI, *Morte di un amico* [1963], in Tommaso Landolfi, *Opere II. 1960-1971*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 809-812).

9 TOMMASO LANDOLFI, *Recensione a Renato Poggioli, La violetta notturna*. Antologia di poeti russi del Novecento, Lanciano, Carabba, 1933, in «Occidente», vi (1934), pp. 135-136.

10 Così Landolfi aveva introdotto le considerazioni appena citate: «Rimarrebbe qui da fare una questione generale di utilità, sempre a proposito quando si tratta di un'antologia: come e in che misura il Poggioli ha contribuito col presente suo lavoro alla conoscenza e all'apprezzamento della lirica russa contemporanea (o quasi?); ha egli almeno trascelto il meglio di ogni poeta presentato?», (*ivi*, p. 136).

11 TOMMASO LANDOLFI, *Traduzioni poetiche*, in «L'Italia letteraria» (23 febbraio 1935), p. 2.

Si è abituati a considerare le letterature minori come fiorenti, sia pure prosperanti, all'ombra delle maggiori, e patrimonio tutt'al più di pochi specialisti, la bulgara per esempio, all'ombra della russa. In conclusione ognuno si crede autorizzato a ignorare tutto o quasi di un intero popolo, per quanto piccino, e di un'intera letteratura, per quanto limitata, né ritiene tale conoscenza indispensabile alla propria cultura. Ora, senza star qui a ripetere il luogo comune che qualunque popolo ha una sua parola da dire, un simile punto di vista è per molti riguardi ingiusto. Sarà benissimo che ogni letteratura finché non+ diventa una grande letteratura (e anche allora!...), abbisogna di innumerevoli importi ed aiuti, ma da questo a concludere che è inutile ci corre un bel po'. E, tanto per cominciare, gli accostamenti razziali sono quasi sempre arbitrari nell'ambito della storia letteraria.¹²

Salta subito agli occhi il riferimento all'arbitrarietà degli «accostamenti razziali», particolarmente significativo dal momento che la recensione esce nel 1940, due anni dopo l'approvazione delle leggi fasciste sulla difesa della razza. Del resto, Landolfi, traducendo e divulgando la letteratura russa negli anni del fascismo andava in netta controtendenza con le istanze autarchiche del Regime,¹³ per di più in un periodo in cui la slavistica in Italia era ancora una disciplina agli esordi. Si pensi soltanto al gravoso impegno che si assunse con l'editore Bompiani di curare la vasta antologia dei *Narratori russi*, gran parte delle quale venne preparata, in collaborazione con altri traduttori, nei difficili anni della Seconda guerra mondiale.¹⁴ Anche nelle recensioni uscite negli anni Cinquanta Landolfi rimane fedele a questa sua idea di utilità nel campo delle traduzioni. Cosicché, ad esempio, recensendo una nuova edizione, tradotta dallo stesso Poggioli, dell'antico *Cantare della gesta di Igor*, sottolinea l'opportunità di questa operazione editoriale, mostrando «quanto risulti utile la fatica di Poggioli in ciò che essa ha di nobilmente divulgativo; precipuo suo intento è infatti “presentare ai lettori d'Italia, e nella lingua di Dante, un capolavoro quasi ignoto nel nostro paese”». ¹⁵ Tuttavia, anche in questo articolo, non manca di rimproverare al Poggioli qualche eccesso di libertà nella traduzione: «Posto che ogni versione debba essere in una certa misura dichiarativa (del che ci siamo dopo lunga esperienza convinti), tanto più sensibile una tale esigenza appariva qui, dove ci si muove in una civiltà letteraria e in fondo anche in una immaginativa poco familiari al lettore italiano». ¹⁶

Sull'utilità di certe traduzioni, Landolfi torna anche occupandosi dell'ampia raccolta dei racconti di Tolstoj edita da Einaudi in vari volumi per la cura di Agostino Villa: «possiamo rallegrarci che, grazie ad alcuni intelligenti editori e curatori, la letteratura russa non sia più per il lettore italiano un qualcosa da immaginare, anziché da conoscere,

¹² TOMMASO LANDOLFI, *Narratori bulgari*, in «Oggi», IX (2 marzo 1940), p. 20 (l'antologia di cui si occupa è *Narratori bulgari*, a cura di Luigi Salvini, Roma, Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero, 1939).

¹³ Cfr., per questo aspetto, PALA, *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*, cit., in particolare, pp. 13-46.

¹⁴ Sul progetto e la genesi editoriale dell'antologia *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Tommaso Landolfi, Milano, Bompiani, 1948, cfr. IDOLINA LANDOLFI, «Il piccolo vascello solca i mari». *Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006)*, 2 voll., Firenze, Cadmo, 2015, vol. I, in particolare, pp. 20-29.

¹⁵ TOMMASO LANDOLFI, *Un antico canto epico* [1954], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 62-65, a p. 62 (recensione a *Cantare della gesta di Igor*, a cura di Renato Poggioli, Einaudi, 1954).

¹⁶ LANDOLFI, *Un antico canto epico* [1954], cit., p. 64.

e abbia acquistato la dignità anche esteriore che le compete»;¹⁷ e sottolinea la necessità di tradurre in italiano anche le opere teoriche di Tolstoj, alcune delle quali hanno, a suo giudizio, un valore intrinseco non minore rispetto a certi testi narrativi del grande scrittore russo.

L'utilità intrinseca alle traduzioni da lingue poco note sembra addirittura permettere di aggirare, almeno per certi versi, la preliminare *impasse* dell'intraducibilità della poesia. Occupandosi dell'edizione italiana di un classico polacco, come il *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz, Landolfi, pur affermando che nella traduzione si è perduto «molto e forse troppo dell'originale», esorta comunque il lettore italiano a non lasciarsi scappare l'occasione di accostarsi ad un testo come questo, giacché: «la vera poesia è una gran signora, e per noi pitocchi le briciole che cadono dalla sua mensa sono ancora (coi tempi che corrono) un cibo sostanzioso».¹⁸

Sulla base della sua concezione di utilità nel campo delle traduzioni, lo scrittore, nella già citata recensione *Traduzioni poetiche*, giudica positivamente l'antologia di Heine curata da Tomaso Gnoli e Amalia Vago, giacché, sebbene la traduzione non sia priva di mende (Landolfi afferma anzi che queste nuove traduzioni solo di rado superano per qualità quelle già esistenti), rimane il fatto che «pochi purtroppo conoscono il tedesco; e non è escluso che, fra tante versioni, qualcuna pure serbi un vago riflesso dell'originale. / Alle brutte un lettore di buona volontà ne sarà invogliato a studiare quella lingua: per vedere se è proprio tanto bestia quanto sembra, questo Heine!».¹⁹

Viceversa, quando la lingua da cui si traduce è ben nota, come il francese, nel caso di poeti di ardua lettura quali quelli antologizzati nel volume *Liriche francesi moderne*,²⁰ secondo Landolfi (e qui è invece riconoscibile la sua tipica sensibilità aristocratica), andrebbe addirittura messa in discussione la stessa ragion d'essere di una eventuale traduzione:

Vale davvero la pena di tradurre dal francese e non, badiamo, un romanzo popolare, ma anzi un gruppo di poeti di ombratile comprensione, raffinati e in fondo aristocratici? O non è piuttosto vero che chi ignora il francese non soltanto ignora anche Supervielle, ma non ha e non potrà avere nessun interesse per lui? Non è vero insomma che, come si dice, chi vuol leggere Supervielle se lo legge in francese?

Inoltre questa antologia, che pure pretenderebbe di fornire un quadro esemplare della lirica francese moderna, appare a Landolfi un'«opera né utile né completa», giacché le scelte dei traduttori sono giudicate troppo idiosincratiche («di Jammes non si ricorda neppure *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* o *Le deuil des primevères*, di Supervielle si è tradotto soltanto da *Saisir*, di Rimbaud dai *Premiers vers*, di Verlaine delle poesie

¹⁷ TOMMASO LANDOLFI, *Il caparbio Tolstoj* [1955], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 209-213, a p. 213.

¹⁸ TOMMASO LANDOLFI, *I verdi paradisi* [1956], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 270-274, a p. 274 (recensione a ADAM MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz*, trad. da Clotilde Garosci, Torino, Einaudi, 1956).

¹⁹ LANDOLFI, *Traduzioni poetiche*, cit. (Landolfi si riferisce a HEINRICH HEINE, *Antologia lirica*, a cura di Tomaso Gnoli e Amalia Vago, Milano, Mondadori, 1935).

²⁰ *Liriche francesi moderne nelle traduzioni premiate al Concorso per il premio di versione poetica della XIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Milano, Mondadori, 1935.

più o meno religiose (*Poesies religieuses, Sagesse, Amour, Bonheur, Liturgies intimes*) e via dicendo». Discutendo della stessa antologia Landolfi introduce «il crudo e cornuto dilemma che si presenta spesso ad ogni traduttore poetico [...]: rendere o il senso logico, il metro, la lettera dell'originale, o quel qualcosa che con la lettera non ha nulla a che fare e che chiameremo provvisoriamente tono». Secondo Landolfi non esistono soluzioni prestabilite: «Sta al traduttore medesimo risolvere volta e volta tale difficoltà come meglio gli sembri, e secondo la natura del poeta che traspone». Landolfi si sofferma poi sul caso di Mario Muner, il quale

traducendo *Bateau ivre* (e dico poco!) crede di poter rendere l'alessandrino originale col nostro endecasillabo; non solo, ma trovandosi innanzi (scelgo a caso) il famoso verso *million d'oiseaux d'or, ô future vigueur*, crede opportuno tradurlo con *follia di voli d'or, futuro vigore*, per serbare al verso trasposto il senso logico – per così dire – dell'originale. Ebbene, una tale risoluzione non mi pare, nel caso presente, affatto legittima e avrei preferito che, pur di serbare il ritmo ideale del verso francese, il Muner si fosse risolto magari ad inventarsi un nesso di sana pianta.²¹

Quasi vent'anni più tardi, occupandosi di un'altra antologia della poesia francese moderna, nella fattispecie *Parnassiani e simbolisti francesi*, curata da Vincenzo Errante,²² Landolfi conferma le medesime perplessità: «vale la pena tradurre da poeti francesi, e per l'appunto di non agevole comprensione, o è piuttosto vero che chiunque sia in grado di avvicinarsi a poeti non pure come Bertrand, Nerval, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Valéry, ma come Verlaine, Jammes e persino Coppée, è anche *ipso facto* in grado di leggerli nel testo?».²³ Anche a proposito di questa antologia, cui pure riconosce dei meriti, Landolfi mette in risalto i rischi dell'arbitrarietà della scelta («Ammesso [...] che il folto stuolo di poeti qui presentati abbiano tali caratteri in comune da poter essere ricondotti a un'unica temperie [...], potrà bastare questa supposta unità di tono, nonché un'affermata affinità del traduttore coi tradotti, a sostenere la redazione di alcune centinaia di versioni poetiche?»)²⁴ e analizza, nel dettaglio, alcune soluzioni traduttive discutibili riscontrate, ad esempio, nella resa di alcuni versi delle *Correspondances* baudelairiane.

In ogni caso la questione di fondo rimane sempre, in Landolfi, quella della sostanziale intraducibilità della poesia. Così scrive in una recensione alla silloge di Ripellino *Poesia russa del Novecento*:²⁵

è traducibile, generalmente parlando, la poesia? Certo che no, per quanta diligenza e perfino congenialità vi ponga il traduttore: che magra figura fanno per esempio nella presente raccolta alcuni componimenti folgoranti e vibranti dove la

²¹ LANDOLFI, *Traduzioni poetiche*, cit.

²² *Parnassiani e simbolisti francesi*, cur. e trad. da Vincenzo Errante, Firenze, Sansoni, 1953.

²³ TOMMASO LANDOLFI, *Il traduttore errante* [1954], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 57-61, a p. 58. Anche occupandosi di una traduzione italiana dei *Mémoires* di Stendhal, Landolfi si chiede: «Se diciamo, questi *Mémoires* son davvero, come a noi sembra manifesto, libro di un tono peculiare e destinato a questa classe di lettori che oggi si chiamano "qualificati", valeva poi la pena tradurli con grande studio e fatica?» (TOMMASO LANDOLFI, *Stendhal in diligenza* [1957], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 345-349, a p. 348).

²⁴ LANDOLFI, *Il traduttore errante* [1954], cit., p. 58.

²⁵ *Poesia russa del Novecento*, cur. e trad. da Angelo Maria Ripellino, Milano, Guanda, 1954.

musica allude per prima a un contesto logico, e lo va determinando, ed esso le presta alcunché delle sue strutture, dove per ciascuna parola ha un incalcolabile peso e propone impensati rapporti e affonda le sue radici in un immemorabile passato filologico, etnico, religioso.²⁶

Perciò, si chiede ancora Landolfi, «nella esigua misura in cui la poesia debba considerarsi traducibile, è da preferire una versione che, di necessità meno rigorosa, tenti di riprendere i ritmi e le moenze originali per trasferirli se possibile nell'ambito della lingua in cui si traduce, ovvero conviene tenersi contenti a una versione letterale precisa?». Il nodo, il dilemma evocato anche nelle altre recensioni, gli appare assai difficile da sciogliere, «poiché quello che si guadagna da una parte, seguendo una qualunque delle due vie si perde dall'altra».²⁷

Ma come si regolava Landolfi, come traduttore in proprio, di fronte alle possibili modalità traduttive? Fin dall'esordio ufficiale come traduttore, avvenuto nel 1934,²⁸ allorché aveva pubblicato, nella rivista «Occidente», le proprie versioni di alcuni testi di Tolstoj allora inediti in italiano, la sua posizione è già chiaramente delineata: «Nella versione, in linea di massima più che letterale, ho scrupolosamente serbate, spesso con grave pregiudizio dell'espressione italiana, tutte le particolarità o imperfezioni, stilistiche sintattiche e di ogni genere, del testo».²⁹ Nella nota che accompagna la sua versione dei *Racconti di Pietroburgo* di Gogol', pubblicati nel 1941 da Rizzoli, conferma la stessa posizione:

Due parole ora sulla versione. Colla quale, è presto detto, ci siamo studiati di aderire, per quanto era possibile e ce lo concedevano le leggi della nostra lingua, al testo originale. Di questo cercammo di riprodurre non solo il piglio, ma persino le incongruenze, i costrutti faticosi, le ridondanze, i luoghi comuni, le audaci o, se si vuole, arbitrarie temporazioni, la punteggiatura eccetera. Insomma tutte le più minute particolarità; a costo d'affaticare in qualche luogo anche il lettore. Che ne avrà, in compenso, un fraseggio quasi sempre testuale. Non ci pare comunque nostro diritto intervenire in alcun modo nel contesto.³⁰

Donde, appunto, le perplessità espresse verso i criteri, troppo elastici e idiosincratici, adottati da Poggioli nella *Violetta notturna* e in antologie come *Liriche francesi moderne e Parnassiani e Simbolisti francesi*, e, inversamente, l'elogio delle versioni poetiche «letterali» di Angelo Maria Ripellino, che diverrà il suo consulente di riferimento per le traduzioni dal russo eseguite per Einaudi. A proposito della citata antologia *Poesia russa del Novecento*, afferma che «le versioni del Ripellino sono perlopiù soddisfacenti; [...] le

²⁶ TOMMASO LANDOLFI, *Il Parnaso russo* [1955], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 179-183, alle pp. 180-181.

²⁷ *Ivi*, p. 181.

²⁸ In realtà, Landolfi si era già cimentato in precedenza con la traduzione, volgendo in italiano alcuni brani di Anna Achmatova per la sua tesi, incentrata sulla poetessa russa, discussa, presso l'Università degli Studi di Firenze, nel 1932.

²⁹ TOMMASO LANDOLFI, *Inediti di Tolstoj*, in «Occidente», VII (1934), p. 7.

³⁰ TOMMASO LANDOLFI, *Introduzione*, in Nikolaj Gogol', *Racconti di Pietroburgo*, trad. da Tommaso Landolfi, Milano, Rizzoli, 1941, p. 13.

sue letterali interpretazioni debbano tenersi per esatte»;³¹ mentre, recensendo l'edizione curata da Ripellino delle *Poesie* di Pasternak,³² dichiara:

Quali siano i criteri ai quali si è ispirato, egli stesso dichiara in una avvertenza là dove dice che si trovava costretto dal suo «sistema» di traduzione, che si propone il massimo di fedeltà lirica e filologica, a trovare in ogni verso, oltre l'alone di magia sonora, il *sensu* preciso delle espressioni»; [...] il Ripellino si distingue per serietà di preparazione, per acuti riferimenti, per sensibilità sempre sveglia, e il tutto condisce con un pizzico di giovanile baldanza, che certo non guasta tra gli slavistici squallori.³³

Come è stato osservato, la predilezione di Landolfi per le versioni che riproducano scrupolosamente le tonalità verbali dell'originale sembra collocarlo «all'interno di quella linea romantica della traduzione che affonda le radici nel *Divano occidentale-orientale* di Goethe (1813-185), nonché nel trattato di Friedrich Schleiermacher *Dei diversi modi di tradurre* (1813)». ³⁴ Si aggiunga inoltre che l'atteggiamento scettico generale di Landolfi nei riguardi della traducibilità della poesia lo avvicina, oltre che a Leopardi e a certi autori romantici tedeschi,³⁵ a Benedetto Croce e al suo celebre e influente saggio del 1936 su *L'intraducibilità della rievocazione*.³⁶ Tuttavia quella di Landolfi sul tradurre è una teorizzazione in fieri (come si è visto, i passi delle sue recensioni incentrate sulla traduzione siano pieni di domande lasciate in sospeso), che non si chiude in formulazioni rigide. Già negli anni Trenta, nella già citata recensione all'*Oneghin* di Ettore Lo Gatto, Landolfi aveva scritto che «*Tradurre* propriamente un poeta significa renderne non soltanto, anzi non tanto la lettera, quanto le articolazioni e inflessioni metriche, il piglio, le impostazioni, e minutamente le fasi, musicali e via dicendo. Significa non tanto riprodurre un contesto, quanto un contesto armonico»,³⁷ Poi, quando si trovò egli stesso alle prese con Puškin in veste di traduttore, affermò di essersi «avveduto che tradurre letteralmente, dico interlinearmente, Puškin era il modo migliore per tradirlo»,³⁸ mettendo così in discussione quel criterio di fedeltà scrupolosa all'originale che aveva seguito in precedenza.

Un'altra questione che torna a più riprese nelle pagine critiche di Landolfi è quella della modalità di traslitterazione delle parole russe, e, più in generale, straniere. Lo scrittore denuncia l'eccessiva disinvoltura di certi traduttori che seguono criteri di traslit-

31 LANDOLFI, *Il Parnaso russo* [1955], cit., p. 181.

32 BORIS PASTERNAK, *Poesie*, cur. e trad. da Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1957.

33 TOMMASO LANDOLFI, *Pasternak col batticuore* [1957], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 400-404, a p. 403.

34 PARISI, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, cit., pp. 611-612. La studiosa fa riferimento all'autorevole classificazione proposta da GEORGES MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965, p. 54.

35 Sul tema dell'impossibilità della traduzione nel romanticismo tedesco, cfr. TZVETAN TODOROV, *Teorie del simbolo*, a cura di Cristina De Vecchi, Milano, Garzanti, 1984, in particolare, pp. 248-250.

36 BENEDETTO CROCE, *L'intraducibilità della rievocazione*, in *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936, pp. 100-106.

37 LANDOLFI, *Puškin*, cit.

38 TOMMASO LANDOLFI, *Rien va* [1963], in LANDOLFI, *Opere II*, cit., pp. 243-364, a p. 310.

terazione del tutto arbitrari.³⁹ Come aveva già precisato nell'introduzione all'antologia dei *Narratori russi*, Landolfi propende per la trascrizione scientifica, «perché» - scrive - «l'esperienza mi ha insegnato che qualunque trascrizione, questa o la mista o la fonetica, è ugualmente inservibile, intendo, ai fini di una retta pronuncia. Epperò tanto valeva fare il comodo dei pochi».⁴⁰ Da cui le critiche ai traduttori che adottano una modalità di trascrizione «mista» o tendenzialmente fonetica: a un traduttore di Čechov, Giuseppe Zamboni, rimprovera di aver adottato una forma di trascrizione «che non è la scientifica né la fonetica ma alcunché di mezzo, che dunque per definizione non può servire né a chi sappia di russo né a chi ne sia digiuno - supposto provvisoriamente che la fonetica serva a qualcuno». La questione sollevata, secondo Landolfi, è solo apparentemente secondaria, dato che «bisognerà pure decidersi una volta a illuminare l'onesto lettore, che si vede presentare questi benedetti nomi russi in tutte le salse, cioè in grafie di libro in libro diverse». Landolfi auspica opportunamente «una unificazione delle diverse grafie» e dunque l'adozione unanime della modalità di trascrizione scientifica. Dal momento che non esiste una «grafia che possa indurre un ignaro della lingua a pronunciare correttamente le parole russe; convenzione per convenzione,» - scrive ancora Landolfi, confermando quanto già affermato nella citata introduzione ai *Narratori russi* - «perché dunque non si stabilisce definitivamente quella che fa almeno il comodo dei pochi? O altrimenti (essendo qui la trascrizione scientifica ciò che per le altre lingue la grafia naturale od originale) perché non si tenta di trascrivere foneticamente anche le parole inglesi e tedesche, col pretesto che non tutti conoscono gli idiomi di Shakespeare e di Goethe?».⁴¹ Tornando sull'argomento nella già citata recensione all'edizione dei *Racconti* di Tolstoj curata da Villa, Landolfi ribadisce così il concetto:

Anche qui la trascrizione vuol essere fonetica, eppure non lo è rigorosamente, come dimostrerebbe la stessa grafia del nome di battesimo dello scrittore; se d'altronde il Villa scrive per esempio *Varegnka* (nell'illusione che il lettore legga il *gn* come in *legno*) che bisogno ha allora del segno *š* e di altri che non si è risolto ad abbandonare? A noi, lo ripetiamo, par curioso questo furore fonologico e ortopedico riservato alla sola lingua russa. Ma noi abbiamo rinunciato a capire quali criteri seguano i traduttori italiani: urge, questo è certo, un accordo tra loro.⁴²

Insomma: come nell'ambito della traduzione, così anche in quello della traslitterazione, Landolfi censura soprattutto l'arbitrarietà e l'eccessiva disinvoltura e auspica l'individuazione di criteri comuni, che siano condivisi dalla comunità dei traduttori.

39 Così scrive Landolfi a proposito della traduzione dell'*Autobiografia spirituale* di Nikolaj Berdjaev, curata da Giuseppe Donnini (Firenze, Vallecchi, 1954): «Al traduttore, che è tra i nostri più diligenti, vorremmo raccomandare [...] di curare un po' più le sue controtrascrizioni, o ricostituzioni di grafie originali. Qual'è ad esempio la gran famiglia comitale polacca dei Sapega: forse quella dei Sapieha? E chi è un dottor Ljubeck: forse il dottor Luebeck? Quanto al Jouhandot, c'è da scommettere che si tratti del nostro volgare Jouhandeau» (TOMMASO LANDOLFI, *Un Russo in Europa* [1954], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 52-56, a p. 56).

40 TOMMASO LANDOLFI, *Introduzione*, in LANDOLFI, *Narratori russi*, cit., p. XVIII.

41 TOMMASO LANDOLFI, *Il mistero di Čechov* [1955], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 194-198, alle pp. 197-198.

42 LANDOLFI, *Il caparbio Tolstoj* [1955], cit., pp. 212-213.

Quando discorre di traduzione, Landolfi mette in rilievo certi aspetti solitamente ignorati dai traduttori specializzati, come le implicazioni psicologiche e, addirittura, fisiologiche del tradurre. Così recita l'*incipit*, assolutamente anticonvenzionale della sua introduzione a *Poemi e liriche* di Puškin: «Lasciando che o perché giudico inutile in ogni caso parlare d'un poeta, per me il tradurre o appena il rileggere un qualunque scrittore è rendermelo come dire avverso; insomma qualcosa di simile a quanto avveniva a Gulliver colle gigantesse. Inoltre un uomo della mia età non dovrebbe mai mettersi a tradurre le opere d'un giovane: c'è di messo la fisiologia, che diamine». ⁴³ La traduzione di Puškin commissionatagli da Einaudi inaugura la seconda fase della parabola di Landolfi traduttore, nella quale, come ha scritto la figlia Idolina, «il lavoro di traduzione costituiva in pratica la sua unica fonte di sostentamento, e dunque, in quanto, tale, assolto come un obbligo»: ⁴⁴ il diario letterario *Rien va* contiene, infatti, molti riferimenti ai fastidi che l'«infernale lavoro» ⁴⁵ procura allo scrittore.

In questa seconda fase, Landolfi traduce quasi esclusivamente testi poetici ⁴⁶ (in particolare, oltre a Puškin, Lermontov ⁴⁷ e Tjutčev), ⁴⁸ e li traduce *da poeta*, privilegiando l'endecasillabo e il novenario, e utilizzando spesso rime e figure di suono (assonanze, allitterazioni, ecc.), tant'è che queste tre versioni poetiche dal russo possono considerarsi anche una sorta di cantiere ⁴⁹ da cui nasceranno i frutti più importanti dell'ultimo periodo della sua attività letteraria, le due tarde raccolte di versi, *Viola di morte* e *Il tradimento*. ⁵⁰ Non per nulla Tjutčev è il dedicatario, insieme a d'Annunzio, di *Viola di morte*, ⁵¹

43 TOMMASO LANDOLFI, *Introduzione*, in Aleksandr S. Puškin, *Poemi e liriche*, cur. e trad. da Tommaso Landolfi, Torino, Einaudi, 1960, p. VIII. In una lettera inviata a Leone Traverso il 6 novembre 1947, Landolfi aveva scritto che: «al traduttore è richiesta, se non una certa affinità coll'autore tradotto, almeno una certa dose di tolleranza nei suoi riguardi» (la lettera è citata in LANDOLFI, «*Il piccolo vascello solca i mari*». *Tommaso Landolfi e i suoi editori*, cit., vol. I, p. 60).

44 LANDOLFI, *Postfazione*, cit., p. 187.

45 Cfr. LANDOLFI, *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, cit. Per la storia editoriale del Landolfi traduttore sono fondamentali anche i due recenti volumi postumi della stessa I. Landolfi, già citati in precedenza (LANDOLFI, «*Il piccolo vascello solca i mari*». *Tommaso Landolfi e i suoi editori*, cit.), in particolare il vol. I.

46 In una lettera del 20 marzo 1962, Landolfi scrive a Ripellino a proposito di futuri progetti di traduzione: «le pinate pagine di prosa russa mi danno il panico; se russo ha da essere, sia almeno un poeta» (la lettera è citata in *ivi*, vol. I, p. 204). Fa eccezione Leskov: la traduzione di *Il viaggiatore incantato*, pubblicata nel 1967 da Einaudi, rappresentò, non a caso, per Landolfi, un incarico particolarmente fastidioso e gravoso, cfr. LANDOLFI, *Postfazione*, cit.

47 MICHAÏL JUR'EVICĀ LERMONTOV, *Liriche e poemi*, trad. da Tommaso Landolfi, introduzione di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1963.

48 FĒDOR IVANOVICĀ TJUTĀEV, *Poesie*, trad. da Tommaso Landolfi, introduzione di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1964.

49 Su questo punto, cfr. GIOVANNI MACCARI, *Il tempo della poesia*, in «Paragone», LXXII-LXXIV (2007), pp. 18-34, in particolare, p. 28. A Maccari, principale animatore del «Centro Studi Landolfi», sono grato per i preziosi suggerimenti e l'aiuto nel ripperimento degli articoli landolfiani di difficile reperibilità.

50 Sul rapporto tra le traduzioni poetiche di Landolfi e le sue due raccolte di versi, cfr. DARIO MOMIGLIANO, *Eros, logos e «divina inconcludenza» nella poesia di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2012, in particolare, pp. 75-85.

51 Sull'influenza di Tjutčev nelle liriche di *Viola di morte*, cfr. CATHERINE DE WRANGEL, «*Viola di morte*» et Fiodor Ivanovitch Tioutchev: *une poésie cosmique*, in «Chroniques italiennes», LXXXI-LXXXII (2008), pp. 185-208.

mentre *Il tradimento* contiene una poesia intitolata *Puschiniana*.

Occorre aggiungere che la consapevolezza dei limiti e delle ambiguità della traduzione rappresentò per Landolfi anche un tema letterario tutt'altro che secondario. Già si sono riferiti alcuni passi in proposito rinvenibili nella sua prima raccolta narrativa; per quanto riguarda il Landolfi più maturo, basterà pensare ai titoli dei suoi tre diari *sui generis*⁵² *LA BIÈRE DU PECHEUR*, *Rien va* e *Des mois*. Notissime sono le ambiguità semantiche del primo titolo («BIÈRE» può significare sia «birra» sia «bara», e «PECHEUR» può essere inteso sia come «pescatore» sia come «peccatore»); a *Rien va* Landolfi avrebbe inizialmente preferito, come titolo, l'espressione inglese *No dice*, del gergo dei dadi, più adeguata ad esemplificare le sfumature nichilistiche del libro: «In altri termini, il mio titolo era meramente negativo [*No dice*]; e questo di *Rien va* torna a positivo (giustificata sicché l'interpretazione di alcuni tra i migliori recensori)»;⁵³ infine, nel terzo titolo, *mois* può significare «mese», ma anche «me», in forma plurale, con tutte le implicazioni psicologiche e esistenziali che la seconda interpretazione implica. Il gioco del tradurre, nelle varie declinazioni possibili, è quindi parte integrante della scrittura di Landolfi. E il fatto che egli ritenga impossibile o inadeguata ogni traduzione rende l'attività di tradurre pienamente affine alla sua singolare poetica: non è forse vero, del resto, che tutta l'opera landolfiana è giocata sul filo dell'impossibile? In questo senso, l'atto di tradurre può essere senz'altro considerato una delle incarnazioni più esemplari di quella *mania* che ispirò le sue pagine migliori: «mania dell'impossibile in letteratura, ossia di voler ottenere (per tradurre ciò provvisoriamente) dalla parola scritta ciò che essa non può dare».⁵⁴ Si noti che anche in questa formulazione, che è, in certo senso, lo stemma stesso dell'opera landolfiana, torna ancora una volta, nella parentetica, la metafora dell'intrinseca inadeguatezza della traduzione, in questo caso riferita ad un concetto, che, per l'appunto, potrà essere reso solo provvisoriamente. Non solo, quindi, il tradurre come forma di letteratura, ma anche, viceversa, la letteratura come forma, mai pienamente compiuta, di traduzione. Bisogna proprio dare ragione a Eugenio Montale: «Landolfi, [...] quando scriveva in proprio non faceva altro che tradursi, tenendo nascosto in sé l'originale».⁵⁵

52 Sui titoli dei diari landolfiani, cfr. ANDREA CORTELLESA, «*Caetera desiderantur*»: l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La Nuova Italia, 1996, pp. 77-106, in particolare, p. 83.

53 Aggiunge Landolfi: «Una maligna osservazione, invece: come mai nessun critico, tra cui gran barbe di dottori, mi ha contestato l'errore (o preteso errore) di sintassi?», (TOMMASO LANDOLFI, *Des mois* [1967], in LANDOLFI, *Opere II*, cit., pp. 679-802, a p. 698). Un'ulteriore auto-interpretazione del titolo, opportunamente ricordata anche da Cortellesa nel saggio succitato, si trova in una lirica del *Tradimento*: «Rien n'va serait peut-être / Mieux dit, je veux l'admettre. / Et néanmoins... Eh quoi! / C'est RIEN QUI VA, PAS MOI» (TOMMASO LANDOLFI, *Il tradimento*, Milano, Adelphi, 2014, p. 58).

54 TOMMASO LANDOLFI, *LA BIÈRE DU PECHEUR* [1953], in LANDOLFI, *Opere I*, cit., pp. 567-668, a p. 593.

55 EUGENIO MONTALE, *Rien va* [1963], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, II, pp. 2586-2590, a p. 2586.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CORTELLESA, ANDREA, "Caetera desiderantur": *l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, La Nuova Italia, 1996, pp. 77-106. (Citato a p. 135.)
- CROCE, BENEDETTO, *L'intraducibilità della rievocazione*, in *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936, pp. 100-106. (Citato a p. 132.)
- ERRANTE, VINCENZO (a cura di), *Parnassiani e simbolisti francesi*, trad. da Vincenzo Errante, Firenze, Sansoni, 1953. (Citato a p. 130.)
- HEINE, HEINRICH, *Antologia lirica*, a cura di Tomaso Gnoli e Amalia Vago, Milano, Mondadori, 1935. (Citato a p. 129.)
- LANDOLFI, IDOLINA, «*Il piccolo vascello solca i mari*». *Tommaso Landolfi e i suoi editori. Bibliografia degli scritti di e su Landolfi (1929-2006)*, 2 voll., Firenze, Cadmo, 2015. (Citato alle pp. 128, 134.)
- *L'«infernale lavoro» del Landolfi traduttore*, in «*La Scrittura*», II (1996), pp. 6-14. (Citato alle pp. 126, 134.)
- *Postfazione*, in Nikolai S. Leskov, *Il viaggiatore incantato*, a cura di Idolina Landolfi, trad. da Tommaso Landolfi, Adelphi, 1994, pp. 187-193. (Citato alle pp. 126, 134.)
- LANDOLFI, TOMMASO, *Des mois* [1967], in Tommaso Landolfi, *Opere II. 1960-1971*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 679-802. (Citato a p. 135.)
- *Dialogo dei Massimi sistemi* [1937], in Tommaso Landolfi, *Opere I. 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991, pp. 43-115. (Citato a p. 126.)
- *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002. (Citato alle pp. 126, 128-133, 136, 137.)
- *I verdi paradisi* [1956], in Tommaso Landolfi, *Gogol' a Roma*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 270-274. (Citato a p. 129.)
- *Il caparbio Tolstoj* [1955], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 209-213. (Citato alle pp. 129, 133.)
- *Il mistero di Čechov* [1955], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 194-198. (Citato a p. 133.)
- *Il Parnaso russo* [1955], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 179-183. (Citato alle pp. 131, 132.)
- *Il tradimento*, Milano, Adelphi, 2014. (Citato a p. 135.)
- *Il traduttore errante* [1954], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 57-61. (Citato a p. 130.)
- *Inediti di Tolstoj*, in «*Occidente*», VII (1934), p. 7. (Citato a p. 131.)
- *Introduzione*, in Nikolaj Gogol', *Racconti di Pietroburgo*, trad. da Tommaso Landolfi, Milano, Rizzoli, 1941. (Citato a p. 131.)
- *Introduzione*, in Tommaso Landolfi (a cura di), *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1948. (Citato a p. 133.)
- *Introduzione*, in Aleksandr S. Puškin, *Poemi e liriche*, cur. e trad. da Tommaso Landolfi, Torino, Einaudi, 1960. (Citato a p. 134.)

- *LA BIÈRE DU PECHEUR* [1953], in LANDOLFI, *Opere I*, cit., pp. 567-668. (Citato a p. 135.)
- *La dolcezza di Van Gogh* [1954], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 66-70. (Citato a p. 126.)
- *Morte di un amico* [1963], in LANDOLFI, *Opere II*, cit., pp. 809-812. (Citato a p. 127.)
- *Narratori bulgari*, in «Oggi», IX (2 marzo 1940), p. 20. (Citato a p. 128.)
- (a cura di), *Narratori russi. Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1948. (Citato alle pp. 128, 133, 136.)
- *Opere I. 1937-1959*, a cura di Idolina Landolfi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Rizzoli, 1991. (Citato alle pp. 126, 135-137.)
- *Opere II. 1960-1971*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992. (Citato alle pp. 127, 132, 135-137.)
- *Pasternak col batticuore* [1957], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 400-404. (Citato a p. 132.)
- *Puškín*, in «Meridiano di Roma», xxxv (29 agosto 1937), p. VIII. (Citato alle pp. 127, 132.)
- *Recensione a Renato Poggioli, La violetta notturna. Antologia di poeti russi del Novecento*, Lanciano, Carabba, 1933, in «Occidente», VI (1934), pp. 135-136. (Citato a p. 127.)
- *Rien va* [1963], in LANDOLFI, *Opere II*, cit., pp. 243-364. (Citato a p. 132.)
- *Stendhal in diligenza* [1957], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 345-349. (Citato a p. 130.)
- *Traduzioni poetiche*, in «L'Italia letteraria» (23 febbraio 1935), p. 2. (Citato alle pp. 127, 129, 130.)
- *Un antico canto epico* [1954], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 62-65. (Citato a p. 128.)
- *Un Russo in Europa* [1954], in LANDOLFI, *Gogol' a Roma*, cit., pp. 52-56. (Citato a p. 133.)
- LEOPARDI, GIACOMO, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 125.)
- LERMONTOV, MICHAÏL JUR'EVICĀ, *Liriche e poemi*, trad. da Tommaso Landolfi, introduzione di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1963. (Citato a p. 134.)
- Liriche francesi moderne nelle traduzioni premiate al Concorso per il premio di versione poetica della XIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Milano, Mondadori, 1935. (Citato a p. 129.)
- MACCARI, GIOVANNI, *Il tempo della poesia*, in «Paragone», LXXII-LXXIV (2007), pp. 18-34. (Citato a p. 134.)
- MICKIEWICZ, ADAM, *Pan Tadeusz*, trad. da Clotilde Garosci, Torino, Einaudi, 1956. (Citato a p. 129.)
- MOMIGLIANO, DARIO, *Eros, logos e «divina inconcludenza» nella poesia di Tommaso Landolfi*, Roma, Bulzoni, 2012. (Citato a p. 134.)
- MONTALE, EUGENIO, *Rien va* [1963], in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, II, pp. 2586-2590. (Citato a p. 135.)

- MOUNIN, GEORGES, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965. (Citato a p. 132.)
- PALA, VALERIA, *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*, Roma, Bulzoni, 2009. (Citato alle pp. 126, 128.)
- PARISI, VALENTINA, *Tommaso Landolfi traduttore di Michail Lermontov*, in Alizia Romanovic e Gloria Politi (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*. Atti del convegno, Lecce, 20-22 ottobre 2005, Lecce, Pensa MultiMedia, 2007, pp. 603-619. (Citato alle pp. 126, 132.)
- PASTERNAK, BORIS, *Poesie*, cur. e trad. da Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1957. (Citato a p. 132.)
- POGGIOLI, RENATO (a cura di), *Cantare della gesta di Igor*, Einaudi, 1954. (Citato a p. 128.)
- PUŠKIN, ALEKSANDR S., *Eugenio Oneghin*, versione poetica di Ettore Lo Gatto, Milano, Bompiani, 1937. (Citato a p. 127.)
- RABBONI, RENZO, *Landolfi traduttore di Puškin*, in *Sequenze novecentesche per Antonio De Lorenzi*, Mucchi, Mucchi, 1996, pp. 81-103. (Citato a p. 126.)
- RIPELLINO, ANGELO MARIA (a cura di), *Poesia russa del Novecento*, trad. da Angelo Maria Ripellino, Milano, Guanda, 1954. (Citato a p. 130.)
- ROMANOVIC, ALIZIA e GLORIA POLITI (a cura di), *Da poeta a poeta. Del tradurre la poesia*. Atti del convegno, Lecce, 20-22 ottobre 2005, Lecce, Pensa MultiMedia, 2007. (Citato alle pp. 126, 138.)
- SABBATINI, MARCO, *Traducere et dicere... «Silentium!» di Fëdor Tjutčev. Note sull'analisi metrico-linguistica e sulla traduzione di Tommaso Landolfi*, in ROMANOVIC et al., *Da poeta a poeta*, cit., pp. 245-266. (Citato a p. 126.)
- SALVINI, LUIGI (a cura di), *Narratori bulgari*, Roma, Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero, 1939. (Citato a p. 128.)
- TJUTČEV, FËDOR IVANOVIČ, *Poesie*, trad. da Tommaso Landolfi, introduzione di Angelo Maria Ripellino, Torino, Einaudi, 1964. (Citato a p. 134.)
- TODOROV, TZVETAN, *Teorie del simbolo*, a cura di Cristina De Vecchi, Milano, Garzanti, 1984. (Citato a p. 132.)
- WRANGEL, CATHERINE DE, «*Viola di morte*» et *Fiodor Ivanovitch Tioutchev: une poésie cosmique*, in «*Chroniques italiennes*», LXXXI-LXXXII (2008), pp. 185-208. (Citato a p. 134.)

PAROLE CHIAVE

Tommaso Landolfi; Teoria della traduzione; Poeti-traduttori.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Raoul Bruni, italianista e critico letterario, è assegnista di ricerca “senior” all’Università di Padova. Ha insegnato presso l’Università di Firenze, l’Università SWPS (Varsavia) e l’Università Pedagogica di Cracovia, dove è stato ricercatore. Ha pubblicato saggi incentrati prevalentemente sulla letteratura italiana otto-novecentesca e i volumi *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos* (Aragno, 2010) e *Da un luogo alto. Su Leopardi e il leopardismo* (Le Lettere, 2014); ha curato numerosi volumi miscellanei e due opere di G. Papini. Collabora con «Alias», «L’Indice» e altri periodici cartacei e on-line.

raoulbruni@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RAOUL BRUNI, *Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 125–139.

L’articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

HEANEY L'AMANTE INFELICE. RIPRESE DEL LIBRO VI DELL'ENEIDE

ALBERTO FRACCACRETA – *Università di Roma Tor Vergata*

Seamus Heaney è forse l'amante infelice del Cristianesimo. Il rispetto per i morti, per le lacerazioni e infezioni nazionali – rispetto cantato superbamente in *Station Island* – spinse il poeta irlandese a cercare il rimedio alla crisi dei valori in un sistema trascendente anteriore a quello intimamente cristiano: i Campi Elisi virgiliani. «Una fede lieve e pesante come la mannaia di una ghigliottina», suggerisce inconsapevolmente Kafka. Con Virgilio Heaney condivideva anche la sorte di esule. Nella nostra epoca assetata di alterità politica e metafisica, il loro rapporto va più a fondo della semplice 'ripresa', 'traduzione', 'rilettura': in entrambi si scorge l'inconfondibile tensione verso l'assolutamente altro, la trascendenza che, rinnovata, torna a investire il reale della sua potenza. Heaney e Virgilio, in una voce unica e stentorea, divengono per la nostra epoca quasi un destino irrinunciabile.

