

a cura di
Anna Dolfi

Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità



MODERNA/COMPARATA

— 2 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2013

Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità / a cura di
Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2013.
(Moderna/Compatata ; 2)

<http://digital.casalini.it/9788866553809>

ISBN 978-88-6655-379-3 (print)

ISBN 978-88-6655-380-9 (online PDF)

ISBN 978-88-6655-381-6 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc
In copertina: Giuseppe Dessì, *Barche a vela e grattacieli* (schizzo a tempera su carta, anni 50 [particolare]
– Villacidro, Fondazione Dessì).

Volume pubblicato con il contributo di
Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giuseppe Dessì
con il patrocinio del Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione Generale per i beni
librari e gli istituti culturali
Regione Autonoma della Sardegna – Assessorato alla Cultura e P.I.
Fondazione Giuseppe Dessì
Fondazione Banco di Sardegna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



DGBL
DIREZIONE GENERALE PER I BENI LIBRARI,
GLI ISTITUTI CULTURALI ED IL DIRITTO D'AUTORE



Fondazione
Giuseppe
Dessì



Fondazione Banco di Sardegna

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

© 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com>
Printed in Italy

INDICE

| | |
|--------------------------------|----|
| PREMESSA, <i>di Anna Dolfi</i> | 11 |
|--------------------------------|----|

RIFLESSIONE TEORICA E PERCORSI A TEMA

| | |
|--|----|
| «IDEE DA ROMANZO» E TEORIA DELLA LETTERATURA | 19 |
|--|----|

Enza Biagini

| | |
|---|----|
| 1. Le «idee da romanzo» | 20 |
| 2. Il pensiero sul romanzo e il «miraggio essenzialista della narratologia» | 25 |
| 3. Coscienza e romanzo | 31 |
| 4. «Il pensiero del romanzo» | 37 |
| 5. Analizzare il romanzo filosoficamente | 41 |
| 6. I mondi del «Mondo di Sofia» (Sofie Verden) | 50 |
| 7. Romanzo filosofico e teoria del romanzo. Ancora Sofie Verden («Il mondo di Sofia») | 53 |

| | |
|---------------------|----|
| ROMANZO E FILOSOFIA | 61 |
|---------------------|----|

Gilles Philippe

| | |
|---|----|
| 1. Il significato storico-filosofico del romanzo | 61 |
| 2. Il romanzo e il campo della filosofia | 64 |
| 3. La nozione di «roman philosophique» | 66 |
| 4. I due modi di relazione del discorso narrativo all'argomentatività | 69 |
| 5. Della dimostrazione come racconto e della finzione come euristica | 72 |

| | |
|---------------------------------|----|
| CANDIDO: DA VOLTAIRE A SCIASCIA | 73 |
|---------------------------------|----|

Paolo Orvieto

| | |
|--------------------|-----|
| ANIMALI FILOSOFICI | 107 |
|--------------------|-----|

Alberto Cadioli

FILOSOFIA E SCRITTURA

| | |
|---|-----|
| L'APPRENDISTATO AL ROMANZO FILOSOFICO DEL «FU MATTIA PASCAL», PERDENTE DI TALENTO | 123 |
|---|-----|