With respect to Christianity, Seamus Heaney may be considered an 'unsatisfied lover'. His reverence towards both the dead and the wounds of his nation – a reverence majestically sung in *Station Island* – set the Irish poet on search for a remedy to the crisis of Christian values. That search found its fulfillment in a transcendence system prior to the Christian one: Virgil's Elysium. «A belief is like a guillotine, just as heavy, just as light.», Kafka unconsciously suggests. Heaney and Virgil even shared the same outcast fate. In our age – which craves for political and metaphysical otherness – the link between Heaney and Virgil is way deeper than mere reinterpretation or reworking. In both of them, we can glimpse the unique tension towards the Absolute Other – that is transcendence – which comes back to fill reality with its renewed power. Heaney and Virgil are one single stentorian voice, and they represent an undeniable destiny from the point of view of our times.

I PROLOGO

Seamus Heaney è l'amante infelice del Cristianesimo. Lo conobbi in occasione delle celebrazioni per il centenario della morte di Giovanni Pascoli, nell'aprile del 2012, all'Hotel Orologio di Bologna. Nel mezzo di un pomeriggio piovoso e acre, alla presenza della professoressa Gabriella Morisco – incontro che fu per me memorabile – egli confessò, non senza un filo di malinconia, di credere nella rivelazione di una trascendenza. «I think there is a form of transcendence» disse bisbigliando in risposta alla mia domanda forse impudente. Intendeva là reinterpretare quel *letting go*, il 'lasciar andare' che è il punto cardine della poesia *Human Chain*, suo testamento spirituale.

A quale trascendenza si riferiva? Qual è la sua visione peculiare del mondo sovrasensibile? Le acute guerre tra cattolici e protestanti in Irlanda non permettevano certo uno schieramento preciso. Heaney, desideroso di alterità politica e metafisica, reinventa allora un luogo precristiano, virgilianamente non in opposizione alla cristianità, ma dalla quale rimane a debita distanza: l'Averno.

Non potendo *essere* io stesso il cristiano ideale: ne sarò il poeta.¹

Poeta che albeggia evitando di entrare nel mezzogiorno della spiritualità e delle questioni dottrinali con le loro strenue controversie, Heaney è estremamente legato al lato

1 SÖREN KIERKEGAARD, *Diario*, a cura di Cornelio Fabro, Milano, Rizzoli, 2007, p. 54.

materiale delle cose, al tessuto interno dell'essere.² Ricorda il diacono di un racconto di Čechov, *Il duello*: dentro le linee opache e vitali del mondo, ma forte di uno sguardo nostalgico che riesca a conferire ad esso bontà e giustizia.³

“Dio mio, come è bello qui!...” pensò. “Come è bello... non si vedono che le pietre, le tenebre, il fuoco, un albero mostruoso e gli uomini...ma tutto è bello...”⁴

Heaney aderisce ad un'assenza, soltanto quando il suo peso specifico diviene tangibile più che se fosse una presenza. Non crede fermamente nel puro ideale platonico, sganciato dai sensi: eppure dalle sue liriche ne rimane, cangiante, la traccia corporea. La speranza si perde e si riacquista in qualcosa di puramente tattile. Lo testimonia in modo autentico la lirica *St Kevin and the Blackbird*:

And then there was St Kevin and the blackbird.
 The saint is kneeling, arms stretched out, inside
 His cell, but the cell is narrow, so
 One turned-up palm is out the window, stiff
 As a crossbeam, when a blackbird lands
 And lays in it and settles down to nest.
 Kevin feels the warm eggs, the small breast, the tucked
 Neat head and claws and, finding himself linked
 Into the network of eternal life,
 Is moved to pity: now he must hold his hand
 Like a branch out in the sun and rain for weeks
 Until the young are hatched and fledged and flown.
 And since the whole thing's imagined anyhow,
 Imagine being Kevin. Which is he?
 Self-forgetful or in agony all the time
 From the neck on out down through his hurting forearms?
 Are his fingers sleeping? Does he still feel his knees?
 Or has the shut-eyed blank of underearth
 Crept up through him? Is there distance in his head?
 Alone and mirrored clear in love's deep river,
 'To labour and not to seek reward,' he prays,
 A prayer his body makes entirely
 For he has forgotten self, forgotten bird
 And on the riverbank forgotten the river's name.⁵

² Cfr. *The Poetry of Seamus Heaney*, a cura di Elmer Andrews, Cambridge, Icon, 1998.

³ Cfr. HELEN VENDLER, *Seamus Heaney*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

⁴ ANTON ČECHOV, *Racconti*, a cura di Igor Sibaldi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996, p. 449.

⁵ SEAMUS HEANEY, *The Spirit Level*, London, Faber&Faber, 1996, pp. 27-28; «E poi c'era San Kevin e il merlo./Il Santo è in ginocchio dentro la sua cella/a braccia tese ma la cella è stretta//Così deve sporgere il palmo irrigidito/come una trave maestra fuori dalla finestra/affinché il merlo vi si posi/per deporre e preparare il nido./Kevin avverte nel cavo della mano le uova tiepide./il pettuccio, la testina dal piumaggio ravviato,/i piccoli artigli e, scoprendosi legato/alla rete della vita eterna,//è mosso a pietà: dovrà continuare a tenere

La preghiera nitida del corpo sembra la misura dell'incontrovertibile; il corpo stesso è una preghiera, o meglio un tempio epidermico nel quale la Preghiera prega il supplice. Ciò assomiglia all'attimo fulmineo, rilevato dal pellegrino russo nei suoi racconti,⁶ in cui si è pregati dalla Preghiera in persona quale depositaria del Detto. L'orazione di San Kevin è recitata interamente dalle sue membra tese, concentrate sulla vita del merlo e del suo nido sino alla totale dimenticanza di sé, alla più schietta abnegazione che trasuda di splendore e umiltà. Il corpo è cella e oblio: da esso scaturisce il *vuoto dell'accoglienza*, il diventare cioè un santuario spoglio, una torre secca e imperforabile nella quale si è assediati e vinti, per propria concessione, dall'unico ariete invincibile, vale a dire l'assoluta alterità.

Il gesto misericordioso di San Kevin diventa l'emblema di una svolta fisica nella concezione dualistica delle cose. Una sorta di antiplatonismo lirico, che non uccide Platone ma lo integra in un ricamo teorico più complesso. Sussiste soltanto la materia o anche l'anima? Entrambe, e non sono disgiunte, bensì compenstrate *pectore ab imo*. Si dimostrano non scindibili nello scandaglio veritativo del reale. La preghiera è un lavoro che avviene irrimediabilmente sul corpo, una sollecitazione equipollente di carne e spirito.

Sparks the Ulster warriors stuck
 Off wielded swords made Bricriu's hall
 Blaze like the sun, according to
 The Dun Cow scribe; and then Cuchulain
 Entertained the embroidery women
 By flinging needles in the air
 So as they fell the point of one
 Partnered with the eye of the next
 To form a glittering reeling chain –
 As in my dream a gross of nibs
 Spills off the shelf, airlifts and links
 Into a giddy gilt corona.⁷

la mano tesa/ come un ramo fuori nella pioggia e nel sole per settimane/ finché la nidiata non uscirà dal guscio per prendere il volo.// E siccome l'intera cosa è stata comunque immaginata./immagina tu d'essere Kevin. Come ti appare?/Dimentico di se stesso o in agonia perenne//dalla nuca fino agli avambracci doleranti?/Ha le dita indolenzite? Avverte ancora le ginocchia?/Oppure, il nulla ottenebrato dell'oltretomba/ s'è aperto un varco dentro di lui? Vaga lontano con la mente?/ Solo e riflesso limpidamente nel profondo fiume dell'amore./ "Lavorare e non cercare ricompensa," questa è la sua preghiera.// Una preghiera recita il suo corpo interamente/ poiché ha dimenticato se stesso, dimenticato il merlo/ e solo, sulla sponda, ha scordato il nome del fiume» (SEAMUS HEANEY, *Livella a spirito. Poesie scelte*, trad. da Erminia Passananti, http://www.poiein.it/autori/G_I/heaney.htm#%C2%ACSan%20Kevin%C2%AC%20e%C2%AC%20il%20Merlo). Per una traduzione, invece, lievemente diversa e altrettanto meritevole, nell'edizione in volume: SEAMUS HEANEY, *The Spirit Level*, trad. da Roberto Mussapi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 47-49.

6 Cfr. *Racconti di un pellegrino russo*, a cura di Cristina Campo, Milano, Bompiani, 2003.

7 SEAMUS HEANEY, *Human Chain*, London, Faber&Faber, 2010, p. 78; «Le scintille scaturite dalle spade brandite/dai guerrieri dell'Ulster fecero ardere/come il sole il palazzo di Bricriu secondo/lo scriba del Libro della Vacca Bruna; e poi Cuchulain//intrattenne le ricamatrici/lanciando aghi in aria/in modo che la punta dell'uno/ s'accoppiasse con la cruna dell'altro// a formare una rutilante catena luccicante –/ come in un

Nelle *Hermit Songs* campeggiano i santi della tradizione gaelica capaci di concretare quell'*éidos* di lavoro e preghiera analogo al fiume dell'amore di San Kevin. Vi si percepisce un sentimento conciliativo della natura, quasi francescano: il ricongiungimento con la pace e la letizia del Creato è forse uno degli aspetti più alti della poetica heaniana fin dagli albori.⁸ San Kevin è l'uomo dell'accordo pieno con la vita. Gli altri santi gaelici esistono nella fioritura del libro, immagine poetica che si riverbera immancabilmente nell'*ordo naturalis*. Le sembianze gorgoglianti delle spade dei guerrieri dell'Ulster e della corona dorata nell'aria rafforzano una visuale allargata del presente, inteso nella sua sostanza multiforme. In *Human Chain* l'uso del *like* estende di gran lunga l'usuale rimpasto poetico, confermando in ulteriore analisi l'esigenza di comparazione tra un campo attuativo e un campo altro, mai colto in prima istanza. Lo stile, il suono delle parole presentano una muta potente e persuasiva.

I don't mean sound as decoration or elaboration, as 'verbal magic'; I mean something to do with what might be called the musculature of your speech, the actual cadencing of the thing as it moves along.⁹

Heaney dimostra, dunque, di essere un poeta attratto fortemente dal lato materiale.¹⁰ Ma tale materia possiede in sé sempre una forza conduttiva ed erosiva che dispiega l'attesa di una trascendenza. Assommata nelle cose, avviluppata nelle maglie del vissuto. La sua è una forma di trascendenza *dentro* il reale, la quale, per così dire, spacca il nucleo calcareo delle essenze e, dalla crisalide degli oggetti, lascia uscire la farfalla del sovrasensibile. Questa speciale «form of transcendence» è condivisa *in nuce*, anche se teoricamente negata, da Wallace Stevens, ad esempio. «Si trema a sentirci così capiti e, alla fine,/ A capire, come se conoscere diventasse/ La fatalità di vedere le cose troppo bene».¹¹ La costruzione di un *angel of reality* funge da consonanza d'intenti: realtà e trascendenza si fondono nel *qui*, che può salutare un *altrove*.

Sotto un profilo storico-letterario Heaney è, invero, un autore che ha alcuni punti in comune con la precedente tradizione modernista: da essa si discosta, quasi la osteggia, ma non la ignora. Trae la trama delle sue liriche 'mituali' dal celebre *metodo mitico* di Eliot, che consiste nel «*mettere in rapporto*: soggetto e oggetto, presente e passato, realtà e mito, testo e testo».¹² Tale metodo, che muove la sua origine proprio dai connazionali Yeats e Joyce, collima in un'incessante manipolazione del parallelismo tra mondo contemporaneo e mondo antico. Heaney lo supera, affinandolo però nell'officina della riscoperta dell'epos.

mio sogno un centinaio di pennini/ si rovesciano dallo scaffale, volano a congiungersi/ in una vertiginosa corona dorata» (SEAMUS HEANEY, *Catena Umana*, trad. da Luca Guerner, Milano, Mondadori, 2011, p. 151).

8 Cfr. SEAMUS HEANEY, *Death of a Naturalist*, London, Faber&Faber, 1966.

9 DENNIS O'DRISCOLL, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, London, Faber&Faber, 2008, p. 25.

10 Cfr. HAROLD BLOOM (a cura di), *Seamus Heaney*, New York, Chelsea House Publishers, 1986; FRANCO BUFFONI, *Seamus Heaney. Il rimedio della poesia*, in «Poesia», LXXXIX (1995), pp. 33-36.

11 WALLACE STEVENS, *Aurora d'autunno*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Adelphi, 2014, p. 159.

12 ALESSANDRO SERPIERI, *Introduzione*, in T.S. Eliot, *Terra desolata*, cur. e trad. da Alessandro Serpieri, BUR, 2006, pp. 3-21, a p. 6.

The profile of Heaney's poem echoes the normal division of epic into variations of twelve parts, with each segment also twelve lines in length. Every section is self-contained but there is a careful meshing between the divisions so as to form a closely linked whole. Nevertheless we are dealing with an extraordinary difference in scale as we exchange the grand sweep of Milton, say, and Wordsworth for Heaney's focused intensity, as we move from epic's wide range through histories impersonal and personal to an individual's private *curriculum* projected through the subjective immediacy of lyric's first-person warmth. Meter urges us toward an interpretation of meaning by suggesting the complementary relationship of one genre with another. Equally relevant in this case, as we pursue interpretation, is what T. S. Eliot defined as "mythic method".¹³

La definizione eliotiana del *metodo mitico* consiste proprio nell'associazione moderna tra presente e passato, che Heaney oblitera con l'invasione del lirismo nel frammento epico. Soggetto e oggetto, tempo odierno e tempo trascorso, lirica ed epica. Il suo rifiuto della poetica modernista è altresì un'accettazione pretestuosa di alcune delle sue forme più prolifiche e peculiari.

Perché nel Novecento si è sentita l'esigenza di richiamarsi al "grande canto", al poema nella sua forma più ampia per poi scarnificarlo e frammentarlo sino a ridurlo in schegge dell'omerismo contemporaneo (come avviene costantemente, ad esempio, in Derek Walcott)?¹⁴ Perché ci si è misurati con poeti del calibro di Dante e Virgilio, e si è abbandonato il modello *par excellence*, Petrarca?

Innanzitutto perché incombeva un'esigenza di realtà: l'ideale petrarchesco si era frantumato nella tensione romantica all'assoluto ed invertito ad opera dell'esperienza decadente-simbolista. Esso fungeva da struttura cristallizzata del linguaggio, non più aderente ad una società occidentale in rapida mimesi, dominata dalla tecnica e dai suoi cortocircuiti psico-visivi. Di là dell'opera nullificante delle avanguardie nacque l'urgenza e l'occorrenza di raccontare la modernità e i suoi crismi, i nuovi oggetti e poetizzarli in un grande, dilacerato poema. Questa è la svolta, che può definirsi poematica, della lirica contemporanea. Eccone un esempio:

There we were in the vaulted tunnel running,
 You in your going-away coat speeding ahead
 And me, me then like a fleet god gaining
 Upon you before you turned to a reed
 Or some new white flower japped with crimson
 As the coat flapped wild and button after button
 Sprang off and fell in a trail
 Between the Underground and the Albert Hall.
 Honeymooning, moonlighting, late for the Proms,
 Our echoes die in that corridor and now

¹³ MICHAEL C. J. PUTNAM, *Virgil and Heaney: "Route 110"*, in «Arion. A Journal of Humanities and the Classics», XIX (2012), pp. 79-112, a p. 79.

¹⁴ Cfr. DEREK WALCOTT, *Isole. Poesie scelte (1948-2004)*, a cura di Matteo Campagnoli, Milano, Adelphi, 2009.

I come as Hansel came on the moonlit stones
 Retracing the path back, lifting the buttons
 To end up in a draughty lamplit station
 After the trains have gone, the wet track
 Bared and tensed as I am, all attention
 For your step following and damned if I look back.¹⁵

Il luogo della *mediocritas*, la metropolitana, è eletto a crocevia psichico e culturale della favola nordica (Hänsel e Gretel), da un lato, e del mito classico (Orfeo ed Euridice), cantato da Virgilio nel libro IV delle *Georgiche*, dall'altro. L'alternanza delle due tradizioni, compresse in un'unica – sincretica – cosmologica creativa, è peculiare anche ad alcuni luoghi dell'opera di Tolkien,¹⁶ ad esempio ne *Il Silmarillion*.¹⁷ L'elegante e rapidissima microcitazione nel secondo emistichio dell'ultimo verso testimonia il raffinamento ramificato del suddetto *metodo mitico*, giunto qui probabilmente al suo vertice espressivo nel punto stesso del suo ribaltamento teorico.

Il rapporto con la poesia virgiliana sorge nell'opera di Heaney per la prima volta in maniera determinata e consapevole nella raccolta *Electric Light*, nella quale risalta un'evidente ripresa del libro VI dell'*Eneide*.¹⁸

Questo tardivo riconoscimento pare, in realtà, la compensazione di un debito contratto fin dagli albori della sua attività poetica. La grammatica dello scavo, che da sempre contraddistingue il poeta irlandese, ha in germe – per così dire, indirettamente – il richiamo alla *ποίησις* virgiliana. Nella poesia-manifesto *Digging*, prima lirica in ordine cronologico della sua intera produzione, la penna-vanga evidenzia i doni della torba, il legame esistenziale e metafisico con gli antenati. «La creazione di una poesia, dopo tutto, è un'esperienza di liberazione. In quel momento affrancato, quando la lirica scopre la sua conclusione vitale e il piacere senza tempo della forma si compie ed esaurisce, accade qualcosa che è equidistante dall'autogiustificazione e dall'autocancellazione».¹⁹

Dai misteri delle faglie, dall'*atro fondo* delle placche terrestri spunta fuori la luce-in-tenebra capace di rischiarare la caverna platonica dei legami dell'essere e della vita pullulante. Così asserisce Roberto Mussapi a proposito di tale tematica: «L'opera di Seamus

15 SEAMUS HEANEY, *Station Island*, London, Faber&Faber, 1984, p. 13; «Eravamo là a correre per il tunnel a volta,/ Tu davanti col cappotto nuovo da viaggio affrettandoti/ Io dietro come un dio veloce cercando di raggiungerti/ Prima che ti trasformassi in un giunco// O in uno strano fiore bianco screziato di cremisi/ Mentre il cappotto sventolava selvaggio e i bottoni/ Uno dopo l'altro saltavano via lasciando una traccia/ Fra la Metropolitana e l'Albert Hall// Luna di miele, a lume di luna, tardi per il concerto,/ I nostri echi muoiono in quel corridoio e adesso/ Io scopro come fece Hänsel le pietruzze di luna/ Ripercorrendo il sentiero, raccogliendo i bottoni// Per finire in una stazione illuminata e ventosa/ Coi treni ormai partiti, il binario bagnato/ Nudo e teso come me, attento solo a captare/ I tuoi passi, e dannato se guardo indietro» (SEAMUS HEANEY, *Station Island*, trad. da Gabriella Morisco e Anthony Oldcorn, Milano, Mondadori, 1996, p. 10).

16 Cfr. UMBERTO BRUNETTI, *La leggenda di Beren e Luthien. Il 'classico' in Tolkien*, in «Studi Urbinati B - Scienze umane e sociali», LXXXI (2011), pp. 249-267.

17 Cfr. JOHN RONALD REUEL TOLKIEN, *Il Silmarillion*, a cura di Christopher Tolkien e traduzione italiana di Francesco Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 2000.

18 Cfr. MICHAEL C. J. PUTNAM, *Virgil and Seamus Heaney*, in «Vergilius», LVI (2010), pp. 3-16.

19 SEAMUS HEANEY, *Il governo della lingua. Prose scelte 1978-1987*, a cura di Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 1998, p. 17.

Heaney inizia da qui, dalla compassione cosmica e microcellulare: l'anguilla che raggiunge l'euforia nella zona tra acqua e terra, tra origine e insediamento, tra mito e civiltà, è un suo animale, un suo simbolo esemplare. [...] L'uomo e l'animale della stessa realtà vivente del globo, inclusi nella nebulosa di acqua e terra in cui configgono e si fondono mito e storia, rito e vita quotidiana».²⁰

La trascendenza nel reale, la ricerca di un'alterità assoluta quale Bene (inteso in senso politico e metafisico) tratto in comparazione ad un termine di corporeità naturale in pace col Creato, la predizione di una nuova era cristiana con l'idea dell'Averno virgiliano sono gli aspetti centrali della poetica di un *amante infelice*.

But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests
I'll dig with it.²¹

2 ANTEFATTO DEL LIBRO VI DELL'ENEIDE

Enea e i suoi compagni – *punctum saliens* – sbarcano a Cuma, sulle coste campane. Il *pius*, memore dei consigli dell'indovino Eleno, si reca nel tempio di Apollo per interrogarlo. L'immenso fianco della rupe euboica si dischiude in una spelonca. Il sole si riflette e rifrange sulle onde schiumose: «Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum» (*Aen.* VI, v. 42).

La somma sacerdotessa del dio («deus, ecce, deus!», *Aen.* VI, v. 46), la Sibilla Deifobe, figlia di Glauco, invasata durante il vaticinio, rivela a Enea che riuscirà ad arrivare nel Lazio; tuttavia per acquisire la nuova patria dovrà affrontare odî e guerre, poiché è invisibile a Giunone. La Sibilla profetizza anche la comparsa di un nuovo Achille, che in seguito si rivelerà essere il temibile Turno («alius Latio iam partus Achilles», *Aen.* VI, v. 89).

Su esplicita richiesta dell'eroe, la sacerdotessa guida Enea nel buio regno di Ade. Prima di entrarvi Enea e la Sibilla devono passare una delle due rive dell'Acheronte, attraversando la zona dove vagano senza requie tutte le anime dei morti rimasti insepolti: qui incontrano lo sfortunato nocchiero Palinuro, che narra del suo assassinio e del suo corpo lasciato insepolto dai Lucani. Supplica poi Enea di cercare i suoi resti o di aiutarlo ad attraversare il fiume stigio: la Sibilla gli dice che è inutile sperare di mutare i fati divini con l'orazione; poi, per mitigare l'amarezza del pilota, gli rivela che presto avrà comunque un suo tumulo sepolcrale («Aeternumque locus Palinuri nomen habebit», *Aen.* VI, v. 381).

Caronte – occhi di bragia – professione psicopompo, ostacola il loro ingresso a bordo del barcone, sostenendo che i vivi (o meglio: i malvivi) finora traghettati sono stati per

²⁰ ROBERTO MUSSAPI, *Prefazione*, in Seamus Heaney, *Una porta sul buio*, trad. da Roberto Mussapi, Parma, Guanda, 2006, pp. 5-7, a p. 5.

²¹ HEANEY, *Death of a Naturalist*, cit., p. 5; «Ma io non ho vanga per seguire uomini come loro.// Tra il mio pollice e l'indice riposa/ la tozza penna./ Scaverò con questa» (SEAMUS HEANEY, *Morte di un naturalista*, trad. da Marco Sonzogni, Milano, Mondadori, 2014, p. 7).

lui fonte di gravi complicità. Quando però gli mostrano il ramo d'oro, venusta chiave degli inferi, acconsente a imbarcarli. Dopo aver superato l'ostacolo di Cerbero, Enea e la sacerdotessa incontrano dapprima le anime di molti troiani caduti in guerra, poi quelle dei suicidi per amore: tra queste vi è anche Didone, la quale – amante ferita – reagisce gelidamente al passaggio distratto di Enea. Il *pius* scoppia in un pianto disperato.

Demisit lacrimas dulcique adfatus amorest:
infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
venerat exstinctam ferroque extrema secutam?

Aen. VI, vv. 455-457

Giunti alla diramazione (nord?) tra la via per il Tartaro e quella per i Campi Elisi, i viandanti incontrano l'ombra del poeta Museo, che scorta Enea da Anchise: il figlio tenta invano di abbracciare il padre per tre volte.

Ter conatus ibi collo dare brachia circum,
ter frustra comprehensa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.

Aen. VI, vv. 700-702

Anchise spiega dunque ad Enea la dottrina di cicli e rinascite che sorregge l'universo («et incipiant in corpora velle reverti», *Aen.*, VI, v. 751), e gli mostra le ombre dei grandi uomini che rinasciranno nella città che Enea stesso con la propria discendenza contribuirà a fondare, ovvero i grandi personaggi di Roma, come Catone e Fabio Massimo. Molti popoli otterranno gloria nelle belle arti, nella scienza o nel foro, ma i Romani governeranno *orbem terrarum* con la sapienza delle leggi, perdonando i vinti e annientando solo chi si opporrà – «Parcere subiectis et debellare superbos» (*Aen.* VI, v. 853).

Dopo che Anchise ha profetizzato la prematura morte del nipote di Augusto, Marcello, Enea e la Sibilla risalgono nel mondo dei vivi, passando per la nebulosa porta dei Sogni.

Sunt geminae Somni portae; quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.

Aen. VI, vv. 893-896

3 LA RIPRESA IN *DISTRICT AND CIRCLE* (2006) E NELLE OPERE PRECEDENTI

In *District and Circle*, raccolta subito successiva a *Electric Light*, Heaney riprende il libro VI dell'*Eneide*: dalla particolare angolazione dell'intermittenza. Per tutta la lirica sequenziale il poeta di Anahorish sviluppa pittorescamente un tempestivo susseguirsi di luci ed ombre, volto a scavare negli abissi del mondo infero. Esso giace nell'ombra tonale del luogo: non esiste, nella cultura romana, se non all'interno di una tenebra rabbiante.

La tematica del rabbiante, e della sua conseguente speranza, è centrale nella traduzione-rifacimento di Heaney.²² La pretesa poetica dell'intermittenza di luce, per quanto comporti il disagio del non vedere continuamente, scatena il tentativo gnoseologico di rischiarare ciò che di oscuro vi è dabbasso. A tale proposito Luca Guerneri, curatore della traduzione italiana, suggerisce: «L'intermittenza della luce apre comunque il buio ad una seppur parziale ipotesi di verità».²³ Gli inferi sono spazi opachi nei quali le «piangenti mura sventrate di roccia» (sez. 5, v. 13) sorgono «illuminate d'intermittenza» (sez. 5, v. 14).

Le “mura piangenti”, che fuor di metafora indicano l'alternarsi delle anime durante la catabasi, si presentano a chi viaggia in metro come splendenti a intervalli, e perciò infiammate improvvisamente. Il poeta risale all'umanità come un Orfeo redento,²⁴ e la stessa *condicio* dell'orfismo, che simboleggia il potere di riparazione della poesia, è riesumata nella sua integrità dal Nulla a cui prima, nel racconto mitico, guidava. «[...] Frost suggerisce anche che la trasformazione fantastica della vita umana è il modo in cui meglio possiamo afferrarla e comprenderla. Ciò che Virgilio chiamò *lacrimae rerum* può essere assorbito e ri-vissuto nei giochi della casetta: ovvero nelle parole della poesia. Inoltre, il testo poetico è come il calice rotto rubato dalla casa giocattolo e immerso nel ruscello montano, perché anche esso offre una chiarificazione, una visione sfuggente di un ordine potenziale delle cose ‘al di là dell'errore’, una visione che è premio a se stessa. La poesia fornisce un sorso di acqua sorgiva di conoscenza trasformata, e colma il lettore con un senso momentaneo di libertà e integrità».²⁵

Tuttavia, benché delineate le coordinate sommarie nei suoi estremi, sfugge ancora alla disamina il motivo concreto e l'essenza del viaggio. L'uno è la volontà di rivedere il padre e rappresenta la corporeità che mette in moto l'incedere lirico. L'altro è la traduzione diretta del mito romano, ciò che congiunge intimamente Heaney a Virgilio nell'intenzionalità del fatto.²⁶ Tali tendenze erano già presenti in due luoghi poetici anteriori a *District and Circle*: la brevissima poesia *The Strand*, che figura nella compagine di *The Spirit Level*, e parte della traduzione virgiliana dal titolo *The Golden Bow*, all'interno di *Seeing Things*.²⁷ Ecco i luoghi:

1. «The dotted line my father's ashplant made/
On Sandymount Strand/ Is
something else the tide won't wash away».

22 Cfr. KAREN MARGUERITE MOLONEY, *Seamus Heaney and the Emblems of Hope*, Columbia, University of Missouri Press, 2007.

23 LUCA GUERNERI, *Postfazione*, in *Seamus Heaney, District e circle*, trad. da Luca Guerneri, Milano, Mondadori, 2009, p. 174.

24 Si notino le parole calzanti dello stesso Heaney riguardo al *Tribunale di mezzanotte* di Merriman: «La ‘perfezione profana dell'umanità’ continuava ad essere cercata e la civiltà era tenuta sul seminato: in una cerimonia interamente convincente e contemporanea, Orfeo era stato ricordato in Irlanda» (SEAMUS HEANEY, *La riparazione della poesia. Lezioni di Oxford*, a cura di Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 1999, p. 82).

25 *Ivi*, p. 10.

26 Cfr. ROBERTO ANDREOTTI, *Ritorni di fiamma. Augusto, Virgilio, Ovidio e altri classici*, Milano, Rizzoli, 2009.

27 SEAMUS HEANEY, *Seeing Things*, London, Faber&Faber, 1991. Per una traduzione italiana: SEAMUS HEANEY, *Veder cose*, trad. da Gilberto Sacerdoti, Milano, Mondadori, 1997.

2. «Still, if love torments you so much and you so much need/ To sail the Stygian lake twice and twice to inspect/ The murk of Tartarus, if you will go beyond the limit,/ Understand what you must do beforehand» (vv. 40-43).²⁸

L'*ashplant* si traduce con 'ramo di frassino', strumento utilizzato dal padre del poeta durante il suo lavoro di allevatore. Il bastone può, da un lato, associare la figura del padre a quella di Hermes, dall'altro alludere al 'ramo d'oro' e dunque al rapporto padre/figlio di Anchise ed Enea. Ogni cosa sarà distrutta dal tempo divoratore fuorché la consapevolezza del legame paterno, il rapporto di figliolanza riconquistato, per cui il mondo dei figli non è più diviso da quello dei padri. Il segno del bastone, assieme alla simbologia che reca con sé, deve essere esperito nuovamente con la prova del ramo d'oro, per far sì che la scissione creatasi in seguito alla crescita del figlio in opposizione al padre sia ricomposta. Non si tratta di un semplice conflitto generazionale, bensì di quell'impeto figurale presente nell'intera storia dell'uomo: l'atavica uccisione del padre. Motivo antropologico, dunque. D'altra parte Heaney è scorto infatti come

a mythmaker, an anthropologist of ritual killing... the world of megalithic doorways and charming noble barbarity.²⁹

Nessuno scritto, oltre al libro della *Genesis*, ha saputo spiegare meglio de *I fratelli Karamazov* – nel folle grido di Ivàn «chi non desidera la morte del proprio padre?»³⁰ – dove risiede il nocciolo della questione: il motivo per cui vi sia tale dolorosa frattura. Esso nasce dalla volontà del figlio di porsi al di sopra del padre; non funge, dunque, psichicamente³¹ da semplice sostituzione. Il reale significato si concreta nel 'metafisico': la volontà del figlio di spodestare la paternità collima col medesimo volere umano di deporre il divino³² per sentirsi a casa sua.

La separazione, l'ateismo, nozioni negative, si producono attraverso dei fatti positivi. Essere me stesso, ateo, a casa mia, separato, felice, creato, sono altrettanto sinonimi.³³

La rivolta risiede nella percezione dell'essere creatura, la cosiddetta creaturalità, che possiede in sé un depotenziamento d'essere in quanto «nella creazione *ex-nihilo* – a meno che non sia puro non-senso – è pensata una passività che non può essere capovolta e assunta e, così, il sé come creatura è pensato in una passività 'più passiva' della passività della materia, cioè al di qua della virtuale coincidenza di un termine con se stesso».³⁴

28 1. «Anche la linea incerta tracciata dal bastone di mio padre / su Sandymount Strand / è qualcosa che la marea non porterà via» traduzione di Roberto Mussapi; 2. «Ma se l'amore ti tormenta a tal punto e a tal punto ti preme/ Navigare il lago stiglio due volte e due volte scrutare/ Le tenebre del Tartaro, se vuoi oltrepassare il limite,/ Sappi prima cosa devi fare» (HEANEY, *Station Island*, cit.).

29 BERNARD O'DONOGHUE, *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 4.

30 FÉDOR DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karàmazov*, a cura di Igor Sibaldi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1994, p. 949.

31 Cfr. SIGMUND FREUD, *Dostoevskij e il parricidio*, in *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti 1923-1924*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 124-157.

32 Cfr. PAVEL EVDOKIMOV, *Dostoevskij e il problema del male*, Roma, Città Nuova, 1995, pp. 12-34.

33 EMMANUEL LÉVINAS, *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 150.

34 EMMANUEL LÉVINAS, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book, 2001, p. 142.

Inoltre: «il senso di nullità che spesso mi assale (un sentimento che sotto altri aspetti può anche essere nobile e fecondo) ha le sue complesse origini nel Tuo influsso».³⁵

Il sentirsi minore di qualcos'altro spinge alla lotta del governo dell'essere per l'autocrazia: nel romanzo di Dostoevskij, sebbene l'assassino sia al vero il figlio/servitore Smerdjakov, ognuno degli altri, in maniera differente, si dimostra colpevole della morte del padre. L'unico modo, sembra suggerire lo scrittore, per uscire da questa imbarazzante connivenza nel delitto perpetrato è che *il chicco di grano muoia* in modo da dare *molti frutti*, cioè che i figli e i padri abbandonino i loro mondi di spine, e perciò morenti, per rinascere uomini in un unico mondo di uomini.

Per vuotarci di noi stessi dobbiamo morire ogni giorno a noi stessi; bisogna cioè rinunciare alle operazioni delle potenze dell'anima, e dei sensi del corpo; dobbiamo vedere come se non vedessimo, ascoltare come se non ascoltassimo, usare le cose di questo mondo come se non le usassimo.³⁶

La discesa di Enea agli inferi per incontrare il padre, a suo rischio e pericolo, corrisponde, nella ripresa di Heaney, alla grande intuizione virgiliana della frattura ristabilita con il sacro. E questo può ancora salvarci? L'irlandese risponde dissotterrando la parola essenziale di Virgilio: *l'amore che tormenta*.

Talibus orabat dictis arasque tenebat,
cum sic orsa loqui vates: «Sate sanguine divom,
Tros Anchisiade, facilis descensus Averno:
noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
hoc opus, hic labor est. Pauci, quos aequos amavit
Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus,
dis geniti potuere. Tenent media omnia silvae,
Cocytusque sinu labens circumuenit atro.
Quod si tantus amor menti, si tanta cupido
bis Stygios innare lacus, bis nigra videre
Tartara, et insano iuvat indulgere labori,
accipe quae peragenda prius. Latet arbore opaca
aureus et foliis et lento vimine ramus,
Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis
lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae.
Sed non ante datur telluris operta subire
auricomos quam quis decerpserit arbore fetus».³⁷

³⁵ FRANZ KAFKA, *Lettera al padre*, in *Confessioni e Diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, pp. 637-689, a p. 643.

³⁶ LOUIS-MARIE GRIGNION DE MONTFORT, *Trattato della vera devozione a Maria*, Camerata Picena, Shalom, 1995, p. III.

³⁷ «Con tali parole pregava e teneva le are, quando/ la veggente cominciò a parlare così: "O nato da sangue di dèi,/ troiano figlio d'Anchise, è facile la discesa in Averno;/ la porta dell'oscuro Dite è aperta notte e giorno;/ ma ritrarre il passo e uscire all'aria superna,/ questa è l'impresa e la fatica. Pochi, che l'equo/ Giove

La Sibilla parla all'eroe troiano, mentre egli è alla ricerca della sua identità terrestre e celeste nel lungo viaggio ai *litora lavina*: «Still, if love torments you so much and you so much need» traduce Heaney. Il sentimento inalienabile nei confronti del padre muove Enea ad affrontare un buio dal quale non si è certi di tornare indietro. Il *pius* fronteggia a viso aperto l'opaco perché l'amore, in tal caso la *pietas* filiale, lo tormenta. Egli muore per il padre, affinché il chicco di grano dia molti frutti e la discesa al buio ristabilisca il suo rapporto con il Bene, e più in generale la relazione tra l'uomo e la divinità.

Se la linea tracciata dal padre nella tacita escursione sulla spiaggia nemmeno la marea può cancellare, allora il ritorno all'amore è possibile qualora si combatta contro il «Tartaro rabbuiato», contro la sua logica rabbuiante. L'amore che tormenta sono le intermittenze di luce che si scorgono negli inferi moderni, le metropolitane, contrassegnate da mura piangenti sventrate di roccia. L'amore che tormenta è una porta aperta verso l'infinito, spalancata in direzione dell'impalpabile: un salto necessario nel precipizio. *A door into the dark*, la porta sul buio. *Atri ianua Ditis*.

All I know is a door into the dark.³⁸

In prossimità delle riflessioni parallele a Lévinas e Celan,³⁹ Heaney ha restituito l'Altro, la trascendenza e l'infinito alla poesia. Questo fa sì che la parola virgiliana, vivificata nell'opera dell'irlandese, sia per noi un piccolo destino che si pone già al di fuori del nichilismo postmoderno. «[...] Ciò che poi la poesia tocca è l'attività dell'ascoltare. L'atto del comporre dà allegria. Ma, anche se sta ascoltando il suono della propria voce, si rende conto che questa musica parlata è semplicemente un'ombra della melodia non udita, 'l'eco che la mente rendeva'». ⁴⁰ Si va al di là del nulla, nell'oltre-buio, per riconquistare il sacramento della luce.

4 LA RIPRESA IN *HUMAN CHAIN* (2010)

In questo vorticoso itinerario di confine, Heaney possiede ancora il libetrico furore per confrontarsi con la parola di Virgilio: «nella sequenza *Linea 110*, tra i momenti più alti di questa raccolta, [...] il semplice, ordinario percorso del bus diventa un lungo viaggio di citazioni e riferimenti al libro VI dell'*Eneide*: Enea che chiede alla Sibilla di poter

dilesse, o l'ardente valore sollevò all'etere,/ generati da dèi, lo poterono. Selve occupano tutto/il centro, e Cocito scorrendo con oscure sinuosità lo circonda./ Se ami e desideri tanto di navigare due volte/ sulla palude stigia, vedere due volte il nero Tartaro,/ e ti piace impegnarti in una immane fatica,/ ascolta che cosa devi compiere prima. Si cela in un albero ombroso/un ramo d'oro nelle foglie e nel flessibile vimine,/ consacrato a Giunone inferma; tutto il bosco/lo copre, e lo racchiudono ombre in oscure convalli./ Ma non si può discendere nei segreti della terra, prima/di aver staccato dall'albero il virgulto dalle fronde d'oro»», *Aen.* VI, vv. 124-141 (VIRGILIO, *Eneide*, trad. da Luca Canali, commento di Ettore Paratore adattato da Marco Beck, introduzione di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, 1997).

³⁸ SEAMUS HEANEY, *Door into the Dark*, London, Faber&Faber, 1969, p. 12.

³⁹ Cfr. PAUL CELAN, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.

⁴⁰ SEAMUS HEANEY, *Attenzioni. Preoccupazioni - Prose scelte 1968-1978*, a cura di Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 2004, p. 62.

scendere in Averno per incontrare il padre morto, Anchise». ⁴¹ La sequenza, suddivisa in dodici liriche ciascuna di dodici versi, narra di un veemente dissiparsi e riapparire di anime «stipate sulla chiatta di Caronte», sciorinate prima nei luoghi memorabili del poeta e poi catapultate in un Eliseo del ricordo come «virgiliane anime felici».

Anche in tale sequenza, come per la *title-track* di *District and Circle*, il riuso del classico coincide essenzialmente con la grande metafora del libro VI: la discesa agli inferi. Converte lévinasianamente in una metafisica la quale riconosce l'«opera dell'intelletto che aspira all'esteriorità, che è Desiderio». ⁴² La costruzione immaginativa di un regno infero esplica, allora, l'idea dell'infinito, diversa dall'idea di totalità, perché la prima rappresenta un'esigenza puramente morale, mentre la seconda teoretica. ⁴³ La ripresa di quell'elemento liminare che è l'aldilà muto della *romanitas* mostra la necessità di un ordine etico, per certi versi anche laico, che il poeta cerca di ristabilire nel momento in cui sente il tepore della brezza serale della vita.

District and Circle si muoveva dunque, nei confronti del libro VI dell'*Eneide*, come una ruota tesa a riavvolgere lo strenuo legame col padre: era una traduzione *in toto*, una mascherata, un vestire altri, simili panni. In *Human Chain*, invece, come si è detto, la ripresa si presenta completamente nell'accorato *humus* virgiliano, nell'aria da palcoscenico che pare solo il contorno del dramma, mentre ne funge da essenza. È, appunto, l'idea dell'inesauribile ad essere l'oggetto del riuso. Si pensi all'undicesima lirica della sequenza, quando ai vv. 9-12:

[...] as if we had commingled
 Among shades and shadows stirring on the brink
 And stood there waiting, watching,
 Needy and ever needier for translation. ⁴⁴

I pescatori sono spaccati da un fluire-refluire di spiriti e ombre trascendenti. Il loro «subbuglio sul bilico» li mette in allerta e in attesa di un prodigio che deve essere tradotto. Il viaggio in bus, sulla linea 110, quell'itinerario di citazioni del libro VI, ha come finalità estrema la 'traduzione' dell'idea morale che regge l'Averno romano, come qualsiasi altro mondo soprasensibile: l'infinito. Esso è, anche in questo caso, «il carattere proprio di un essere trascendente in quanto trascendente, è l'assolutamente altro»; ⁴⁵ ed ha come precipua manifestazione fisica il volto, cioè «la presenza di un essere che non entra nella sfera del Medesimo» e che «fissa il suo 'statuto' di infinito». ⁴⁶

La lirica conclusiva della sequenza narra nuovamente l'avvento di una bambina virgiliana e di un tempo più disteso e sereno: *the age of births*. Con la rara maestria di chi

⁴¹ LUCA GUERNERI, *Introduzione*, in HEANEY, *Catena Umana*, cit.

⁴² LÉVINAS, *Totalità e Infinito*, cit., p. 81.

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 83.

⁴⁴ HEANEY, *Human Chain*, cit., p. 59; «[...] come se ci fossimo frammisti//agli spiriti e alle ombre in subbuglio sul bilico/ e lì restassimo, in attesa, attenti/ bisognosi e ancora più bisognosi di traduzione» (HEANEY, *Catena Umana*, cit., p. 113).

⁴⁵ LÉVINAS, *Totalità e Infinito*, cit., p. 47.

⁴⁶ *Ivi*, p. 201.

riesce a distinguere nitidamente la propria opera passata, Heaney, anche nel caso dell'E-cloga IV, ripercorre le trame del suo stesso riuso e imprime una linfa di esuberanza ad un Virgilio che non è più semplicemente 'ripreso', ma 'vissuto'. Il volto della bambina, con la sua luminaria *epifania*, instaura il regno dell'eterno sulla Terra, perché «il desiderio metafisico dell'assolutamente altro che anima l'intellettualismo (o l'empirismo radicale che confida nell'insegnamento dell'esteriorità) dispiega la sua *en-ergia* nella visione del volto o nell'idea dell'infinito». ⁴⁷

And now the age of births. As when once
 At dawn from the foot of our back garden
 The last to leave came with fresh-plucked flowers
 To quell whatever smells of drink and smoke
 Would linger on where mother and child were due
 Later that morning from the nursing home,
 So now, as a thank-offering for one
 Whose long wait on the shaded bank has ended,
 I arrive with my bunch of stalks and silvered heads
 Like tapers that won't dim
 As her earthlight breaks and we gather round
 Talking baby talk. ⁴⁸

Il *balbettare suoni di bambini* certifica l'esigenza immediata del ritorno ad un'epoca più innocente dove «la trascendenza o la bontà si produce come pluralismo» e «l'unità della pluralità è la pace». ⁴⁹ L'essere circoscrive i confini della vera bontà nel momento in cui il soggetto, mantenendosi ed esistendo senza egoismo, procede spedito verso l'Altro. Quest'ultimo non è «la negazione del Medesimo come vorrebbe Hegel»; ⁵⁰ ne è, altresì, la manifestazione trascendente, la quale, in un moto d'imprudenza primordiale, si configura proprio come Bontà d'origine.

Dopo la porta del dolore
 le altre, successive,
 del distacco, della spoliazione –
 dov'è? – gliela nasconde
 non sa se infinità
 o finitudine di spazio

⁴⁷ *Ivi*, p. 202.

⁴⁸ HEANEY, *Human Chain*, cit., p. 60; «E ora il tempo delle nascite. Come quando una volta/all'alba dal fondo del nostro giardino sul retro / l'ultimo a andarsene giunse con fiori appena colti// per attenuare qualunque odore di alcol e fumo/ indugiasse là dove madre e figlia erano attese/ dalla clinica più tardi quella mattina,// ora dunque, come ringraziamento per una/ la cui lunga sosta sull'ombreggiata riva è finita,/ arrivo con il mio mazzo di steli e spighe argentate// come ceri che non s'abbuieranno/allo spuntare della sua terrestre luce circondandoli/ e balbettando suoni di bambini» (HEANEY, *Catena Umana*, cit., p. 115).

⁴⁹ LÉVINAS, *Totalità e Infinito*, cit., p. 314.

⁵⁰ *Ibidem*.

e tempo, ma è là,
 lo attende l'inesorabile infilata.
 Varco per cui deve, ombra umana
 lui pure, opacità, passare
 e passerà, n'è certo,
 fino al suo dilavarsi
 dalle mura della città,
 dalla memoria del mondo
 in un diluvio di presenza
 prima del sacramento
 della luce, della accecante identità.⁵¹

Il varco a cui arriva l'«accecante identità» luziana corrisponde al luogo stesso del Bene attraverso il lavacro della purezza. Quest'ultima è un'ora di nascita, un'epoca in cui l'inedito mattino della luce e della persona si rimpolpa nell'unico splendore. È appunto una *age of births*. Secondo Lévinas, la trascendenza «consiste nell'andare là dove non l'ha preceduta nessun pensiero illuminante – cioè panoramico –, nell'andare senza sapere dove».⁵² Qual è la portata di tale trascendere?

[...] Nothing surpassed
 That quick unburdening, backbreak's truest payback,
 A letting go which will not come again.
 Or it will, once. And for all.⁵³

Siamo al fulcro lirico e concettuale di *Human Chain*. Il poeta ricorda di come, tra i militari che sparavano alto sulla folla, passava e ripassava grossi sacchi di vettovaglie, diventando così l'anello inestirpabile di una catena umana, di un piccolo mondo chiuso e solidale nel dolore della guerra civile irlandese. L'attimo dello «sgravio di fatica» fu la vera ricompensa che, per lo scorrere disgregatore del tempo, contenuto inequivocabile del reale, non tornerà più. Ma forse tornerà ancora una volta: *la volta per tutte*, la volta cioè in cui all'uno ('once') sarà affiancato il tutto ('all'). Quale può mai essere questa volta *unica e piena* del *lasciare andare* ('a letting go')? L'ora del trapasso e della ipotetica *più vera ricompensa* ('truest payback'), in modo da stabilire ancora l'irriducibile, platonica divisione tra due mondi? La terra dell'inconoscibilità, del 'for all *sta assieme* al reale del 'quick unburdening', nel senso che qui è istituito, in maniera inedita, e dunque non platonica, il legame finale tra il fisico e il metafisico. L'invisibile *sta dentro* il visibile, è lì in potenza, scolpito e messo in rilievo dalla parola poetica.

⁵¹ MARIO LUZI, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 33-34.

⁵² LÉVINAS, *Totalità e Infinito*, cit., p. 313.

⁵³ HEANEY, *Human Chain*, cit., p. 21; «Nulla ha superato/ quel rapido sgravio di fatica, più vera ricompensa,/ un lasciare andare che mai più tornerà./ O forse sì. Una sola volta. La volta buona» (HEANEY, *Catena Umana*, cit., p. 37).

So reitet man in den Abend hinein, in irgen einen Abend. Man schweigt wieder, aber man hat die lichten Worte mit.⁵⁴

Dopo la sera e il silenzio Heaney invoca la luce della rinascita e del mattino innocente. Sotto un'ottica puramente psicanalitica, sono interessanti le parole del padre della logoterapia V. E. Frankl:

Ma esistono uomini capaci di vivere la loro vita anche in un'altra dimensione. Per essi il compito è qualcosa di transitivo e vivono in pari tempo due istanze: quella da cui proviene il compito e quella che lo fonda. In breve: per costoro il compito è assunto dal punto di vista della trascendenza, come un dono trascendente la stessa natura umana.⁵⁵

Condizione essenziale forse di ogni scrittore, questo compito rende la condizione del poeta assai vicina a quella dell'*homo religiosus* «che è consapevole e responsabile del suo tempo terreno come dono e iniziazione alla conoscenza di Dio».⁵⁶ Esattamente ciò che Heaney porta a termine, quando canta il supremo attimo dello «sgravio di fatica». In un luogo in cui il poeta irlandese non riprende Virgilio, si fa maestro di una profezia virgiliana e di un universo pre-platonico: l'arrivo di un nuovo dio, un cristianesimo nel quale tra i due regni (sensibile e sovrasensibile) non ci sia strenua irriducibilità, ma lieta continuità.

Heaney e Virgilio sono, dunque, poeti essenziali. Essi riportano l'alterità e l'assoluto, perché preparano la voce generante di una poesia post-avanguardistica in cui «l'Arte continua a vivere».⁵⁷ Il loro rapporto va più a fondo della semplice 'ripresa', 'traduzione', 'rilettura': in entrambi si scorge l'inconfondibile tensione all'assolutamente altro, al trascendente che viene e rinnova la cultura.⁵⁸

5 EPILOGO: POLITICA E METAFISICA

Il significato ultimo dell'identificazione virgiliana possiede un valore metafisico e politico. Può sembrare strano associare questi due aggettivi. Può essere fuorviante dare loro un senso comune. Il Conflitto nordirlandese, conosciuto come *The Troubles*, la cosiddetta guerra a bassa intensità tra cattolici e protestanti, che si ebbe tra la fine degli anni Sessanta e la fine degli anni Novanta e che costrinse Heaney, proveniente da famiglia cattolica, ad emigrare a Dublino dalla contea di Derry, non permetteva di affermare alcuna verità cristiana. Perché i poeti in tempi di privazione?

54 «Si cavalca così, immergendosi nel folto della sera./ Di una sera senza volto./ Silenzio, di nuovo. Ma sta, nel cuore d'ognuno, il viatico di luminose parole» (RAINER MARIA RILKE, *La Ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke*, cur. e trad. da Vincenzo Errante, Rimini, Raffaelli, 2015, pp. 20-21).

55 VIKTOR E. FRANKL, *Logoterapia e analisi esistenziale*, a cura di Eugenio Fizzotti, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 95-96.

56 *Ibidem*.

57 CELAN, *La verità della poesia*, cit., p. 18.

58 O'DRISCOLL, *Stepping Stones*, cit., pp. 295-296.

Il tempo è tempo di privazione e per questo è oltremodo ricco il suo poeta, tanto ricco che spesso, commemorando coloro che sono stati e attendendo trepidamente colui che viene, vorrebbe intorpidirsi e, in questo apparente vuoto, soltanto dormire. Ma egli tiene fermo nel nulla di questa notte.⁵⁹

Nel buio del tempo di povertà la poetica heaniana funge da viatico irrinunciabile, come le *rose di Gerico*, che indicano l'itinerario oltre le insidie del deserto. Di qui si attesta una profezia pastorale che possiede un significato di augurio politico *perché* metafisico.

Dopo molto cammino, Maria e Giuseppe per la terza volta persero l'orientamento. Allora avvenne un magnifico fenomeno miracoloso che guidò i loro passi: d'ambo i lati di una strada scorsero le cosiddette *rose di Gerico*; queste hanno i ramoscelli increspati, il fiore nel centro ed il gambo dritto. Con giubilo seguirono la via tracciata dalle pianticelle, e così attraversarono il deserto senza altre difficoltà.⁶⁰

La *rose di Gerico* in *Electric Light* ridestano vita alla parola virgiliana, adattandola al nuovo avvenire. Acquistano il simbolo di primizia. La *Bann Valley Eclogue* è, ad esempio, una ripresa immediata e diretta dell'*Ecloga* IV, sia nei contenuti che nella forma; interessante e originale appare la tipologia di confronto con la materia, che qui sembra essere partorita per la prima volta.

Il poeta dialoga con Virgilio circa il suo *poëticus*, prendendo a modello le cinque parole latine costituenti l'ossatura della profezia (*Carmen, ordo, nascitur, saeculum, gens* v. 8), in modo da disporle nel nuovo canto secondo un assetto che dovrebbe *trascinare via tutto il vecchio marciume* (v. 12). Ma cosa muta davvero l'*Ecloga* da renderla, per la sua ripresa dal poeta mantovano, comparabile a questa epoca? Ai vv. 25-30:

Eclipses won't be for this child. The cool she'll know
Will be the pram hood over her vestal head.
Big dog daisies will get fanked up in the spokes.
She'll lie on summer evenings listening to
A chug and slug going on in the milking parlour.
Let her never hear close gunfire or explosions.⁶¹

Child traduce il *puer* virgiliano, mutandolo di sesso. Non è in arrivo il bimbo che regnerà sul *pacatum orbem*, sul mondo pacificato, bensì la bimba: e per questa «non ci saranno eclissi». Il non eclissarsi dà a intendere la volontà presenziante della neonata; ella si stabilirà sull'orbe una volta per tutte, e, affinché il suo regno non sia messo in ombra, la parola deve figurarla nella preveggenza.

⁵⁹ MARTIN HEIDEGGER, *La poesia di Hölderlin*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 2007, p. 57.

⁶⁰ ANNA KATHARINA EMMERICK, *La vita della Madonna*, a cura di Vincenzo Noja, Conegliano, Ancilla, 2013, p. 284.

⁶¹ SEAMUS HEANEY, *Electric Light*, London, Faber&Faber, 2001, p. 17; «Non ci saranno eclissi per questa bambina. Il fresco che conoscerà / Sarà il tettuccio della carrozzina sulla sua testa da vestale. / Grandi margherite si attorciglieranno nei raggi delle ruote. / Nelle sere d'estate ascolterà distesa / Lo spruzzo e il risucchio della mungitura. / Che lei non senta mai da vicino spari ed esplosioni» (*Seamus Heaney, poeta dotto*, a cura di Gabriella Morisco, Bologna, In forma di parole, 2007, p. 105).

Heaney canta, con l'avvento del nuovo secolo, la benaugurante venuta di un femminilità che non tramonerà più. Ciò significa che profeticamente è possibile l'arrivo di qualcosa che riporti luce sulla terra che annotta. E quest'alba in arrivo non potrà essere eclissata da alcunché.

È *oggi*, lo è nitidamente
 in lui, fuori di lui. Eppure
 da che cielo piove questo presente?
 Si afferra
 la vita a se medesima,
 si apprende
 ad ogni briciola,
 prolifera
 si espande, avara e prodiga,
 nello spazio che le è dato
 o si crea
 lei, si prende
 la forza del suo fato.
 Vaso d'oscurità,
 bacino celeste inesauribile.
 Chi lo nomina, chi gli dà grazia e persona,
 donna, tu sola, a questo miracolo.⁶²

L'alba è la predilezione del veniente femminile. Un'immagine tipica per i poeti del femminile: l'aurora funge da inequivocabile simbolo della roseità. Lo è anche la Vergine nella speculazione di San Luigi de Montfort: «Essendo Maria l'aurora che precede e annuncia il Sole di Giustizia, che è Gesù Cristo, deve essere svelata e conosciuta, perché lo sia Gesù Cristo».⁶³ Storicamente il poeta irlandese si riferisce all'annuncio dell'imminente arrivo di una nipotina; ma è chiaro che un dialogo così franco con la *romanitas* tenda a trasfigurare la pura intenzionalità poetica, il pretesto, per così dire, del canto. L'arrivo della bambina fonde in sé il *puer* virgiliano dell'*Ecloga IV* e il *reditum Virginis* della medesima ecloga.

Heaney contrasta la conoscenza del buio e il suo deterrente mediante la simbologia di una luce, per adesso, ancora *elettrica*: derivata, mediata dalla corresponsione del *like*. E come sarà? *The cool*, 'il fresco' che lei conoscerà, è «nel tetto della carrozzina sulla sua testa da *vestale*» (v. 26). *Will be* rimanda al futuro, che però la bimba conoscerà solo nel rimanere all'interno della carrozzina, cioè nel suo stanziarsi sulla terra. La frescura, da intendersi come il vento di rinnovo, la freschezza che accompagna le limpide albe, *sarà*, ovvero si presenterà al suo cospetto, sul tetto che sfiora la sua testa da *vestale*. Se si considera che la parola ricrea l'ambiente visivo-culturale di Virgilio, la condizione di *vestale* deve equivalere al sacro per il mantovano, e ciò è notevole: Heaney considera il suo interlocutore ancora al di qua della cristianità, come aveva già fatto Dante. La prolusione

62 LUZI, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, cit., pp. 57-58.

63 GRIGNON DE MONTFORT, *Trattato della vera devozione a Maria*, cit., p. 77.

virgiliana per essere tale deve rimanere nell'incoscienza dell'epoca cristiana, deve mostrarsi profezia nel suo "dire prima". Virgilio precederà sempre la cristianità, in maniera che davvero preceda l'avvento del nuovo nel mondo: la testa da vestale della bimba garantisce la sacralità del *prima* che sarà *dopo*.

I quattro versi seguenti descrivono l'opera futura della bimba, una volta certificata la sua nascita. L'avvolgersi delle margherite nei raggi delle ruote della carrozzina comprova la presenza di un aspetto eminentemente naturale: il torcere di un *elemens naturalis* al cospetto delle ruote (che producono il movimento, mettono cioè in azione la bimba) sta per l'assenso della *naturalitas* dinnanzi alla novità di lei.

Il suo cammino verso il mondo da placare avrà il beneplacito dell'intera creazione, ridotta nella forma di margherite. Poi: rimarrà distesa, nelle sere d'estate, ad ascoltare la mungitura. Il verbo *to lie* indica principalmente lo 'stare sdraiato'. Ma tale *giacere* non è nella semplicità dello stendersi per un qualche accidente, bensì nello 'stare per dormire'. Lo stato di *to lie* è, pertanto, quello di chi, disteso, si ferma nel torpore, che rappresenta di per sé uno *status gratiae*. La bimba sarà immobile nella distensione del dormire, come Hölderlin, che risulta essere anche una distensione d'essere, un ascoltare la mungitura. La distensione e l'ascolto fungono da conciliazione del sonno nel 'tempo di privazione' in vista dell'arrivo del nuovo tempo. Sono una forma attiva di resistenza.⁶⁴

La poesia di tradizione pastorale (falsamente innocua) e l'epica, suffragate dall'afflato lirico, divengono un'attestazione precipua della poesia di resistenza, entro le quali Heaney si muove – non differentemente da Tasso, ad esempio – per la ricerca di un mondo auspicabile nell'ideale di Bontà.⁶⁵

Non bisogna la morte,
 ch'a stringer nobil core
 prima basta la fede, e poi l'amore.
 Né quella che si cerca
 È sì difficil fama
 seguendo chi ben ama,
 ch'amore è merce, e con amar si merca.
 E cercando l'amor si trova spesso
 gloria immortal appresso.⁶⁶

Heaney si tenne fermo nel nulla di quella notte, assopendosi al canto virgiliano in un'ambientazione bucolica. Come rileva giustamente Paolo Febbraro, «così, Heaney ha avuto il merito di non abbandonare la propria arcadia infantile, come avrebbe fatto un illuminista radicale. Del resto, gli infanti parlano coi gesti, e il corpo è un'immagine. La "pastorale irlandese" che ha vissuto nei primi anni della sua vita è diventata ciò che per altri poeti è stato il dolore, l'anaffettività della famiglia».⁶⁷ In questo senso egli anticipa una poetica del totale, entro cui epica, lirica e dramma pastorale si fondono. Il rispetto

64 Cfr. RICHARD F. THOMAS, *The Georgics of Resistance. From Virgil to Heaney*, in «Vergilius», XLVII (2001), pp. 117-147.

65 Cfr. SIDNEY BURRIS, *The Poetry of Resistance. Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*, Ohio, Ohio University Press, 1990.

66 TORQUATO TASSO, *Aminta*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 2009, p. 137.

67 PAOLO FEBBRARO, *Leggere Seamus Heaney*, Roma, Fazi, 2015, p. 179.

per i morti, per le lacerazioni e infezioni nazionali – rispetto cantato superbamente in *Station Island* – spinse il poeta irlandese a cercare il rimedio alla crisi dei valori in un sistema metafisico anteriore a quello intimamente cristiano: i Campi Elisi virgiliani. «Una fede lieve e pesante come la mannaia di una ghigliottina». ⁶⁸ Con il mantovano condivideva anche la sorte di esule: «Quando Virgilio mi appare, non è come qualcuno che è mandato dal cielo da Beatrice ma come qualcuno che incontri per caso sulla strada di un villaggio». ⁶⁹

Pochi istanti prima di morire Heaney ha detto alla moglie «Noli timere»:

His son Michael revealed at the funeral mass that his father texted his final words, «Noli timere» (Latin: «Do not be afraid»), to his wife, Marie, minutes before he died. ⁷⁰

Noli timere è la rassicurazione angelica del sonno di Giuseppe: «Haec autem eo cogitante, ecce angelus Domini in somnis apparuit ei dicens: “Ioseph fili David, noli timere accipere Mariam coniugem tuam. Quod enim in ea natum est, de Spiritu Sancto est.”». ⁷¹ Giuseppe non ha da disperarsi: nell’opera di Dio non c’è nulla di cui temere. Maria è la speranza stessa di Dio e dell’uomo redento. L’alba del femminile è vissuta anche nell’attimo di trapasso, nel tramonto dei sensi, come una chiara testimonianza di destino. *Noli timere* è anche la traduzione latina del verso focale della sua splendida *Scaffolding*:

So if, my dear, there sometimes seem to be
Old bridge breaking between you and me,
Never fear. We may let the scaffolds fall,
Confident that we have built our wall. ⁷²

Never fear e *Noli temere* sono all’origine e alla fine del suo personale percorso creativo, il quale, come Dante, ebbe in dote una sentinella speciale: Virgilio. Come afferma lucidamente Marco Sonzogni, nella sua nota alla traduzione italiana di *Death of a Naturalist*: «E ancora i versi per l’adorata moglie Marie (*Poesia e Volo di luna di miele*, da *Morte di un naturalista*; *Anguillerie e Chanson d’aventure*, da *Catena umana*): un rapporto, il loro, iscritto nella rassicurante esortazione a non temere («Never fear») che Seamus le rivolge *ab initio* in versi (*Impalcatura*) e le rinnova *in extremis* in un sms («Noli timere»), come hanno rivelato i familiari durante le esequie». ⁷³

Ma proprio come il Virgilio dantesco, suo malgrado, malinconico ma autorevole, egli è stato il poeta nuovamente precorritore e, dunque, l’amante infelice del Cristianesimo.

⁶⁸ FRANZ KAFKA, *Gli otto quaderni in ottavo*, in *Confessioni e Diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, pp. 691-789, a p. 735.

⁶⁹ Estratto della *Lectio Magistralis* di Seamus Heaney svolta all’Università degli studi di Urbino “Carlo Bo”, in occasione del conferimento della laurea ad honorem, e contenuta nel volume MORISCO, *Seamus Heaney, poeta dotto*, cit., p. 165.

⁷⁰ HENRY McDONALD, *Seamus Heaney’s last words were ‘Noli timere’, son tells funeral*, in «The Guardian» (2 settembre 2013).

⁷¹ Mt 1, 20.

⁷² HEANEY, *Death of a Naturalist*, cit., p. 41; «Perciò, mia cara, se talvolta sembra/ che tra me e te stiano cedendo vecchi ponti,/ non temere. Lasciamo pure cadere l’impalcatura,/ sicuri di avere costruito il nostro muro» (HEANEY, *Morte di un naturalista*, cit., p. 89).

⁷³ MARCO SONZOGNI, *Nota del traduttore*, in HEANEY, *Morte di un naturalista*, cit., pp. 113-118, a p. 115.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDREOTTI, ROBERTO, *Ritorni di fiamma. Augusto, Virgilio, Ovidio e altri classici*, Milano, Rizzoli, 2009. (Citato a p. 149.)
- ANDREWS, ELMER (a cura di), *The Poetry of Seamus Heaney*, Cambridge, Icon, 1998. (Citato a p. 142.)
- BLOOM, HAROLD (a cura di), *Seamus Heaney*, New York, Chelsea House Publishers, 1986. (Citato a p. 144.)
- BRUNETTI, UMBERTO, *La leggenda di Beren e Luthien. Il 'classico' in Tolkien*, in «Studi Urbinati B - Scienze umane e sociali», LXXXI (2011), pp. 249-267. (Citato a p. 146.)
- BUFFONI, FRANCO, *Seamus Heaney. Il rimedio della poesia*, in «Poesia», LXXXIX (1995), pp. 33-36. (Citato a p. 144.)
- BURRIS, SIDNEY, *The Poetry of Resistance. Seamus Heaney and the Pastoral Tradition*, Ohio, Ohio University Press, 1990. (Citato a p. 159.)
- CAMPO, CRISTINA (a cura di), *Racconti di un pellegrino russo*, Milano, Bompiani, 2003. (Citato a p. 143.)
- ČECHOV, ANTON, *Racconti*, a cura di Igor Sibaldi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996. (Citato a p. 142.)
- CELAN, PAUL, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008. (Citato alle pp. 152, 156.)
- DOSTOEVSKIJ, FĚDOR, *I fratelli Karàmazov*, a cura di Igor Sibaldi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1994. (Citato a p. 150.)
- EMMERICK, ANNA KATHARINA, *La vita della Madonna*, a cura di Vincenzo Noja, Conegliano, Ancilla, 2013. (Citato a p. 157.)
- EVDOKIMOV, PAVEL, *Dostoevskij e il problema del male*, Roma, Città Nuova, 1995. (Citato a p. 150.)
- FEBBRARO, PAOLO, *Leggere Seamus Heaney*, Roma, Fazi, 2015. (Citato a p. 159.)
- FRANKL, VIKTOR E., *Logoterapia e analisi esistenziale*, a cura di Eugenio Fizzotti, Brescia, Morcelliana, 2005. (Citato a p. 156.)
- FREUD, SIGMUND, *Dostoevskij e il parricidio*, in *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti 1923-1924*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 124-157. (Citato a p. 150.)
- GRIGNION DE MONTFORT, LOUIS-MARIE, *Trattato della vera devozione a Maria*, Camerata Picena, Shalom, 1995. (Citato alle pp. 151, 158.)
- GUERNERI, LUCA, *Introduzione*, in Seamus Heaney, *Catena Umana*, trad. da Luca Guerneri, Milano, Mondadori, 2011. (Citato a p. 153.)
- GUERNERI, LUCA, *Postfazione*, in Seamus Heaney, *District e circle*, trad. da Luca Guerneri, Milano, Mondadori, 2009. (Citato a p. 149.)
- HEANEY, SEAMUS, *Attenzioni. Preoccupazioni – Prose scelte 1968-1978*, a cura di Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 2004. (Citato a p. 152.)
- *Catena Umana*, trad. da Luca Guerneri, Milano, Mondadori, 2011. (Citato alle pp. 144, 153-155, 161.)
- *Death of a Naturalist*, London, Faber&Faber, 1966. (Citato alle pp. 144, 147, 160.)
- *Door into the Dark*, London, Faber&Faber, 1969. (Citato a p. 152.)
- *Electric Light*, London, Faber&Faber, 2001. (Citato a p. 157.)

- HEANEY, SEAMUS, *Human Chain*, London, Faber&Faber, 2010. (Citato alle pp. 143, 153-155.)
- *Il governo della lingua. Prose scelte 1978-1987*, a cura di Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 1998. (Citato a p. 146.)
- *La riparazione della poesia. Lezioni di Oxford*, a cura di Massimo Bacigalupo, Roma, Fazi, 1999. (Citato a p. 149.)
- *Livella a spirito. Poesie scelte*, trad. da Erminia Passannanti, http://www.poiein.it/autori/G_I/heaney.htm#%C2%ACSan%20Kevin%C2%AC%20e%C2%AC%20il%20Merlo. (Citato a p. 143.)
- *Morte di un naturalista*, trad. da Marco Sonzogni, Milano, Mondadori, 2014. (Citato alle pp. 147, 160, 163.)
- *Seeing Things*, London, Faber&Faber, 1991. (Citato a p. 149.)
- *Station Island*, London, Faber&Faber, 1984. (Citato a p. 146.)
- *Station Island*, trad. da Gabriella Morisco e Anthony Oldcorn, Milano, Mondadori, 1996. (Citato alle pp. 146, 150.)
- *The Spirit Level*, London, Faber&Faber, 1996. (Citato a p. 142.)
- *The Spirit Level*, trad. da Roberto Mussapi, Milano, Mondadori, 2000. (Citato a p. 143.)
- *Vèder cose*, trad. da Gilberto Sacerdoti, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 149.)
- HEIDEGGER, MARTIN, *La poesia di Hölderlin*, a cura di Friedrich-Wilhelm von Herrmann, edizione italiana a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 2007. (Citato a p. 157.)
- KAFKA, FRANZ, *Gli otto quaderni in ottavo*, in *Confessioni e Diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, pp. 691-789. (Citato a p. 160.)
- *Lettera al padre*, in *Confessioni e Diari*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1972, pp. 637-689. (Citato a p. 151.)
- KIERKEGAARD, SÖREN, *Diario*, a cura di Cornelio Fabro, Milano, Rizzoli, 2007. (Citato a p. 141.)
- LÉVINAS, EMMANUEL, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Milano, Jaca Book, 2001. (Citato a p. 150.)
- *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, Milano, Jaca Book, 1996. (Citato alle pp. 150, 153-155.)
- LUZI, MARIO, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti, 2004. (Citato alle pp. 155, 158.)
- MCDONALD, HENRY, *Seamus Heaney's last words were 'Noli timere', son tells funeral*, in «The Guardian» (2 settembre 2013). (Citato a p. 160.)
- MOLONEY, KAREN MARGUERITE, *Seamus Heaney and the Emblems of Hope*, Columbia, University of Missouri Press, 2007. (Citato a p. 149.)
- MORISCO, GABRIELLA (a cura di), *Seamus Heaney, poeta dotto*, Bologna, In forma di parole, 2007. (Citato alle pp. 157, 160.)
- MUSSAPI, ROBERTO, *Prefazione*, in Seamus Heaney, *Una porta sul buio*, trad. da Roberto Mussapi, Parma, Guanda, 2006, pp. 5-7. (Citato a p. 147.)

- O'DONOGHUE, BERNARD, *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. (Citato a p. 150.)
- O'DRISCOLL, DENNIS, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, London, Faber&Faber, 2008. (Citato alle pp. 144, 156.)
- PUTNAM, MICHAEL C. J., *Virgil and Heaney: "Route 110"*, in «Arion. A Journal of Humanities and the Classics», XIX (2012), pp. 79-112. (Citato a p. 145.)
- *Virgil and Seamus Heaney*, in «Vergilius», LVI (2010), pp. 3-16. (Citato a p. 146.)
- RILKE, RAINER MARIA, *La Ballata sull'amore e sulla morte dell'alfiere Cristoforo Rilke*, cur. e trad. da Vincenzo Errante, Rimini, Raffaelli, 2015. (Citato a p. 156.)
- SERPIERI, ALESSANDRO, *Introduzione*, in T.S. Eliot, *Terra desolata*, cur. e trad. da Alessandro Serpieri, BUR, 2006, pp. 3-21. (Citato a p. 144.)
- SONZOGNI, MARCO, *Nota del traduttore*, in Seamus Heaney, *Morte di un naturalista*, trad. da Marco Sonzogni, Milano, Mondadori, 2014, pp. 113-118. (Citato a p. 160.)
- STEVENS, WALLACE, *Aurora d'autunno*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Adelphi, 2014. (Citato a p. 144.)
- TASSO, TORQUATO, *Aminta*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 2009. (Citato a p. 159.)
- THOMAS, RICHARD F., *The Georgics of Resistance. From Virgil to Heaney*, in «Vergilius», XLVII (2001), pp. 117-147. (Citato a p. 159.)
- TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL, *Il Silmarillion*, a cura di Christopher Tolkien e traduzione italiana di Francesco Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 2000. (Citato a p. 146.)
- VENDLER, HELEN, *Seamus Heaney*, Cambridge, Harvard University Press, 1998. (Citato a p. 142.)
- VIRGILIO, *Eneide*, trad. da Luca Canali, commento di Ettore Paratore adattato da Marco Beck, introduzione di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 152.)
- WALCOTT, DEREK, *Isole. Poesie scelte (1948-2004)*, a cura di Matteo Campagnoli, Milano, Adelphi, 2009. (Citato a p. 145.)

PAROLE CHIAVE

Seamus Heaney, Virgilio, Cristianesimo, trascendenza, Kierkegaard, *Eneide*, discesa agli inferi, Averno, *District and Circle*, *Human Chain*.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Alberto Fraccacreta (1989) è laureato magistrale in *Archeologia e Letterature classiche del Mediterraneo* all'Università degli Studi di Urbino 'Carlo Bo' (2012) e in *Filosofie della conoscenza, della morale e della comunicazione* alla medesima Università (2014). È iscritto al secondo anno di Dottorato in Italianistica presso l'Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata'. Ha pubblicato l'articolo *Montale, Dylan e la reticenza* nel numero N° 11 (2015) di *In Limine – Quaderni letterature viaggi teatri*. È presidente dell'Associazione culturale *La Resistenza della Poesia*, fondata nel 2010, con la quale pubblica una rivista quadrimestrale dall'omonimo titolo, allestisce spettacoli di Commedia dell'Arte. Collabora con il quotidiano online *Succedeoggi*. Ha pubblicato nel 2012 la sua prima silloge *Uscire dalle mura* presso Raffaelli editore (Finalista Camaione Giovani). Nel dicembre 2014 ha vinto *ex aequo* il premio Onor d'Agobbio per la poesia giovane. Nell'aprile 2015 ha partecipato al convegno *Per il dopo, per il principio. A dieci anni dalla morte di Mario Luzi (1914-2005)*.

albertofraccacreta@libero.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALBERTO FRACCACRETA, *Heaney l'amante infelice. Riprese del libro VI dell'Eneide*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 141-164.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

IL REALE IN FINZIONE. L'IBRIDAZIONE DI *FICTION* E *NON-FICTION* NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA

MARCO MONGELLI – *Università di Bologna*

Questo saggio propone un breve excursus della storia dell'ibridazione di *fiction* e *non-fiction* in ambito occidentale, a partire dal *new journalism* e dal *non-fiction novel* fino all'attuale proliferazione di oggetti narrativi in cui è presente una finzionalizzazione del reale. A partire da alcuni *faction* contemporanei si illustreranno le diverse intenzioni e i diversi risultati estetici a cui possono giungere i tentativi di ibridare la *fiction* con il reportage giornalistico, il racconto di un caso di cronaca o di un pezzo di Storia, la biografia e il diario. Nelle forme sempre specifiche in cui ogni testo pensa e mette in scena il reale è spesso presente la convinzione che una verità ulteriore, più "vera", si dia attraverso la menzogna letteraria, ovvero la *fiction*.

This paper provides a brief account of the history of hybridization between fiction and non-fiction within Western literature, from the origins – the new journalism and the non-fiction novel – to the contemporary hypertrofia of "narrative objects" in which we can trace a process of fictionalization. Starting from contemporary *factions* we will illustrate the different intentions and the different aesthetic results of the attempts to hybridize fiction with journalistic reportage, true crime report, narrative history, diary or biography. Although each text thinks and depicts reality in a very specific form, it will clearly emerge that all *factions* share the belief that narrative fiction might be used as a key to achieve a more authentic truth.

I INTRODUZIONE

Negli ultimi anni si sente sempre più spesso parlare, in ambito letterario ma non solo, di opere che si ispirano alla realtà, agli eventi veramente accaduti e ai personaggi improvvisamente famosi. Opere che non inventano niente ma prendono in prestito dalla vita reale per restituire un testo letterario. Da un lato si assiste a un «ritorno alla realtà»¹ dettato da una fame di essa,² dall'altro però siamo sempre più convinti di vivere in una finzione: non solo tutto quello che ci circonda è costruito come se fosse una finzione, un racconto costruito ad arte, ma noi stessi ci percepiamo come tanti personaggi di una storia inventata da qualche romanziere. Tante identità virtuali sullo scacchiere del *continuum* di Internet e del racconto televisivo, dei social network e dell'*infotainment*.

Questa contraddizione forse solo apparente in cui viviamo è registrata e allo stesso tempo alimentata da una serie di oggetti estetici dall'aria sempre più strana, ricostruzioni di fatti di cronaca (nera, perlopiù), ricostruzioni della vita di personaggi storici, addirittura riscritture di un intero periodo storico in una maniera non necessariamente

- ¹ Secondo la formula proposta nel 2008 dalla rivista *Allegoria*, che dedica un intero numero, il 57, al tema: *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*. Ad aprire il volume un'intervista fatta ad alcuni scrittori nati tra gli anni sessanta e settanta, dal titolo: *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «*Allegoria*», LVII (2008), a cura di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, pp. 9-25. A seguire un saggio dello stesso RAFFAELE DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «*Allegoria*», LVII (2008), pp. 26-54 e un focus su *Gomorra* a opera di C. Benedetti, F. Petroni, G. Policastro e A. Tricomi (*Il libro in questione: Roberto Saviano, Gomorra*, in «*Allegoria*», LVII (2008), pp. 173-195). L'eco di questi interventi è stata grandissima e non sono mancate risposte e critiche, anche feroci. Il saggio di recentissima uscita dello stesso RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014 può essere considerato anche come il punto di arrivo di quella riflessione.
- ² Secondo la formula di DAVID SHIELDS, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. da Marco Rossari, Roma, Fazi, 2010.

contro-fattuale. Biografie finzionali, romanzi di *non-fiction*, reportage narrativi, autofinzioni: per quanto spesso siano soltanto etichette confuse, tutte queste definizioni rimandano a un'immagine mentale insolita. Avvertiamo in quanto lettori una perversione delle categorie classiche: un romanzo non può essere anche un resoconto di cronaca, e cosa può avere di finzionale, di inventato, la biografia di una persona veramente esistita?

Benché la relazione tra la realtà e la sua reinvenzione letteraria sia sempre stata fertillissima e probabilmente non risolvibile, diverse sono le forme e le gradazioni di questa interazione. Nel campo prettamente letterario il dibattito sulle scritture non finzionali non data più di un cinquantennio, ma nella sua estrema gioventù ha prodotto già una notevole serie di riflessioni, estendendosi a tutti gli ambiti del sapere con cui la letteratura ha sempre intrattenuto rapporti stretti. La filosofia del linguaggio e la linguistica innanzitutto, e subito dopo la psicologia e la sociologia, l'antropologia e la politica: nessun approccio epistemologico alla realtà è rimasto inesplorato.

Le pratiche narrative che chiamiamo provvisoriamente ibride sono forse ancora marginali nel campo letterario. Ma non è proprio il campo letterario odierno a essere sfrangiato e irriconoscibile? Se c'è un vettore testuale che è invece riconoscibile, questo è proprio la tendenza a evadere, a sperimentare linee di fuga che portano lontane dal romanzo realista o dai suoi derivati. Lunghi dall'affermare una nuova ondata avanguardistico-sperimentale di tipo linguistico-formale, si attesta un sempre più frequente uso di strutture meticce, appartenenti a tipi di discorsi molto diversi fra loro. La lucida consapevolezza che quest'epoca disillusa non permette di servirsi di dispositivi canonizzati quali, agli estremi, l'autobiografia o la voce onnisciente, favorisce di conseguenza la loro distorsione.

Se possiamo ragionevolmente affermare che il *new journalism*³ e il *nonfiction novel* siano le famiglie testuali da cui partire per illuminare la vasta e spesso inesplorata zona che separa un romanzo, esempio di *fiction* pura, e un racconto fattuale, è nondimeno evidente che la singolarità di alcuni dei testi più contemporanei è difficilmente comprensibile senza un'approfondita ricerca teorico-poetica da un lato e storica dall'altro. L'evoluzione dei dispositivi letterari segue l'evoluzione delle società occidentali e dei loro bisogni rappresentativi ed estetici, ma è anche influenzata dalle ricerche e dalle scoperte delle altre scienze umane. Da cosa muove e verso cosa tende questo fenomeno, e perché si manifesta proprio in questi anni?

Dal reportage narrativo e dalle altre forme di narrazione a base giornalistica, di inchiesta, siamo giunti alla produzione testi dove è evidente un'intenzionalità non solo narrativa ma anche romanzesca e soprattutto una vera e propria ambizione letteraria. La specificità contemporanea della pratica dell'ibridazione di *fiction* e *non-fiction* risiede proprio in questo. Il materiale non-finzionale risulta infatti oggi embricato nella *fiction* in maniera più pregnante e allo stesso tempo la rielaborazione finzionale mostra una ragione e un senso originali e peculiari. Il processo di finzionalizzazione del reale produce nei casi più riusciti dei testi che, non perdendo le caratteristiche peculiari della *fiction* e della *non-fiction*, si configurano come degli oggetti singolarmente costruiti a cui possiamo dare il nome di *faction*.⁴

³ Cfr. TOM WOLFE e E. W. JOHNSON, *The New Journalism*, New York, Harper & Row, 1973.

⁴ *Mot-valise* inglese utilizzato per indicare delle narrazioni a metà fra *fact* e *fiction*. Questo termine è forse il meno ambiguo perché non indicando per negazione (*non-fiction*) queste storie basate su fatti reali ma in

2 LA NON-FICTION

Innanzitutto dobbiamo chiederci: cosa intendiamo per *non-fiction* e in che modo questa nozione è sovrapponibile, nelle pratiche discorsive scritte, a quello che chiamiamo reale?⁵

La *non-fiction* in generale racchiude ogni testo che non sia finzionale nel senso – comune e intuitivo – di «rappresentazione che ritrae un mondo o un universo immaginario o inventato»,⁶ e quindi inchieste sociali, opere storiche, filosofiche, ecc.; il romanzo di *non-fiction* (*nonfiction novel*), invece, designa un tipo di racconto che si basa sì su fatti realmente avvenuti dipingendo personaggi storici ed esistenti, ma che si serve di conversazioni inventate e delle tecniche dello *storytelling* tipiche della *fiction* pura. In realtà la vaghezza di questa definizione è dovuta ai diversi modi possibili di questo incrocio, che offre potenzialità nuove e inaspettate al racconto di finzione e a quello fattuale.

La sua emergenza nel campo letterario è legata principalmente all'opera *In Cold Blood*, del romanziere Truman Capote,⁷ il quale teorizza e spiega i principi di quello che secondo lui era un vero nuovo genere letterario.⁸ Anche in questo caso, come per ogni nuova coniazione, si può andare alla ricerca di tutti gli “ante-litteram”, ma è forse più utile riconoscere i testi che si apparentano a quello di Capote fra quelli temporalmente più vicini. Così, è probabile che *Operación Masacre* dell'argentino Rodolfo Walsh, pubblicato nel 1957,⁹ sia un primissimo esempio di consapevole romanzo di *non-fiction* e che rappresenti il capostipite di un filone prettamente sudamericano, parallelo a quello del *new journalism* americano. Proprio il *new journalism* è la diramazione storicamente più importante e più prolifica del *nonfiction novel*. Autori come Hunter S. Thompson e Tom Wolfe, benché molto diversi da Capote, sfruttano le libertà romanzesche – fra cui la più importante è forse l'accettazione dell'incompletezza e persino dell'inadeguatezza del proprio sguardo testimoniale – per riferire gli eventi più disparati. Da un'iniziale dilagante fortuna a una squalifica altrettanto repentina, la pratica del romanzo di *non-fiction*, anche

qualche modo finzionalizzate, restituisce loro un carattere positivo, ibrido e autonomo.

- 5 Di questa intersezione problematica ma potentissima ha dato per primo conto Roland Barthes in due articoli seminali: ROLAND BARTHES, *Structure du fait divers* [1962], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 188-197 e *Le discours de l'histoire* [1967], in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, pp. 153-166. In ambito anglosassone una svolta importante è avvenuta in occasione del numero speciale che la rivista «Critical Inquiry» ha dedicato alla questione della narratività nel 1980 (*On narrative*, VII, consultabile qui: http://criticalinquiry.uchicago.edu/past_issues/issue/autumn_1980_v7_nr/), a cui si riallaccia JEROME BRUNER, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», XVIII (1991), pp. 1-21. Negli ultimi anni di dibattito italiano, ricco ma spesso confuso, è doveroso segnalare l'acuto e convincente saggio di ARTURO MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- 6 JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Fictional vs. Factual Narration*, in *Handbook of Narratology*, a cura di Peter Hühn et al., Berlin, Walter De Gruyter, 2009, pp. 98-114, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, p. 100.
- 7 TRUMAN CAPOTE, *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, New York, Random House, 1965.
- 8 In ogni caso l'operazione di Capote fu subito percepita come innovativa e degna di essere studiata se già Searle nel 1975 la indica come esempio di testo liminale nel campo della *fiction* (cfr. JOHN R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI (1975), pp. 319-332).
- 9 Si veda anche la versione italiana: RODOLFO WALSH, *Operazione Massacro*, trad. da Elena Rolla, introduzione di Alessandro Leogrande, Roma, La Nuova Frontiera, 2011.

se sempre meno dichiarata, la (auto)biografia, il *memoir*, il saggio. Intesa semplicemente come uno dei due domini della scrittura, insieme alla *fiction*, la *non-fiction* aveva raggiunto negli Stati Uniti una riconoscibilità e un prestigio notevoli con l'istituzione nel 1960 del relativo Premio Pulitzer. Riconoscimento che nel 1969 è andato a *The Armies of the Night* di Norman Mailer,¹⁰ altro testo di successo e pietra miliare del nuovo genere.