Pier Paolo Argiolas

| | |
|---|-----|
| LE SIGARETTE DI BONTEMPELLI, NEOSOFISTA TRA CROCE E SAVINIO | 135 |
| <i>Beatrice Sica</i> | |
| 1. «Scusi, le dà noia il fumo?» | 136 |
| 2. Farsi le sigarette da sé | 138 |
| 3. L'«uomo filosofo» | 140 |
| 4. Rissa in Galleria | 142 |
| 5. «Intanto, se permette, fumo una sigaretta» | 147 |
| 6. Lo «scrittore-filosofo» | 149 |
| 7. Gli eroici pudori | 152 |
| TRA WITTGENSTEIN E VICO. PER UNA TEORIA DEL LINGUAGGIO IN «FINNEGANS WAKE» | 157 |
| <i>Simone Rebola</i> | |
| «AUTRE CHOSE QUE DU REEL». LE CONCEPT D'IMAGINATION DANS LA PREMIERE PRODUCTION ROMANESQUE DE SARTRE | 173 |
| <i>Riccardo Barontini</i> | |
| 1. Aux origines du roman philosophique sartrien | 173 |
| 2. Le concept d'imagination dans la trame romanesque: le cas du «Mur et de La Nausée» | 176 |
| 3. Entre réel et irréel: les ambiguïtés d'une esthétique romanesque | 184 |
| FILOSOFIA DELLA VISIONE E L'OCCHIO PALINDROMICO IN «FILM» DI SAMUEL BECKETT | 189 |
| <i>Luigi Ferri</i> | |
| 1. Beckett e il residuo filosofico | 189 |
| 2. Lettura e Visione: volti di un'opera bifronte | 191 |
| 3. George Berkeley | 193 |
| 4. Beckett-Berkeley: un confronto | 196 |
| 5. Filosofia della visione | 197 |
| 6. L'Occhio Palindromico e lo sguardo insostenibile dell'Io | 207 |
| 7. Il Palindromo e il Palindromico | 208 |
| 8. Lo sguardo insostenibile dell'Io | 209 |
| 9. Dall'essere vivente all'essere vedente | 210 |
| 10. L'essere vedente come Trinità decaduta | 215 |
| IL DEMONE E L'EROE. ALTRE OSSERVAZIONI SU PAVESE E VICO | 217 |
| <i>Tommaso Tarani</i> | |
| DESSIANA | |
| GIUSEPPE DESSÍ. «IL CAPRIFOGLIO» <i>a cura di Nicola Turi</i> | 247 |

| | |
|--|-----|
| «SAN SILVANO». UN ROMANZO 'FILOSOFICO' | 261 |
| <i>Anna Dolfi</i> | |
| 1. The portrait of the artist as a young man | 261 |
| 2. Un classico moderno | 263 |
| 3. I luoghi del romanzo | 264 |

TEMPO E PENSIERO

| | |
|---|-----|
| «LA CLIENTE DEL PIANO DI SOTTO» DI BONTEMPELLI. IL RACCONTO COME MOTTO DI SPIRITO | 271 |
| <i>Marco Favero</i> | |
| 1. La storia | 271 |
| 2. Disumanizzazione dei personaggi | 274 |
| 3. Teatralità della vita | 275 |
| 4. Applicazione del motto di spirito | 277 |
| 5. Teoria del motto di spirito | 280 |
| L'INSIGNIFICANZA SIGNIFICANTE DES ROMANS DE NATALIA GINZBURG | 287 |
| <i>Vanina Palmieri</i> | |
| LA CAPRIA: UNA SCRITTURA FILOSOFICO-AUTOBIOGRAFICA | 307 |
| <i>Nives Trentini</i> | |
| SERVE IL PASSATO A RIEMPIRE IL VUOTO DEL PRESENTE? GARCÍA MARQUEZ E «LA HOJARASCA» | 323 |
| <i>Pierre Sorlin</i> | |

TRITTICO PER CALVINO

| | |
|--|-----|
| VIAGGIO INQUIETO E INQUIETANTE VERSO UN «CONTE PHILOSOPHIQUE» IN FORMA DI EMBLEMI: «LE CITTÀ INVISIBILI» | 333 |
| <i>Giorgio Bertone</i> | |
| 1. Dove si racconta per sommi capi quanto sia lungo il viaggio del «conte philosophique» e quanto arduo e meraviglioso il suo cammino fino ad oggi | 333 |
| 2. Dove si accenna alla vita immortale di due personaggi chiamati Candide e Jacques, ma anche con altri nomi | 335 |
| 3. Sulle vie attraverso le quali la letteratura si vendica della filosofia | 338 |
| 4. Dove si va alla ricerca di una particolare definizione di «conte philosophique» per mano del nostro autore | 339 |
| 5. Come il viaggio del «conte philosophique» comporti una metamorfosi meravigliosa e inquietante | 342 |
| 6. Dove si parla, per congettura di un Candide invisibile | 343 |

| | |
|--|-----|
| 7. Dove si apprende quanto il «conte philosophique» si arricchisca nell'incontro con i lettori e con la realtà contemporanea | 346 |
| 8. Dove s'introducono altri personaggi necessari perché il viaggio acquisti un senso | 349 |
| 9. Dove si discute su come possa continuare il viaggio e il dialogo anche quando la parola è muta | 351 |
| 10. Dove si giunge, bene o male, a una conclusione del viaggio | 353 |
| CALVINO E IL CODICE MITICO: CATABASI E RISCATTO DI ORFEO <i>Gabriele Pasquini</i> | 355 |
| CALVINO: L'INCROCIO DEI DESTINI E LA RICERCA DELL'IDENTITÀ <i>Virna Brigatti</i> | 369 |