Se il *new journalism* resta una pratica significativa della storia delle forme di scrittura del secondo Novecento, sembra che il genere *non-fiction* si sia evoluto piuttosto nel senso di quella che oggi si chiama *literary nonfiction*, *narrative nonfiction* o *creative nonfiction*. La definizione standard fa di questa famiglia dai contorni flessibili una scrittura che usa stili e tecniche letterarie per costruire un racconto fattualmente accurato. Tuttavia, ultimamente, si può riscontrare un cambio di rotta: l'obiettivo primario dello scrittore non è quello di dare informazioni come se fosse un reporter, ma di confondere programmaticamente la lettura in modo da impedire una ricostruzione puramente fattuale. La categoria, formalmente estesissima, potendo comprendere anche racconti di viaggio, guide turistiche, o critiche culinarie, diventa più pregnante se consideriamo significativa l'intenzionalità letteraria. Intesa come una precisa iscrizione all'interno di un segmento possibile del *continuum* discorsivo, e non come un'aspirazione velleitaria, l'intenzione diviene decisiva per giudicare, a lettura e analisi avvenuta, gli effetti e gli echi di un testo letterario.

Tutte le disparate scritture che manipolano degli eventi reali portano con sé infinite discussioni etiche ed epistemologiche sulla opportunità e la possibilità stessa di rielaborare un fatto di cronaca o la vita di un personaggio famoso. Ancor più numerose sono le obiezioni a come vengono riportati i fatti: inaccuratezza, esagerazione, invenzione pura e quindi inganno. In ogni caso l'attenzione critica per questi oggetti narrativi sta crescendo in tutto il mondo, in seguito a un aumento di popolarità del genere, e si cominciano così a portare avanti analisi letterarie approfondite dei singoli testi così come del genere.

Per ciascun tipo di possibile incrocio, altrettanti neologismi, conati a partire da '*fiction*': se i primi e più famosi sono il già citato *nonfiction* di Capote e l'*autofiction* di Doubrovski,¹¹ numerosissime e fantasiose sono le formule successive, non solo nell'ambito del discorso verbale. Nel campo della *docufiction*, dalla combinazione del documentario e della *fiction* derivano l'*ethnofiction*, il *mockumentary* e lo *pseudo-documentary*. Ultimamente però il termine *docufiction* è utilizzato anche per gli oggetti di tipo letterario e non solo visivo, creando prolifici cortocircuiti. Nell'ambito della biografia, la *biographical fiction* (o *fictional biography*) si può accorciare in *biofiction*, secondo la formula di Alain Buisine.¹² Se in questo caso la questione del nome è irrilevante, più importante invece sembra essere il caso della Storia, dove *historical fiction*¹³ non basta a designare le nuo-

¹⁰ NORMAN MAILER, *The Armies of the Night. History as a Novel, the Novel as a History*, New York, The New American Library, 1968.

¹¹ «Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau» (SERGE DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, p. 10).

¹² Cfr. ALAIN BUISINE, *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines», CCXXIV (1991), pp. 7-13.

¹³ Su questo tema si segnala MARTA CICHOCKA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*.

ve e moderne riscritture di eventi e personaggi storici, trattati come se fossero *fiction*. Di questi nuovi *faction* fanno parte tutta una serie di testi di *true crime* in cui l'autore esamina un crimine veramente accaduto con le azioni delle persone coinvolte. Ovviamente, come per tutti i libri che si basano su fatti reali, a una volontà di riferirli in maniera oggettiva si sovrappone un movimento di finzionalizzazione che può intaccare l'opera fino alla radice. In ogni caso, che si tratti solo di un *instant book* teso a capitalizzare il clamore mediatico di fronte a un evento di cronaca nera, o di un'operazione più pensata e consapevole e con ambizioni artistiche, un tale genere fa i conti necessariamente con l'aspetto televisivo. Il termine di *infotainment* è, nella ridda dei citati, quello più interessante e ricco di risvolti. Preso letteralmente, designa l'incrocio di informazione e intrattenimento: il bisogno, in un'era di sovraccarico di dati e informazioni, di rendere spettacolare e per questo attraente una notizia o un evento. E dato che una non trascurabile fetta delle narrazioni contemporanee è costruita a partire da notizie di cronaca e di costume, includendo personaggi famosi televisivi, è evidente come l'*infotainment* possa contaminare la rielaborazione letteraria, immaginativa, del materiale fattuale.

Se, come ricorda Pellizzi, «In misura variabile la letteratura fa sempre i conti con ciò che non è finzione e che nondimeno penetra nel suo tessuto immaginativo e linguistico»,¹⁴ storicamente definite sono le possibilità d'uso delle pratiche fattuali nella letteratura. Ciononostante «i confini tra fiction e non-fiction sono flessibili, e a volte ambigui, ma, soprattutto, la non-fiction è una porta che la fiction apre sul reale e sulla storia».¹⁵

Per arrivare a definire la differenza con le attuali forme di ibridazione, sempre meno interessate alla registrazione e sempre più ossessionate dall'ambiguità sostanziale di ogni riscrittura, è opportuno vedere come si sono evolute queste strategie letterarie, o processi di finzionalizzazione. La cronaca degli eventi si può "letterarizzare" in più modi: dilatando le scene, variando i registri stilistici, sospendendo la narrazione in un momento cruciale, persino sposando in maniera imparziale una tesi non storicamente fondata. Come si vede gli espedienti sono di natura diversa e non tutti attengono al campo della finzionalizzazione, ma più banalmente alla inevitabile *mise en intrigue* di ogni racconto. La connotazione letteraria di alcuni testi non basta a qualificarli come ibridi: l'eredità del *new journalism* va forse ricercata altrove. Un procedimento invece più pregnante sembra essere quello, tipico della memorialistica, di svolgere la narrazione in prima persona in modo che l'autore si trasformi in personaggio, come nel caso di *The Armies of the Night*.

Quello che ha caratterizzato il *new journalism* era l'intento programmatico e una meta comune: i reporter Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, Gay Talese volevano innanzitutto sottrarsi alle regole canoniche del giornalismo classico, «oltrepassare il limite della referenzialità pura, [...] scavare nelle atmosfere e nei personaggi con il ricorso alle strategie della letteratura e con la rivendicazione della libertà convenzionalmente suo privilegio».¹⁶ Nello specifico, dunque, ci si propone un'innovazione della scrittura a livello

Réinventions, relectures, écritures, Paris, Harmattan, 2007.

14 FEDERICO PELLIZZI, "In scrittura la materia della vita". Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto, in «Testo», LI (2006), pp. 57-68.

15 *Ivi*, p. 57.

16 CLOTILDE BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 57.

dell'evento primario (va raccontato scena per scena), dei dialoghi (vanno riprodotti integralmente sforzandosi di fornire un ritratto dell'intervistato), dei personaggi (alla cui prospettiva bisogna cercare di aderire). In generale non si deve fuggire il dettaglio, ma anzi coglierlo nella sua valenza simbolica, produrre uno «inoltramento nell'invisibile» secondo l'efficacissima espressione di Bertoni.¹⁷ Questa voglia di rinnovamento era obbligata a esplodere e a rompere definitivamente con il metodo giornalistico, ormai inservibile. Persa la fiducia nel proprio ruolo testimoniale e investigativo, il reporter-narratore diventa narratore-reporter. Dal *newjournalism* al *nonfiction novel*, da Tom Wolfe a Truman Capote.

La vaghezza della definizione di 'romanzo di *non-fiction*', il mescolamento di scrittura referenziale e creativa, fa sì che la pratica si estenda a quasi ogni genere, dal romanzo storico a quello a chiave, dalla biografia al saggio. La coppia fatto-rielaborazione formale si carica in una scrittura consapevole dei propri procedimenti di un valore di verità: i testi di *non-fiction*, in quanto parte del dominio del romanzo, credono di poter dire la verità, o dirla meglio, con la finzione.

Quale finzione, però?

Il dominio teorico della *fiction* è intricato, ancora apertissimo a nuove indagini e risultati e per questo quasi per nulla stabilizzato. La sua estensione copre svariate discipline, dalla linguistica e dalla filosofia del linguaggio fino alla psicologia e alle più recenti scienze cognitive, passando ovviamente per la narratologia, la scienza peculiare del racconto. La sua vastità e complessità non permette di riassumerlo qui nemmeno brevemente.¹⁸ Mi pare importante però sottolineare un aspetto di metodo: ritengo sia inutile intraprendere un discorso sulle nuove forme ibride di narrazione con termini e nozioni prelevate dal discorso critico non specialistico. La tendenza a ipostatizzare in chiave ideal-storicistica delle nozioni come, fra le altre, 'letteratura' e 'racconto' e una certa refrattarietà a interrogare i testi con gli strumenti dell'analisi del racconto, comporta spesso in Italia l'impossibilità di comprendere le novità degli ultimi anni. Pochissimi fra i lavori chiave del dibattito teorico-poetico sono stati tradotti in italiano, quasi nessuno è entrato a far parte del nostro canone critico.

Fra questi, *The distinction of fiction*, di Dorrit Cohn,¹⁹ è forse il più importante per la maniera con cui problematizza e prende posizione su questioni centrali del dibattito

¹⁷ Ivi, p. 61.

¹⁸ Si citeranno solo i testi a mio avviso più significativi, tenendo presente che la questione risale alla *Poetica* di Aristotele ed è stata ripresa in quei termini solo dallo strutturalismo. ROBERT SCHOLES, *Towards a structuralist poetics of fiction*, in *Structuralism in Literature. An Introduction*, Yale, Yale University Press, 1974, pp. 129-38; THOMAS G. PAVEL, *Fictional Worlds*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1986 e poi *Comment définir la fiction*, in *Frontières de la fiction*, a cura di Alexandre Gefen e René Audet, Québec, NotaBene, 2001, pp. 3-13. Più recentemente, imprescindibili sono le riflessioni di JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999 e *Métalepse et immersion fictionnelle*, in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, pp. 323-334. Suggestive e originali infine le proposte riunite in FRANÇOISE LAVOCAT (a cura di), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010 e quelle di DOMINIQU JENVREY, *Théorie du fictionnaire*, Paris, Questions Théoriques, 2011.

¹⁹ DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.

teorico attuale. Ci sono secondo Cohn, almeno altri quattro usi²⁰ che rendono confuso e a tratti paradossale il termine *fiction*, rendendolo pressoché inservibile. Per trovare delle qualità proprie, che la rendano unica e distinta, è necessario secondo Cohn concepire la nozione di “fiction” in maniera stretta, come un “racconto non referenziale” (*nonreferential narrative*), ovvero come una narrazione di una serie di eventi legati fra loro e che non sono necessariamente in relazione col mondo esterno, cioè quello che abitiamo.

Quali sono dunque le marche distintive della *fiction*? Se Searle credeva che non ci fosse modo, dentro il testo, di distinguere un racconto finzionale da uno non finzionale, Cohn crede invece che esistano dei *signposts of fictionality*, ovvero delle marche testuali di tipo grammatico-sintattico che designano un *récit* come finzionale. Il primo²¹ e più importante procedimento di finzializzazione è la presentazione della vita interiore dei personaggi in quanto soggetti e non come oggetti.²² Quando il narratore, attraverso delle strategie di ordine grammatico e sintattico, si propone di riportare quello che pensano i personaggi, compie un’azione che il narratore referenziale a rigore non può fare. È attraverso la categoria narratologica del modo²³ che possiamo dunque rilevare il tratto caratteristico del racconto di finzione, l’accesso diretto alla soggettività dei personaggi. È precisamente questo che fa Capote in *In Cold Blood* ed è questo il tratto che tutt’ora ci fa riconoscere in un testo ibrido contemporaneo la presenza della *fiction*.

Se i tratti di finzionalità o fattualità possono essere di ordine narratologico, tematico, stilistico e paratestuale, in nessun caso possono a priori marcare una frontiera netta. Scambi, prestiti e imitazioni sono possibili e spesso “automatici”. Negli ultimi decenni infatti molti generi sembrano inevitabilmente contaminati: da un lato la *fiction* imita le forme fattuali come la Storia, la cronaca, il reportage e la biografia, dall’altro proprio queste forme fattuali operano dei procedimenti di finzializzazione.

20 Potremmo infatti intendere ‘fiction’ come: 1) *untruth*, contro-verità, menzogna, falsità, bugia; 2) astrazione concettuale, nel senso filosofico di oggetti o costruzioni di portata cognitiva, del tutto diversamente dunque dal senso “letterario”; 3) letteratura, in una relazione di coestensione ed equivalenza: secondo questa accezione sono *fiction* anche le opere letterarie di tipo storico, saggistico o lirico; 4) racconto (nel senso di *narrative, récit*), in una relazione di coestensione e equivalenza.

21 Gli altri criteri di finzionalità riguardano la distinzione fra i livelli di analisi di storia (*histoire/story*) e discorso (*discours/discourse*) e il costruito narratologico di narratore. Piuttosto che definire l’essenza della *fiction*, questi tre criteri entrano in relazione: la loro coerenza vicendevole darà al testo un’impronta narrativa riconoscibile.

22 Nel fondamentale saggio di DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, la studiosa elabora una tipologia delle presentazioni della coscienza nella *fiction*, nominando e definendo tre tecniche di base: 1) la psico-narrazione (*psycho-narration*) indica il discorso del narratore circa la coscienza di un personaggio; 2) il monologo citato (*quoted monologue*) indica il discorso mentale di un personaggio; 3) il monologo narrato (*narrated monologue*) indica il discorso mentale di un personaggio nella guisa del discorso del narratore ed è il più complesso dei tre modi. Esso infatti come la psico-narrazione mantiene il riferimento in terza persona e il tempo della narrazione, ma come il monologo citato riproduce *verbatim* il linguaggio mentale del personaggio. Come se fosse appunto il soggetto della sua narrazione.

23 Il modo, trattato da Genette (GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. da Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976), riguarda i gradi dell’informazione narrativa, ovvero la possibilità di narrare quanto vogliamo e secondo il punto di vista che vogliamo. Dunque «il modo è in principio [...] un rilevatore del carattere fattuale o finzionale di un racconto» (GÉRARD GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 153. Traduzione mia).

3 LE IBRIDAZIONI POSSIBILI

L'evoluzione della modalità di ibridazione tra il discorso fattuale e il discorso finzionale nel corso dei decenni, negli Stati Uniti e in Europa, muove dunque dall'eredità del *new journalism* e del *nonfiction novel* ma conduce a nuovi modi con cui la *fiction* incontra il discorso fattuale e ridisegna i codici dei generi letterari. L'emergenza – negli ultimi dieci-quindici anni – di una serie di testi ibridi, inclassificabili, apparentemente isolati, costruiti e assemblati in maniera ambigua e contraddittoria, è evidente anche solo limitandosi a considerare formalmente la struttura di questi testi e dei «dintorni», ovvero del paratesto e delle soglie, dove già è possibile illuminare l'orizzonte di lettura che il libro stabilisce.²⁴ La commistione sempre diversa di *fiction* e *non-fiction* a cui assistiamo è una commistione che riguarda *in primis* l'ibridazione dei generi, letterari e non, ovvero di pratiche discorsive codificate.

Gli scrittori contemporanei approcciano la questione della scrittura del reale con una disinvoltura e insieme una consapevolezza prima non concepibili. In ciascuno degli incroci possibili è rintracciabile uno scarto storico, un salto di livello, da una generica narrativizzazione dell'evento, a una sua finzializzazione vera e propria: un uso quindi massiccio dell'invenzione, della prima persona narrante che si mescola alla narrazione, dei materiali fattuali alternati senza indicazioni a quelli di finzione, o addirittura simulati come tali.

Nel reportage giornalistico, ad esempio, dai *newjournalists* e dagli antesignani Walsh, Capote e Mailer si noterà un aumento del gradiente di intenzionalità finzionale in particolare nelle opere di Philip Gourevitch²⁵ e William Langewiesche,²⁶ oltre che ovviamente in scrittori di professione come David Foster Wallace²⁷ e Jonathan Littell.²⁸ Lo stesso percorso può essere rintracciato in Italia: dalle scritture più tradizionali di Corrado Stajano,²⁹ Camilla Cederna³⁰ e Leonardo Sciascia,³¹ a quelle più ambigue di Roberto

24 Genette ha definitivamente dimostrato che «i dintorni del testo» sono parte integrante dell'oggetto libro perché insieme al testo vero e proprio veicolano strategie narrative e condizionano la ricezione del lettore (GÉRARD GENETTE, *Seuil*, Paris, Seuil, 1987). Di conseguenza nelle soglie possono trovarsi elementi che ci fanno leggere un testo ibrido più o meno come una *fiction*.

25 PHILIP GOUREVITCH, *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed With Our Families. Stories from Rwanda*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998; *A Cold Case*, London, Picador, 2002.

26 WILLIAM LANGEWIESCHE, *Rules of Engagement*, in «Vanity Fair» (novembre 2006), <http://www.vanityfair.com/politics/features/2006/11/haditha200611>; *The Distant Executioner*, in «Vanity Fair» (febbraio 2010), <http://www.vanityfair.com/politics/features/2010/02/sniper-201002>.

27 DAVID FOSTER WALLACE, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. An Essay*, New York, Little Brown, 1997; *Il tennis come esperienza religiosa*, trad. da Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 2012.

28 JONATHAN LITTELL, *Le sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*, Paris, Gallimard, 2008; *Tchéchénie, An III*, Paris, Gallimard, 2009; *Carnets de Homs. 16 janvier-2 février 2012*, Paris, Gallimard, 2012.

29 CORRADO STAJANO, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975.

30 CAMILLA CEDERNA, *Pinelli. Una finestra sulla strage*, Milano, Feltrinelli, 1971.

31 LEONARDO SCIASCIA, *La scomparsa di Maiorana*, Torino, Einaudi, 1975; *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978.

Saviano,³² Sandro Veronesi³³ o Walter Siti.³⁴ Ovviamente molte di queste scritture, collocandosi all'incrocio tra letteratura e giornalismo, sono spesso allo stesso tempo delle cronache, delle riflessioni politiche e sociali e anche dei ritratti originali, delle biografie *sui generis*.

Sul versante del *fait divers* rivisitato in chiave finzionale pendono Emmanuel Carrère³⁵ e Laurent Mauvignier³⁶ in Francia e Antonio Franchini,³⁷ Giulio Mozzi³⁸ e Marco Mancassola³⁹ in Italia. Al contrario, sono vere e proprie *biofictions* quelle di, fra gli altri, Jean Echenoz⁴⁰ e Aldo Nove.⁴¹ Neppure la biografia può dirsi esente da ambiguità strutturali, tanto è vero che assistiamo alla prepotente invadenza del biografo sulla vita raccontata, e quindi dell'enunciazione sull'enunciato. Così, le scritture "personali", i diari o le ricostruzioni memoriali possono diventare degli oggetti narrativi ibridi, come ad esempio in Daniel Mendelsohn,⁴² Giulio Mozzi⁴³ ed Eraldo Affinati.⁴⁴ Un caso a sé, ma ugualmente significativo per il nostro discorso, è rappresentato da W. G. Sebald e dai suoi *lyrical essays*⁴⁵ in cui l'impianto memorialistico scaturisce piuttosto dall'accostamento fra le parole e le immagini.

Il racconto storico, infine, è la tipologia maggiormente soggetta al cambiamento, proprio perché investe le questioni della verità storica e dell'uso etico e politico delle fonti di archivio. Molto originali, rispetto ai modelli canonici, sono le narrazioni storiche del XX secolo proposte da Patrick Ouředník⁴⁶ e Nicholson Baker;⁴⁷ notevoli, e più riuscite, sono in ambito italiano le riscritture di periodi più circoscritti tentate fra gli altri da Luca Rastello,⁴⁸ Babsi Jones⁴⁹ e Wu Ming I.⁵⁰

Gli esempi più significativi di questa nuova e più profonda commistione di discorso finzionale e fattuale sono, come si può notare, molto recenti. Possiamo a titolo esempli-

32 ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

33 SANDRO VERONESI, *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Milano, Mondadori, 1992.

34 WALTER SITI, *Il canto del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2009.

35 EMMANUEL CARRÈRE, *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000; *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2010.

36 LAURENT MAUVIGNIER, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011.

37 ANTONIO FRANCHINI, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001.

38 GIULIO MOZZI, *Fictions*, Torino, Einaudi, 2001.

39 MARCO MANCASSOLA, *Non saremo confusi per sempre*, Torino, Einaudi, 2011.

40 JEAN ECHENOZ, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006; *Courir*, Paris, Minuit, 2008; *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010.

41 ALDO NOVE, *Mi chiamo...* Milano, Skira, 2013; *Tutta la luce del mondo*, Milano, Bompiani, 2014.

42 DANIEL MENDELSON, *The Lost. A Search for Six of Six Million*, New York, Harper perennial, 2006.

43 GIULIO MOZZI, *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, Milano, Mondadori, 2009.

44 ERALDO AFFINATI, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 1997; *La città dei ragazzi*, Milano, Mondadori, 2008.

45 WINFRIED G. SEBALD, *Vertigini*, trad. da Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2003 [1990]; *Austerlitz*, trad. da Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2002 [2001].

46 PATRICK OUŘEDNÍK, *Europeana. Breve storia del XX secolo*, trad. da Elena Paul, Palermo, Duepunti, 2005 [2001].

47 NICHOLSON BAKER, *Human Smoke: The Beginnings of World War 2. The End of Civilisation*, London, Simon & Schuster, 2008.

48 LUCA RASTELLO, *La guerra in casa*, Torino, Einaudi, 1998.

49 BABS JONES, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007.

50 WU MING I, *New Thing*, Torino, Einaudi, 2004.

ficativo citare quattro opere che rappresentano altrettante modalità di ibridazione: tutte costituiscono dei tentativi estetici estremamente ambiziosi per il fatto di affrontare rilevanti questioni etiche e sociali e hanno suscitato numerose discussioni non solo fra gli addetti ai lavori. La comparazione per coppie (due testi che trattano la materia storica e due che riscrivono un *fait divers*) può mostrare come su argomenti simili i due testi scelgano strategie narrative e retoriche diverse, essendo la scelta tematica sempre manipolata dalla finzione per uno scopo ben preciso. Per rimarcare le differenze e la diversa riuscita delle operazioni è però necessario privilegiare allo sguardo storico nazionale uno analitico che si concentra sull'«interno del testo» invece che sul campo letterario contemporaneo in generale. Tuttavia, in mancanza di spazio, ci limiteremo a fare solo alcune notazioni che penso però possano avere un valore più che impressionistico.

*Hitler*⁵¹ di Giuseppe Genna e *HHhH*⁵² di Laurent Binet sono due narrazioni che vogliono trattare un pezzo di Storia attraverso le biografie dei suoi protagonisti, andando ben oltre il romanzo storico classico.

L'arco narrativo di *Hitler* va dal 20 aprile 1889 al maggio 1945 e coincide dunque con l'arco della vita storica di Hitler: la nascita, la giovinezza in Austria, i fallimenti e la lenta ascesa politica, fino alla dittatura, la guerra, la Shoah, la sconfitta. *Hitler* si configura dunque come una biografia puntualissima e insieme come una riscrittura del periodo storico più traumatico del Novecento. Quello da cui *Hitler* si discosta invece, è la forma del romanzo storico per come la conosciamo canonicamente, perché non presenta una storia di invenzione che si inserisce in una cornice storica verificata e verificabile. Nondimeno è un romanzo, nel senso di un'opera finzionale, che trasfigura i dati storici e biografici in una lingua, uno stile e una narrazione squisitamente letterari. La voce narrante è fuori dalla diegesi, ma si dichiara all'interno, racconta eventi realmente accaduti ma con un tono oracolare, profetico, visionario e metafisico. Lo scopo è cantare le vittime, senza far nessuna concessione al non-uomo Adolf Hitler, di cui infatti non si propongono improbabili origini esoteriche. La narrazione risulta iper-frammentata, sincopata, scandita da continue scene madri, apostrofi, intermezzi poetici in corsivo, e soprattutto, per quel che ci interessa, numerosi inserti documentari. Un'altra peculiarità di *Hitler* è l'alto tasso figurale di una prosa sempre sull'orlo di volgersi in poesia declamatoria, retorica, enfatica. I numerosissimi a capo servono a costruire una sintassi breve e spezzata, la lingua ricca e varia ad attraversare molti registri espressivi: insieme costruiscono una scrittura perentoria. Il «protocollo di rappresentazione» del romanzo vuole a detta dello stesso autore «evitare qualunque finzionalizzazione», nel senso che non vuole inventare nulla: questo è legato sia al peso etico e morale del tema trattato ma anche alla consapevolezza che l'eccezionalità è già data dagli eventi: «Quanto sta accadendo è incredibile. Quando è accaduto è incredibile» (p. 229). Se il racconto non ha nemmeno un'ambizione storica («È inutile dire che non pretendiamo di scrivere la storia di Stalingrado», p. 522), allora, la funzione dichiarata di Hitler è quella testimoniale. In ogni caso l'estrema specificità della strategia narrativa e retorica di questo libro lo rende tutt'altro che neutro, e anzi lo iscrive fra gli innovatori del racconto estetico della Shoah.

51 GIUSEPPE GENNA, *Hitler*, Milano, Mondadori, 2008.

52 LAURENT BINET, *HHhH. Roman*, Paris, Grasset, 2011.

HHbH racconta le vicende dell'Operazione Anthropoid che nel 1942 portò due paracadutisti della Resistenza, Jozef Gabčík, slovacco, e Jan Kubiš, ceco, ad assassinare Reinhard Heydrich, capo della Gestapo e pianificatore della Soluzione finale. Il libro è dunque allo stesso tempo una ricostruzione storica e biografica: il protagonista è appunto il braccio destro di Himmler (HHhH sono le iniziali della frase in tedesco per dire 'il cervello di Himmler si chiama Heydrich'), uno dei nazisti più efferati e mostruosi. La peculiarità di *HHbH* non risiede tuttavia nel contenuto della narrazione quanto nella sua dizione: per tutto il romanzo infatti la voce dell'autore-narratore ragiona sulle questioni etiche e poetiche che riguardano la messa in scena di fatti storici: se i fatti e i personaggi sono autentici, nel senso che hanno un referente preciso nel mondo reale, la loro trasposizione sulla pagina fa i conti con un'inevitabile dose di invenzione. La *fiction* è vista, coerentemente con la tradizione francese, come una tentazione da evitare, come un morbo che corrompe il corretto resoconto dei fatti. Eppure le contraddizioni non mancano: non solo infatti l'autore smentisce a più riprese le sue prese di posizione contro l'invenzione, ma il racconto dimostra di aver bisogno, per essere raccontato e portato a termine, di uno stile e di un tono romanzeschi. L'intenzione di Binet si rovescia nel suo contrario e conduce il romanzo a un sostanziale fallimento: *HHbH* è infatti un *faction* esibito in superficie ma non realizzato. Mentre con *Hitler* Genna ambiva a riraccontare la Storia per fini etici e morali, Binet recrimina di non poter tributare il giusto omaggio agli eroi della resistenza perché non si può riscrivere la Storia. Se il Male non può essere messo in finzione, Binet dichiara che preferisce riferire un dettaglio inutile piuttosto che assumersi il rischio di tralasciarne uno essenziale, ignorando forse che il compito di ogni narrazione, e quindi anche di una riscrittura, romanzesca o storica, è quello di scegliere uno sguardo attraverso cui leggere gli eventi del reale e dare loro un senso. *HHbH* in definitiva intende rendere giustizia a delle persone veramente esistite senza narrarne le gesta: la mitopoiesi delle intenzioni è così negata da un discorso solo descrittivo e autoriflessivo.

*L'Adversaire*⁵³ di Emmanuel Carrère e *Elisabeth*⁵⁴ di Paolo Sortino rappresentano due riscritture finzionali di due casi di cronaca nera eccezionali – nel senso di fuori dall'ordinario – per molti motivi: il profilo umano dei carnefici, l'assurdità apparente delle loro azioni e la radicalità del loro progetto di vita, la violenza fisica ed emotiva a cui hanno sottoposto i familiari, superano quanto siamo comunemente abituati a leggere, e implicitamente ad accettare nel nostro orizzonte di senso. I casi di Jean-Claude Romand e Josef Fritzl, tuttavia, sono trattati in maniera diversissima, non solo per la quantità di *fiction* che gli autori hanno deciso di inserire nel resoconto dei fatti, ma soprattutto per il progetto, l'intenzionalità artistica della scrittura, che si riflette ovviamente nelle scelte di struttura, stile e tono. Carrère, non trovando altro spazio, decide di inserirsi nella storia e di narrarla in prima persona come se stesso,⁵⁵ laddove Sortino sceglie la narrazione extradiegetica pura, senza inserirsi nel racconto. Inoltre, se Carrère non doveva fare i conti con nessuno se non il carnefice, Sortino racconta una storia le cui vittime sono ancora

⁵³ CARRÈRE, *L'adversaire*, cit.

⁵⁴ PAOLO SORTINO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011.

⁵⁵ La peculiarità de *L'Adversaire*, infatti, risiede nell'incrocio fra le esperienze del narratore e quelle del protagonista. In generale in Carrère le modalità di ibridazione si vanno combinando e complicando, così che i suoi *récits* possono essere letti allo stesso tempo come *fictions* storiche, biografiche e autobiografiche.

vive: la stessa scelta dunque, riscrivere una storia vera come se fosse un romanzo, ha delle implicazioni etiche e morali ben diverse a seconda della modalità, dimostrando dunque che ogni ibridazione è singolare e non risponde che a se stessa.

Per Carrère il punto non è tanto il mistero dei fatti ma quello dell'identità del suo protagonista: è a questo interrogativo profondo che la *fiction* senza invenzione de *L'Adversaire* cerca di rispondere. Il percorso intrapreso da Carrère non è quello del giornalista d'inchiesta perché la distanza tra un resoconto giornalistico, o televisivo, e questo racconto risiede nell'intenzionalità esplicita della scrittura: laddove la prima tipologia, anche quando non rimesta nel torbido, ha per *primum* la risoluzione dell'enigma, il completamento del puzzle, il moderno *faction*, come il suo antenato *nonfiction novel*, trova nello scandaglio delle possibilità e delle declinazioni dell'umano il primo motivo di interesse, qualificandosi in questo modo, e senza bisogno di ulteriori arrovellamenti formali, come letteratura. Il *récit* che Carrère sceglie di scrivere è un resoconto strutturalmente e stilisticamente molto semplice, ma di una semplicità per così dire costruita. La forma del resoconto non diventa quasi mai diegesi diretta né riflessione auto-riferita come in Binet, ma sceglie di "zoomare" su alcune scene topiche trasformando la narrazione riferita in una in "presa diretta" non priva di mimesi drammatica. Gli stessi documenti fattuali non fanno da contrasto, non sono tipograficamente staccati dal resto del testo, ma anzi sono inseriti nella voce del narratore in maniera naturale, come una sua estensione. In questo modo, con un dettato semplice e privo di slanci figurati, Carrère può raggiungere comunque una profondità di pensiero e un'intensità di tono notevoli. Sono proprio la chiarezza estrema della lingua e della sintassi a restituirci la radicalità dell'esperienza umana di Jean-Claude Romand.

Se c'è un libro che rappresenta la negazione radicale delle idee sulla scrittura di fatti e persone vere di Binet, questo è *Elisabeth*, opera prima di Paolo Sortino. Laddove Binet non osava nemmeno raccontare quello che era stato, credendo di travisarlo, Sortino non solo racconta, ma inventa e non dichiara e la *fiction* è l'unico dominio a cui intende rispondere. Ci sembra significativo chiudere questo breve lavoro sulla messa in finzione del reale con un testo così particolare, che ci dice anche il percorso compiuto dal *nonfiction novel*: da una "fobia" dell'invenzione – tutt'altro che scomparsa, come abbiamo visto – alla naturale rivendicazione della fantasia come motore della scrittura. Quello che di questa storia fa Sortino è quanto di più radicale si possa immaginare, e probabilmente si sia fatto finora, con un caso di realtà: un romanzo *à part entière*, senza nessuna preoccupazione di veridicità, ma con obiettivi, stile e lingua propri della scrittura letteraria e romanzesca in particolare. Una storia narrata in terza persona da un narratore esterno in cui, caso più unico che raro, la figura dell'autore non emerge praticamente mai. Il procedimento che qualifica questo *récit* come finzionale e quindi romanzesco è quello della presentazione trasparente delle coscienze dei personaggi. Se la narrazione è spesso condotta secondo il punto di vista di Elisabeth, non rare sono le incursioni nella mente degli altri personaggi. Sortino ha manipolato il caso di cronaca «perché la finzione sembrasse vera». D'altronde «la finzione non è il contrario della verità, è solo il giro più lungo per arrivarvi» (p. 192). Pur con una scrittura totalmente diversa, più esplicita e meno tesa a indulgere all'orrore, rispetto a Carrère, anche a Sortino, come allo scrittore francese, in-

teressa riempire di senso le minuzie della vita quotidiana e i continui sbalzi della mente di un essere umano. In entrambi i casi il *fiction* ci restituisce un'emozione potente, filtrando l'interesse morboso per un caso realmente avvenuto con un altrettanto naturale predisposizione alla mimesi drammatica dell'invenzione.

Infine, quello che possiamo constatare è che il fenomeno dell'ibridazione di *fiction* e *non-fiction* ha raggiunto negli ultimi anni una complessità irriducibile alle solite categorie dicotomiche di 'finzione' vs 'fatto', 'creazione' vs 'documentalità', perché spesso le fonti documentarie possono restare opache se a illuminarle non arriva la creazione letteraria. Questi *quasiromanzi* sono dunque degli oggetti testuali che interrogano, ciascuno in modo diverso, il reale, i suoi individui e i suoi eventi, convinti di poter dire la verità attraverso la menzogna letteraria, ovvero la *fiction*.

4 CONCLUSIONI

È indubbio che gli ultimi sessant'anni⁵⁶ sono il periodo storico in cui la *fiction* attraversa ogni genere: «ereditando le pratiche letterarie dei secoli precedenti», ma operando una netta discontinuità, «la produzione contemporanea persegue l'esplorazione delle estensioni della finzione fuori dalle opere narrative e delle sue possibilità discorsive dentro la pratica romanzesca». ⁵⁷ Inoltre le interazioni con i campi disciplinari connessi (l'antropologia, la psicologia, le scienze, le pratiche storiche e giornalistiche) costituiscono altrettante occasioni per la *fiction* di trasgredire i limiti convenuti, o almeno di mettere in questione i rapporti degli oggetti e delle norme del discorso. I generi di frontiera come la biografia, l'autobiografia, il saggio, il diario e il racconto di viaggio ci permettono di investigare la maniera in cui la *fiction* si estende e si manifesta nelle pratiche letterarie. Le varie tipologie di ibridazione stanno a dirci che le forme narrative e i singoli testi che attraversano le frontiere non fanno altro che spostarle un po' più in là.

Nella necessaria stringatezza dello spazio a disposizione è inevitabile che molti aspetti non siano stati trattati. Molti testi critici recentissimi (penso soprattutto a *Il vero e il convenzionale* di Carlo Tirinanzi De Medici e a *L'invenzione del vero* di Raffaello Mosca Palumbo)⁵⁸ hanno esplorato, in maniera ampia e trasversale, il rapporto che c'è tra la commistione e l'esigenza di dire il vero in letteratura. Dal canto mio volevo segnalare e discutere la presenza di una tendenza contemporanea riconoscibile e importante ancorché sfrangiata. Mi interessava nello specifico iniziare un discorso su come si "costruisce" testualmente il reale e su come gli UNO⁵⁹ possano invadere tutti i generi e le pratiche del discorso letterario.

⁵⁶ Se la narrazione cronachistica dei giornali si era già finzionalizzata nel XIX sec. con il *roman-feuilleton*, è nel Novecento che le frontiere con la letteratura sono quasi del tutto abbattute e che cominciano a proliferare i reportage di scrittori.

⁵⁷ ALEXANDRE GEFEN e RENÉ AUDET (a cura di), *Frontières de la fiction*, Québec, NotaBene, 2001, p. XV (traduzione mia).

⁵⁸ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012; RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014.

⁵⁹ Ovvero quegli «unidentified narrative objects» di cui per primi hanno parlato i Wu Ming (WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009).

È mio parere, infatti, che l'unica tendenza riconoscibile nella vastissima produzione narrativa del nostro *extrême contemporain*⁶⁰ sia quella all'ibridazione di regimi discorsivi differenti. Se rivolgiamo l'attenzione soprattutto alle riscritture del passato, recente o meno, quello che dobbiamo indagare è primariamente il modo in cui gli eventi del passato entrano nel testo, come si stratificano narrativamente, quale senso veicolano, come si capitalizzano in chiave etica. Se la messa in forma di qualcosa che è avvenuto, o sta avvenendo, non è mai neutra, vuol dire che più che attestare la presenza di un tema o di un documento, è importante coglierne la pregnanza specifica: i fatti del mondo reale sono ritessuti nella trama secondo una gerarchia che produce un senso.

Non credo infatti che l'impatto della *non-fiction* sulla letteratura sia «proporzionale all'esigenza di ritorno al realismo»⁶¹ (in ogni caso del tutto diverso da «ritorno alla realtà») perché non credo che la sfida della *non-fiction* sia «preservare il reale», come pensa Ricciardi:⁶² se non esiste nessun grado zero del reale mistificato dalle immagini e dalle finzioni mediatiche è perché ogni realtà è già e sempre una configurazione particolare dettata, tra le altre cose, anche dallo sguardo di chi la osserva. La realtà va dunque interrogata e manipolata attraverso la *fiction* per sovvertire le strategie in cui si enuncia e non per difendere, o conservare, una presunta autenticità. Gli artifici della *non-fiction* non preservano il reale, ma al contrario offrono uno strumento al dispositivo letterario per decostruirlo; la «convertibilità dell'esperienza» in letteratura non implica necessariamente un'elevazione della «parola a racconto di un'inderogabile testimonianza»,⁶³ perché la funzione testimoniale è solo una delle funzioni possibili del testo e in ogni caso essa può essere raggiunta anche con un'estrema finzionalizzazione.

La *fiction* insomma, intesa come invenzione, trasfigurazione, persino menzogna, si configura come uno specifico modo di conoscenza del reale, e con questa funzione agisce nei *fiction* più consapevoli, a prescindere dalla riuscita o dal valore estetico degli stessi. È proprio la frontiera tra i generi del discorso che, producendo uno scarto nel discorso, si qualifica come modo di conoscenza del reale. Inoltre, la mobilità del confine costituisce sempre, in potenza, la formazione di uno «sguardo obliquo», narrativamente e a volte finzionalmente costruito, sulle cose del mondo: per questo i «testi che si trovano in una posizione letteraria liminale possono proporre una peculiare forma di realismo». ⁶⁴ Esattamente come nel caso di una riscrittura del passato, anche l'incontro fra la *fiction*

60 Coniato in Francia nel 1987 dallo scrittore Michel Chaillou (*L'extrême contemporain, journal d'une idée*, in «Po&sie», xli (1987), pp. 5-6), il termine designava la produzione letteraria francese più recente, quella che risaliva agli ultimi dieci anni. La nozione di *extrême contemporain*, dunque, essendo in continuo spostamento, è molto utile perché in grado di registrare le variazioni e le costanti di un'epoca considerando il reale per quello che è, cioè in divenire. Già nei primissimi anni novanta sono nati dei centri di ricerca sull'*extrême contemporain*, sia in Francia (Parigi, Lilla, Clermont-Ferrand), sia in Italia (Bari, Genova, Milano, Roma). A Bari è nato il primo gruppo organizzato di ricercatori, guidati da Matteo Majorano, che si dedica esclusivamente alla ricerca sull'*extrême contemporain* (GREC, Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain: <http://www.grec.uniba.it>).

61 STEFANIA RICCIARDI, *Gli artifici della non-fiction: la messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 17.

62 *Ivi*, pp. 197-210.

63 *Ibidem*.

64 DIMITRI CHIMENTI, *Unidentified Narrative Objects. Notes for a rhetorical typology*, in «Journal of romance studies», x (2010), pp. 37-49, a p. 37. Traduzione mia.

e l'inchiesta giornalistica sull'attuale, il reportage, può offrire possibilità inedite di conoscenza. È ancora il punto di vista a giocare un ruolo decisivo perché, come abbiamo visto, esso può riorganizzare la matassa di cronaca perenne, ipermediatizzata, dando un ordine sequenziale ai fatti, cercando una via di fuga oltre il muro del chiacchiericcio e delle frasi fatte. Quello che occorre fare in sede critica è quindi distinguere i modi in cui ogni testo costruisce il reale: il «realismo in letteratura è sempre l'effetto di un modo specifico in cui il reale è costruito a livello testuale. In un'opera letteraria, non troviamo mai il reale così com'è, ma piuttosto una stratificazione di realismo – una manipolazione del reale – e non un rispecchiamento di esso».⁶⁵ Per usare una terminologia precisa presa in prestito dai linguaggi visivi, diremo che analizzando la particolare «conversione estetica»⁶⁶ che subiscono le «figure del reale»,⁶⁷ saremo in grado di dar conto della generale «testualizzazione del reale»⁶⁸ che ogni *fiction* mette in atto.

Al fine di valutare l'efficacia locale e complessiva dei procedimenti narrativi e letterari, è sempre utile riferirsi a delle marche testuali riconoscibili. Alcuni nodi narratologici, come quello della voce narrante, sono a questo proposito particolarmente ricchi: le istanze testuali di narratore, autore e personaggio tendono nelle forme di scrittura ibrida a sovrapporsi e a confondersi dando luogo a significative dissimmetrie all'interno dello stesso *récit*. Se da un lato il narratore può coincidere con uno dei personaggi o, come più spesso accade, finzionalizzarsi nel corso del romanzo, egli può anche, in momenti circoscritti, «trasformarsi» nell'autore, creando così delle isole testuali occupate da apostrofi o da monologhi riflessivi che interrompono la narrazione. Spesso inoltre si può apprezzare una drammatizzazione scenica teatrale o l'uso di un montaggio cinematografico per rendere più efficaci alcuni momenti fattuali: insomma un bagaglio di strumenti, anche stilistici, con cui «forzare il letterario».⁶⁹ Nel corso del Novecento abbiamo assistito a un fenomeno particolare: i generi cosiddetti marginali – «le lettere, i diari, gli appunti, le autobiografie»⁷⁰ – sono generi del discorso extra-letterari che sono stati investiti di intenzioni e marche specificamente letterari. La forma-romanzo si evolve accogliendo e facendosi meticcicare da pratiche fattuali. Per finire, sempre secondo Pellizzi: «queste scritture a ridosso del reale degli ultimi anni [...] sembrano essere giunte ora a una forma di maturità, perché affermano e certificano, senza più remore, la propria valenza estetica. E ciò induce indubbiamente a ripensare il sistema letterario nel suo insieme, più che a interrogarsi sulla collocazione di queste opere in un quadro già dato».⁷¹

65 *Ivi*, p. 40.

66 Il montaggio e il racconto possono convertire esteticamente un'immagine privata, secondo FRANCESCO ZUCCONI, *Realtà di un archivio familiare. Un'ora sola ti vorrei di Alina Marrazzi*, in Riccardo Guerrini et al. (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Recco, Le Mani, 2009, pp. 77-90.

67 MARCO DINOI, *Inseri, prelievi, innesti. Per una tipologia di figure del reale nel cinema contemporaneo*, in GUERRINI et al., *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 60-76.

68 Concetto proposto da MAURIZIO GRANDE, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 8-20.

69 PELLIZZI, «*In scrittura la materia della vita*», cit., p. 65.

70 *Ivi*, p. 66.

71 *Ivi*, p. 68.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFFINATI, ERALDO, *Campo del sangue*, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 173.)
 — *La città dei ragazzi*, Milano, Mondadori, 2008. (Citato a p. 173.)
- BAKER, NICHOLSON, *Human Smoke: The Beginnings of World War 2. The End of Civilisation*, London, Simon & Schuster, 2008. (Citato a p. 173.)
- BARTHES, ROLAND, *Le discours de l'histoire* [1967], in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993, pp. 153-166. (Citato a p. 167.)
 — *Structure du fait divers* [1962], in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 188-197. (Citato a p. 167.)
- BENEDETTI, CARLA, FRANCO PETRONI, GILDA POLICASTRO e ANTONIO TRICOMI, *Il libro in questione: Roberto Saviano*, Gomorra, in «Allegoria», LVII (2008), pp. 173-195. (Citato a p. 165.)
- BERTONI, CLOTILDE, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009. (Citato alle pp. 169, 170.)
- BINET, LAURENT, *HHhH. Roman*, Paris, Grasset, 2011. (Citato a p. 174.)
- BRUNER, JEROME, *The Narrative Construction of Reality*, in «Critical Inquiry», XVIII (1991), pp. 1-21. (Citato a p. 167.)
- BUISINE, ALAIN, *Biofictions*, in «Revue des Sciences Humaines», CCXXIV (1991), pp. 7-13. (Citato a p. 168.)
- CAPOTE, TRUMAN, *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, New York, Random House, 1965. (Citato a p. 167.)
- CARRÈRE, EMMANUEL, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2010. (Citato a p. 173.)
 — *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000. (Citato alle pp. 173, 175.)
- CEDERNA, CAMILLA, *Pinelli. Una finestra sulla strage*, Milano, Feltrinelli, 1971. (Citato a p. 172.)
- CHAILLOU, MICHEL, *L'extrême contemporain, journal d'une idée*, in «Po&sie», XLI (1987), pp. 5-6. (Citato a p. 178.)
- CHIMENTI, DIMITRI, *Unidentified Narrative Objects. Notes for a rhetorical typology*, in «Journal of romance studies», x (2010), pp. 37-49. (Citato alle pp. 178, 179.)
- CICHOCKA, MARTA, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, Harmattan, 2007. (Citato a p. 168.)
- COHN, DORRIT, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000. (Citato a p. 170.)
 — *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978. (Citato a p. 171.)
- DINOI, MARCO, *Inseriti, prelievi, innesti. Per una tipologia di figure del reale nel cinema contemporaneo*, in Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani e Francesco Zucconi (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Recco, Le Mani, 2009, pp. 60-76. (Citato a p. 179.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014. (Citato a p. 165.)
 — *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», LVII (2008), pp. 26-54. (Citato a p. 165.)

- Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», LVII (2008), a cura di Raffaele Donnarumma e Gilda Policastro, pp. 9-25. (Citato a p. 165.)
- DOUBROVSKY, SERGE, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. (Citato a p. 168.)
- ECHENOZ, JEAN, *Courir*, Paris, Minuit, 2008. (Citato a p. 173.)
- *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010. (Citato a p. 173.)
- *Ravel*, Paris, Minuit, 2006. (Citato a p. 173.)
- FOSTER WALLACE, DAVID, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. An Essay*, New York, Little Brown, 1997. (Citato a p. 172.)
- *Il tennis come esperienza religiosa*, trad. da Giovanna Granato, Torino, Einaudi, 2012. (Citato a p. 172.)
- FRANCHINI, ANTONIO, *L'abusivo*, Venezia, Marsilio, 2001. (Citato a p. 173.)
- GEFEN, ALEXANDRE e RENÉ AUDET (a cura di), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota-Bene, 2001. (Citato a p. 177.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. da Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976. (Citato a p. 171.)
- *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004. (Citato a p. 171.)
- *Seuil*, Paris, Seuil, 1987. (Citato a p. 172.)
- GENNA, GIUSEPPE, *Hitler*, Milano, Mondadori, 2008. (Citato a p. 174.)
- GOUREVITCH, PHILIP, *A Cold Case*, London, Picador, 2002. (Citato a p. 172.)
- *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed With Our Families. Stories from Rwanda*, New York, Farrar, Straus e Giroux, 1998. (Citato a p. 172.)
- GRANDE, MAURIZIO, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2002. (Citato a p. 179.)
- GUERRINI, RICCARDO, GIACOMO TAGLIANI e FRANCESCO ZUCCONI (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Recco, Le Mani, 2009. (Citato alle pp. 179, 180, 183.)
- JENVREY, DOMINIQ, *Théorie du fictionnaire*, Paris, Questions Théoriques, 2011. (Citato a p. 170.)
- JONES, BABS, *Sappiano le mie parole di sangue*, Milano, Rizzoli, 2007. (Citato a p. 173.)
- LANGEWIESCHE, WILLIAM, *Rules of Engagement*, in «Vanity Fair» (novembre 2006), <http://www.vanityfair.com/politics/features/2006/11/haditha200611>. (Citato a p. 172.)
- *The Distant Executioner*, in «Vanity Fair» (febbraio 2010), <http://www.vanityfair.com/politics/features/2010/02/sniper-201002>. (Citato a p. 172.)
- LAVOCAT, FRANÇOISE (a cura di), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010. (Citato a p. 170.)
- LITTELL, JONATHAN, *Carnets de Homs. 16 janvier-2 février 2012*, Paris, Gallimard, 2012. (Citato a p. 172.)
- *Le sec et l'humide. Une brève incursion en territoire fasciste*, Paris, Gallimard, 2008. (Citato a p. 172.)
- *Tchéchénie, An III*, Paris, Gallimard, 2009. (Citato a p. 172.)

- MAILER, NORMAN, *The Armies of the Night. History as a Novel, the Novel as a History*, New York, The New American Library, 1968. (Citato a p. 168.)
- MANCASSOLA, MARCO, *Non saremo confusi per sempre*, Torino, Einaudi, 2011. (Citato a p. 173.)
- MAUVIGNIER, LAURENT, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011. (Citato a p. 173.)
- MAZZARELLA, ARTURO, *Politiche dell'irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. (Citato a p. 167.)
- MENDELSON, DANIEL, *The Lost. A Search for Six of Six Million*, New York, Harper perennial, 2006. (Citato a p. 173.)
- MOZZI, GIULIO, *Fictions*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 173.)
- *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, Milano, Mondadori, 2009. (Citato a p. 173.)
- NOVE, ALDO, *Mi chiamo...* Milano, Skira, 2013. (Citato a p. 173.)
- *Tutta la luce del mondo*, Milano, Bompiani, 2014. (Citato a p. 173.)
- OUŘEDNÍK, PATRICK, *Europeana. Breve storia del XX secolo*, trad. da Elena Paul, Palermo, Duepunti, 2005 [2001]. (Citato a p. 173.)
- PALUMBO MOSCA, RAFFAELLO, *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, Roma, Gaffi, 2014. (Citato a p. 177.)
- PAVEL, THOMAS G., *Comment définir la fiction*, in *Frontières de la fiction*, a cura di Alexandre Gefen e René Audet, Québec, NotaBene, 2001, pp. 3-13. (Citato a p. 170.)
- *Fictional Worlds*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1986. (Citato a p. 170.)
- PELLIZZI, FEDERICO, "In scrittura la materia della vita". *Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra non-fiction e racconto*, in «Testo», LI (2006), pp. 57-68. (Citato alle pp. 169, 179.)
- RASTELLO, LUCA, *La guerra in casa*, Torino, Einaudi, 1998. (Citato a p. 173.)
- RICCIARDI, STEFANIA, *Gli artifici della non-fiction: la messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011. (Citato a p. 178.)
- SAVIANO, ROBERTO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006. (Citato a p. 173.)
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Fictional vs. Factual Narration*, in *Handbook of Narratology*, a cura di Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid e Jörg Schönert, Berlin, Walter De Gruyter, 2009, pp. 98-114, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>. (Citato a p. 167.)
- *Métalepse et immersion fictionnelle*, in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, a cura di John Pier e Jean-Marie Schaeffer, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, pp. 323-334. (Citato a p. 170.)
- *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999. (Citato a p. 170.)
- SCHOLES, ROBERT, *Towards a structuralist poetics of fiction*, in *Structuralism in Literature. An Introduction*, Yale, Yale University Press, 1974, pp. 129-38. (Citato a p. 170.)
- SCIASCIA, LEONARDO, *La scomparsa di Maiorana*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 172.)
- *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978. (Citato a p. 172.)

- SEARLE, JOHN R., *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI (1975), pp. 319-332. (Citato a p. 167.)
- SEBALD, WINFRIED G., *Austerlitz*, trad. da Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2002 [2001]. (Citato a p. 173.)
- *Vertigini*, trad. da Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2003 [1990]. (Citato a p. 173.)
- SHIELDS, DAVID, *Fame di realtà. Un manifesto*, trad. da Marco Rossari, Roma, Fazi, 2010. (Citato a p. 165.)
- SITI, WALTER, *Il canto del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2009. (Citato a p. 173.)
- SORTINO, PAOLO, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011. (Citato a p. 175.)
- STAJANO, CORRADO, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, Torino, Einaudi, 1975. (Citato a p. 172.)
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012. (Citato a p. 177.)
- VERONESI, SANDRO, *Occhio per occhio. La pena di morte in quattro storie*, Milano, Mondadori, 1992. (Citato a p. 173.)
- WALSH, RODOLFO, *Operazione Massacro*, trad. da Elena Rolla, introduzione di Alessandro Leogrande, Roma, La Nuova Frontiera, 2011. (Citato a p. 167.)
- WOLFE, TOM e E. W. JOHNSON, *The New Journalism*, New York, Harper & Row, 1973. (Citato a p. 166.)
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009. (Citato a p. 177.)
- WU MING I, *New Thing*, Torino, Einaudi, 2004, (Citato a p. 173.)
- ZUCCONI, FRANCESCO, *Realtà di un archivio familiare. Un'ora sola ti vorrei di Alina Marrazzi*, in GUERRINI et al., *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 77-90. (Citato a p. 179.)

PAROLE CHIAVE

Fiction; non-fiction; faction; ibridazione; new journalism; Truman Capote; Giuseppe Genna; Laurent Binet; Emmanuel Carrère; Paolo Sortino.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Marco Mongelli (1989) è dottorando in Studi letterari e culturali presso l'Università di Bologna. Si è laureato in Lettere Moderne all'Università di Siena e ha trascorso un periodo di studi in Francia presso l'Université Paris Diderot 7. Si occupa del romanzo contemporaneo in una prospettiva specificamente letteraria e comparata. Ha scritto su riviste di letteratura e in miscellanee italiane e francesi. È tra i fondatori della rivista online «404: file not found» (www.quattrocentoquattro.com) sulla quale ha scritto e scrive principalmente di letteratura, musica, cinema e serie tv.

marcomongelli@gmail.com


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARCO MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 165–184.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

TEORIA E PRATICA DELLA
TRADUZIONE

L'INCONTRO CON LA PROPRIA VOCE: SULL'APERTURA DI *DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA* DI ANTONIO GAMONEDA

VALERIO NARDONI – *Università di Modena e Reggio Emilia*

Premio Cervantes nel 2006 e considerato uno dei più rilevanti poeti europei contemporanei, Antonio Gamoneda ha avuto una vicenda editoriale molto singolare, che l'ha portato, tra il 1960 e il 1977, a non pubblicare nessun libro, per dichiarata opposizione al regime franchista. In quell'anno, con l'uscita di *Descripción de la mentira*, darà alle stampe un'opera del tutto diversa dalla sua produzione anteriore e che andrà ad occupare una posizione centrale nella poesia spagnola del Secondo Novecento. Le pagine iniziali della raccolta, caratterizzate da una versificazione slegata dalla metrica tradizionale, che si muove per immagini e suggestioni lessicali anche irrazionali, sono incentrate sul ritorno alla scrittura di questo grande poeta: all'analisi di tale apertura

è dedicato questo studio.

Winner of the Cervantes' Prize in 2006 and considered one of the most important contemporary European poets, Antonio Gamoneda has undergone a very peculiar publishing history. Between 1960 and 1977, in fact, he didn't publish any book as a manifest of his opposition to Franco's dictatorship. In 1977, he published *Descripción de la mentira*, a collection of poems that is utterly different from his previous production and that is now considered a central masterpiece of the Spanish poetry of the second half of the 20th century. The present essay will analyse the opening lines of the collection, which focus on the poet's return to writing and feature innovative prosody and evocative vocabulary.

Nato ad Oviedo il 30 maggio del 1931, Antonio Gamoneda potrebbe rientrare cronologicamente nell'ambito di quel gruppo di poeti conosciuto come Generazione del Cinquanta.¹ Tuttavia, la sua opera poetica risulta difficilmente assimilabile ad una generazione, presentando in particolare un vuoto lunghissimo fra la prima e la seconda opera data alle stampe. Dopo *Sublevación inmóvil*² (finalista nel Premio Adonais del 1960, poi assegnato a *Las brasas* di Francisco Brines), difatti, si dovrà aspettare il 1977 per la pubblicazione di *Descripción de la mentira*,³ libro che passerà a occupare una posizione centrale nella poesia spagnola del Secondo Novecento. Gamoneda, naturalmente, non aveva né smesso di scrivere (*Blues castellano*, per esempio, composto fra il 1961 e il 1966 fu bloccato dalla censura franchista e uscirà solo nel 1982),⁴ né di occuparsi di cultura. Prima, soprattutto come intellettuale attivo nella lotta al franchismo, poi – a partire dal 1970 – anche come promotore di poesia. Fondamentalmente autodidatta, Antonio Gamoneda lavorò dal '45 al '69 in una banca, passando poi alla direzione dei servizi culturali della Diputación Provincial di León, di cui ideò e diresse la collana di poesia *Provincia*. Nella città di León, dove attualmente risiede, ha vissuto fin dall'età di tre anni, cioè da quando la madre, in seguito alla morte prematura del padre – autore del libro di poesie su cui Antonio imparerà a leggere –, vi si trasferì. Il nido materno e la vita del quartiere operaio El crucero, teatro privilegiato degli orrori della Guerra Civile, resteranno sempre i fondamenti della sua opera poetica, a cui negli anni sono stati via via attribuiti i più importanti

1 Per un approfondimento di questi temi ed una precisa tramatura bibliografica, cfr. l'introduzione al volume GABRIELE MORELLI (a cura di), *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del '50*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 5-39. Cfr. anche la prefazione al volume: ÁNGEL CRESPO, *Occupazione del fuoco*, a cura di Valerio Nardoni, Firenze, Passigli, 2011, pp. 5-24.

2 ANTONIO GAMONEDA, *Sublevación inmóvil*, Madrid, Rialp, 1960.

3 ANTONIO GAMONEDA, *Descripción de la mentira*, León, Diputación Provincial, 1977.

4 ANTONIO GAMONEDA, *Blues castellano*, Gijón, Noega, 1982.

riconoscimenti nazionali fino al Premio Cervantes del 2006, che ha decretato la fama internazionale di questo poeta, oggi universalmente riconosciuto come una delle voci più rilevanti della poesia europea.⁵ La sua poesia completa è riunita nel volume *Esta luz*⁶ a cui è seguita la raccolta *Canción errónea*.⁷

Anche a colpo d'occhio, sfogliando il volume dell'opera poetica, si può osservare che in coincidenza di *Descripción de la mentira* nella poesia di Antonio Gamoneda avviene un cambio radicale. La versificazione metrica, infatti, cede il passo ad una versificazione meno rigorosa e che si sviluppa per blocchi, di cui vedremo in seguito la natura. Ma al di là di questo, ciò che cambia radicalmente è la disposizione del poeta nei confronti della propria scrittura. Non mutano i temi fondamentali, né l'individuo che si presta a scriverli, poiché la produzione precedente ben esprime gli stessi nuclei portanti (quali il rapporto con la madre e la maternità, il culto vitale dell'amicizia, l'istinto di giustizia, il profondo rispetto per la bellezza e l'attenzione alle ragioni dell'esistere); ciò che cambia è la disposizione all'ascolto del verso, che non è più una vera e propria proposta dello scrittore verso il foglio, ma quasi il contrario, ovvero un'insistenza delle parole nei confronti di chi scrive, che chiedono di essere ascoltate e ricondotte alla loro origine. Niente di *sublime*, come sempre in Gamoneda, ma strenua partecipazione all'avvenimento dell'esistenza, sempre attraversata di significati: «No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí: / han venido otra vez como líquenes inevitables».⁸ Le invocazioni non sono ancora parole, come i licheni non sono proprio piante, ma nascono nella più estrema desolazione, come quella a cui era giunta la Spagna franchista, e con essa Gamoneda, che si era astenuto per quasi vent'anni dalla pubblicazione.

In un certo senso, la vita del poeta (nato nel 1931), ormai uomo maturo, padre di tre figlie, quasi coincideva allora con la durata della dittatura, e come molti suoi coetanei aveva sempre vissuto in una atmosfera sociale radicalmente ostile alle sue aspirazioni umane più profonde, fino alla riduzione al silenzio e all'intima menzogna come ineliminabile rito quotidiano.

Il libro è certamente tra i più difficili di questo autore e sembra che il poeta stesso non abbia su di esso un controllo totale, con questa scrittura che gli si fa avanti. *Descripción de la mentira* fa parte di quei libri che, più che essere scritti, sembrano capitare, accadere ai poeti; e in essi, spesso, a fianco dei contenuti, un ruolo non meno rilevante è assunto proprio dalla scrittura, che, mentre avviene, tenta di mostrarsi al poeta come al lettore. Non si tratta di metapoesia, ma, appunto, di poesia che accade sotto gli occhi del poeta. Un alto esempio ispanico potrebbe essere *Espacio* di Juan Ramón Jiménez che, dopo un grave problema di salute, si ritrovava vivo quasi senza crederci: non troppo dissimilmente anche Gamoneda sembra ritrovarsi, vivo, fuori dalla dittatura franchista. Certo,

5 In lingua italiana: ANTONIO GAMONEDA, *Di vertigine e oblio*, trad. da Valerio Nardoni e a cura di Clara János, in «Poesia», CCXVI (2007), pp. 2-26; *Solo luce. Antologia poetica 1947-1998*, a cura di Sara Zanghì, Roma, Empiria, 2009; *Libro del freddo*, a cura di Valerio Nardoni, Roma, Città Nuova, 2010; *Cecilia e altre poesie*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Ponte Sisto, 2012. Tradotta in italiano anche l'autobiografia *Armadio pieno d'ombra*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Editori Riuniti, 2012.

6 ANTONIO GAMONEDA, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, postfazione di Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2004.

7 ANTONIO GAMONEDA, *Canción errónea*, Barcelona, Tusquets, 2012.

8 *Descripción de la mentira*, vv. 9-10 (ora in GAMONEDA, *Esta luz*, cit., p. 173).

il bilancio era tragico, oscuro: molti di coloro che avevano lottato per quella libertà, ora da tutti ottenuta, anche da chi si era nascosto nella menzogna, non l'avrebbero vista mai.

Con minore controllo dell'autore sul proprio testo non ci si riferisce ad un eventuale ricorso al flusso di coscienza o alla scrittura automatica (sebbene queste esperienze novecentesche, alle quali si aggiunge tutto lo sconfinato mondo del surrealismo, possano considerarsi le radici di questo poeta), quanto ad una scrittura che rifiuta le normali associazioni semantiche, proponendo sempre una piuttosto decisa risemantizzazione di sé, per trovare un proprio corpo, nuovo e non contaminato dal linguaggio ufficiale, fino ad allora dominato e snaturato dal regime oppressivo della Falange (questa è la *mentira*, che ancora oggi attraversa la storia della Spagna come un nervo appena sottocutaneo).

Ed è proprio questa necessità di rifondazione del linguaggio che colloca anche Gamoneda in linea con le migliori forze poetiche del dopoguerra (pertanto, con la Generazione del '50 a cui si è fatto accenno) che, al di là dei più o meno espliciti contenuti di lotta sociale, richiedevano alla poesia di restituire loro qualcosa di irrimediabilmente perduto, e soprattutto una propria dimensione creativa nei confronti della parola poetica e dell'esistenza.

Per quei poeti che, come Gamoneda, allo scoppio della Guerra Civile erano ancora dei bambini, il franchismo non rappresenterà solo una realtà presente da contrastare, ma anche il furto perpetuato di una parte di sé: la Guerra Civile (1936-39) aveva operato nella loro infanzia una tragica cesura e una conseguente distorsione dei valori e dei rapporti col mondo e le persone. In molti di questi poeti ciò si trasforma in una visione anche malinconica di giovinezze pure e luminose (Brines), o di vite ingrigite nel vuoto più assoluto (Caballero Bonald); altri si esprimono con toni più rivoltosi (Costafreda), più ironici (Gil de Biedma) o mistico-filosofici (Valente), ma un dubbio comune sembra rimanere nel fondo delle loro opere: possiamo chiamare vita quella che stiamo vivendo? In caso contrario, che cosa abbiamo fatto? Chi siamo dunque diventati?

La domanda di fondo è quella della poesia di sempre, ma il suo riproporsi incontra una precisa causa e una specifica necessità nella storia della Spagna franchista. Ecco in che senso *Descripción de la mentira*, che da tali interrogativi scaturisce, potrebbe essere proprio una di quelle opere che durano nel tempo come modello capace di descrivere lo spirito profondo di un'epoca intera. Questo, naturalmente, senza bisogno di definirla come la migliore; lo stesso Gamoneda ne indicherebbe un'altra, quasi sicuramente *Don de la ebriedad* di Claudio Rodríguez,⁹ un libro scritto in stato di grazia che sembra davvero ritrovare, nella dimensione poetica, l'impulso assoluto e chiaro dell'infanzia. Ma il franchismo avrebbe protrato il suo cielo plumbeo per altri due decenni, fino alla morte del dittatore.

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.¹⁰

La frase di apertura di *Descripción de la mentira* rappresenta un ottimo esempio dell'addensamento semantico che agisce in questa poesia, i cui componenti sono come reagenti chimici, neutri di per sé, ma attivi se messi nello stesso verso.

⁹ CLAUDIO RODRIGUEZ, *Don de la ebriedad*, Madrid, Rialp, 1953.

¹⁰ *Descripción de la mentira*, v. I (GAMONEDA, *Esta luz*, cit., p. 173).

La lingua, ad esempio, è qui prima di tutto un organo del corpo. Tuttavia, essa si trova come sull'ago della bilancia dei suoi plurimi significati figurati: a sinistra, già prima di comparire nel verso, essa viene annunciata come uno strumento concreto, qualche cosa che può arrugginire per il disuso; e a destra recupera il suo valore biologico e anatomico: su di essa stanno le papille gustative che permettono di definire il «sabor» di quello che ingeriamo. Inoltre, come spesso in questo autore, in cui ogni luce convive con il proprio lato oscuro, il vuoto con il pieno, il sapore è dato da qualcosa che non c'è più («desaparición»).

La ruggine, in sostanza, viene ad essere materia della memoria, retrogusto che agisce in maniera pesante sul presente, che appare come atrofizzato dal passato. E questo, detto in altri modi, lo si potrà riscontrare nell'opera di molti altri poeti coevi. La lingua qui, indica naturalmente anche la lingua poetica: difatti, alla *mentira* costante a cui il regime costringeva chiunque lo subisse, da parte dei poeti si opponeva una grande preoccupazione per la ricerca di una lingua libera, che potesse superare l'imbavagliamento di quegli anni. La lingua doveva essere strappata all'uso deterioro del potere e ricondotta alla sua funzione primaria di strumento di conoscenza.

L'urgenza di denuncia, difatti, aveva portato molti poeti degli anni immediatamente precedenti a sacrificare la forma a favore dei contenuti, impoverendo però la sostanza e la natura stessa della poesia. La riflessione sul ruolo della poesia e dell'affinamento della lingua poetica è dunque una preoccupazione generalmente condivisa dai poeti di quella generazione; nello specifico, Antonio Gamoneda opta per una particolare ricerca: egli non si affida al significato naturale delle parole, né sopprime i nessi logici per creare un linguaggio sovversivo e totalmente nuovo. Quella che compie è una sorta di essenzializzazione nei nessi spazio-temporali che arginano il passato dal presente (nella pittura antica questa operazione corrisponde allo sfondo d'oro), di modo che nella sua poesia tutto è simultaneo, dipinto in un passato che incombe sul presente come un'icona. Gli elementi collocati sulla tela sono prelevati dalla realtà naturale e ricollocati in una rappresentazione straniante. È così che la poesia di Gamoneda raggiunge i suoi vertici di estrema simbolizzazione ed estrema naturalezza. È infatti l'ipotesi di una lettura per così dire *semplice*, che in genere rivela la strada dell'interpretazione.

Ad esempio, *Descripción de la mentira*, pur nella sua fisionomia di libro cifrato, già nei primi tre versi svela in modo piuttosto preciso quale sia la natura di detta «mentira», il nucleo profondo da cui poi si dirameranno i vari componimenti nelle loro peculiari sfaccettature. La parola «mentira» nell'incipit del libro non compare, ma, appunto in assenza, se ne dà una «descripción» (la descrizione in assenza, l'insistenza sulle «pérdidas» è una cifra della poesia di Gamoneda):

El óxido se posó en mi lengua con el sabor de una desaparición.

El olvido entró en mi lengua y no tuvo otra conducta que el olvido,

y no acepté otro valor que la imposibilidad.¹¹

Uno per verso entrano nel libro tre astratti pesanti e precisi, che descrivono nel dettaglio che cosa sia stata la «mentira» in tanti anni di inutilizzo («óxido») della «lengua»:

¹¹ *Descripción de la mentira*, vv. 1-3 (*ibidem*).

«desaparición» – scomparsa di qualcosa che si ricorda; «olvido» – cioè la scomparsa anche del ricordo; e infine «imposibilidad», che coincide con l'accettazione incondizionata di quanto era stato imposto come unica nuova realtà: «y no acepté otro valor que la imposibilidad». In tre fasi di progressiva astrazione è stata descritta la nascita e lo sviluppo della «mentira», che è definitivamente descritta così: non potevamo farci nulla (tutto è impossibile), questa alla fin fine è l'unica – misera – risposta che abbiamo saputo dare contro il regime.

Il secondo blocco poetico va dalla figura del «barco» a quella del «silencio» (adesso esplicito, ma potenzialmente presente nel testo fin dalla reazione delle parole «óxido» e «lengua»), reiterando il significato del primo e amplificandolo, proprio attraverso l'uso anaforico martellante del verbo *escuchar*:

Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar,
 escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso;
 escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al ingresar en lo que
 quedaba de mí;
 escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,
 y no pude resistir la perfección del silencio.¹²

Prima di tutto, al di là dell'efficace metafora, notiamo la sua ambientazione, affidata al termine «país», che ci permette di fornire un altro esempio circa la densità della parola poetica di Gamoneda. Essa è qui usata come un sostantivo indeterminato che indica un posto qualunque, quasi che importasse più la nave del luogo. Invece quel luogo è propriamente il «país», il paese, lo stato, la Spagna totalmente inaridita e in cui è venuta meno ogni possibilità di movimento. Questo primo verso – «Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar» – è la diretta emanazione figurale della «imposibilidad» che lo precedeva: in ambito di simbolismo, la nave del *Salut* di Mallarmé, capace di veleggiare anche in un bicchiere, è ridotta a un fossile.

Tutta la linea semantica è dominata da questo indice negativo, e nel *bloque* si innervano in sequenza le parole «rendición», «huida», fino a «dejó de existir», che rivela il vero soggetto delle frasi: «la verdad».

Come si è giunti all'innominabile «mentira» prima descritta? Sotto gli occhi di tutto il paese, a poco a poco la verità è andata ritirandosi, prima fuori («en el espacio»: nei fatti e negli avvenimenti, negli altri) e poi dentro («en mi espíritu»: nello spirito di ognuno, anche di chi si è tenuto fuori), fino ad arrivare ad un totalizzante «silencio».

Segue un terzo *bloque*, in cui dalla «perfección del silencio», già ipotizzata precaria, si apre una breccia, con la solita induzione semantica che si registra tra un *bloque* e un altro:

No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí:

¹² *Descripción de la mentira*, vv. 4-8 (*ibidem*).

han venido otra vez como líquenes inevitables.

La fermentación del verano se introduce en mi corazón y mis manos se deslizan cansadas en la lentitud.¹³

Dal «silenzio» risultante dei versi precedenti emergono delle «invocaciones» che sono dei minimi vitali («líquenes»), che tuttavia confluiscono e fanno parte di un'ampia «fermentación», che riporta lentamente il cuore e le mani verso la parola scritta.

All'iniziale moto negativo di progressiva stasi, che pur sinteticamente raccontava il sopraggiungere della «mentira», ne segue uno di timida ripresa del movimento, che coincide con la ripresa della voce. Dove per voce si intende una parola portatrice di verità, che non sarà verità assoluta, ma di certo non la verità della «mentira» dittatoriale. Per Gamoneda – almeno secondo quanto traspare dalle sue opere – la verità non rappresenta un assoluto astratto morale (questo è delle imposizioni volute dalla politica e dalla religione), ma il termine della possibile risposta di ognuno alle istanze determinanti della propria vicenda, i punti cardinali del proprio cammino nell'oscurità. Per questo il poeta non si augura di trovare risposte, ma piuttosto di tornare a guardare a ciò che è rimasto («residuos») e alle cose che contano, per ripartire dalla verità.

Después del conocimiento y el olvido ¿qué pasión me concierne?

No he de responder sino reunirme con cuanto está ofrecido en los atrios y en la distribución de los residuos,

en cuanto tiembla y es amarillo debajo de la noche.¹⁴

Il verso conclusivo di questo primo frammento di *Descripción de la mentira* è capace da solo di descrivere l'umile e fiero simbolismo di quest'opera: «quanto tiembla y es amarillo debajo de la noche» può essere un involontario richiamo al motto di Leonardo («non si volge chi a stella è fisso»), come potrebbe ricordare Dante che esce dall'*Inferno*; tuttavia – ricordando invece Machado – potrebbe più semplicemente rimandare ad un qualunque lampioncino a olio che rischiari un misero «trozo de planeta» per il «caminante».

La parola fondamentale di questi versi, che può dirsi chiave di volta dell'intera raccolta, è «reunirme»: la stella fissa dell'autore è la riunione dei frammenti di vita seguiti alla devastazione della dittatura. L'impegno sembra essere: lasciar perdere tutto, quanto si è capito e quanto si è dimenticato, per recuperare una propria dimensione integrale (grande o piccola che sia), poiché solo allora sarà possibile fare qualcosa di concreto.

Dopo il preambolo sulla stasi e il silenzio, e dopo la ripresa del movimento – dai licheni alla fermentazione dell'estate –, ripresa indicata anche dal passaggio dal passato remoto al tempo presente («No creo en las invocaciones...»), la primissima visione che si presenta al poeta è quella fantasmatica di alcuni «rostros». Dopo il gusto e l'udito, la ricostruzione fisiologica della coscienza di sé («al ingresar en lo que quedaba de mí») passa

¹³ *Descripción de la mentira*, vv. 9-11 (*ibidem*).

¹⁴ *Descripción de la mentira*, vv. 58-59 (*ivi*, p. 177).

dunque al senso della vista. I ricordi in forma di «rostros» vengono al poeta invocando sostanza di parola:

Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire;
 sin osamenta ni tránsito, como si consistieran únicamente en el contenido de mis
 ojos, en la unidad de mis palabras, en el espesor de mis oídos.
 Son obedientes y yo siento su reunión como una salud que se rifugia en la oscuri-
 dad.
 Es una amistad dentro de mí mismo;
 es un estambre urdido por manos que son suaves en el interior de los días.¹⁵

Non diversamente dalla descrizione della menzogna operata nei primi versi, in quest'ultimo blocco uno speciale addensamento semantico sostiene, nella semplice descrizione del fatto di ricordare quei volti, il nucleo profondo di detto ricordare, l'istanza, si direbbe, che tale ricordo ha fatto riaffiorare e attraverso la quale si è resa manifesta: il bisogno di unità a cui si è già accennato.

Qui infatti non solo compare il sostantivo «reunión» a sintetizzare tutta l'immagine (il ricordare ha permesso agli amici perduti di ritrovarsi, secondo l'ungarettiano «è nei vivi la strada dei defunti»), ma esso è anticipato dai meno visibili termini «únicamente» e «unidad». Si crea un fenomeno di rifrazione, che dà nuovamente vita ad una parola-risultante: si va dall'occasionale singolarità di «únicamente» (il poeta poteva scrivere semplicemente «sólo», per dire quei volti sono *soltanto* una mia visione), all'affermazione della sostanziale «unidad». I «rostros» attraverso la scrittura recuperano così sostanza, fino a «reunión»: il ricordo, prima vago, poi consolidato in forma di parola, è definitivamente emerso dal passato diventando un nuovo presente, con una propria forza attiva. Una propria faccia.

Così, o *pressappoco*, deve esser stato l'incontro di Gamoneda con la propria voce: non un ripresa, ma un incontro tutto nuovo con i segni e con il tempo.

In conclusione, questa nuova voce non esplicita mai il contenuto centrale in un verso, ma propone, come una somma di vettori, gli elementi che lo suscitano e lo portano sulla pagina bianca. Voce nuova, dunque, e a suo modo interiormente collettiva, che nasce da una constatazione molto dura: non è possibile fare *tabula rasa*, questo è il peggio della dittatura, che – almeno stando a questo libro – può forse sintetizzarsi in una parola: separazione. E da qui il silenzio – separazione dalla parola –, la stasi – separazione dalla libertà –, la malattia – separazione dall'amicizia.

Nelle prossime pagine diamo dunque il testo originale e la traduzione a fronte della prima sequenza di questo ampio e intenso libro.

¹⁵ *Descripción de la mentira*, vv. 12-16 (*ivi*, pp. 173-174).

DESCRIPCIÓN DE LA MENTIRA

El óxido se posó en mi lengua con el sabor de una desaparición.

El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,
y no acepté otro valor que la imposibilidad.

Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar,
escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso;
escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al ingresar en lo
que quedaba de mí;

escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,
y no pude resistir la perfección del silencio.

No creo en las invocaciones pero las invocaciones creen en mí:
han venido otra vez como líquenes inevitables.

La fermentación del verano se introduce en mi corazón y mis manos se
deslizan cansadas en la lentitud.

Vienen rostros sin proyectar sombra ni hacer crujir la sencillez del aire;
sin osamenta ni tránsito, como si consistieran únicamente en el contenido
de mis ojos, en la unidad de mis palabras, en el espesor de mis oídos.

Son obedientes y yo siento su reunión como una salud que se refugia en la
oscuridad.

Es una amistad dentro de mí mismo;
es un estambre urdido por manos que son suaves en el interior de los días.

Ahora es verano y me proveo de alquitranes y espinas y lápices iniciados
y las sentencias suben hacia las cánulas de mis oídos.

DESCRIZIONE DELLA MENZOGNA

L'ossido si posò sulla mia lingua come il sapore di una sparizione.
L'oblio mi entrò nella lingua e non ebbi altra condotta che l'oblio,
e non accettai altro valore che l'impossibilità.
Come una nave calcificata in un paese da cui si è ritirato il mare,
ascoltai la resa delle mie ossa depositarsi nel riposo;
ascoltai la fuga degli insetti e l'ombra che si ritirava quando entrai in ciò che
restava di me;
ascoltai finché la verità non smise di esistere nello spazio e nel mio spirito,
e non potei resistere alla perfezione del silenzio.
Non credo nelle invocazioni ma le invocazioni credono in me:
sono venute di nuovo come licheni inevitabili.
La fermentazione dell'estate si insinua nel mio cuore e le mie mani scivolano
stanche sulla lentezza.
Vengono volti che non proiettano ombre né fanno scricchiare la semplicità
dell'aria;
senza scheletro né transito, come se consistessero unicamente nel contenu-
to dei miei occhi, nell'unità delle mie parole, nello spessore delle mie
orecchie.
Sono obbedienti ed io sento la loro riunione come una salute che si rifugia
nell'oscurità.
È un'amicizia dentro me stesso;
è uno stame ordito da mani che sono dolci nell'intimo dei giorni.

Ora è estate e mi fornisco di scorpioni e spine e lapis iniziati
e le sentenze salgono fino alle cannule delle mie orecchie.

He salido de la habitación obstinada.

Puedo hallar leche en frutos abandonados y escuchar llanto en un hospital vacío.

La prosperidad de mi lengua se revela en cuanto fue olvidado durante mucho tiempo y sin embargo visitado por las aguas.

Este es un año de cansancio. Verdaderamente es un año muy viejo.

Este es el año de la necesidad.

Durante quinientas semanas he estado ausente de mis designios,

depositado en nódulos y silencioso hasta la maldición.

Mientras tanto la tortura ha pactado con las palabras.

Ahora un rostro me sonríe y su sonrisa se deposita sobre mis labios,

y la advertencia de su música explica todas las pérdidas y me acompaña.

Habla de mí como una vibración de pájaros que hubiesen desaparecido y retornasen;

habla de mí con labios que todavía responden a la dulzura de unos párpados.

En este país, en este tiempo cuya pesadumbre se dibuja en lápidas de mercurio,

voy a extender mis brazos y penetrar la hierba,

voy a deslizarme en la espesura del acebo para que tú me adviertas, para que me convoques en la humedad de tus axilas.

Aún hay luz sobre las ramas abatidas y mi valor se descubre en sílabas en las que tú y los rostros actuáis como gránulos silvestres,

como espermas excitadas hasta penetrar en la bujía del sonido,

Sono uscito dalla stanza ostinata.

Posso trovare latte nei frutti abbandonati e ascoltare pianti in un ospedale vuoto.

La prosperità della mia lingua si rivela in quanto fu dimenticato per molto tempo e tuttavia visitato dalle acque.

Questo è un anno di stanchezza. Veramente, è un anno molto vecchio.

Questo è l'anno della necessità.

Per cinquanta settimane sono stato assente dai miei propositi,

depositato in noduli e silenzioso fino alla maledizione.

Frattanto la tortura è scesa a patti con le parole.

Ora un volto sorride e il suo sorriso si deposita sulle mie labbra,

e l'allarme della sua musica spiega tutte le perdite e mi accompagna.

Parla di me come una vibrazione di uccelli che fossero scomparsi e poi ritornati;

parla di me con labbra che ugualmente rispondono alla dolcezza di certe palpebre.

In questo paese, in questo tempo la cui oppressione è disegnata su lapidi di mercurio,

allungherò le braccia per penetrare l'erba,

scivolerò sui cespugli di pungitopo perché tu mi avverta, perché tu mi convochi nell'umidore delle tue ascelle.

C'è ancora luce sui rami abbattuti e il mio coraggio si scopre nelle sillabe in cui tu e i volti agite come granelli silvestri,

come spermatozoi eccitati fino a penetrare il moccolo del suono,

hasta sumergir mi cuerpo en aguas que no palpitan,
hasta cubrir mi rostro con las pomadas de la majestad.
No es una glorificación, no es que la púrpura haya caído sobre mis huesos;
es más hermoso y antiguo: alentar sobre el vinagre hasta volverlo azul, adelantar un cuchillo y retirarlo húmedo de una exudación que dignifica al esgrimidor.
Agradezco la pobreza para que la pobreza no me maldiga y me conceda anillos que me distingan de cuando fui puro y legislaba en la negación.
Huelo los testimonios de cuanto es sucio sobre la tierra y no me reconcilio pero amo lo que ha quedado de nosotros.
Estoy viejo de mí mismo pero hay estigmas. Han llegado los visitantes. Hay hormigas debajo de las llagas.
Siento la fertilidad que se refugia en la ira de mis cabellos y oigo el deslizamiento de las especies que nos han abandonado.
He cesado en la compasión porque la compasión me entregaba a príncipes cuyas medallas se hundían en el corazón de mis hijas.
Yo haré con los príncipes una destilación que será nociva para ellos pero excitante y dulce en la población como lo es el zumo reservado en vasijas muy oscuras.
No recurriré a la verdad porque la verdad ha dicho no y ha puesto ácidos en mi cuerpo.
¿Qué verdad existe en el vientre de las palomas?
¿La verdad está en la lengua o en el espacio de los espejos?
¿La verdad es lo que se responde a las preguntas de los príncipes?
¿Cuál es entonces la respuesta a las preguntas de los alfareros?
Si levantas una túnica encontrarás un cuerpo pero no una pregunta:
¿para qué las palabras desecadas en cíngulos o las construidas en esquinas inmóviles,

fino a sommergere il mio corpo in acque che non palpitano,

fino a coprire il mio volto con le pomate della maestà.

Non è una glorificazione, non che la porpora sia caduta sulle mie ossa;

è più bello e più antico: alitare sull'aceto fino a farlo diventare azzurro, affondare un coltello e ritirarlo umido di una essudazione che nobilita lo schermidore.

Ringrazio la povertà perché la povertà non mi maledica e mi conceda anelli che mi distinguano da quando fui puro e legiferavo nella negazione.

Odoro le testimonianze di quanto è sporco sulla terra e non mi riconcilio però amo ciò che di noi è rimasto.

Sono vecchio di me stesso ma ci sono delle stigmate. Sono arrivati i visitanti. Ci sono formiche al di sotto delle piaghe.

Sento la fertilità che si rifugia nell'ira dei miei capelli e sento lo scivolare le specie che ci hanno abbandonato.

Ci ho dato un taglio con la compassione perché la compassione mi consegnava a principi le cui medaglie si conficcavano nel cuore delle mie figlie.

Io dei principi farò un distillato che per loro sarà nocivo ma eccitante e dolce nella popolazione come lo è il succo conservato nei vasetti molto oscuri.

Non farò ricorso alla verità perché la verità ha detto no e mi ha messo degli acidi in corpo.

Che verità esiste nel ventre delle colombe?