SEMIOTICA E PROCESSI INTERPRETATIVI

| | |
|---|-----|
| UMBERTO ECO E IL ROMANZO FILOSOFICO. DA «IL NOME DELLA ROSA» A «L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA» <i>Ulla Musarra-Schroeder</i> | 397 |
| 1. Semiotica generale: tra semiosi illimitata ed enciclopedia | 397 |
| 2. Processi di semiosi tra dizionario ed enciclopedia: dal «Nome della rosa» a «Il pendolo di Foucault» | 403 |
| 3. «L'isola del giorno prima»: filosofia in bilico tra barocco e modernità | 411 |
| 4. Per concludere | 418 |
| «ASTERIOS POLYP». SULLE TRACCE DEL 'ROMAN PHILOSOPHIQUE' NEL GRAPHIC NOVEL <i>Marica Romolini</i> | 421 |
| INDICE DEI NOMI | 445 |

PREMESSA

Leggere, come io l'intendo, vuoi dire profondamente pensare [...].
Vittorio Alfieri, *Del principe e delle lettere*

[...] l'arte del pensare è propria esclusivamente de' moderni.
Leopardi, *Zibaldone* 3472

Anni fa mi era occorso di inscrivere all'insegna delle «Forme della soggettività» una serie di dibattiti e ricerche articolate su/per generi (diari, epistolari...) e temi (malinconia, nevrosi e follia, identità, alterità, doppio...)¹. Adesso, partendo da istanze che a quelle si intrecciano, e che trovano nella modernità fonte e alimento, il ritorno è ai percorsi del pensiero in quel diagramma essenziali, per sottolinearne il declinarsi in riflessione e lettura (il caso della saggistica degli scrittori²), e il porsi quale forma costitutiva di ogni *verité romanesque*.

Già Leopardi nelle prime pagine dello *Zibaldone*³ aveva notato (sia pure *ad deterrendum*) come l'«amore dei lumi» avesse indotto la passione per la filosofia facendone un elemento fondante della cultura moderna. In quest'ottica, nel campo letterario, un indubbio posto di rilievo sarà allora da assegnare al *Candide* di Voltaire, non a caso prototipo di tanti libri che fino a Sciascia e a Kundera l'hanno preso a modello con imitazioni e riscritture, o al Rousseau che mostra l'unione (fino ai volgarizzamenti dei nostri giorni) di pensar filosofico, intento

¹ «*Journal intime*» e *letteratura moderna*. Atti di seminario. Trento, marzo-maggio 1988, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1989; *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Atti di seminario. Trento, maggio 1990, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991; «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella *scrittura epistolare moderna*. Atti di seminario. Trento, maggio 1991, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1992; *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*. Atti di seminario. Trento, maggio 1992, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1993; *Identità, alterità e doppio nella letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001.

² *La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2012.

³ Cfr. *Zibaldone* 31.

educativo, passione politica e schermata autobiografia⁴. Anche se per il definitivo passaggio dal *conte*⁵ al romanzo, dall'apologo, dai trattati, a personaggi complessi che pure mantengono una forte *allure* speculativa, sarebbe stata necessaria l'esperienza romantica⁶ a cui non aveva creduto Leopardi⁷, che pure come pochi in Italia l'aveva sentita⁸. La diversa visibilità e centralità dell'io, divenuta tramite quell'esperienza cifra caratteristica del moderno, se non avrebbe dimenticato i dialoghi delle origini, né forme stilistiche vagamente arcaizzanti talvolta *ad hoc* riattivate (su modello dei dialoghi di Platone⁹ o degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* di Fontenelle¹⁰), avrebbe nel tempo nutrito le *rêveries* dei nuovi *promeneurs solitaires* delle inquietudini e gli interrogativi che tramano i testi di Dostoevskij, di Kafka, di Sartre, di Camus¹¹... E anche di Pirandello, di Musil, della Yourcenar (a arricchire di ragionamento storiche ricostruzioni...¹²) e di tanti altri che hanno continuato ad accompagnare il desiderio di raccontare con il bisogno di cercare risposte nel disvelamento di ogni ingannevole teodicea. Riconducendo il romanzo, a partire dall'ironica pensosità cervantina, alle ansie esistenziali e alle complessità borgesiane diversamente capaci di provocare (e giocare persino con) la riflessione della letteratura su se stessa¹³.