La verità è nella lingua o nello spazio degli specchi?

La verità è quello che si risponde alle domande dei principi?

Qual è allora la risposta alle domande dei vasai?

Se sollevi una tunica troverai un corpo ma non una domanda:

a che servono le parole essiccate sui cingoli o quelle costruite sugli angoli immobili?

las convertidas en láminas y, luego, desposeídas y ávidas?

Y bien: ¿he sido yo alguna vez cínico como asfalto o pelambre?

No es así sino que el asfalto poseía mi memoria y mis exclamaciones relataban la perdición y la enemistad.

Nuestra dicha es difícil reclusa en la belladona y en recipientes que no deben ser abiertos.

Sucio, sucio es el mundo; pero respira. Y tú entras en la habitación como un animal resplandeciente.

Después del conocimiento y el olvido ¿qué pasión me concierne?

No he de responder sino reunirme con cuanto está ofrecido en los atrios y en la distribución de los residuos, en cuanto tiembla y es amarillo debajo de la noche.

quelle trasformate in lamine e, poi, spossate e avidi?

Ebbene: io sono forse stato cinico come asfalto o pelame?

Non è così ma l'asfalto possedeva la mia memoria e le mie esclamazioni raccontavano la perdita e l'inimicizia.

La nostra gioia è difficile reclusa nella belladonna e in recipienti che non devono essere aperti.

Sporco, sporco è il mondo; però respira. E tu entri nella stanza come un animale ruggine.

Dopo la conoscenza e l'oblio, quale passione mi concerne?

Quel che devo fare non è rispondere ma riunirmi con quanto viene offerto negli atri e nella distribuzione dei residui, con quanto trema ed è giallo sotto il manto della notte.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CRESPO, ÁNGEL, *Occupazione del fuoco*, a cura di Valerio Nardoni, Firenze, Passigli, 2011. (Citato a p. 187.)
- GAMONEDA, ANTONIO, *Armadio pieno d'ombra*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Editori Riuniti, 2012. (Citato a p. 188.)
- *Blues castellano*, Gijón, Noega, 1982. (Citato a p. 187.)
- *Canção errónea*, Barcelona, Tusquets, 2012. (Citato a p. 188.)
- *Cecilia e altre poesie*, a cura di Carlo Ferrucci, Roma, Ponte Sisto, 2012. (Citato a p. 188.)
- *Descripción de la mentira*, León, Diputación Provincial, 1977. (Citato a p. 187.)
- *Di vertigine e oblio*, trad. da Valerio Nardoni e a cura di Clara Jánés, in «Poesia», CCXVI (2007), pp. 2-26. (Citato a p. 188.)
- *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, postfazione di Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2004. (Citato alle pp. 188-193.)
- *Libro del freddo*, a cura di Valerio Nardoni, Roma, Città Nuova, 2010. (Citato a p. 188.)
- *Solo luce. Antologia poetica 1947-1998*, a cura di Sara Zanghì, Roma, Empirìa, 2009. (Citato a p. 188.)
- *Sublevación inmóvil*, Madrid, Rialp, 1960. (Citato a p. 187.)
- MORELLI, GABRIELE (a cura di), *Poesia spagnola del Novecento. La generazione del '50*, Firenze, Le Lettere, 2008. (Citato a p. 187.)
- RODRIGUEZ, CLAUDIO, *Don de la ebriedad*, Madrid, Rialp, 1953. (Citato a p. 189.)

PAROLE CHIAVE

Antonio Gamoneda; Franchismo; Generazione del '50.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Valerio Nardoni (Livorno, 1977), ispanista, si occupa di letteratura spagnola e traduzione letteraria, materie che attualmente insegna presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. Ha tradotto numerose raccolte di poesia spagnola, attività per la quale ha ricevuto diversi riconoscimenti, fra cui il Premio Achille Marazza per i *Sonetti dell'amore oscuro* di Federico García Lorca (2015), il Premio LILEC per *Amore, mondo in pericolo* (2014) e il Premio Benno Geiger per *Il corpo, favoloso* due volumi che compongono il libro postumo *Lungo lamento* di Pedro Salinas (2015). Ha inoltre curato un'antologia di García Lorca per «Il Corriere della Sera» e, per i tipi di Einaudi, la raccolta di racconti *Mentre le donne dormono* di Javier Marías. È direttore della sezione straniera del Premio Ciampi – Valigie Rosse, di cui è uno dei fondatori. È autore di un romanzo, *Capelli blu* (Edizioni e/o, 2012) e di una raccolta poetica, *Senso di facilità* (Passigli Editori, 2014).

vnunifi@yahoo.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALERIO NARDONI, *L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 187–203.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

REPRINTS

VERA STORIA DELL'UOMO SENZA OMBRA

FURIO JESI

NOTA DEL CURATORE

I personaggi ammirevoli in cui il sistema si personifica sono ben noti per non essere ciò che sono; sono divenuti grandi uomini scendendo al di sotto della realtà della minima vita individuale, e tutti lo sanno.

GUY DEBORD, *La società dello spettacolo*, in *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990, p. 117.

I

Nel suo contributo sulla storia della letteratura yiddish, *The Schlemiel as a Modern Hero* (1971), Ruth Wisse ha mostrato come la figura dello *schlemiel* – il cui nome oscilla tra l'omonimo epiteto ebraico, dal significato di 'amato da Dio', e l'aggettivo yiddish *schlimazl*, 'sfortunato' – abbia subito nel corso della sua lunga tradizione una tanto imprevista quanto singolare metamorfosi, che lo ha visto progressivamente perdere i suoi più antichi tratti di buffone o semplice confusionario in favore di una più precisa articolazione. Le prime apparizioni dello *schlemiel* presentavano infatti un semplice sciocco, seriamente – e forse anche fatalmente – fuori passo con gli avvenimenti reali, a tal punto incapace e vulnerabile da divenire la potenziale vittima entro i più svariati rapporti di potere. In tal senso, lo *schlemiel* non era altro che uno dei tanti esponenti dell'ampio quanto incerto

catalogo degli sfortunati o inetti, come lo *schlimazl*, il *golem*, il *lemekh*, che sono termini generici, o, più specificatamente, il *nisrof* (che era stato distrutto da un incendio), lo *yored* (che aveva perduto tutta la sua fortuna), l'*onverer* (che era fallito), il *farshpiler* (che aveva perduto tutto il suo denaro al gioco), o il semplice *loy yutslack*, il vero buono a niente.¹

Al contempo, e proprio a causa di questa mancata sintonia con il mondo, la figura dello *schlemiel* poteva benissimo assurgere a ottuso modello di resistenza, offerto a chiunque facesse continua esperienza della propria incapacità a difendersi da una quotidianità ostile e avversa. Come le più svariate storielle non si stancavano di ripetere, una strenua inettitudine nel condurre senza attrito la propria vita poteva rapidamente proporsi come l'estrema forma di rifiuto verso un mondo che non cessava di imporre la propria logica efferata.

In un ambiente tanto incline ad ospitare le molteplici figure toccate dalla disgrazia, non tardò molto prima che queste subissero una progressiva differenziazione, dando così

¹ RUTH R WISSE, *Lo schlemiel come eroe moderno*, in «Comunità», CLXXII (1974), pp. 182-270, a p. 183. Vale la pena segnalare che nello stesso fascicolo è contenuto il saggio di FURIO JESI, *I «pensieri segreti» del mitologo: Károly Kerényi*, in «Comunità», CLXXII (1974), pp. 271-315.

origine a tipologie e casistiche del tutto distinte. La modalità di una tale distinzione sembrò assecondare la comprensione di come ciascuna di queste figure fosse caratterizzata da un preciso rapporto con la sventura che le accompagna: presto lo *schlemiel* assunse una singolare consistenza, ben diversa da quella dello *schlimazl*, per il quale la sventura sembrava cadere in maniera certo repentina e tuttavia anche accidentale, come se questo malauguratamente inciampasse nelle più sfortunate circostanze senza pertanto confondersi con esse. Al contrario, precisa Wisse, «la disgrazia dello *schlemiel* è il suo carattere. Non è un elemento accidentale ma essenziale»,² che dipende dalla sua più intima natura, dalla peculiare e irriducibile maniera con cui questo conduce la propria esistenza. Se lo *schlimazl* è colui che finisce casualmente per trovarsi nel posto sbagliato, *schlemiel* è chi si presenta già da sempre sbagliato nei confronti del posto in cui non può che trovarsi. Come nella storiella riportata da Wisse in apertura al suo studio, nella quale il protagonista rigetta la stessa logica che presiede alla guerra in cui si trova coinvolto, la sventura dello *schlemiel* non deriva da una tenace opposizione alla situazione, bensì da un radicale e innato rifiuto verso ogni possibilità di accomodamento con essa, tanto che egli potrebbe benissimo passare per «a man so naïve that he doesn't understand the premise of the fight into which he has been conscripted».³ Ma quella che agli occhi esaltati dei suoi commilitoni si presenta come ingenuità e incomprendimento, per lo *schlemiel* altro non è che la propria disinvolta estraneità, se non verso la situazione in cui si trova prigioniero (rispetto alla quale non cessa di esporre una preziosa precarietà), per lo meno rispetto all'assurda logica che sembra presiede alla stessa. Esso parrebbe così incarnare alla perfezione la figura del 'buono a nulla', del *Taugenicht*, ma solo a patto di cogliere tale definizione nella sua accezione più radicale – e tutt'altro che impolitica – là dove essa allude a una forma di bontà e innocenza pressoché inutile o inutilizzabile a fronte di quei meccanismi che ne vorrebbero certo dettare l'inclusione, benché finiscano piuttosto per scartarla con astio e disprezzo. È proprio in tal modo, proprio nella disgrazia che rende peculiare il suo carattere – e quasi offrendo un paradossale omaggio alla letterale interpretazione del suo nome⁴ – che lo *schlemiel* dimostra una singolare tenacia, una resilienza nei confronti del mondo tanto più intensa quanto meno apparente e manifesta. Egli finisce così per asso-

2 WISSE, *Lo schlemiel come eroe moderno*, cit., p. 191.

3 RUTH R WISSE, *War is No Joke. A West Point Baccalaureate Address*, in «The Weekly Standard» (31 maggio 2010), p. 16. È singolare come Witte, a distanza di quattro decenni dalla pubblicazione del suo libro, abbia del tutto dimenticato la particolare intensità dello *schlemiel*. Certo è che tale dimenticanza si dimostra funzionale alla giustificazione di quelle virtù guerriere, americane e israeliane, che nel corso degli anni la studiosa non ha mai smesso di celebrare. Nel discorso tenuto davanti ai cadetti di West Point, e in cui lo *schlemiel* è proposto come modello negativo, persino la storiella di Tannenberg subisce un drastico, quanto preciso, rimaneggiamento: se, nella sua originale versione, lo *schlemiel* contestatore era, in quanto «Jewish soldier who was not fond of the czar or his war», ben poco assimilabile al ruolo di soldato dedito a una causa, ora l'esempio elide qualsiasi reticenza nei confronti della guerra in corso, mettendo in scena un soldato qualunque, per il quale un rigetto della propria condizione varrebbe come inettitudine a comprendere la portata del compito storico a cui è chiamato. Cfr. RUTH R WISSE, *The schlemiel as modern hero*, Chicago, University of Chicago Press, 1971, p. 6.

4 Come scriverà lo stesso Chamisso, in una lettera indirizzata al fratello Hippolyte mentre questo stava lavorando alla versione francese del racconto, *schlemiel* è un nome ebraico che corrisponde a Gottlieb o Teofilo, dunque 'amato da Dio'. Su questo si rimanda a MAX ZELDNER, *A Note on "Schlemiel"*, in «The German Quarterly», xxvi (1953), pp. 115-117.

migliare alla solitaria creatura a cui Chamisso dedica la sua *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814): singolarmente inadatta rispetto alla società in cui si dibatte, essa acuisce il suo peregrinare in seguito ai vani tentativi di riscattare un qualche posto tra gli altri, senza mai cessar di riconfermare la sua irriducibilità – la sua assenza di compromissione con le leggi e le situazioni che la coinvolgono.

La studiosa, d'altra parte, giunge ad asserire che proprio l'opera di Chamisso abbia potuto costituire un vero e proprio spartiacque tra le due differenti tendenze, essendo la prima opera in grado di garantire a un simile personaggio l'indiscutibile prestigio che non cesserà di accompagnarlo. E questo non solo grazie alla modalità con cui la straordinaria fortuna del racconto ha permesso il passaggio di una figura del gergo yiddish allo stato di nome proprio della letteratura mondiale; qui vale, in effetti, anche il movimento opposto, secondo il quale nel racconto si dovrebbe inoltre reperire il passaggio di un nome dalla sua accezione propria a quella comune, usata per rappresentare un uomo perennemente al margine, destinato ad essere un diverso per assenza di ombra o di patria, un estraneo radicale in cerca di redenzione: «Il libretto di Chamisso, che allargò il significato della parola “schlemiel” fino a comprendere l'*outsider*, comicamente e goffamente alienato dal conformismo borghese, tratta questa esclusione come una situazione molto disgraziata, che dev'essere corretta». ⁵ Ci si dovrebbe tuttavia chiedere come sia possibile emendare una situazione nel frattempo assurta a tratto esistenziale, inaggrabile da parte di colui che la patisce. La trasformazione, il riscatto dello *schlemiel* non avverrebbero forse a un prezzo ben preciso, un prezzo coincidente con il rischio di perdere la propria singolarità, quella commistione di ottusità, innocenza e rifiuto che si dimostra essere tanto il suo stigma così come la sua potenza? Gettati i panni dello sciocco sventurato, egli incarnerebbe allora la coscienza lacerata di chi desidera uscire dalla propria condizione, simile in questo all'aspirante *parvenu* che si tormenta nel sognare la tanto agognata inclusione.

II

Se, come ha suggerito Hannah Arendt, «l'innocenza è il segno di riconoscimento dell'albero genealogico degli Schlemihl», ⁶ il personaggio di Chamisso non sembra temere di ripudiare i suoi illustri predecessori per seguire un differente cammino, là dove asserisce di esser stato «escluso dall'umana società per una colpa giovanile». ⁷ Accettando ingenuamente il diabolico contratto, dunque assecondando la promessa di una fortuna inesauribile con cui riscattare la propria alienazione dal conformismo borghese, egli avrebbe contravvenuto tanto alla sua leggendaria sfortuna quanto all'innocenza che

⁵ WISSE, *Lo schlemiel come eroe moderno*, cit., p. 192.

⁶ HANNAH ARENDT, *Heinrich Heine: Schlemihl e principe del mondo di sogno*, in *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 4. Riteniamo tuttavia inadeguata la sovrapposizione, proposta dalla filosofa, tra la figura dello Schlemihl e quella del paria, di colui che «sta fuori dalla società» (*ivi*, p. 157) e che pertanto si vede costretto a trovare rifugio nell'arte o nella natura. Lo *schlemiel* non è tanto un escluso né un semplice *outsider*: esso è piuttosto il luogo vitale, *entro* il tessuto stesso del sociale, a partire dal quale ogni consuetudine – così come ogni legge e ogni rapporto da cui questo è informato – si trova improvvisamente esposta e deposta nella sua fragile contingenza.

⁷ ADALBERT VON CHAMISSO, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, trad. da Laura Bocci, introduzione di Enrico De Angelis, Garzanti, 1992, p. 62.

da questa dipende. La scelta di svendere la propria innocenza a un misterioso tentatore costituisce, d'altra parte, il nucleo centrale dell'intera vicenda: Peter Schlemihl, povero viaggiatore alla ricerca di un impiego, è descritto come un Faust minore che commette l'errore di cedere la propria ombra al diavolo ottenendo in cambio di una borsa dal denaro inesauribile. La ricchezza straordinariamente acquisita non lo preserva, tuttavia, da un'immensa infelicità, dovuta al timore e alla diffidenza che l'assenza di ombra provoca in ogni altro uomo: la seduzione offerta dalla promessa di una vita agiata presto trasformerà la sua inconcludente erranza in vera e propria esclusione da ogni comunità («La mia servitù se l'era data a gambe. La polizia del luogo mi aveva bandito dalla città come elemento sospetto»)⁸. Costretto a condurre una vita umbratile, Schlemihl finirà per assomigliare sempre più al leggendario ebreo errante, mescolandosi al mondo civilizzato per brevi e limitati incontri. A fronte di una simile sciagura, egli non potrà che accettare la definitiva perdita dell'ombra, rinunciare alla possibilità di una sua restituzione e accogliere infine la condizione di errante alla stregua di un destino. Scelta eminentemente sofferta, poiché egli dovrà respingere, con la consapevolezza che queste siano fin troppo legate al diavolo e alle sue astuzie, ogni ulteriore promessa di onorabilità, compostezza e integrazione: «Restai lì seduto, senza ombra né denaro. Ma dal cuore mi si era tolto un grande peso, e mi sentivo sereno».⁹

Parrebbe tuttavia alquanto incerta la confessione che lo sventurato indirizza al lettore delle sue memorie. Se in apparenza la vicenda del baratto diabolico non sembra contraddire la presunta sincerità di Schlemihl in merito alla «colpa giovanile», numerosi sono gli elementi che lasciano sospettare come questo sia condannato alla marginalità a prescindere da quel singolo gesto. Della sua vita non si sa né si saprà mai nulla, salvo quel poco che egli stesso, per la finzione autobiografica su cui si regge il racconto, si permette di comunicare. D'altra parte, non è forse un caso che, fin dall'inizio della vicenda, la sua prima preoccupazione consista nel cercare protezione, munito di una lettera di presentazione, entro la rispettabile e opulenta cerchia del ricco Thomas John, né il fatto che Schlemihl sia del tutto isolato all'interno della comitiva, tanto da essere l'unico ad accorgersi dei diabolici prodigi con cui l'uomo in grigio intrattiene i presenti, quasi a segnalare un'intima prossimità tra i due stranieri. Come è stato giustamente notato, «il protagonista piove nel racconto non si sa da dove e la sua storia non ha una fine»;¹⁰ al pari di tutti gli *schlemiel* destinati a essere radicalmente fuori posto, anch'egli appartiene senza riserve alla cerchia dei senzamondo, cerchia in perenne erranza ancor prima di dover precipitosamente sfuggire alle polizie dei paesi visitati. Ma non è solo la condizione di Schlemihl a sollevare dubbi sulla veridicità di quanto asserito: persino il fatidico momento della vendita dell'ombra sembra passibile di una differente lettura, che non lascerebbe alcun margine di ottimismo né possibilità di riscatto. Numerosi sono i commentatori che hanno rilevato come Schlemihl commetta anzitutto l'imprudenza di ritenere possibile sbarazzarsi della propria ombra senza perdere di fatto la propria anima, come se l'assenza della

⁸ *Ivi*, p. 52.

⁹ *Ivi*, p. 58.

¹⁰ ENRICO DE ANGELIS, *Introduzione*, in CHAMISSO, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, cit., p. XXI.

prima non fosse già di per sé indice dell'irreparabile cessione della seconda. Come scriverà Jesi, contraddicendo esplicitamente la versione di Chamisso,

inutile rifiutarsi tardivamente di cedere la propria anima, perché di fatto la si è già venduta insieme con l'ombra. L'ombra, spiegavano i dotti ebrei dei tempi antichi, è quell'anima che riflette il corpo. Solo il gusto del diavolo per i giochi maliziosi può lasciare l'illusione che, barattata la propria ombra, si sia ancora in condizione di scegliere se vendere o no la propria anima.¹¹

D'altra parte, e con buona pace dei dotti antichi, non va dimenticato che l'anima non è perduta a fronte di una qualche equivalenza tra questa e l'ombra scambiata,¹² bensì per la precisa seduzione a cui il baratto suggellato sembra sottostare. È lo stesso Schlemihl ad ammetterlo seppur inavvertitamente, ricordando come l'uomo in grigio abbia saputo offrirgli quanto di più seducente egli potesse allora desiderare. Nella panoplia di gingilli curiosi e mirabolanti che questi propone allo sventurato, il tentatore in grigio si dimostra ben informato di cosa possa facilmente conquistare Schlemihl:

“Ma no, tutto questo non fa davvero per lei: molto meglio sarebbe il berretto dei desideri di Fortunatus, rimesso completamente a nuovo; oppure una borsa dei desideri, proprio com'era la sua...” “La borsa di Fortunatus”, lo interrompi, e, nonostante la mia paura, con quella semplice parola egli mi aveva catturato l'anima [*hatte er mit dem einen Wört meinen ganzen Sinn war*]. Fui colpito da un capogiro, e davanti agli occhi mi balenò uno sfavillio di ducati d'oro...¹³

Certo, lo scambio sembra inizialmente concludersi con una scelta alquanto medio-cra: la stessa borsa di Fortunatus, in effetti, si presenta come il meno prodigioso dei doni per cui valga la pena barattare la propria ombra, offrendo all'apparenza niente di diverso da quanto altri hanno potuto ottenere con la mera attività umana. Non va tuttavia dimenticato che essa, in realtà, non garantisce soltanto la ricchezza, bensì la sua variante non assediata dall'imperativo del lavoro, una ricchezza oziosa fattasi emblema stesso della fortuna e di un felice corso della vita, per giunta una ricchezza letteralmente smisurata e anonima, slegata da qualsiasi forma di vita che possa anche solo tentare di giustificare la consistenza.

Non stupisce allora che Schlemihl, bramoso di migliorare in un modo qualsiasi la propria condizione fin dalla sua comparsa sulla scena – bramoso, in altri termini, di accedere a una qualsiasi condizione stabile e riconosciuta –, finisca per scegliere proprio l'oggetto che possa riscattare senza limitazioni la propria erranza, l'indecidibilità della propria posizione, con l'abbagliante sicurezza offerta dal denaro. Ma l'armonia con il mondo che essa promette si rivela presto essere null'altro che un monologo di oro sonante, uno

¹¹ FURIO JESI, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, in Silvana Sinisi (a cura di), *Le figure dell'ombra*, Roma, Officina, 1982, pp. 73-78, p. 73; si veda *infra*, p. 220.

¹² BONAVENTURA TECCHI, *Chamisso*, in *Romantici tedeschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 94-99.

¹³ CHAMISSE, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, cit., p. 16. La traduttrice, Laura Bocci, ha preferito fin da subito ricondurre alla vera posta in gioco del racconto una parola dai molteplici significati quale *Sinn*, anche se il termine tecnico *Seele* comparirà nello scritto soltanto più avanti, entro i rigidi formalismi linguistici con cui il diavolo proporrà il contratto di cessione dell'anima [*«Kraft dieser meiner Unterschrift vermache ich dem Inhaber dieses meine Seele»*].

sgargiante travestimento ciarlatanesco costituito dal fragoroso tintinnare di monete tanto numerose da potervi affogare dentro. Se, come ha scritto Claudio Magris, «il destino dell'individuo, del quale Faust è uno dei più grandi simboli, non dipende tanto dalla vittoria sui suoi demoni quanto dalla natura dei suoi demoni, da ciò che accende la sua fiamma e dalla seduzione di cui egli sente il richiamo»,¹⁴ la colpa giovanile di Schlemihl non fu tanto la decisione di cedere l'ombra (come se proprio in quella dovesse risiedere la cifra della propria integrità personale)¹⁵ bensì quella di rimediare alla propria erranza – sola difesa contro il mondo per uno *schlemiel* – ricorrendo ai segni visibili della ricchezza. E questo pur nella consapevolezza che la sua appropriatezza non potrà essere altro che un mero trucco diabolico, un'illusione facilmente riconoscibile allo sguardo altrui. In tal senso, anziché costituire la storia di una simbolica perdita della capacità di essere nel mondo, la vicenda mostrerebbe come proprio là, nel momento in cui la costitutiva labilità di una vita smette di essere accolta, ombra e anima rischiano ad ogni istante di essere barattate con la più rassicurante delle promesse. La decisione di cedere l'ombra sembra condannare Schlemihl alla conseguente perdita di una reale esistenza agli occhi altrui, come se l'erranza di sempre e la nuova mancanza dovessero giocoforza confondersi entro i limiti imposti da una simile scelta: quale ulteriore variazione di una serie di patti faustiani, lo scambio siglato non può che risolversi nella concessione di un miraggio.¹⁶ Avendo ormai preferito alla propria inadeguatezza l'appropriazione di una ricchezza senza misura, all'uomo senz'ombra non resta che incarnare il sospetto escluso da qualsiasi società, tanto che la stessa abbagliante magnanimità con cui le sue risorse sono prodigate finirà per dimostrarsi tanto stucchevole da incontrare soltanto disprezzo e timore.

3

Così inapparente e al contempo tanto ingombrante, nella sua mancanza, da attirare a sé la completa attenzione di ogni sguardo occasionale, il primato della vita a cui l'ombra – quale «prima prerogativa umana del corpo»¹⁷ – non cessa di far segno è forse l'elemento singolare dell'opera di Chamisso, il punto in cui essa si discosta dal materiale preesistente a cui tuttavia non cessa di alludere (il motivo popolare del Faust o quello della beffa nei confronti del diavolo, la presenza di motivi fiabeschi ben noti, quali gli stivali delle sette leghe e gli altri oggetti magici che a più riprese fanno la loro comparsa, ecc). Persino l'elemento fantastico con cui prende avvio la vicenda, il motivo della vendita della propria ombra, appartiene a una consolidata quanto ricorrente tradizione.¹⁸ Davvero insolito è

¹⁴ CLAUDIO MAGRIS, *Le metamorfosi di Faust*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 246.

¹⁵ È quanto sembrano suggerire, a partire da un riferimento alla psicologia analitica, le ipotesi avanzate in GIULIO SCHIAVONI, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, in Adalbert von Chamisso, *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, Milano, BUR, 1984 e in VICTOR IERONIM STOICHITA, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, trad. da Benedetta Sforza, Milano, Il saggiatore, 2000, p. 161.

¹⁶ FURIO JESI, *Novalis e Hoffmann dinanzi al patto di Faust*, in *Letteratura e mito*, a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002, p. 68.

¹⁷ JESI, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 76; si veda *infra*, p. 222.

¹⁸ Cfr. ELISABETH HAUSMANN, *A note on the source of "Peter Schlemihl"*, in «The Modern Language Review», XXXVIII (1943), pp. 134-135; BARBARA KLEINER, *Considerazioni attuali in merito al «Peter Schlemihl» di Adalbert von Chamisso*, in «Aut aut», CCII-CCIII (1984), pp. 126-135.

invece l'aspetto inequivocabilmente manifesto con cui tale erranza è resa evidente, secondo un gioco di visibilità in cui difetto di apparenza e non appartenenza finiscono per determinarsi a vicenda; straordinaria è allora la rapidità con cui chiunque percepisce, in un batter d'occhio e al pari di un esperto fisionomista,¹⁹ il conflitto tra la stupefacente solarità che la ricchezza offre e la mancanza che ovunque la accompagna.

Tra i primi ad accorgersi di come ricchezza e ombra siano qui perfettamente sovrapponibili fino a scambiarsi tra loro, Otto Rank ha suggerito di cogliere in esse due diverse declinazioni di un medesimo «simbolo di una rispettabilità esteriore dell'uomo».²⁰ L'errore di Schlemihl, a fronte del quale la sua stessa vita sembra ridursi a una perfetta immagine pubblicitaria, è quello di dimenticare che, per quanto siano portate dallo stesso corpo, tra ombra e ricchezza permane comunque uno scarto incolmabile: entrambe frutto di un gioco di luci da cui traggono la propria consistenza, l'ombra sembra assumere un qualche valore solo grazie al corpo che la proietta, mentre lo splendore che la ricchezza promette rischia di fagocitare senza scampo qualsiasi corpo se ne faccia carico. La lucentezza abbagliante che l'oro proietta, in effetti, sembra così restia a fare distinzioni di sorta da poter benissimo illuminare ed elevare anche la più inveterata delle canaglie (una volta caduto in disgrazia Schlemihl, spetterà infatti a Rascal prenderne il posto, senza che lo spazio pubblico della città subisca la benché minima alterazione). Così l'ombra non è solo la rappresentazione di un corpo, bensì l'indice stesso della sua consistenza e della sua opacità costitutiva, della sua solidità («Pensate al solido!», ammonirà Chamisso nella prefazione alla seconda edizione francese della sua opera). Ma se l'ombra, quale «porzione della propria creaturalità»,²¹ è garanzia della consistenza di un corpo, l'assenza di questa comporterà il sospetto che un tale corpo non abbia solidità o spessore, in altri termini, che qualcosa di totalmente altro si celi dietro lo stucchevole decoro che una tronfia apparenza non cessa d'inscenare. L'assenza di ombra, allora, non alluderà tanto all'«utopia di un mondo nel quale i corpi avranno perduto l'opacità e potranno perciò essere attraversati dalla luce senza riflettere i contorni del censo che li asseconda»²² – come se il particolare bagliore emanato dalla ricchezza non fosse già riuscito, e con fin troppo zelo, nel compito di rendere i corpi diafani e trasparenti, pienamente significanti, quasi ridotti a mere effigi di se stessi! Essa allude, piuttosto, alla distopia di un mondo senza corpi che siano effettivamente tali, un mondo pienamente coincidente con la placi-

19 Victor Stoichita ricorda come, tra Sette e Ottocento, la moda fisionomica giunse a proporre un'ermeneutica del carattere dell'uomo a partire dai lineamenti dell'ombra, considerata emanazione delle sue più profonde verità, talvolta persino una diretta esteriorizzazione dell'anima: con i quattro volumi del suo *Physiognomische Fragmente* (1775-1778), Johann Caspar Lavater aveva infatti posto le basi per una sorta di ombranalisi con la quale, pur nell'assenza di risultati attendibili, veniva presentato un principio di leggibilità dei lineamenti mirante a «decifrare l'essere morale dell'uomo partendo dalla sua ombra» (STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, cit., p. 148).

20 OTTO RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1994, p. 73. Su questo punto si vedano anche le osservazioni contenute in THOMAS MANN, *Chamisso*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Milano, Mondadori, 2012, p. 535: «L'ombra nel *Peter Schlemihl* è divenuta simbolo di ogni solidità borghese e di ogni appartenenza sociale. Essa viene nominata insieme al denaro come ciò che conviene onorare se si vuole vivere fra gli uomini e di cui si può fare a meno soltanto qualora s'intenda vivere per sé e per il proprio io migliore».

21 SCHIAVONI, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 31.

22 *Ivi*, pp. 29-30.

da trasparenza del proprio senso: finché i corpi avranno consistenza, finché la muta carne garantirà loro una certa opacità, le ombre che questi non cessano di proiettare saranno inappropriabili.

Da qui allora la necessità, per chi ha irrimediabilmente abbandonato la propria umanità, di farsi definitivamente estraneo alle mutevoli vicende umane – e mutevoli anzitutto *perché* umane – del mondo, simile in questo al mitologico Ahasvero conteso da ebrei e cristiani.²³ Segnato da un'evidente diversità esteriore quale marchio per aver voluto ardentemente porre fine alla differenza che da sempre l'aveva accompagnato, proprio nell'impossibilità di integrarsi in alcuna delle comunità poste sul suo cammino Schlemihl troverà l'occasione per intraprendere l'incessante ricerca di un altrove da padroneggiare. Il motivo della *Wanderung*, dal sapore romantico, si unisce qui all'esaltazione della posizione privilegiata di un osservatore quasi incorporeo: «da allora ho soltanto cercato di rappresentare, con fedeltà, con quietà, severa e incessante diligenza ciò che, chiaro e perfetto nella sua forma originaria [*Urbild*], si presentava alla mia vista interiore».²⁴ Così come per l'Ebreo errante la condizione di fuggiasco maledetto aveva finito per coincidere con una più intima partecipazione alle cose segrete del mondo, anche lo sventurato Schlemihl saprà rivestire la propria colpa con lo scopo di una cerca infaticabile.

Non manca chi ha saputo riconoscere, in un destino tanto solitario, il recupero dell'innocenza perduta e la rivincita del beffato Schlemihl sul diavolo tentatore, incapace di conquistare del tutto colui che «sembra ormai giunto bonariamente a guardar in faccia il proprio passato senza scorgervi né macchia né colpa e che perciò sa di poter affrontare il futuro a testa alta, con la fierezza di chi ha *scelto* la propria condizione».²⁵ Lascia comunque perplessi il fatto che una simile accettazione coincide pericolosamente con un vero e proprio ripiegamento, come se l'erranza dovesse farsi sostenibile solo in assenza dell'altro, entro un margine ineludibile di isolamento in cui nulla più sembra ricordare la paradossale solitudine propria allo *schlemiel*. L'elevazione di tale condizione a destino finirà per coincidere con la rinuncia ad ogni rapporto sociale – salvo, beninteso, quelli indiretti, legati alla fama garantita dall'opera a cui il protagonista non smetterà di lavorare: recluso in una grotta da eremita, indifferente nei confronti di ogni vita estranea alla tassonomia funeraria della biologia, Schlemihl finirà i suoi giorni vivendo come una caricatura dell'uomo di scienza, per il quale distacco e oggettività si traducono in isolamento e atarassia sociale.²⁶ Abbandonato il tempo della storia e degli uomini – quale tempo

23 Basterebbe la lettura di MARCELLO MASSENZIO, *La passione secondo l'Ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007 per accorgersi di come, a fianco dei numerosi esempi di *schlemiel* o di altri personaggi di faustiana memoria, lo Schlemihl di Chamisso possa ben comparire anche tra le differenti apparizioni di Ahasuerus, errante maledetto e sventurato viandante, nonché mago e prodigioso sapiente.

24 CHAMISSE, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, cit., p. 62.

25 SCHIAVONI, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 24.

26 Non bisogna inoltre scordare che, se a un certo punto Schlemihl si trova come conciliato con il suo incessante peregrinare, ciò è anzitutto favorito da un netto cambio di registro dell'intera vicenda, che in un attimo si trova iscritta entro i rassicuranti canoni della dimensione fiabesca: non è un caso che la situazione labile e angosciata dell'uomo senz'ombra venga superata solo con l'apparire di uno straordinario aiuto, gli stivali delle sette leghe, decretando così una cesura rispetto al tono perturbante e fantastico che fino ad allora aveva informato la narrazione. Si tratta di una cesura avvertita da molti, tanto che Adolf Schrödter, a cui spettò il compito di illustrare l'edizione del 1836 di Lipsia, non dedicò alcun interesse alla

segnato da discontinuità, erranza e sventura – sarà il paesaggio pietrificato dell' *Ur*, mero doppio speculare di una natura cristallizzata nella sua origine, a ritmare le peregrinazioni dell'uomo senz'ombra, ormai divenuto detentore di un sapere straordinario, entro una temporalità squisitamente mitica.

4

Publicato a due anni dalla scomparsa dell'autore, in un volume consacrato alla fenomenologia dell'ombra,²⁷ il testo di Jesi che viene qui riproposto sembra a sua volta contestare il carattere idilliaco della vicenda, finendo per mostrare, a dispetto della speranzosa ironia con cui il suo primo autore aveva trattato la questione, la luce eminentemente tragica che contraddistingue «la vera storia di Peter Schlemihl, quella che nessuno ha mai raccontato».²⁸ Tuttavia, anziché comporre un saggio sulla creatura di Chamisso, la scrittura jesiana si impegna a convocare, entro una medesima scena, le differenti metamorfosi letterarie che l'uomo senz'ombra ha ininterrottamente accumulato. A fianco dello sventurato girovago figureranno, allora, tanto i manniani Tonio Kröger e Adrian Leverkühn quanto il naturalista Faust o lo sventurato scienziato di Andersen, lo *schlimazl* Kaspar Hauser in compagnia degli stessi Heine e Goethe, tutti accomunati dall'intrattenere, cer-

seconda parte della storia, preferendo invece concludere le proprie incisioni con la scena della borsa scagliata nel baratro per allontanare definitivamente ogni tentazione. Sul fatto che Schlemihl si trovi infine conciliato non solo con l'erranza, ma anche con la magia e il perturbante che inizialmente sembravano essere prerogativa esclusiva del diavolo e dei suoi dannati, si veda quanto scritto in ELENA AGAZZI, *Gli «stivali delle sette leghe» di Chamisso*, in *Il prisma di Goethe. Letteratura di viaggio e scienza nell'età classico-romantica*, Napoli, Guida, 1996, p. 112: «Il personaggio, che non aveva saputo sviluppare alcuna strategia di partecipazione alla vita civile, è aiutato dalla magia a trovare quelle motivazioni per vivere che gli erano rimaste sempre occultate». Stupisce allora che molti commenti, tra cui quelli di Tecchi e Wisse qui citati, presentino il *Peter Schlemihl* come una vera e propria fiaba unitaria, mentre il cambio di registro che interviene, tra VIII e IX capitolo, a salvare il protagonista dalla propria condizione, sembra separare la narrazione in due momenti contraddistinti: il secondo dal sapore fiabesco, in cui il reale sembra abdicare di fronte al meraviglioso, mentre il primo di carattere più propriamente fantastico, caratterizzato dall'irruzione del perturbante nella narrazione (cfr. ROGER CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di Paolo Repetti, Roma-Napoli, Theoria, 1985; JURIJ VLADIMIROVIČ MANN, *La poetica di Gogol'*, a cura di Cinzia De Lotto, Roma, Lithos, 2014, pp. 63-112). Barbara Kleiner ha notato che il racconto di Chamisso presenta un mondo in cui la distinzione tra natura e artificio è venuta a cadere, «un mondo in cui le leggi naturali non sono più vincolanti», tanto che le giustificazioni fornite dal protagonista circa l'assenza della propria ombra – calpestata da qualcuno e quindi in attesa di essere rammendata, oppure persa a seguito di una particolare malattia – non sembrano incontrare alcuna obiezione (KLEINER, *Considerazioni attuali in merito al «Peter Schlemihl» di Adalbert von Chamisso*, cit., p. 129). Ma per quanto esse non siano oggetto di precise obiezioni, ciò non impedisce agli attoniti ascoltatori di manifestare tutto il loro timore e la loro repulsione in occasione dell'incontro con l'uomo senz'ombra. Le bizzarre spiegazioni addotte da Schlemihl andrebbero piuttosto ricondotte alla tendenza dello *schlemihl*, più volte sottolineata da Wisse, di perdere aderenza rispetto agli avvenimenti reali, prediligendo formule all'apparenza teoricamente corrette ma del tutto impraticabili; prova ne è l'episodio in cui Schlemihl pensa di rimediare alla propria mancanza di ombra conquistandone una nuova, nella convinzione che questa si sarebbe presto abituata a convivere con lui (cfr. CHAMISSE, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, cit., p. 44; WISSE, *Lo schlemiel come eroe moderno*, cit., pp. 182-191).

²⁷ SINISI, *Le figure dell'ombra*, cit. Nella sua introduzione la curatrice, ricordandone la prematura scomparsa, dedica il volume a Furio Jesi.

²⁸ JESI, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 73; si veda *infra*, p. 220.

to, legami con il mondo, senza tuttavia appartenere pienamente a esso. Tutti in qualche modo beniamini degli dèi, ma di dèi in esilio, come già ebbe a riconoscere Heine, artisti ben lontani da qualunque forma di onorabilità, fosse anche quella meramente borghese. Artisti senz'ombra e senz'anima, dunque, scambiate una volta per tutte con un briciolo di destino. Nella proposta di ripercorrere la storia dell'uomo senz'ombra, è il rapporto stesso tra artista e atto creativo ad essere passato a contrappelo, affinché possa finalmente palesarsi quella ricorrente esigenza evocativa – quasi una vocazione – la quale, lungi dal garantire il genuino possesso del dio, coincide piuttosto con l'abbandono della propria esistenza entro i termini di un patto faustiano.

Sarà allora necessario, ricorda Jesi, scoprire le nuove identità di volta in volta assunte dall'uomo senz'ombra, inseguire le diverse maschere da questo indossate nella sua fuga inesausta: mago, mercante truffaldino, naturalista, briccone e ciarlatano, ma soprattutto poeta e artista, come se proprio simili forme potessero alla meglio occultare l'intima natura della propria condizione. D'altra parte, l'identificazione, mai del tutto espressa eppure costantemente suggerita, fra lo Schlemihl e l'artista («Schlemihl non è un artista [...] Schlemihl non è ancora un artista [...] lascia intravedere la sua futura carriera di artista»),²⁹ vale come evocazione dei sotterfugi a cui gli stessi artisti e poeti possono ricorrere, là dove non vi è più alcun mito, dunque alcun dio che possa giustificare e riscattare la genuinità dell'opera poetica. Essi potranno certo reclamare, ancora una volta, il loro essere «beniamini degli dèi in esilio cui è concesso di non avere ombra»,³⁰ ma una simile rivendicazione non potrà che suonare doppiamente falsa, posticcia e interessata, nel momento in cui il loro gesto di creazione si vedrà spogliato di ogni scoria d'ingenuità – l'irriducibile erranza dello *schlemiel* – nel tentativo di rivestirsi di un qualche fulgido e onorabile manto. In altri termini, nel tentativo surrettizio di spacciare come genuine rivelazioni quanto fatica a nascondere una «natura di relitti mitici – e quindi di realtà demoniche».³¹ Ritorna qui il motivo dell'allontanarsi degli dèi, o del loro esilio, motivo caro a Jesi e presente anche in testi come quello dedicato a Dioniso, dio inattuale la cui inattualità introduce irreversibilmente il sospetto verso ogni forma privilegiata di accesso al mito. Dèi inafferrabili, dunque, nei cui confronti l'uomo non può che ricorrere al soccorso di quei mediatori privilegiati che, proprio in ragione dell'inafferrabilità degli stessi, rischiano spesso di rovesciarsi in ciarlatani e truffatori, uomini dall'anima venduta nell'istante in cui il loro sforzo ha suscitato «la contemplazione dei demoni, anziché il ritorno degli dèi».³² Come Jesi ricorderà altrove, «il sigillo dell'essere abbandonati dagli dèi non è, nella notte della coscienza infelice, il patto di Faust?».³³

L'incauto Schlemihl assurge così a prototipo di quegli artisti o aspiranti artisti i quali, «dinanzi all'abisso vuoto che si è aperto a fianco dell'io nella sua ascensione divenu-

²⁹ *Ivi*, pp. 74-75; si veda *infra*, pp. 220-221.

³⁰ *Ivi*, p. 76; si veda *infra*, p. 222.

³¹ FURIO JESI, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900* [1967], Milano, Feltrinelli, 1995, p. 154.

³² FURIO JESI, *Inattualità di dioniso*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, p. 140.