⁴ Che, tramite *Robinson Crusôé* di Daniel Defoe, arriva al Michel Tournier de la *vie sauvage*. Ma a proposito dell'importanza di Rousseau per lo scrittore francese, cfr. almeno Jean-Jacques Rousseau, *Emile o dell'educazione*, con un saggio di Michel Tournier, Milano, Rizzoli, 2009.

⁵ Nella specifica accezione di *conte philosophique*.

⁶ Si veda al proposito Éric Bordas, *Romanesque et énonciation «philosophique»*, in «Romantisme» 2004, 2, pp 53-70.

⁷ Se non in forma schermata, come avviene nel caso dell'adesione, e proprio per motivi 'filosofici', alla *Corinne* di Madame de Staël (ma per questo sia consentito il rinvio a Anna Dolfi, *Sulle modalità dell'annotare leopardiano (la lettura di «Corinne»)*, in *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.

⁸ Cfr., per una moderna riflessione in proposito, *Leopardi e il libro nell'età romantica*. Atti del convegno internazionale di Birmingham (29-31 ottobre 1998), a cura di Michael Caesar e Franco D'Intino, Roma, Bulzoni, 2000 (nel quale anche un mio intervento: 'Come avrebbe dovuto essere il mondo': note in margine al libro romantico leopardiano, ivi, pp. 39-53, poi in *Ragione e passione* cit.).

⁹ Si pensi, per fare un solo esempio per secolo, alle leopardiane *Operette morali* e ai pavesiani *Dialoghi con Leucò*.

¹⁰ Di questi ultimi un'esplicita menzione nella *Scelta*, il romanzo postumo di Giuseppe Dessì (pubblicato a cura di Anna Dolfi dalla Mondadori nel 1978; n. e. Nuoro, Ilisso, 2009).

¹¹ Intenzionalmente non farei in questo contesto il nome di Milan Kundera, pur grande saggista e autore di importanti romanzi-saggio come *La vie est ailleurs* e *L'immortalité*, per l'attribuzione dell'abusata definizione di 'filosofico' al suo fin troppo noto *L'insoutenable légèreté de l'être*.

¹² Si veda in proposito *Marguerite Yourcenar sulle tracce «des accidents passagers»* (Firenze, 18-19 ottobre 2004), a cura di Eleonora Pinzuti, Roma, Bulzoni, 2007.

¹³ Ma per un bel percorso italiano sulla meta-narratività cfr. Nicola Turi, *Specchio delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento 1957-1979*, Firenze, SEF, 2007. Per quanto riguarda mie riflessioni in proposito cfr. A. Dolfi, *Il gioco del romanzo tra highmodern e modernità*, in *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi, Roma, Vecchierelli, 2001, pp. 339-352; *Libri nella valigia e autoritratto dell'artista da giovane*, in *Le*

Già, perché anche la meta-letteratura (e la meta-critica, quando dalla sua origine saggistica si riproietta nel narrativo) potrebbero essere incluse con un qualche diritto tra le scritture che si sono proposte, o di fatto hanno unito libera invenzione e pensosità. Non è un caso che Roland Barthes, nel suo ultimo corso dedicato alla *préparation du roman*¹⁴, combattuto tra la predilezione per la brevità dell'haïku e delle epifanie e la necessità di una nuova forma in grado di rispondere a una diversa urgenza di testimoniare e salvare il passato, abbia affidato a Proust (lo scrittore che più di ogni altro ha fatto attivare dalla critica la filosofia¹⁵) un ruolo centrale soprattutto per la contraddittoria durata di affettivi *moments de vérité*. In un prolungamento della quiddità delle cose che come ben sappiamo si mescola con la riflessione estetica, la teoria del romanzo¹⁶, la necessità e il desiderio della scrittura, e con la volontà che quanto costituisce il tessuto del racconto sia gestito direttamente dal lettore, nell'assenza di ogni manifesto intento ideologico¹⁷. Fuse ad arte, anche nel *Temps retrouvé* (settimo *volet* del libro che ha consacrato la modernità, lasciandovi poi un segno indelebile¹⁸), le storie e i personaggi con la meditazione sul tempo, sulla passione, sulla perdita, sulla creazione. A dimostrare che solo la vista aggiunta (la 'doppia vista', come l'avrebbe chiamata Leopardi) consente di vedere le cose, e che l'arte, nella sua intenzionale asistematicità, può tradurre il pensiero in stile mostrando come la complessità si trovi dall'altra parte dei «verres grossissants» offerti ai suoi clienti dall'ottico di Combray.

identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento, a cura di Carlo Alberto Augieri, Lecce, Manni, 2005, pp. 266-300; *L'écrivain par lui-même* (atti del XV convegno annuale della MOD [2013] su *La letteratura della letteratura*, in corso di stampa).

¹⁴ Roland Barthes, *La Préparation du roman. I et II. Cours et séminaires au collège de France 1978-1979 et 1979-1980*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, 2003.

¹⁵ Basti il riferimento, nella diversità degli interventi, a Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1964 e a Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987. Appena uscito un volume di oltre 1200 pagine di Luc Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

¹⁶ Cfr. in proposito Mariolina Bongiovanni Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Torino, Boringhieri, 1996.

¹⁷ Eloquente a questo proposito il passo di una lettera del 1914 a Jacques Rivière («J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la vérité que je parlais») significativamente citata da Barthes nel suo corso (nella *seance* del 15 dicembre 1979). Su come, diversamente, fosse impossibile tradurre un'idea filosofica in romanzo aveva già riflettuto Kant, nel terzo capitolo del secondo libro (dedicato alla *Dialettica trascendentale del metodo*) della *Dialettica della ragion pura*: «Ma voler realizzare l'ideale in un esempio, cioè nel fenomeno, come, poniamo, il saggio in un romanzo, è impraticabile, e oltracciò ha in sé un che di assurdo e di poco edificante, in quanto i limiti naturali, che derogano continuamente alla perfezione dell'idea, rendono in tale tentativo impossibile ogni illusione, e però perfino sospetto il bene che è nell'idea, e simile a una semplice finzione».

¹⁸ Non stupirà dunque che sia in preparazione, all'interno del progetto di cui all'*incipit* di questa *Premessa*, un volume collettaneo (a cura di Anna Dolfi), la cui uscita è prevista per l'inizio del 2014 (per i tipi della Firenze University Press), dal titolo *Non dimenticare di Proust. Declinazione di un mito nella cultura moderna*.

Se insomma epistolari e diari richiedono per esistere la stipula più o meno esplicita di un patto con il lettore¹⁹, il romanzo sembra pretendere esattamente il contrario: già che la sospensione dell'incredulità quale condizione e effetto della scrittura (non a caso prodotto del nascente XIX secolo) impedisce che si debbano creare tipologie all'interno del genere (quello sì – nel suo complesso, al pari della poesia – in qualche modo codificato). Dove allora la prova della presenza del *philosophique* nel romanzo, o dell'esistenza del *roman philosophique*, in assenza di palesi dichiarazioni di poetica? Forse, come ricordava Calvino nel *Viaggiatore*, nella lentezza della lettura, in quanto ci induce a staccare gli occhi dal libro per fermarci a riflettere; o in quanto, al di là della sorpresa del *plot* che in qualche modo si consuma alla prima lettura, fa sì che si torni a rileggere alla ricerca di massime di vita, di definizioni, aforismi. Proposti all'inquieto lettore non dai romanzi a tesi, dai romanzi di idee (raramente felici), ma dal romanzo *tout court*, che inopinatamente contiene domande sul perché scriviamo, sul perché leggiamo, sul perché scriviamo addirittura sui libri degli altri. Modulando ogni volta diversamente il confine dell'apparente aporia tra estetica e etica, vita e letteratura, arte e verità, edificazione e rovina.

Le idee da romanzo e il loro significato storico-filosofico – mi avvio a concludere componendo sintagmi quasi casualmente prelevati dall'indice del volume –, si intrecciano così alle teorie costruttive; gli animali filosofici ai concetti astratti d'immaginazione; le tecniche della visione si rovesciano nello sguardo insostenibile, e si attiva il confronto tra demoni e eroi, insignificante e significanza, emblemi e codici mitici, semiosi e destino, mentre il linguaggio, nello scorrere dei tempi, nello sfilare degli autori, si cangia e modifica, arrivando a raccontare perfino con i colori e la figuratività del fumetto. Punto estremo d'arrivo (o di nuova partenza) per un percorso consapevole di avere lasciato tante caselle vuote, ma anche di avere tentato – al pari del suo oggetto – di individuare almeno alcuni dei frammenti che usano ripresentarsi in un caleidoscopio per altri versi infinito.

«[...] la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe». È significativo che questa affermazione che chiude la lezione inaugurale di Roland Barthes alla cattedra di Sémiologie littéraire del Collège de France²⁰ ricorra con insistenza nella raccolta di scritti saggistici che declinano con eleganza, intelligenza e cultura le passioni letterarie e cinematografiche dell'autore che negli ultimi decenni ha dato forse alla nostra letteratura i racconti e romanzi più belli. In quel libro, appassionante e commovente, dal forte

¹⁹ Come è noto il *pacte autobiographique* (su cui l'ormai classico libro di Philippe Lejeune, Paris, Seuil, 1975) obbedisce a una serie di *contraintes* che escludono la libertà inventiva tipica e necessaria al romanzo.

²⁰ R. Barthes, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978 (tr. *Lezione: lezione inaugurale della cattedra di semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977*, Torino, Einaudi 1981).

valore testamentario²¹, Antonio Tabucchi (che avrebbe meritato almeno un capitolo all'interno di questo nostro libro) intreccia alle voci degli amici, dei maestri, quelle della grande narrativa non solo europea (da Schnitzler a Luandino), componendo un quadro, mosso e coinvolgente, che è anche un grande elogio non solo della cultura letteraria ma del romanzo, della sua libertà, del suo valore contestativo, della sua capacità di scoprire, più che di inventare²², grazie a un'intrinseca pensosità, a quello che potrei chiamare 'andar filosofico'.

A lavoro concluso un ringraziamento a tutti quanti hanno collaborato al volume e al Comitato per le Celebrazioni per il Centenario della nascita di Giuseppe Dessì, che ha accolto la proposta di ricordare la prima e l'ultima opera dell'autore (*San Silvano*, splendido romanzo 'filosofico'²³, e la postuma *Scelta*), con una ricerca che le mettesse a confronto con quanto si è scritto e discusso in quegli anni e nei successivi in Italia e in Europa.

Anna Dolfi

²¹ Antonio Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013.

²² «La letteratura, come la scienza, è ovviamente *creativa*, nel senso che produce qualcosa che prima non c'era, vale a dire che *inventa*. Ma al pari della scienza non si limita a questo, che è già straordinario: *scopre*. Nel senso che rivela qualcosa che esisteva già ma che non conoscevamo» (ivi, pp. 14-15).

²³ Ma a conferma della forte tensione filosofica sottesa a tutta l'opera di Dessì, fondamentali ormai le testimonianze che si possono ricavare dall'insieme delle corrispondenze e dei diari. Cfr. per questo almeno Giuseppe Dessì-Claudio Varese, *Lettere 1931-1977*, a cura di Marzia Stedile, Roma, Bulzoni, 2002; *Lettere scelte di Giuseppe Dessì. Il carteggio Walter Binni-Giuseppe Dessì. Le lettere di Delio Cantimori*, in *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2009; Aldo Capitini, *Lettere a Giuseppe Dessì 1932-1962*, a cura di Francesca Nencioni, Roma, Bulzoni, 2010; *Appendice di inediti [Dessì, «L'Orto» e «Primato»]*, a cura di Monica Graceffa, in *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, Firenze, Firenze University Press, 2012, pp. 259-386; Giuseppe Dessì – Raffaele Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, Firenze, Firenze University Press, 2012; *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «Il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, Firenze, Firenze University Press (in corso di stampa); *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, Firenze, Firenze University Press (in corso di stampa); e i *Diari 1926-1931*, i *Diari 1931-1948*, i *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari (rispettivamente Roma, Jouvence, 1993, 1999, e Firenze, Firenze University Press, 2009); i *Diari 1952-1962* e i *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni (ambidue Firenze, Firenze University Press, 2011).