³³ FURIO JESI, *Introduzione*, in Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia ovvero Grecità e pessimismo*, Roma, Newton Compton, 1980, p. II.

ta assolutamente solitaria»,³⁴ si sono trovati non solo interessati bensì come costretti a stringere un vincolo con i regni occulti per compiere la propria vocazione. Costretti e interessati, in altri termini, a fare della propria benché inappropriabile condizione di parlanti – e parlanti attraversati da una lingua, da un verso al contempo geniale e comune – un destino: avendo voluto riscattare la propria erranza e inutilità, la propria non coincidenza con il mondo, essi si sono mostrati come coloro che hanno preferito sottomettersi al proprio destino, e che hanno gettato ignoranza e innocenza per aderire al ruolo che hanno finito per cucirsi addosso. Già Thomas Mann, nelle sue *Considerazioni di un impolitico*, aveva trattato con ironica sufficienza la schiatta degli inutili e buoni a nulla, uomini dal continuo lasciarsi andare e dal gaio navigare, per quanto l'«istinto erratico pieno di vaghe attese»³⁵ del *Taugenicht* sia ben poco assimilabile alla paradossale tensione incarnata dallo *schlemiel*, amato forse da dio ma senza certo divenirne il campione o il beniamino. Se «beniamino degli dèi» è un epiteto ricorrente nella monografia jesiana dedicata a Mann, esso è infatti esclusivamente utilizzato per indicare chi si pone come «estraneo alle misure (e alle cose) di questo mondo, anche se benignamente, sovraneamente e ironicamente, interessato ad esse», «un sovrano estraneo alle cose di questo mondo (della società borghese), pur degnandosi benignamente di interessarsi di esse», colui che è «salvo dalla decadenza del suo mondo [...] partecipa benignamente alla società, pur senza appartenervi».³⁶ Forse un artista o un poeta, non certo lo sventurato su cui pesa tutta l'inermità della propria condizione: nessuna postura è concessa a quest'ultimo, poiché non vi è alcun interesse benigno, né alcuna sovrana estraneità, che possano intervenire a lenire chi si trova inchiodato a simile erranza. È proprio su un crinale tanto labile, ove partecipazione e appartenenza si oppongono costantemente ma senza mai conciliarsi – e senza presentare dunque alcuna forma di sovranità o ironia –, che la vita di ogni Schlemihl pare giocata. Amara ingenuità del buono a nulla, che proprio nella tentazione del riscatto dovrà esperire in prima persona l'impossibile coincidenza con un mondo che, per quanto amato e vissuto, non può fare a meno di decretarne l'inservibilità. Ma questo non significa forse, come Jesi ricorda sulla scorta di Heine, «appartenere a due mondi, umani entrambi, e dovere quindi allo stesso tempo stare bene e stare male, avere estasi e sofferenza spasmodica [...] non potersi impadronire della borsa di Fortunatus, non avere [...] “tutta l'onorabilità borghese e [la] legittima appartenenza all'umanità”»³⁷

MARCO TABACCHINI – *Università di Verona*

34 JESI, *Novalis e Hoffmann dinanzi al patto di Faust*, cit., p. 65.

35 THOMAS MANN, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997, p. 382.

36 FURIO JESI, *Thomas Mann*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 30, 45 e 91.

37 JESI, *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, cit., p. 76; si veda *infra*, p. 221.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAZZI, ELENA, *Gli «stivali delle sette leghe» di Chamisso*, in *Il prisma di Goethe. Letteratura di viaggio e scienza nell'età classico-romantica*, Napoli, Guida, 1996. (Citato a p. 215.)
- ARENDT, HANNAH, *Heinrich Heine: Schlemihl e principe del mondo di sogno*, in *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1995. (Citato a p. 209.)
- CAILLOIS, ROGER, *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di Paolo Repetti, Roma-Napoli, Theoria, 1985. (Citato a p. 215.)
- CHAMISSE, ADALBERT VON, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, trad. da Laura Bocci, introduzione di Enrico De Angelis, Garzanti, 1992. (Citato alle pp. 209-211, 214, 215, 218.)
- DE ANGELIS, ENRICO, *Introduzione*, in Adalbert von Chamisso, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul doppio e sul male*, trad. da Laura Bocci, introduzione di Enrico De Angelis, Garzanti, 1992. (Citato a p. 210.)
- DEBORD, GUY, *La società dello spettacolo*, in *Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, SugarCo, 1990. (Citato a p. 207.)
- HAUSMANN, ELISABETH, *A note on the source of "Peter Schlemihl"*, in «The Modern Language Review», XXXVIII (1943), pp. 134-135. (Citato a p. 212.)
- JESI, FURIO, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900* [1967], Milano, Feltrinelli, 1995. (Citato a p. 216.)
- *I «pensieri segreti» del mitologo: Károly Kerényi*, in «Comunità», CLXXII (1974), pp. 271-315. (Citato a p. 207.)
- *Inattualità di dioniso*, in *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 216.)
- *Introduzione*, in Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia ovvero Grecità e pessimismo*, Roma, Newton Compton, 1980. (Citato a p. 216.)
- *Novalis e Hoffmann dinanzi al patto di Faust*, in *Letteratura e mito*, a cura di Andrea Cavalletti, Torino, Einaudi, 2002. (Citato alle pp. 212, 217.)
- *Thomas Mann*, Firenze, La Nuova Italia, 1972. (Citato a p. 217.)
- *Vera storia dell'uomo senz'ombra*, in Silvana Sinisi (a cura di), *Le figure dell'ombra*, Roma, Officina, 1982, pp. 73-78. (Citato alle pp. 211, 212, 215-217.)
- KLEINER, BARBARA, *Considerazioni attuali in merito al «Peter Schlemihl» di Adalbert von Chamisso*, in «Aut aut», CCII-CCIII (1984), pp. 126-135. (Citato alle pp. 212, 215.)
- MAGRIS, CLAUDIO, *Le metamorfosi di Faust*, in *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982. (Citato a p. 212.)
- MANN, JURIJ VLADIMIROVIČ, *La poetica di Gogol'*, a cura di Cinzia De Lotto, Roma, Lithos, 2014. (Citato a p. 215.)
- MANN, THOMAS, *Chamisso*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi, Milano, Mondadori, 2012. (Citato a p. 213.)
- *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997. (Citato a p. 217.)
- MASSENZIO, MARCELLO, *La passione secondo l'Ebreo errante*, Macerata, Quodlibet, 2007. (Citato a p. 214.)

- RANK, OTTO, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SugarCo, 1994. (Citato a p. 213.)
- SCHIAVONI, GIULIO, *Il riso dell'uomo senz'ombra*, in Adalbert von Chamisso, *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, Milano, BUR, 1984. (Citato alle pp. 212-214.)
- SINISI, SILVANA (a cura di), *Le figure dell'ombra*, Roma, Officina, 1982. (Citato alle pp. 211, 215, 218, 220.)
- STOICHITA, VICTOR IERONIM, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, trad. da Benedetta Sforza, Milano, Il saggiatore, 2000. (Citato alle pp. 212, 213.)
- TECCHI, BONAVENTURA, *Chamisso*, in *Romantici tedeschi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964. (Citato a p. 211.)
- WISSE, RUTH R, *Lo schlemiel come eroe moderno*, in «Comunità», CLXXII (1974), pp. 182-270. (Citato alle pp. 207-209, 215.)
- *The schlemiel as modern hero*, Chicago, University of Chicago Press, 1971. (Citato a p. 208.)
- *War is No Joke. A West Point Baccalaureate Address*, in «The Weekly Standard» (31 maggio 2010). (Citato a p. 208.)
- ZELDNER, MAX, *A Note on "Schlemiel"*, in «The German Quarterly», XXVI (1953), pp. 115-117. (Citato a p. 208.)

VERA STORIA DELL'UOMO SENZA OMBRA*

FURIO JESI

Tutti conoscono la meravigliosa storia di Peter Schlemihl, che vendette la propria ombra all'uomo grigio per riuscire ad avere la borsa inesauribile di Fortunatus. Dotato di qualche grano di sapienza talmudica, come il suo nome induceva a sperare, Schlemihl si sarebbe accorto del pericolo: solo i demoni non gettano ombra. Ma egli non era bene informato neppure intorno all'etimologia del suo nome, che il dizionario Grimm fa risalire al gergo della malavita ebraica e alla parola jiddish 'schlimazl', sfortunato. Uno 'schlimazl' non potrà mai divenire un Fortunatus, uguale all'eponimo della borsa miracolosa: dovette impararlo più tardi, quando volle riavere l'ombra e si sentì chiedere in cambio l'anima.

Chamisso ha raccontato la sua storia in modo da lasciare spazio alla virtù, all'ironia e al realismo, alla malinconia, non alla disperazione. Schlemihl non accetta il secondo baratto e la certezza della dannazione. Scelta la rinuncia e l'espiazione, percorrerà senza tregua la terra come l'Ebreo errante, con il non trascurabile vantaggio di possedere gli stivali delle sette leghe e seri interessi scientifici.

Ma la vera storia di Peter Schlemihl, quella che nessuno ha mai raccontato, è più tragica: inutile rifiutarsi tardivamente di cedere la propria anima, perché di fatto la si è già venduta insieme con l'ombra. L'ombra, spiegavano i dotti ebrei dei tempi antichi, è quell'anima che riflette il corpo. Solo il gusto del diavolo per i giochi maliziosi può lasciare l'illusione che, barattata la propria ombra, si sia ancora in condizione di scegliere se vendere o no la propria anima. Anche Adrian Leverkühn s'era legato a un patto non revocabile, e senza bisogno di far spicciare sangue dal braccio, molto tempo prima di trattare con scarsa condiscendenza Samael a Palestrina.

Il compratore di ombre nella novella di Chamisso, l'uomo grigio, precorre l'interlocutore di Adrian nel XXV capitolo del *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Entrambi, privi di corpo come tutti i demoni, essi mirano ad ottenere che il male si incarni in un corpo, il quale resterà senza ombra. Il risultato sarà perfetto se il male si incarna nel corpo di un artista e così acquisterà voce privilegiata: allora anche il demone potrà liberamente parlare. L'uomo grigio «sempre goffo e impacciato [...] sembra non avere il coraggio di dire ciò che deve dire» (Mittner) — Schlemihl non è un artista. Ma nelle pagine di Thomas Mann il gioco è fatto — incarnatosi il male in Adrian, il personaggio diabolico non ha più alcun imbarazzo a dire la sua, non simula impaccio neppure per gioco e così rivela quanto gusto malizioso del gioco determinasse le esitazioni del compratore di ombre.

Schlemihl non è ancora un artista; nel finale della novella sarà solo un naturalista senza ombra, versione laicizzata del mago. Nella novella di Andersen *L'ombra* il giovane scienziato può solo intravedere di là dai vetri la camera della poesia: vi manda in ricognizione la propria ombra, e così la perde, le consente di emanciparsi e dovrà poi sotto-

* Articolo inizialmente pubblicato nel volume SINISI, *Le figure dell'ombra*, cit., pp. 73-78. Si ringrazia Marta Rossi Jesi per aver concesso la possibilità di riproporre il testo. Ringraziamo inoltre Andrea Cavalletti per il prezioso aiuto.

mettervisi. L'ombra si fingerà uomo in carne e ossa, si permetterà di corteggiare e sposare come in una novella di Hoffmann «la principessa che vedeva troppo chiaro». Ma lui, lo scienziato cui è ricresciuta un'ombra come la coda alle lucertole, non potrà udire le musiche della festa di nozze «perché, senza tanti discorsi, la mattina presto lo avevano impiccato». Nel *Doctor Faustus* la perdita dell'ombra inizia con gli interessi naturalistici del padre di Adrian, scienziato e mago *sui generis*, e la vera 'incarnazione' (nel senso tecnico, teologico, della parola) del male è Adrian, non il suo interlocutore. Nel romanzo il male acquista veramente diritto di parola come male incarnato, in opposizione simmetrica all'incarnazione del *logos*. È il male incarnato non in una forma fuggevole, metamorfica, bassa («Un lenone, uno sfruttatore, con una voce articolata da attore consumato»), ma in quella alta e durevole del grande artista che, divenuto privo di ombra, garantisce la traduzione-incarnazione del male in ogni lingua, così come l'incarnazione del *logos* garantisce la traducibilità luterana della Scrittura in ogni volgare.

Peter Schlemihl dopo la perdita dell'ombra è, come Faust, un naturalista, ma lascia intravedere la sua futura carriera di artista. Ha paura di esporsi alla luce e «nell'autosufficienza della sua stanza [...] non sente la mancanza della propria ombra» (Wisse); spesso fugge, cerca di cambiare identità, assume maschere come sarebbe naturale per un morto che volesse aggirarsi tra i vivi; un giorno si chiamerà Tonio Kröger e sarà consapevole «che le buone opere sorgono soltanto sotto la pressione di una vita tribolata, che chi vive non lavora, e che uno dev'essere morto per essere davvero un creatore». Nel saggio su Chamisso, Thomas Mann aggiungerà: «L'ombra è divenuta nel *Peter Schlemihl* simbolo di tutta l'onorabilità borghese e della legittima appartenenza all'umanità».

«[...] le buone opere» è un'espressione grave nella teologia luterana. Tonio Kröger confidava in esse per procurarsi una sorta di salvezza, pur essendo privo di ombra; ma si dichiarava anche «morto». Confidava in esse un po' meno il grande Thomas. Resta da vedere se il Doctor Hermeticus intendesse accettare alla lettera l'aforisma «uno dev'essere morto per essere davvero un creatore», che fa riaffiorare nell'artista Tonio Kroger il naturalista Schlemihl e il naturalista Faust: dietro alla parola «morto» balena la convinzione che l'artista incarnazione del male, l'uomo senza ombra, il mago *sui generis*, sia simultaneamente partecipe della morte nella natura e della vita fra gli uomini. Questa parrebbe la lezione romantica, contenuta in negativo nel *Werther*; ma proprio nel saggio di Thomas Mann su Chamisso si legge la frase divenuta celebre: «Werther si uccise, Goethe sopravvisse».

Dopo tanta, vera o simulata, afflizione cattolica e luterana, ironia sospetta intorno alla mitologia delle incarnazioni del male, conviene affidarsi ad altri maestri per continuare a raccontare la storia vera dell'uomo senza ombra. Innanzitutto a Kierkegaard, che disegnò sulla scorta di Mozart il ritratto più somigliante di quell'erede di Ahasvero, dagli occhi vecchi e dal sorriso infantile: «[...] Non apparteneva al mondo reale, eppure molti erano i suoi legami con esso. Continuamente vi penetrava addentro, e sempre, quanto più vi si abbandonava, tanto più ne era fuori [...]» — Poi a Heine, egli pure senza ombra e anzi commerciante truffaldino, marrano, della propria ombra già venduta una volta per tutte. Per Heine i due mondi sono entrambi mondi umani, non morte nella natura e vita fra gli uomini, ma esperienza della morte e della vita entro insospettati spazi umani. Da

quegli spazi gli dèi non si sono allontanati: vi restano, sebbene in esilio. La natura non è luogo deserto di dèi, e coloro che sembrano dèmoni sono gli dèi stessi, esiliati; i poeti non sono incarnazioni del male, ma quei beniamini degli dèi in esilio cui è concesso di non avere ombra. Tra l'esilio degli dèi e la mancanza di ombra dei loro beniamini vi è un rapporto stretto e armonico: Frau Venus e lo 'sfortunato' Tannhäuser.

Nelle *Melodie ebraiche* Heine dice che tutti i poeti sono discendenti di un uomo senza ombra, «Herr» Schlemihl ben Zurishaddai, principe della tribù di Simeone. Questo signore, in realtà, nella Scrittura è chiamato Shlumiel, 'il mio Dio è pace' — proprio il contrario del diabolico e colpevole uomo senza ombra, incarnazione del male e perciò destinato a perdere la prima prerogativa umana del corpo. Certo, lo «Herr» Schlemihl (recte: Shlumiel) di Heine fu uno sfortunato e venne ucciso incidentalmente da Phineas che voleva colpire il lussuoso Zimri. Ma questa sfortuna, nella lirica di Heine, non significa né cessazione 'clinica' di vita, né miseria disperata di vita: significa appartenere a due mondi, umani entrambi, e dovere quindi nello stesso tempo stare bene e stare male, avere estasi e sofferenza spasmodica. Significa entrare nella montagna di Frau Venus e sapere che all'esterno vi è il mondo del diverso sentire, o — ed è lo stesso — passare da vivo attraverso i secoli e sapere che gli uomini dotati di ombra sono chiusi in una loro misura temporale molto più esigua. Significa non potersi impadronire della borsa di Fortunatus, non avere — come diceva Thomas Mann — «tutta l'onorabilità borghese e [la] legittima appartenenza all'umanità».

«[...] legittima»: vi è tutto il disprezzo della legge che Thomas Mann pose nel disegno sovrano e segreto (segreto perfino di lingua: straniera rispetto al tedesco) della 'Minnie' fra i gemelli incestuosi, *genitori dell'Eletto*, e poi dell'iniziazione erotica dell' 'eletto' da parte di sua madre: «Così da ciò che è orribile e nefando può nascere ciò che è perfetto». L'arte di parodia («orribile e nefando») del Doctor Hermeticus privo di ombra, diviene arte di veridicità: «Cosa che è rara e bella: guardar fermamente fra le lacrime». Se proprio nel saggio su Chamisso Thomas Mann chiamò in causa Goethe come sopravvissuto a Werther, quella sopravvivenza senza ombra era richiamo alla cifra di morte e vita intrecciate che, nel disegno manniano, rendeva Goethe partecipe di due regni, umani entrambi; di qui, anziché dalla mitologia dei patti diabolici presi alla lettera, la perdita dell'ombra:

Il bambino che il 28 agosto 1749, mentre batteva il mezzogiorno, fu dato alla luce in una casa borghese di Francoforte, dopo lungo travaglio, da una mamma diciottenne, era tutto nero e sembrava morto... Trascorso non poco tempo prima che la nonna di dietro il letto potesse dire felice alla puerpera ancor sospirante: «Elisabetta, è vivo!»,

Questa sosta di Goethe nel regno delle ombre, che lo avrebbe privato di ombra, appare sigillo di beniamino di dèi *in esilio*. Thomas Mann la evoca in termini di 'Rühmung', celebrazione gloriosa:

Era una voce di donna a donna, un annuncio di istintiva letizia casalinga, non altro. Eppure quel grido avrebbe dovuto rivolgersi al mondo, all'umanità intera, ed ancor oggi, a distanza di due secoli, serba il contenuto gioioso che non perderà nel

futuro... La creatura strappata quel giorno con tanta pena, e già quasi asfittica, dal buio grembo materno, recava in sorte un inaudito arco vitale. Ad essa toccò di condurre con possente resistenza una vita veramente canonica, sviluppando grandiose energie di crescita e di rinnovamento, toccò di adempiere ogni valore umano e di conferire alla propria esistenza una maestà al cui cospetto s'inchinarono sovrani e popoli...

Ma Thomas Mann sapeva benissimo che la 'personalità' di un beniamino degli dèi, quella che Goethe definì «fortuna suprema delle creature terrestri», significava — se gli dèi erano in esilio — un segreto («ma che cosa sia in fondo, dove stia il suo segreto — giacché è pure in essa un segreto — questo non lo disse né lo spiegò neppur lui») da evocare nei termini elegiaci della 'Klage', della lamentazione. L'aveva fatto Verlaine per un altro 'schlimazl', Kaspar Hauser:

Je suis venu, calme orphelin,
riche de mes seuls yeux tranquilles, vers les hommes des grand villes
...
Suis-je né trop tôt ou trop tard?
Quest-ce que je fais en ce monde?
O vous tous, ma peine èst profonde, priez pour le pauvre Gaspard!

Il disprezzo di Thomas Mann sarà disprezzo verso ogni possibile legge, inumana se è sorte degli uomini partecipare ai due regni, e sarà riconoscimento della gloria e della tristezza di chi ha passato la soglia dell'aver ombra, «di tutta l'onorabilità borghese e della legittima appartenenza all'umanità», in quella partecipazione ai due regni: nel proprio io e nella voce che, al posto dell'ombra perduta, gli dice veridicamente «io sono te», non il lume né il buio, ma — secondo il Vangelo apocrifo di Tommaso — l'intatta e la senza ombra, la perla.

NOTIZIE DEL CURATORE

Marco Tabacchini è dottorando di ricerca in Filosofia teoretica presso il Dipartimento di Filosofia, Psicologia e Pedagogia dell'Università di Verona. Collabora con riviste quali «Doppiozero» e «Oŭriç! Rivista di filosofia (post)europea». Ha inoltre curato l'edizione italiana dei testi di Georges Bataille, *Il problema dello Stato e altri scritti politici* (2013) e di Roger Caillois, *La vertigine della guerra* (2014).

marco.tabacchini@univr.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FURIO JESI, *Vera storia dell'uomo senza ombra*, a cura di Marco Tabacchini, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 207–224.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

L'ERMENEUTICA LETTERARIA E I PROBLEMI DELLA CONTESTUALIZZAZIONE

MARCELLO PAGNINI

NOTA DELLA CURATRICE

Uscito su «Iride» nel 1994¹ e successivamente ripubblicato in *Letteratura e ermeneutica* nel 2002,² il saggio di Marcello Pagnini che abbiamo scelto di riproporre per il quarto numero di «Ticontre» è un mirabile compendio di modi, presupposti teorici, innovazioni e problematiche testuali e contestuali della critica letteraria del Novecento. Esso è frutto di un lungo percorso di riflessione che conduce dalla teoria semiotica al suo ripensamento, e che si apre a un successivo ampliamento verso orientamenti innovativi tuttora rilevanti: la Semiotica, oggetto di uno studio pionieristico dello stesso Pagnini (*Struttura letteraria e metodo critico*)³ veniva infatti già approfondita e superata nel suo *Pragmatica della letteratura*,⁴ del 1980, e il saggio ci rende, anche con un mirabile esercizio di sintesi, se consideriamo la sua contenuta estensione, il senso della storia della critica letteraria della seconda metà del Novecento, ponendosi però non solo come opera di ricostruzione diacronica ma soprattutto come prezioso strumento critico verso nuovi orizzonti teorici.

Diversi orientamenti critici (o come si è detto in anni a noi più vicini diversi *critical turns*) vengono discussi e riproposti in questo saggio a una attenta riflessione. Tra essi si segnalano: il passaggio dalla critica tematica alla riflessione scientifica sulla testualità, il riconoscimento dell'autonomia del testo, il percorso che conduce dal Formalismo e dai New Critics alla Semiotica, il ruolo della teoria della ricezione della Scuola di Costanza, il rapporto del discorso letterario con la teoria della comunicazione e il suo modello comunicativo basato sulla «triade Mittente-Messaggio-Destinatario»,⁵ cui si aggiunge una nuova attenzione alla 'Situazione' comunicativa, introdotta appunto dalla Pragmatica. Queste "svolte" della critica novecentesca vengono riformulate con rigore critico e maestria, in una ricostruzione in grado di servire molti scopi diversi, che vanno dalla riflessione critico-filosofica sui problemi sollevati, alla funzione didattica di acquisizione di nuovi dispositivi utili alla comprensione e interpretazione del testo letterario.

La necessità di un superamento della prospettiva semiotica è posta in esordio («Se contemplato in vitro, il complesso dei meccanismi semiotici non è studio dell'enunciazione in quanto produzione di senso, ma descrizione astratta di funzioni»)⁶ e si fonda

1 MARCELLO PAGNINI, *L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione*, in «Iride. Filosofia e discussione pubblica», VII (1994). È questo il testo che viene qui ripubblicato.

2 MARCELLO PAGNINI, *Letteratura e ermeneutica*, Firenze, Olschki, 2002.

3 MARCELLO PAGNINI, *Struttura letteraria e metodo critico. Con esempi tolti principalmente alle letterature inglese e anglo-americana*, Messina/Firenze, D'Anna, 1967.

4 MARCELLO PAGNINI, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980 (traduzione inglese *The Pragmatics of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987).

5 Cfr. *infra*, p. 228.

6 Cfr. *infra*, p. 228.

sull'assunto di una fondamentale distinzione tra la stessa Semiotica, che è un modello descrittivo, e l'Ermeneutica, che è invece un metodo critico. Pagnini evidenzia che l'atto semico si svolge sempre in un contesto (e non in astratto), e che questo contesto è implicato nella produzione del senso che viene colto, appunto, dall'attività ermeneutica.

Il debito della moderna teoria letteraria verso lo Strutturalismo e il Formalismo russo, e ancora più indietro verso la ricerca dei New Critics e il pensiero di Benedetto Croce (per il quale ciò che non è nella poesia è fuori della poesia) viene comunque riconosciuto: a loro si ascrive il merito di aver valorizzato la funzione testuale. Eppure, la desiderabilità, e finanche la necessità di un ripensamento di queste prospettive strettamente testuali vengono parimenti subito stabilite. La Pragmatica risulta essere l'esercizio ermeneutico più convincente perché inclusiva del contesto, che è da intendersi non solo come il contesto della scrittura dei testi, ma anche come quello della lettura degli stessi, sulla base del fatto che la scrittura letteraria presenta «un carattere fondamentale [...]: quello di essere un discorso fortemente decontestualizzato e variamente (ri)contestualizzabile». ⁷

La distinzione centrale tra i due modelli di lettura, 'estesia' e 'interpretazione', costituisce l'altro aspetto nodale dell'argomentazione teorica nel contributo di Pagnini. Il piacere della lettura legato all'estesia è empatico, precategoriale, immediato, giubilatorio; è l'espressione più caratteristica delle dinamiche relazionali che si possono instaurare con il testo letterario ed è preservato come specifica forma di conoscenza che precede e persino prevale sull'interpretazione. Quest'ultima è una «recollection in tranquillity» ⁸ con le caratteristiche del giano bifronte: essa accresce o perfeziona potenzialmente la nostra conoscenza dei testi, ma allo stesso tempo provoca degli "sprechi" di senso, perché nessuna pratica ermeneutica potrà mai colmare tutti i possibili significati di un'opera letteraria. Da qui il discorso, svolto in tono piuttosto polemico, su certe griglie ermeneutiche precostituite quali la Psicanalisi, la Critica Marxista, il Decostruzionismo, che, applicate al testo letterario, corrono il rischio della tautologia, nel loro ricercare conferme di un sapere già acquisito più che nuove forme di sapere possibile.

Quel che troviamo nel saggio che segue è il Pagnini più squisitamente teorico, che tralascia le mirabili qualità di interprete evidenziate per esempio nella sua lettura dei poeti romantici ⁹ o di T.S. Eliot, ¹⁰ per dedicarsi invece a riflessioni sui presupposti e sul metodo (sui metodi) dell'Ermeneutica stessa, e sulla sua parabola storica nel Ventesimo secolo. In questo modo, Pagnini conferma anche il ruolo fondamentale che alcuni studi nell'Anglistica italiana hanno avuto, nella seconda metà del Novecento e in particolare negli ultimi tre decenni del secolo, nell'innovare la prospettiva sulla teoria e sulla critica della letteratura, non solo nell'affrancare «dall'imperialismo dell'Autore e della Diacronia Storica», ¹¹ ma anche nel condurre al superamento di una critica riduttivamente tematica, rimasta saldamente al comando in altri ambiti letterari.

FRANCESCA DI BLASIO – *Università di Trento*

⁷ Cfr. *infra*, p. 232.

⁸ Cfr. *infra*, p. 230.

⁹ WILLIAM BLAKE, *Jerusalem*, cur. e trad. da Marcello Pagnini, 2 voll., Firenze, Giunti, 1994; SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *I poemi demoniaci*, a cura di Marcello Pagnini, Firenze, Giunti, 1996.

¹⁰ MARCELLO PAGNINI *et al.*, *Rhapsody. Tre studi su una lirica di T. S. Eliot*, Milano, Bompiani, 1974.

¹¹ Cfr. *infra*, p. 228.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BLAKE, WILLIAM, *Jerusalem*, cur. e trad. da Marcello Pagini, 2 voll., Firenze, Giunti, 1994. (Citato a p. 226.)
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *I poemi demoniaci*, a cura di Marcello Pagini, Firenze, Giunti, 1996. (Citato a p. 226.)
- PAGINI, MARCELLO, *L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione*, in «Iride. Filosofia e discussione pubblica», VII (1994). (Citato a p. 225.)
- *Letteratura e ermeneutica*, Firenze, Olschki, 2002. (Citato a p. 225.)
- *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980. (Citato a p. 225.)
- *Struttura letteraria e metodo critico. Con esempi tolti principalmente alle letterature inglese e anglo-americana*, Messina/Firenze, D'Anna, 1967. (Citato a p. 225.)
- *The Pragmatics of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987. (Citato a p. 225.)
- PAGINI, MARCELLO, ALESSANDRO SERPIERI e ANTHONY L. JOHNSON, *Rhapsody. Tre studi su una lirica di T. S. Eliot*, Milano, Bompiani, 1974. (Citato a p. 226.)

L'ERMENEUTICA LETTERARIA E I PROBLEMI DELLA CONTESTUALIZZAZIONE

MARCELLO PAGNINI

Se si vorrà parlare di conclusione di quell'arco meditativo, e di quella fatica di ricerche, che ha inizio con il Formalismo, prosegue con lo Strutturalismo e raggiunge il suo apice con la Semiotica, non si dovrà certo indicare il Decostruzionismo, ma una Semiotica integrata dalla Pragmatica. Cioè si dovrà vedere il complesso meccanismo semiotico, inteso come insieme di funzioni espressive, inserito in una – o, come vedremo, più di una – 'situazione locutiva'. Se contemplato in vitro, il complesso dei meccanismi semiotici non è studio dell'enunciazione in quanto produzione di senso, ma descrizione astratta di funzioni. L'enunciazione, o atto semico, si esplica in una particolare situazione reale, in un tempo reale e in condizioni reali, così come la sua ricezione si attua in condizioni situazionali determinate nel tempo e nello spazio.

Chiarita in questo modo la distinzione tra meccanismo espressivo ed espressione, sarà automaticamente distinta anche la Semiotica come scienza dei segni e l'Ermeneutica come interpretazione di un atto semico.

Il rinnovamento degli studi letterari attorno agli anni sessanta – e anche un po' prima – ha inizio con l'idea che l'opera letteraria sia un *artefatto autonomo* che può essere studiato scientificamente nella sua complessità fisico-tecnica e nelle sue modalità. La corrente si chiamò Strutturalismo, e prese le mosse dalla nuova linguistica e dal Formalismo russo, sebbene già prima si parlasse di autonomia dell'arte, ad esempio da parte del New Criticism americano, o anche di Benedetto Croce il quale dichiarava che «ciò che non è nella poesia è fuori della poesia».

La teoria della comunicazione osservava, quasi contemporaneamente, che il dettato poetico è – sia pure *sui generis* – un atto comunicativo, e che i termini da considerare erano Mittente, Messaggio e Destinatario, aprendo così la strada alla Semiotica e alla Pragmatica. La Semiotica ha studiato *il modo* della produzione del senso; la Pragmatica ha ricostruito l'intero modello della comunicazione aggiungendo alla triade Mittente-Messaggio-Destinatario anche la Situazione (o Contesto). La Pragmatica – così come io la concepisco – costituisce, in effetti, il superamento delle *radicalizzazioni* che le varie correnti del movimento hanno di volta in volta effettuato, partendo dall'imperialismo dell'Autore e della Diacronia Storica – caratteristici della critica post-romantica – all'enfasi sul Testo¹ e infine sul Lettore. L'enfasi sul Lettore ha avuto origine nella *Rezeptionstheorie* (o *Rezeptionsästhetik*) della Scuola di Costanza, sebbene trovi i suoi lontani precedenti nel pensiero estetico del Simbolismo francese. Paul Valéry aveva affermato: «Mes vers ont le sens qu'on leur prête» – un suggerimento che Roland Barthes aveva certamente meditato quando concepì il suo *Le plaisir du texte*.² Naturalmente, poiché i protagonisti della comunicazione letteraria sono *testo* e *lettore*, si può facilmente dimostrare che il

¹ Si segnala una certa oscillazione nella scrittura di questo termine, che talvolta compare con l'iniziale maiuscola, talvolta con la minuscola. Non si è riusciti a riconoscere una ratio evidente nell'oscillazione, estesa peraltro anche al termine 'marxismo'; si è deciso tuttavia di conservarla, rispettando l'originale (Ndr).

² Paris, Editions du Seuil, 1973.

testo, non come struttura di segni ma come tramite di comunicazione, *esiste solo in chi lo attualizza* (e per Lettore s'intende, naturalmente, anche l'Autore che per primo legge la propria opera dopo averla composta). L'enfasi sul Lettore divenne il logico *pendant* dell'enfasi sul Testo, ed ha cercato di risolvere, in ambito di diffuso scientismo, il problema di fronte al quale Formalismo e Strutturalismo si erano arrestati: l'impossibilità di fare scienza del Significato come fatto oggettivo, allo stesso modo in cui si faceva scienza del Significante. Quando si parla di Significati non è possibile prescindere dal Soggetto, e quindi, dalla interpretazione. *Quidquid recipitur, recipitur ad modum recipiendi*, diceva San Tommaso.

Il percorso della Scuola di Costanza, nel pensiero dei suoi due massimi rappresentanti, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, matura una teoria della ricezione basandosi su due concetti fondamentali: l'«orizzonte d'attesa» (*Erwartungshorizont*) di Jauss e la «struttura d'appello» (*Appelstruktur*) di Iser.³ L'uno additando al fatto che il Lettore si avvicina al testo con un corredo di 'attese' intersoggettive, derivate dalla tradizione, e attrezzato per i giudizi di valore, l'altro indicando che il testo contiene delle sollecitazioni mediante «prospettive schematizzate» e istruzioni di lettura che chi legge attualizza. «L'opera non coincide mai – Iser afferma – completamente con il testo, perché attinge vita solo nella concretizzazione, la quale a sua volta non è del tutto esente dalle configurazioni del senso che il lettore vi apporta, anche se queste configurazioni sono poi le condizioni per l'attivazione del testo. Il luogo dell'opera letteraria è dunque situato là dove testo e lettore convergono ed è un luogo che ha necessariamente un carattere virtuale, perché non può essere ridotto né alla realtà del testo né alle configurazioni del senso proprie del lettore».⁴ Di assoluta sovranità del Lettore, Iser non parla, e la sua impostazione del problema – rivolta principalmente al testo narrativo – è acuta ed equilibrata. Ne parlano invece Roland Barthes e i Decostruzionisti americani.

Che il testo esista, nelle sue finalità, solo quando viene letto è una verità ineccepibile. Ma altra cosa è la libertà assoluta dell'interprete che persino trascura le direttive di lettura che sono nel Testo e, con esse, gli stessi condizionamenti della storia, sia sotto specie di filologia sia sotto le varie ricostruzioni extratestuali che dovrebbero accompagnare il Lettore nel suo cammino interpretativo. Il problema, abbastanza angoscioso, è questo: collaborare col Testo, e nelle direzioni implicite, e talora esplicite, che il testo propone, o crearsi direttive proprie in assoluto disprezzo delle intenzioni autoriali? E poi, questo ancor più inquietante della problematica, come comportarsi di fronte a un Testo che appartiene ad una cultura lontana dalla nostra; caso in cui diviene spontaneo, e in un certo senso inevitabile, che paradigmi culturali eteroevi vengano proiettati nell'opera? Sappiamo dalla teoria della comunicazione che la ricezione del contenuto ha luogo quando

³ H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, 1967; trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida Editori, 1969. W. Iser, *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz, 1970; trad. it. *La struttura di appello del testo. L'indeterminatezza come condizione d'efficacia della prosa letteraria*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», XIX, 1985, pp. 15-43.

⁴ Cfr. Wolfgang Iser, *The Reading Process. A Phenomenological Approach*, in «New Literary History», III, 1971-72, pp. 279-99; trad. it. *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in AA.VV., *Teoria della ricezione*, a cura di Robert C. Holub, Torino, Einaudi, 1989, pp. 43-44.

mittente e ricevente posseggono lo stesso codice. Il che è perfettamente vero per l'alfabeto Morse. Ma la letteratura è un messaggio ben più complesso, e in molti casi volutamente ambiguo. E pure ammettendo che una scrupolosa filologia, ed una puntuale ricostruzione dell'ambiente culturale storico, riescano a far sì che mittente e ricevente posseggano gli stessi elementi culturali, cioè il Lettore riesca, con un massimo di approssimazione, ad acquisire l'informazione paratestuale ed extratestuale necessaria, superando, quindi, i problemi che scaturiscono da un alto coefficiente di *decontestualizzazione* del testo letterario, si sa che esso testo ha pur sempre dei vuoti che devono essere riempiti, dei silenzi che possono, e devono, divenire voce. È anche noto che gli scrittori, i quali pur introiettano nel Testo elementi che servono alla sua interpretazione, lasciano tuttavia, ad arte, spazi vacanti, attuando quella *decontestualizzazione* del discorso, che nella ben programmata distribuzione del detto e del non detto, dei silenzi e degli impliciti, costituisce, a mio avviso, il carattere peculiare del dettato poetico. Il Lettore può colmare i margini di vuoto *nel* testo e *attorno* al Testo con una buona filologia ed una buona storia – e questo egli deve scrupolosamente fare – ma, al di là dei limiti di queste discipline, è chiamato a contribuire con apporti intuitivi, personali e persino intimi e talora inoggettivabili. In questo margine sta l'*appropriazione* del testo da parte del Lettore, e la sua *partecipazione*.

Si possono *grosso modo* distinguere due tipi di lettura: quella con risposta immediata, molto sensoria e sentimentale, fondamentalmente precategory, che si caratterizza come *estesia*, e quella raziocinante, che traduce gli stimoli in strutture logiche e costituisce l'*interpretazione*.⁵ Iser distingue, giustamente, fra *ricezione* e *interpretazione*. La riduzione del Significante a Significato e a Senso è se si vuole un impoverimento delle potenzialità espressive del Testo, il quale, infatti, parlerà ancora, altrove, e in altro modo. È una scelta nella sua complessità di elementi privilegiati, che razionalmente vengono composti in ordine coerente. Rispetto alla viva partecipazione estetica l'interpretazione è una *recollection in tranquillity*, e i suoi sprechi nei confronti della grande potenzialità testuale sono inevitabili.

I 'vuoti' del Testo sono di varie specie: in parte sono dovuti alla natura peculiare della lingua, che 'segmenta' il mondo, lo rappresenta in modo discontinuo, intermittente; la parola, poi, è 'indeterminata', e ha bisogno della fantasia del Lettore, e del suo calcolo semiotico, per acquisire concretezza; inoltre, gli autori attuano loro particolari paratassi e brachilogie, distribuendole ad arte nel discorso. Tutte queste cose insieme coinvolgono il Lettore e lo inducono a partecipare alla concretizzazione degli 'schemi'. Più il testo è 'indeterminato' e 'decontestualizzato' più forte è il possesso che il recettore ne prende, più attiva la collaborazione. Leggendo testi letterari – in particolare narrativi – siamo costantemente impegnati a dar corpo agli ambienti, ai personaggi, formando immagini mentali la cui natura è sicuramente diversa da quella 'visiva', ma cerca comunque di rappresentare attingendo alla personale esperienza del mondo. Il testo attiva le facoltà immaginative del Lettore, e le attiva ad arte, accompagnandolo nei suoi processi rappresentativi e sentimentali. Da questi principi si deduce che la *produzione* del Testo – anche a livello elementare – è un fatto che concerne la risposta, più o meno soggettiva, agli stimoli oggettivi del discorso. E se ne deduce parimenti che la 'lettura' – cioè il testo *concretiz-*

⁵ Cfr. Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980, p. 560.

zato – è qualcosa che *non coincide perfettamente* con la pagina del libro. Nella dialettica di Testo e Lettore si produce qualcosa che – come afferma Iser – non è esistito prima. Si può dire che la differenza tra Testo e lettura è la stessa differenza che si trova, in musica, fra *partitura* ed *esecuzione*.

Da questa elementare attività, il Lettore passa ad un altro livello di lettura, che è propriamente *interpretazione*, la cui etica primaria sarà costituita da un lavoro di ricostruzione filologica e storica, primo stadio di contestualizzazione. Poi passerà all'impatto decisivo col testo, che avrà ancora una natura dialettica. In questa fase avviene un confronto, concettuale, tra ciò che il testo propone e ciò che il Lettore si aspetta. Gadamer aveva affermato che in simile confronto di 'intenzionalità' avviene una sorta di «fusione» (*Grenzverschmelzung*) che garantisce la presenza sia della testualità che della partecipazione.⁶ L'interpretazione risulta essere, dunque, una lettura in parte *ri-costruttiva*, in parte *proiettiva*. Gli «orizzonti d'attesa» sono formati dalle regole dei generi vigenti nella storicità dell'interprete, dalle norme e condizioni sociali e culturali, dalle scienze, dalle fedi, dalle preoccupazioni metafisiche ed esistenziali.

Secondo la Scuola di Costanza è improprio parlare di significato immanente al testo, il quale viene generato nel processo della lettura, concepita come interazione di oggetto e soggetto. Non vengono rifiutati né la descrizione strutturale né l'ideale – anche se necessariamente pseudoggettivi – della ricostruzione storica, ma si sostiene che il processo della interpretazione non consiste nella presa di possesso di *un* significato, unico e immutabile, che si troverebbe *dentro* l'opera, ivi avviluppato e nascosto – e l'opera ne sarebbe semplicemente un contenitore – bensì una produzione attiva di senso e di riconoscimento di senso. L'opera d'arte viene dunque a collocarsi fra intenzione del testo e intenzione della sua concretizzazione. Ovviamente il punto di convergenza è una variabile. Jaus ha posto un accento particolare sulla «tradizione», o *storia della ricezione* di un determinato Testo, la quale, rifiutata, accolta, o modificata, viene, essa stessa, a far parte dell'orizzonte d'attesa. Va notato, ad ogni buon conto, che il concetto di «orizzonte d'attesa» non comporta una pregiudiziale rigorosa ed inamovibile, tale da rendere nullo il complesso razionale, psicologico, ideativo, sensibile, del recettore, e la sua stessa libertà di essere pensante; lo si deve considerare un corredo inevitabile della personalità, disposto a modificarsi nell'atto stesso della interpretazione. Si sa che le opere originali contestano, appunto, le aspettative dei lettori, e le trasformano, sedimentando una nuova precomprensione per letture future. La stessa ricostruzione della «struttura d'appello» può certo modificare le attese, contribuendo a riformare il gusto e, in qualche caso le ideologie dei lettori. D'altronde la psicologia cognitiva mostra che questo è esattamente il processo del conoscere e della interpretazione del mondo *tout court*.