Giuseppe Dessì, *Barche a vela e grattacieli* (tempera su carta, seconda metà degli anni 50. Villacidro - Fondazione Giuseppe Dessì).

RIFLESSIONE TEORICA E PERCORSI A TEMA

«IDEE DA ROMANZO» E TEORIA DELLA LETTERATURA

Enza Biagini

Il valore di un romanzo, per me, consiste nella sua capacità di provocare una ricerca di centro che possiamo anche ingenuamente proiettare sul mondo. Per semplificare: la vera misura del valore di un romanzo sta nella sua capacità di dare la sensazione che la vita sia esattamente così. I romanzi devono interloquire con le nostre principali idee sulla vita, e vanno letti pensando che ci riescano¹.

La stretta integrazione tra filosofia e letteratura è per lo più illusoria e gli argomenti che la sostengono sono sopravvalutati perché fondati su uno studio dell'ideologia letteraria, delle varie professioni di intenzione e dei vari programmi che, necessariamente mutuati dalle esistenti formulazioni estetiche, possono mantenere solo un lontano rapporto con la concreta pratica degli artisti. Questo scetticismo a proposito di una stretta integrazione di filosofia e letteratura non nega però, naturalmente, l'esistenza di molti rapporti e anche le possibilità di un certo parallelismo, rafforzato dal comune sfondo sociale di un'epoca e quindi dalle influenze comuni esercitate sulla letteratura e sulla filosofia².

C'è verità là dove si sostiene ad esempio che il mondo ha senso e c'è verità dove si sostiene che il mondo non ha senso³.

¹ Orhan Pamuk, *Cosa fa la nostra mente quando leggiamo romanzi* [2006], in *Romanzieri ingenui e sentimentali* [2010], trad. Anna Nadotti, Torino, Einaudi, 2012, p. 21.

² René Wellek e Austin Warren, *La letteratura e le idee*, in *Teoria della letteratura* [1942, 1963], trad. Pier Luigi Contessi, Bologna, il Mulino, 1973⁵, p. 163 (v. anche pp. 164 e 165).

³ Sergio Givone, *Perché raccontare? Il linguaggio come specchio del mondo*, in *Il bibliotecario di Leibnitz. Filosofia e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 102.

1. *Le «idee da romanzo»*⁴

«Il termine ‘romanzo di idee’ di solito fa pensare a un libro di scarso interesse narrativo, in cui personaggi dotati di un’abnorme capacità dialettica dibattono ininterrottamente fra loro problemi filosofici, concedendosi brevi intervalli per mangiare, bere e amoreggiare. È un’autorevole tradizione che risale ai dialoghi di Platone, ma che oggi è assolutamente obsoleta»⁵.

Ad assumersi la responsabilità di un preambolo dal tono così netto è il romanziere inglese David Lodge, molto ben istruito su quella che anche James Joyce ha chiamato l’«arte della narrativa»; è vero che, indirizzandosi espressamente a un «lettore ‘comune’», il suo pensiero semplifica molto e va, forse, oltre il proprio intento; infatti, nel corso della sua argomentazione, le tesi di Lodge si chiariscono notevolmente quando ad essere evocati saranno proprio le forme (la narrativa satirica o umoristica; la favolistica; la fantascienza) e i nomi canonici degli autori moderni – Dostoevskij, Thomas Mann, Robert Musil, Jean-Paul Sartre – che esemplificano la grande tradizione del genere. Un salto indietro di un paio di secoli e ci saremmo ritrovati nel richiamo pieno della consacrazione del *roman philosophique* del secolo dei lumi con i suoi grandi modelli (Swift, Defoe, Voltaire, Diderot, Fielding...), ma, tra le righe, alludendo allo «scarso interesse narrativo» e ai *mythoi* platonici, il breve preambolo rinvia ad alcune peculiarità fondanti del romanzo filosofico, che consistono nella prerogativa del pensiero (nell’insegnamento, nella lezione etica).