Tornerei un attimo sulla questione della «struttura d'appello», in che consiste la *storicità* o, se si vuole, l'*intenzione* dell'opera. L'opera non è la copia, o la imitazione, di un mondo; non è meramente 'speculare' rispetto al reale. Quella della sua presunta 'specularità' era una ingenuità della ideologia marxista. Essa *costruisce* un mondo. Parlando di narrativa o di teatro, si può dire che realizza un 'mondo possibile'. E il modo in cui

6 Hans G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Paul Siebeck, 1960; trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 356-57, 432-33, 456.

questo mondo viene costruito è una ‘prospettiva’, e, se si vuole, un ‘avviamento’ per il Lettore che dovrà costruire la propria visione dell’opera. È in questo avviamento che si riconosce l’intenzione dell’autore – non sempre in forma esplicita, naturalmente –. Essa *intentio auctoris* deve essere pure ricostruita dal Lettore attento ai suggerimenti del testo in esso disseminati. Iser parla di «linee guida». È utile rileggere l’intero passo ove, con molta chiarezza, viene esposto il problema: «Le varie prospettive del testo (ad esempio narrativo) non sono nessuna di esse *identiche* al *significato* del testo. Esse procurano delle ‘linee guida’ nascenti da punti diversi (narratore, personaggio, etc.) le quali convergono in un punto d’incontro generale. Chiamiamo tale luogo d’incontro *significato del testo* [noi diciamo *intenzione* del testo], che può essere messo a fuoco soltanto se è visualizzato da una posizione stabile. Può accadere che la convergenza e il punto d’incontro non siano formulati, e siano da immaginare. Il testo stimola immagini mentali. Il lettore, però, tenderà a formarsi un retroterra e una cornice di riferimento per l’atto di afferrare e comprendere sulla base delle sue convinzioni, esperienze, etc. Il fatto che il ruolo del lettore possa essere svolto in modi diversi, a seconda delle circostanze storiche e individuali, è una indicazione che il testo consente diversi modi di completamento».⁷

Questa pagina – va detto incidentalmente – tocca un tema che fu molto caro a Bachtin. Egli parlava di «dialogismo» a proposito dei vari punti di vista immanenti al testo; e, con un impulso di radicale democrazia letteraria, optava per quelle opere – e pensava a Dostoevskij – in cui il dialogo delle parti non consente al Lettore di abbracciarne una.

Personalmente ho parlato – e i miei Lettori lo ricorderanno – di un carattere fondamentale della scrittura letteraria: quello di essere un discorso *fortemente decontestualizzato* e variamente *(ri)contestualizzabile*.⁸ Orbene, il processo della lettura appare anche a Iser una *contestualizzazione* dell’opera, sia pure da lui considerata in ogni caso anacronistica. Il «linguaggio della finzione – egli dice – mette a disposizione istruzioni per la costruzione di una situazione, come pure per la costruzione di un oggetto immaginario».⁹ E questo, secondo Iser, sostituisce l’assenza di contesto situazionale. Va poi da sé che per la costruzione di questa situazione si deve intendere anche – e qui invece Iser sorvola – la ricostruzione originaria.

Si potrebbe già concludere che il ‘leggere’ è, in ogni caso, un *processo di contestualizzazione*: la parola, la frase, vengono definite nella osservazione del loro rapporto con le altre parole e le altre frasi dello stesso componimento, così come tutte le altre componenti testuali, immagini, azioni, metafore, e via dicendo, acquisiscono un senso interno, strutturale (di questo s’interessava lo Strutturalismo) se contemplate nei loro reciproci rapporti. Il singolo componimento viene osservato nel campo della intera produzione del suo autore, nel quadro della produzione letteraria di altri autori contemporanei, e viene inserito nella episteme del proprio tempo, nelle preoccupazioni esistenziali coeve, e anche – se l’operazione contribuisce alla comprensione dell’opera – nel quadro delle informazioni che vengono fornite dai documenti della vita pratica del suo autore. Con-

7 W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978; trad. it. *L’atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 76 e ss.

8 Marcello Pagnini, op.cit., *passim*.

9 *L’atto della lettura*, cit. pp. 113 e ss.

temporaneamente – visto che l'operazione non può mai essere assolutamente oggettiva, e visto anche che le opere letterarie sono scritte per essere sottoposte ad una collaborazione con i loro Lettori – il testo viene immesso nel complesso contestuale che appartiene, di volta in volta, ai suoi interpreti. E ovviamente divengono elementi della nuova contestualità i metodi critici, le convinzioni estetiche, le conoscenze scientifiche nei confronti della produzione linguistica del senso – che oggi chiamiamo Semiotica – le ideologie, e quanto altro, che appartengono al Lettore.

Il rapporto che si deve stabilire fra «orizzonte d'attesa» e «struttura d'appello» costituisce quella operazione delicata di cui abbiamo già detto più su, e non è possibile quantificarla a priori. Deve rimanere oggetto della intuizione e della finezza del critico. Forse si può citare in proposito, la formulazione che ne ha recentemente dato Ezio Raimondi. Ricordando che la critica istituisce una dialettica fra il passato dello scrittore e il presente del Lettore, egli dice che «ciò che conta non è presentare il testo nel contesto del suo tempo, secondo le procedure dell'erudizione tradizionale, ma porre in rappresentazione nel tempo in cui esse sorsero il tempo che le conosce, cioè il nostro».¹⁰

Nel processo di queste contestualizzazioni si devono tuttavia evitare quelle operazioni proiettive che potremmo definire *tautologiche*, le quali imbavagliano l'opera e ne arrestano la produttività. V'è un sapere che io possiedo, e questo sapere vado a ritrovarlo nell'opera che leggo. Ciò accade, ad esempio, al Marxismo, alla Psicoanalisi e al Decostruzionismo – ed è apparso nella esegesi storica della Bibbia quando la Chiesa ne ha fissato, una volta per tutte, i sensi. La Chiesa ha stabilito un significato e lo ha imposto alla Scrittura, chiudendo ciò che era aperto, e ritrovando poi quello che già aveva stabilito. Anche Iser addita a questo pericolo. La psicoanalisi – egli dice – tende a «sistematizzare il testo e non ad esplorarlo (come ha mostrato Pontalis nel suo *Dopo Freud*). La reificazione dei concetti psicoanalitici ha frequentemente costituito un ostacolo piuttosto che un aiuto per le intuizioni psicoanalitiche».¹¹ Infatti l'opera letteraria viene descritta non come una novità da apprendere e valutare ma come qualcosa che già esisteva prima, che già si conosceva. Aggiunge poi: «solo quando il lettore è obbligato a produrre il significato del testo in condizioni non familiari [...] egli può portare alla luce uno stato della sua personalità che precedentemente non era stato capace di formulare nella sua mente cosciente»,¹² e, aggiungerei ancora, viene ad apprendere qualcosa di nuovo dalla nuova esperienza che l'opera d'arte gli ha occasionato.

Ci domandiamo se è lecito parlare di 'significato nascosto', rispondendo alla categorica affermazione di Iser che l'opera non debba considerarsi un involucro del significato. Certamente esso significato nascosto c'è quando il senso non scaturisce dalle forze strutturali dell'opera ed è necessario ricorrere a qualche codice autoriale o epocale per comprendere il significato dei segni. In alcuni casi è il macrotesto che viene in aiuto, e il senso dalla parola o dell'immagine viene stabilito mediante il conforto della loro comparsa altrove, esplicita di senso. Altre volte è il contesto culturale coevo che ha fissato i valori di certe ricorrenze. Penso, ad esempio, all'emblematica, e comunque a certi segni conven-

¹⁰ *Ermeneutica e commento*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 17.

¹¹ *L'atto della lettura*, cit. pp. 79-80.

¹² *Ibidem*, pp. 43 e ss.

zionali. E sono significati nascosti anche quei dati di pensiero etico che il Lettore applica al comportamento dei personaggi, ma non è certo più possibile parlare di immanenze in senso platonico o idealistico hegeliano (per Hegel l'arte era una manifestazione sensibile dell'idea). E sicuramente non si può parlare di significato nascosto quando al testo viene applicato un modello conoscitivo extratestuale, una proiezione dal di fuori, magari anacronistica; ciò, insomma, che appartiene all'«orizzonte d'attesa». Nulla di male che questo avvenga; ma la prassi va distinta come fatto *proiettivo* e non come procedimento filologico.

Appartiene evidentemente alle interpretazioni tautologiche la critica praticata dai Decostruzionisti. La prima autorizzazione al libertinaggio del Lettore si trova, come ho già accennato, in *Le plaisir du texte* di Roland Barthes. Il Testo è un tessuto di significanti che si rimandano l'un l'altro. E questo tessuto è un significante senza referente. Non è – si badi bene – che alluda a qualcosa di inesprimibile: è un gioco di rapporti, di associazioni, di contiguità, di opposizioni, groviglio anche di altri testi, non citati, di echi, di allusioni. Dunque va cancellata la nozione di Autore, e non si potrà parlare di sue 'intenzioni'. Bisogna leggere a briglia sciolta, gustando piaceri anarchici e intimamente soggettivi.¹³ Secondo l'epistemologia negativa di Derrida i segni non sono trasparenze di significati; non portano 'presenze', sono segni di 'assenze'. I loro significati non derivano da rapporti con il reale bensì dai loro rapporti reciproci. Alla *écriture* manca persino il soggetto, assente e imprevedibile. E non si può contare sulle delimitazioni contestuali perché i contesti sono infiniti. Neppure l'intuizione dell'intenzione, proposta da Husserl è garanzia d'intelligenza oggettiva. Così il segno, divorziato dall'intenzione autoriale, dalla situazione comunicativa, assume completa autonomia e continua, indipendentemente dalla propria origine, a significare *ad infinitum*. La sua deriva è inarrestabile. La teoria di Derrida ha dato origine ad un insanabile pessimismo circa la possibilità di afferrare il significato del testo letterario, sia pure nelle stesse forze della sua struttura. La scrittura poetica è apparsa a Paul de Man «una raffinata decostruzione» ave la «retorica sospende radicalmente la logica e spalanca vertiginose possibilità di aberrazione».¹⁴ Ogni interpretazione è un *misreading*. A parte le ingegnosissime 'aberrazioni' delle loro letture, ove alla serietà dell'intendere si sostituisce il gioco dell'inventiva, in sostanza i Decostruzionisti fanno una cosa sola – e ossessivamente la ripetono –: dimostrare la validità della teoria di Derrida (anche se Derrida continua a non volersi riconoscere nel pensiero e nell'opera loro). Si tratta, dunque, di un genere di *interpretazione tautologica* come quella del marxismo e della psicoanalisi.

Un cenno al dibattutissimo concetto di *pluralismo*, che viene spesso adoperato dagli scettici come la dimostrazione che alla letteratura si può far dire qualsiasi cosa. Il fenomeno scaturisce da un complesso di ragioni. La prima, e la più ovvia, è costituita dal fatto che ai nostri tempi si sono moltiplicati i metodi di approccio, e abbiamo detto che ogni lettura razionalizzante privilegia certi aspetti del testo e ne spreca altri. La seconda è da ascrivere ad una riflessione sulla vitalità che le opere dimostrano in epoche diverse da

¹³ Di Barthes si legga anche *From Work to Text*, in J.V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1979.

¹⁴ *Ibidem*, *Semiology and Rhetoric*.

quelle della loro comparsa; una vitalità che non solo dobbiamo riconoscere ma anche promuovere. Se l'opera è sempre un di più di ciascuna sua interpretazione, essa è un di più anche di quanto era stato previsto alla sua creazione. Abbiamo maturato la convinzione che una mera ricostruzione storica spiega la genesi dell'opera più che la sua vitalità, la quale risulta, invece, dalla storia, ragionata, delle sue ricezioni (tema caro a Jauss).

Questi sono motivi sufficienti per spiegare il fenomeno del pluralismo, a livello di specializzazione. Va tuttavia indicato che esiste oggi un fenomeno di lettura non specialistica che ha pretese di validità pari alla lettura culta. La libera e indifferenziata risposta alle opere del passato somiglia moltissimo al 'diritto di voto' nelle strutture democratiche. Io credo fermamente nelle omologie epocali. L'imperialismo delle letture elitarie, prevalenti nell'Ottocento, crolla assieme agli ultimi totalitarismi politici. Anche Jauss addita alla possibilità che la sua teoria della ricezione sia legata all'affermazione della borghesia, i cui individui desiderano divenire «soggetti della storia». Egli afferma che «l'ascesa del lettore borghese [...] in quanto *common reader*, reclama il riconoscimento pubblico di sé come soggetto autonomo».¹⁵ E a questo aggiungerei il fenomeno successivo dell'ascesa al livello di borghesia delle classi subalterne, che sfocia nella 'lettura di massa'. Credo fermamente che la contestualizzazione storico-filologica sia un ineludibile dovere, e che le pur inoppugnabili considerazioni che la visione del passato è comunque un presente del passato non debbano condurre a disastrosi scetticismi e a negazioni radicali. Ha giustamente osservato Cesare Segre che «il filologo deve [...] addentrarsi audacemente fra le strutture dell'opera e cogliere i significati che esse propongono. Egli farà tutto il possibile per attenuare qualsiasi fenomeno di 'disturbo' nella comprensione; egli dev'essere consapevole che gli riserva scoperte più esaltanti l'ascolto del messaggio sempre vivo emesso dalle strutture semiotiche di un'opera, che non l'intervento indiscreto delle sue aspirazioni di co-autore».¹⁶ L'eccessiva disinvoltura delle letture a ruota libera, e le varie teorie che le suffragano, ha indotto recentemente Umberto Eco a meditare sulle possibilità di arginamento delle derive del senso. Intendo riferirmi a *I limiti dell'interpretazione*.¹⁷ Alla ricerca di punti d'appoggio vengono qui isolati tre tipi di 'intenzione': l'*intentio auctoris*, l'*intentio operis* e l'*intentio lectoris*. Della prima Eco si sbarazza facilmente, precisando che lo specifico dell'interpretazione di un testo letterario non è un problema 'generativo', cioè non ricerca ciò che l'autore *voleva dire*, bensì ciò che il *testo dice*. «La vita privata degli autori empirici – egli afferma – è sotto un certo aspetto più impenetrabile dei loro testi». E aggiunge: «esistono anche una psicologia e una psicoanalisi della produzione testuale che, nei propri limiti e propositi, ci aiutano a capire come funzioni l'animale uomo. Ma, almeno in linea di principio, sono irrilevanti per capire come funziona l'animale testo». D'altronde si sa, ormai, che l'io è diviso e che nella scrittura possono comparire messaggi non coscientemente lanciati, e soprattutto – aggiungerei – si sa che l'espressività del testo è il risultato dell'impatto dell'impulso espressivo con la *langue*, la quale è veicolo ma anche ostacolo e deviazione. Mallarmé fondò, com'è noto, la sua poetica sulla «iniziativa delle parole». Bisogna però aggiungere tre cose: che certi prelievi sulla bio-

¹⁵ Robert C. Holub (ed.), *La teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, p. 14.

¹⁶ Cesare Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 17.

¹⁷ Milano, Bompiani, 1990.

grafia degli autori – per esempio certe occasioni di vita e di cultura – possono essere non dico determinanti per quanto riguarda l’individuazione del senso, ma fornire dati di un contesto esistenziale che conforta certe ipotesi interpretative; che inoltre – e soprattutto – non vanno trascurate le dichiarazioni autoriali di poetica (se ci sono) anche se può accadere che la prassi raggiunga risultati non perfettamente consoni alla teoria; e infine che l’intenzione autoriale può risultare da una ricerca di costanti nel *corpus* della produzione di uno scrittore. Peraltro dell’idea di autore non si può fare a meno, nel processo della lettura, che ricomponne, idealmente, il modello della comunicazione. Lo stesso Derrida ammette che per leggere un testo sia necessario formarsi una ‘presunta’ immagine della intenzionalità autoriale. L’interpretazione – egli dice – «opera *a fortiori* nell’ipotesi che io comprendo appieno ciò che l’autore intendeva dire»,¹⁸ anche se subito aggiunge che questo necessario rapporto fra autore e lettore non è una garanzia che la vera intenzione si sia colta. Il lavoro ‘decostruttivo’ di Derrida parte da qui, e semplicemente consiste nella dimostrazione che il testo, trattato in una certa maniera, può produrre altri significati, e persino in contraddizione con l’intenzionalità. In che cosa consiste, invece, la *intentio operis*? Si tratta di quelle virtualità espressive che il testo offre ad un Lettore ben congetturante e sono nel testo all’insaputa dell’autore. Naturalmente, Eco precisa, non qualsiasi congettura è valida, ma quella che trova conferma in altri luoghi del testo. Scrive in *La struttura assente*:¹⁹ «Agostino nel *De doctrina christiana* diceva che un’interpretazione, se a un certo punto del testo pare plausibile, può essere accettata solo se essa verrà riconfermata – o almeno se non verrà messa in questione – da un altro punto del testo. Questo intendo – Eco conclude – con *intentio operis*» (p. 33). Al che aggiungerei che la conferma non necessariamente si trova all’interno del testo; può anche essere data dal contesto extratestuale, sotto forma, ad esempio, di teorie e dottrine letterarie (il caso, tanto per portarne uno, della ricerca anagrammatica di un livello espressivo subliminale, dopo gli esperimenti di Ferdinand de Saussure). Per chiarire questi concetti è necessario tornare alla distinzione dei due generi di lettura che abbiamo già visti: il primo livello e il secondo livello, che è proprio della ‘interpretazione’. Nella prima il testo guida e accompagna il Lettore, nella seconda è il Lettore che, decidendo di interpretare, *guida il testo*. Questo avviene principalmente nella lettura delle opere che sbarrano il senso – e che Eco chiama «opere aperte» – caratteristiche del Modernismo. E si potrebbe anche parlare di polarità fra testi ‘trasparenti’ e testi ‘opachi’, secondo una tipologia che ho proposto in altra sede.²⁰ Il problema della interpretazione riguarda questa seconda fase. È lì che la fantasia del lettore, scrollate le redini, può divenire aberrante. Ed è lì che è necessario stabilire dei ‘limiti’.

Dopo quanto abbiamo detto più su, a proposito del Lettore, è forse superfluo parlare del concetto di *intentio lectoris*, peraltro teorizzata dettagliatamente in *Lector in fabula*.²¹ Ma qui Eco suggerisce, molto opportunamente, una distinzione: l’assolutamente diversa

18 Cit. in C. Norris, *Deconstruction and the Limits of Sense*, in «Essays in Criticism», XXX, Oct. 1980, pp. 281-92.

19 Milano, Bompiani, 1968.

20 *Difficoltà e oscurità nel Modernismo letterario*, in «Rivista di letterature Moderne e Comparete», Fase. 4, ott.-dic. 1991, XLIV, nuova serie, pp. 311-331.

21 Milano, Bompiani, 1979.

attività di quel Lettore che scelga di *non interpretare* un testo, ma di farne uso per fini non interpretativi; come, diciamo, una sociologia che adoperi il testo come documento di una certa situazione sociale, o una psicoanalisi che usi il testo come pezza d'appoggio per la ricostruzione della psicologia di un autore, etc. In questa attività *abusiva* Eco inquadra giustamente certa critica decostruzionista, rivolta a dimostrare le illusioni logocentriche della linguistica occidentale.

Nella triade delle 'intenzioni', tabulate da Eco, non compare, come ci saremmo aspettati, la *intentio temporis*. Eppure è nostra ferma convinzione che la ricerca di argini per la deriva del senso debba essere rivolta anche *fuori* del testo. O, più precisamente, che si debba cercare qualcosa fuori del testo ma che è col testo *strettamente connessa*. La congettura dell'interprete può, e deve, essere guidata, e corretta, anche dal *contesto storico*: si badi bene, non come *causalità* – al modo in cui il vecchio storicismo concepiva la storia, e questo sarebbe davvero occuparsi della 'genesi' – bensì come *sincronia*. Naturalmente anche Eco parla di condizionamento contestuale. Egli dice: «Se voglio interpretare il testo di Wordsworth devo rispettare il suo fondo culturale e linguistico», e altrove: «Non sto affermando che non sia fruttuoso cercare messaggi nascosti in un'opera poetica: sto dicendo che, mentre è fruttuoso farlo per il *De laudibus sanctae crucis* di Rabano Mauro, è fuori luogo per Leopardi. Perché? Perché l'Enciclopedia Romantica, a quel che si sa, non contemplava l'acrostico come artificio» (p. 113). È evidente che l'esempio di questo acrostico non si può far rientrare nel meccanismo semiotico immanente al testo, quale forza e limite interno che legittima certe e non altre pertinenze. È da ascrivere all'*intentio temporis*, che induce a giudicare inopportuna quella certa attualizzazione. D'altronde è superfluo ricordare che Eco ha sempre dato grande importanza ai 'codici' e alle competenze dell'Enciclopedia.

L'*intentio temporis* comprende: a) la forza esercitata sull'autore dai sistemi culturali; b) la forza esercitata sul Lettore, al momento dell'approccio testuale, con la complicazione, osservata pocanzi, della pressione esercitata dai codici eteroevi nei confronti della creazione originaria. Secondo Prieto, sono 'contesto' «tutti i fatti conosciuti dal ricevente nel momento in cui l'atto semico ha luogo e indipendentemente da questo». Ed è quindi costituito dalle presupposizioni del messaggio, e cui il messaggio fa riferimento diretto e indiretto. E anche tutte le altre cose, va aggiunto, che oggi si studiano e si formalizzano nell'ambito della culturologia. Le due *intentiones temporum*, di cui fanno parte le «strutture d'appello» e gli «orizzonti d'attesa», costituiscono una dialettica fondamentale nel processo della interpretazione, e, a guardar bene, assorbono gran parte sia dell'*intentio operis* sia dell'*intentio auctoris*, sebbene gli autori originali siano spesso in disaccordo con la propria sfera culturale (disaccordo che è molto utile alla identificazione dell'autore stesso). L'autore, in questo caso, non viene trattato come depositario di curiosità biografiche, che servono a poco, ma come portatore di sistemi di sapere, utilissimi per gli argini e per le direttive di lavoro, quasi sempre *in absentia* rispetto ai testi. Non entro nella questione se si sia o no capaci di identificare i contesti. A rigore di logica non si può dar torto a Derrida, il quale sostiene che non si possono identificare con certezza. Ma sostengo che è impossibile leggere una espressione linguistica senza postularci una sua dipendenza situazionale. (Anche i Decostruzionisti si servono del Decostruzionismo come *frame of reference*). Dunque il problema va spostato sulla possibilità o meno di concepire i contesti come modo di avvicinarci, quanto più è possibile, alla loro *credibi-*

lità. Non si tratta tanto di attingere al Vero quanto di avvicinarvisi sul filo dell'*altamente probabile*.

C'è anche un genere di filologia che offre verifiche e conforti interpretativi. È un tipo di approccio che altrove ho definito «filologia epistemica». ²² Per essa non si può parlare di 'codici', e di attualizzazioni di codici, bensì di modelli a raffronto. L'interprete che imposta in tal senso il proprio lavoro, modella la cultura, o quella parte di cultura, coeva al testo, che interessa il testo, e modella il testo. Può risultare che le due modellizzazioni diano un risultato 'speculare'. In questo caso, che è quello della 'omologia' di cui parlava Lucien Goldman, ²³ noi abbiamo sicuramente un valido conforto interpretativo. E l'*intentio temporis* non necessariamente s'identifica con l'*intentio lectoris* e con l'*intentio auctoris*. L'identificazione non coincide certo quando le epoche dell'incontro sono lontane. Ma neppure quando sono coeve. Perché l'autore ha da dire cose che per la cultura sono delle novità (e magari s'integrano nel futuro) e anche il Lettore – un Lettore originale o metodologicamente innovativo – può non esprimere l'intenzione del proprio tempo, facendosi caposcuola.

Capisco che ad una Semiotica di stretta osservanza parlare di *intenzione della storia* sia come parlare di *autore empirico* e di *lettore empirico*. La Semiotica sa – ovviamente – che queste entità materiali esistono, ma sceglie, per delimitazione di campo, e per conservare intatta la sua purezza disciplinare, di parlare di *funzioni testuali*, che, nella terminologia corrente assumono vari nomi e in quella di Eco, a proposito della narrativa, si chiamano Autore Modello e Lettore Modello. Una critica letteraria avveduta ha il dovere di conoscere tutto ciò che le scienze dei segni hanno elaborato, derivando da quelle la possibilità di avvertire le più delicate sfumature degli effetti del Testo, e di dare loro un nome. Ma non può, e non deve, dimenticare che la letteratura non può essere ridotta ad un gioco di funzioni. Il discorso del poeta è un atto del soggetto empirico in un particolare momento della sua esistenza, in una particolare sociosfera, in una particolare fase della storia dell'umanità, con tutte le sue angosce, le sue preoccupazioni, le sue credenze; e al momento della sua ricezione trova una situazione analoga, anche se diversa, unita al desiderio di leggere una consolazione, una esperienza, una sofferenza, una gioia, una prospettiva di salvezza o di disperazione. I contesti storicizzano, e umanizzano, gli artifici dei poeti.

²² *Sistemi culturologici e strutture letterarie*, in *Semiosi*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 57-75.

²³ *Pour une sociologie du roman*, Paris, Seuil, 1965.

NOTIZIE DELLA CURATRICE

Francesca Di Blasio insegna letteratura inglese all'Università di Trento. Le sue aree di ricerca comprendono la teoria della letteratura, la English Early Modern literature, il Modernismo britannico e la letteratura indigena australiana

francesca.diblasio@unitn.it


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARCELLO PAGNINI, *L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione*, a cura di Francesca Di Blasio, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IV (2015), pp. 225-239.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

INDICE DEI NOMI

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale degli articoli.

- Adinolfi, Isabella, 92
Affinati, Eraldo, 173, 180
Agamben, Giorgio, 36, 42
Agazzi, Elena, 215, 218
Aly, Götz, 77, 91
Amoroso, Leonardo, 157, 162
Andreotti, Roberto, 149, 161
Andrews, Elmer, 142, 161
Anissimov, Myriam, 81, 91
Arendt, Hannah, 209, 218
Asor Rosa, Alberto, 57
Audet, René, 177, 181, 182
- Bacigalupo, Massimo, 161, 162
Baker, Nicholson, 173, 180
Balzac, Honore de, 39, 42
Bandini, Fernando, 112, 121
Barberi Squarotti, Giorgio, 103, 109, 120, 121
Bardèche, Maurice, 70, 72
Baricco, Alessandro, 91
Barthes, Roland, 25, 28, 167, 180
Baudelaire, Charles, 101, 121
Beck, Marco, 152, 163
Belpoliti, Marco, 91, 92, 94
Belponer, Maria, 121, 122
Benedetti, Carla, 165, 180
Benjamin, Walter, 82, 91
Bertoni, Clotilde, 169, 170, 180
Besomi, Ottavio, 49, 56
- Bevilacqua, Giuseppe, 161
Bidussa, David, 93
Bigliosi, Cinzia, 82, 91
Binet, Laurent, 174, 180
Blake, William, 226, 227
Bloom, Harold, 144, 161
Boatto, Alberto, 36, 42
Boccaccio, Giovanni, 51, 52, 56
Boffi, Guido, 32, 42, 83, 91
Bologne, Jean-Claude, 39, 42
Bolzoni, Lina, 54, 56
Bonnetain, Paul, 40, 42
Boyer, Pascal, 23, 28
Braccini, Tommaso, 86, 91
Branca, Vittore, 121
Brasillach, Robert, 59–61, 63–65, 68–70, 72, 73
Brehm, Alfred Edmund, 102, 121
Bruner, Jerome, 167, 180
Brunetti, Umberto, 146, 161
Buffoni, Franco, 144, 161
Buisine, Alain, 168, 180
Bullock, Alan, 64, 72
Burriss, Sidney, 159, 161
- Cabanès, Jean-Louis, 42
Caffiero, Marina, 79, 91
Caillois, Roger, 215, 218
Caldiron, Orio, 181
Caliò, Tommaso, 83, 91

- Campagnoli, Matteo, 163
 Campanella, Tommaso, 45, 47, 53, 54, 56
 Campo, Cristina, 143, 161
 Canetti, Elias, 78, 91
 Capecchi, Giovanni, 122
 Capote, Truman, 167, 180
 Capriotti, Giuseppe, 83, 91
 Cardini, Franco, 62, 66, 72
 Carrouges, Michel, 32–34, 41, 42
 Carrère, Emmanuel, 173, 175, 180
 Cataudella, Michele, 56
 Cavalletti, Andrea, 28, 42, 56, 75, 92, 93, 218
 Cavicchioli, Sonia, 49, 56
 Cecchi, Emilio, 116, 121
 Čechov, Anton, 142, 161
 Ceci, Lucia, 91
 Cederna, Camilla, 172, 180
 Celan, Paul, 152, 156, 161
 Cerbo, Anna, 48, 54, 56, 57
 Chaillou, Michel, 178, 180
 Chamisso, Adalbert von, 209–211, 214, 215, 218
 Chimenti, Dimitri, 178–180
 Châteaubriant, Alphonse de, 60–62, 66–69, 72
 Ciani, Ivanos, 121
 Cichocka, Marta, 168, 180
 Citton, Yves, 10, 24, 26, 28
 Clair, Jean, 35, 38, 42
 Cohn, Dorrit, 170, 171, 180
 Coleridge, Samuel Taylor, 226, 227
 Collettivo Flâneur, 93
 Conte, Édouard, 77, 92
 Contini, Gianfranco, 50, 57
 Cortellessa, Andrea, 135, 136
 Cossu, Maria Grazia, 83, 92
 Cossutta, Fabio, 55, 56
 Cottone, Margherita, 76, 92
 Crespo, Ángel, 187, 202
 Criscuolo, Sara, 10, 29
 Cro, Stelio, 54, 56
 Croce, Benedetto, 132, 136
 Céline, Louis-Ferdinand, 77, 90, 92
 Damiani, Rolando, 80, 92, 125, 137
 De Angelis, Enrico, 210, 218
 De Lorenzi, Antonio, 126, 138
 De Lotto, Cinzia, 218
 De Vecchi, Cristina, 138
 Debord, Guy, 13, 28, 207, 218
 Deleuze, Gilles, 33, 37, 38, 42
 Desportes, Henri, 80, 92
 Di Cesare, Donatella, 77, 84, 90, 92
 Didi-Huberman, Georges, 10, 12, 21, 28
 Dinoi, Marco, 179, 180
 Donnarumma, Raffaele, 165, 180, 181
 Dostoevskij, Fëdor, 150, 161
 Doubrovsky, Serge, 168, 181
 Ducros, Franc, 54, 56
 Dudley, Edward J., 78, 92
 Echenoz, Jean, 173, 181
 Eco, Umberto, 83, 92
 Ejzenstejn, Sergej, 12, 28
 Emmerick, Anna Katharina, 157, 161
 Epstein, Denise, 80, 91–93
 Ernst, Germana, 54, 56
 Errante, Vincenzo, 130, 136, 163
 Essner, Cornelia, 77, 92
 Evdokimov, Pavel, 150, 161
 Fabro, Cornelio, 162
 Facchini, Cristiana, 80, 92
 Febbraro, Paolo, 159, 161
 Ferrari, Riccardo, 82, 92
 Ferrucci, Carlo, 202
 Fintoni, Monica, 54, 56
 Firpo, Luigi, 56
 Fizzotti, Eugenio, 161
 Flammarion, Camille, 100, 121
 Flora, Francesco, 121, 122
 Fornaro, Sotera, 94
 Foster Wallace, David, 172, 181
 Franchini, Antonio, 173, 181
 Frankl, Viktor E., 156, 161

- Franklin, Ruth, 81, 92
 Freud, Sigmund, 150, 161
 Fumaroli, Marc, 55, 56
 Fusini, Nadia, 163
- Gabrielli, Diamante, 50, 56
 Galimi, Valeria, 80, 92
 Gamoneda, Antonio, 187–193, 202
 Garboli, Cesare, 119, 121
 Gefen, Alexandre, 177, 181, 182
 Genet, Jean, 66, 72
 Genette, Gérard, 171, 172, 181
 Genna, Giuseppe, 174, 181
 Germinario, Francesco, 77, 81, 82, 86, 89, 92
 Getto, Giovanni, 99, 101, 107, 108, 110–113, 115, 116, 118, 121
 Giacotti, Francesco, 56
 Giannangeli, Ottaviano, 100–102, 107, 121
 Gibellini, Pietro, 101, 121
 Girard, René, 89, 93
 Gnoli, Tomaso, 136
 Gourevitch, Philip, 172, 181
 Grande, Maurizio, 179, 181
 Grignon de Montfort, Louis-Marie, 151, 158, 161
 Guariento, Tommaso, 26, 28
 Guattari, Félix, 33, 37, 38, 42
 Gueneri, Luca, 149, 153, 161
 Guerrini, Riccardo, 180, 181, 183
- Hausmann, Elisabeth, 212, 218
 Heaney, Seamus, 142–144, 146, 147, 149, 150, 152–155, 157, 160–162
 Heidegger, Martin, 157, 162
 Heine, Heinrich, 76, 93, 129, 136
 Herrmann, Friedrich-Wilhelm von, 162
 Hugo, Victor, 101, 121
 Hühn, Peter, 182
- Ingenmey, Marlis, 218
- Jenvrey, Dominiq, 170, 181
- Jesi, Furio, 4, 10–16, 18, 20, 21, 28, 31–33, 42, 53, 55–57, 75–80, 82, 84, 86–88, 90, 93, 207, 211, 212, 215–218
- Johnson, Anthony L., 227
 Johnson, E. W., 166, 183
 Jones, Babsi, 173, 181
- Kafka, Franz, 151, 160, 162
 Kershaw, Angela, 81, 86, 93
 Kierkegaard, Sören, 141, 162
 Kleiner, Barbara, 212, 215, 218
- Lacan, Jacques, 14, 28
 Lagarde, André, 100, 121
 Landolfi, Andrea, 218
 Landolfi, Idolina, 126, 128, 134, 136, 137
 Landolfi, Tommaso, 126–137
 Langewiesche, William, 172, 181
 Latini, Francesca, 121, 122
 Laurent, Michard, 100, 121
 Lavocat, Françoise, 170, 181
 Le Maître, Henri, 49, 57
 Leopardi, Giacomo, 125, 137
 Lermontov, Michail Jur'evič, 134, 137
 Lienhardt, Patrick, 80, 81, 85–88, 94
 Littell, Jonathan, 172, 181
 Lo Gatto, Ettore, 127, 138
 Lubbock, John, 102, 121
 Lucca, Enrico, 75, 93
 Luzi, Mario, 155, 158, 162
 Lévi-Strauss, Claude, 14, 28
 Lévinas, Emmanuel, 150, 153–155, 162
- Maccari, Giovanni, 134, 137
 Magris, Claudio, 212, 218
 Maier, Bruno, 163
 Mailer, Norman, 168, 182
 Malamud, Bernard, 76, 93
 Mancassola, Marco, 173, 182
 Manera, Enrico, 75, 91–94
 Mann, Jurij Vladimirovič, 215, 218
 Mann, Thomas, 61, 72, 213, 217, 218
 Marcolini, Marina, 105, 121
 Marianelli, Marianello, 218

- Marquer, Bertrand, 36, 42
 Marti, Mario, 56
 Martini, Alessandro, 49, 57
 Massenzio, Marcello, 214, 218
 Mauvignier, Laurent, 173, 182
 Mazzarella, Arturo, 167, 182
 McDonald, Henry, 160, 162
 Mendelsohn, Daniel, 173, 182
 Menozzi, Daniele, 79, 93
 Mercadanti, Cristoforo, 50, 57
 Mickiewicz, Adam, 129, 137
 Mioni, Ugo, 83, 93
 Moliterni, Fabio, 75, 93
 Moloney, Karen Marguerite, 149, 162
 Momigliano, Dario, 134, 137
 Montale, Eugenio, 135, 137
 Montani, Pietro, 28
 Morabito, Francesca, 101, 121
 Morelli, Gabriele, 187, 202
 Morisco, Gabriella, 157, 160, 162
 Mounin, Georges, 132, 138
 Mozzi, Giulio, 173, 182
 Mussapi, Roberto, 147, 162
 Méry, Joseph, 40, 42
- Nadotti, Maria, 81, 85, 93
 Nardoni, Valerio, 202
 Nava, Giuseppe, 101–103, 121, 122
 Noja, Vincenzo, 161
 Novak, Maximillian E., 78, 92
 Nove, Aldo, 173, 182
 Némirovsky, Irène, 79–81, 83–91, 93
- O'Donoghue, Bernard, 150, 163
 O'Driscoll, Dennis, 144, 156, 163
 Ossola, Carlo, 121
 Ouředník, Patrick, 173, 182
- Pagini, Marcello, 227
 Pagnini, Marcello, 225–227
 Pala, Valeria, 126, 128, 138
 Palumbo Mosca, Raffaello, 177, 182
 Paratore, Ettore, 152, 163
 Parisi, Valentina, 126, 132, 138
- Pascoli, Giovanni, 101–108, 117–119, 122
 Pasternak, Boris, 132, 138
 Pasternak, Boris, 132, 137
 Pavel, Thomas G., 170, 182
 Pellizzi, Federico, 169, 179, 182
 Petrarca, Francesco, 50, 57
 Petroni, Franco, 180
 Philipponnat, Olivier, 80, 81, 85–88, 94
 Philippot, Didier, 42
 Piantini, Leandro, 75, 94
 Pier, John, 182
 Pocar, Ervino, 162
 Poggioli, Renato, 128, 138
 Policastro, Gilda, 165, 180, 181
 Politi, Gloria, 138
 Ponchiroli, Daniele, 50, 57
 Pozzi, Giovanni, 49, 57
 Prazan, Michaël, 86, 94
 Putnam, Michael C. J., 145, 146, 163
 Puškin, Aleksandr S., 127, 138
- Quaglia, Elena, 84, 94
 Quondam, Amedeo, 55, 57
- Rabboni, Renzo, 126, 138
 Rametta, Valentina, 26, 28
 Rank, Otto, 213, 219
 Rastello, Luca, 173, 182
 Regio, Paolo, 48–53, 57
 Repetti, Paolo, 218
 Resnik, Salomon, 121
 Ricciardi, Stefania, 178, 182
 Rice, Anne, 83, 94
 Rilke, Rainer Maria, 156, 163
 Ripellino, Angelo Maria, 130, 138
 Roda, Vittorio, 100, 102, 106, 122
 Rodriguez, Claudio, 189, 202
 Romanovic, Alizia, 138
 Rossi-Landi, Ferruccio, 10, 15, 17, 28
 Rubinstein, Olivier, 91, 93
- Saba Sardi, Francesco, 146, 163
 Sabbatini, Marco, 126, 138
 Salvini, Luigi, 128, 138

- Santin, Carlotta, 77, 94
 Saviano, Roberto, 173, 182
 Schaeffer, Jean-Marie, 167, 170, 182
 Schiavoni, Giulio, 76, 94, 212–214, 219
 Schmid, Wolf, 182
 Scholes, Robert, 170, 182
 Schwartz, Arturo, 34, 35, 42
 Schönert, Jörg, 182
 Sciascia, Leonardo, 172, 182
 Searle, John R., 167, 183
 Sebald, Winfried G., 173, 183
 Serpieri, Alessandro, 144, 163, 227
 Severi, Carlo, 23, 28
 Shields, David, 165, 183
 Sibaldi, Igor, 161
 Singer, Israel Joshua, 83, 94
 Sinisi, Silvana, 215, 218–220
 Siti, Walter, 173, 183
 Sonino, Claudia, 93
 Sontag, Susan, 59, 66, 72
 Sonzogni, Marco, 160, 163
 Sortino, Paolo, 175, 183
 Speer, Albert, 64, 65, 67, 72, 73
 Sperber, Dan, 10, 22, 23, 28
 Stajano, Corrado, 172, 183
 Stendhal, 130, 137
 Stevens, Wallace, 144, 163
 Stoichita, Victor Ieronim, 212, 213, 219
 Summa, Daniela, 94
- Tabacchini, Marco, 75, 93
 Tagliani, Giacomo, 180, 181, 183
 Tame, Peter D., 59–61, 63–65, 68–73
 Taradel, Ruggero, 75, 94
 Tardieu, Ambroise-Auguste, 40, 42
 Tasso, Torquato, 159, 163
 Tecchi, Bonaventura, 211, 219
 Thomas, Richard F., 159, 163
 Tirinanzi De Medici, Carlo, 177, 183
 Tjutčev, Fëdor Ivanovič, 134, 138
 Toaff, Ariel, 75, 94
 Todorov, Tzvetan, 132, 138
- Tolkien, Christopher, 146, 163
 Tolkien, John Ronald Reuel, 146, 163
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 129, 133, 136
 Tortonese, Paolo, 42
 Traina, Alfonso, 122
 Tricomi, Antonio, 180
- Ussia, Salvatore, 49, 57
- Vago, Amalia, 136
 Valgimigli, Manara, 122
 Van Gogh, Vincent, 126, 137
 Vendler, Helen, 142, 163
 Ventre, Daniele, 83, 94
 Veronesi, Sandro, 173, 183
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, 41, 42
 Virgilio, 152, 163
 Vischi, Luciano, 99, 100, 122
 Visinoni, Alessandra Elisa, 83, 94
 Voegelin, Eric, 13, 28
- Walcott, Derek, 145, 163
 Walsh, Rodolfo, 167, 183
 Warner, Marina, 52, 57
 Weiss, Jonathan M., 87, 94
 Wisse, Ruth R., 207–209, 215, 219
 Wolfe, Tom, 166, 183
 Wrangel, Catherine de, 134, 138
 Wu Ming, 177, 183
 Wu Ming I, 173, 183
- Zaccaria, Vittorio, 56
 Zampa, Giorgio, 137
 Zanghì, Sara, 202
 Zeldner, Max, 208, 219
 Zemmour, Éric, 9, 29
 Žižek, Slavoj, 10, 14, 15, 17, 19, 29
 Zucconi, Francesco, 179–181, 183
 Zweig, Arnold, 76, 94
- Čechov, Anton, 142, 161
 Žižek, Slavoj, 10, 14, 15, 17, 19, 29

CREDITI

La realizzazione di una rivista comporta molto lavoro, il più delle volte prestato gratuitamente. «Ticontre», pur non avendo i fondi necessari per retribuire i collaboratori, vorrebbe perlomeno segnalare il contributo di ciascuno.

Di seguito l'elenco dei compiti e degli incarichi non altrimenti attribuiti.

I responsabili della sezione *Saggi* sono Silvia Cocco, Matteo Fadini, Alessandro A. Gazzoli e Alice Loda, della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Giorgia Falceri, Elsa M. Paredes Bertagnolli, Stefano Pradel e Antonio Prete, della sezione *Reprints* Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Andrea Binelli, Antonio Coiro, Matteo Fadini, Giorgia Falceri, Riccardo Ferrari, Francesca Lorandini, Daniela Mariani, Camilla Russo, Marco Tabacchini e Alessandra E. Visinoni.

Il progetto grafico e l'impaginazione è opera di Matteo Fadini;¹ la copertina è una rielaborazione da un'idea di Matteo Maroni e Luigi Stanga.

La responsabile della comunicazione è Claudia Crocco, il sito internet della rivista è gestito da Carlo Tirinanzi De Medici e Matteo Fadini.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

¹ Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum GUT, in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Valbusa.

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 4 - OTTOBRE 2015

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.