Ma, allora, è solo il cosiddetto romanzo di idee a offrire occasioni di riflessione filosofica o di insegnamento? Ad allontanare il rischio di indurre i suoi lettori a imboccare strade a senso unico, Lodge precisa:

Naturalmente qualsiasi romanzo che meriti più di un’occhiata superficiale contiene delle idee e può essere discusso per le sue idee. Ma per ‘romanzo di idee’

⁴ L’immagine è presa in prestito da Vincent Descombes, che osserva: «[...] les seules idées qu’il peut y avoir dans le roman sont des ‘*idées de roman*’». La traduzione permette due opzioni: idee di romanzo e idee da romanzo. Ho preferito scegliere quest’ultima (Vincent Descombes, *Le roman, genre prosaïque*, in Proust. *Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 24).

⁵ David Lodge, *Le idee in L’arte della narrativa* [1992]. Con una nota di Hermann Grosser, trad. Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 2006, p. 253. In questo preambolo Lodge traccia anche una interessante demarcazione: a suo parere, il romanzo speculativo riguarderebbe la «letteratura europea continentale», come attesta l’elenco di nomi degli autori moderni ricordati (Dostoevskij, Thomas Mann, Robert Musil, Jean-Paul Sartre); mentre quella inglese, salvo qualche eccezione (egli cita D.H. Lawrence), sarebbe tendenzialmente caratterizzata per affrontare «direttamente le idee nella narrativa umoristica o satirica [...] in varie forme di fiaba o fantasia utopistica o antiutopistica» (p. 254). Occorre dire, tuttavia, che le conversazioni di Lodge, professore in veste di giornalista, sono strutturate in forma di commento di brani di diversi autori che illustrano, di volta in volta, una questione (il monologo interiore, il personaggio, la descrizione dei luoghi...) o un genere (autobiografia, fantascienza ecc.). L’esempio di romanzo a tesi oggetto di commento è estratto da un testo – definito antiutopista – di Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* [*Un’arancia a orologeria* o *L’Arancia meccanica*], 1962.

si intende un romanzo in cui le idee sembrano essere la fonte vitale dell'opera, e danno origine, forma e sostegno allo slancio narrativo, piuttosto che le emozioni – voglio dire – le scelte morali, i rapporti personali o i cambiamenti della sorte umana⁶.

L'appunto indirizza verso la configurazione di due modalità di 'pensiero del romanzo': una tendenza, per così dire, 'marcata' (che rinvierebbe alla tradizione del «romanzo a tesi», propriamente detto) e l'altra, che si potrebbe definire d'indole più genericamente esistenziale. Quest'ultima non si discosterebbe molto dalla dimensione filosofica del rappresentare l'incertezza del 'giorno dopo giorno' che, secondo Thomas Pavel, ha caratterizzato sin dai primi decenni del XX secolo la cosiddetta «rivolta modernista», provocando una rottura, ma anche «una nuova flessibilità formale del romanzo senza però cambiare l'oggetto secolare del proprio interesse: l'uomo singolo colto nella sua difficoltà ad abitare il mondo»⁷. Potrebbe essere questa, quindi, la dimensione esistenziale intrinseca che esorcizza ogni tentazione di ricorrere a tesi preformate da parte del romanziere, evitando di trasformare il personaggio nel noioso ragionatore che dibatte questioni filosofiche al quale sembra pensare Lodge nella sua esemplificazione. È ovvio, però, che non sempre è possibile seguire un netto discrimine tra la rappresentazione della percezione del malessere della coscienza individuale, dell'«inquietudine di un'epoca» e la riflessione metafisica sulle idee di tempo, memoria o altro. Nel Novecento, specie il romanzo esistenzialista parrebbe collocarsi all'incrocio delle due modalità e fornire certezze meno discutibili: le vicende di Antoine Roquentin, l'eroe del celebre romanzo sartriano, *La Nausée*, come pure quelle di Meursault, in Albert Camus (*L'étranger*), Ulrich (*L'uomo senza qualità*) in Musil, Carla e Michele Ardengo (*Gli Indifferenti*) in Moravia, non solo fanno «pensare», incontestabilmente, alle situazioni della malattia e del disagio dell'essere (estraneità nei confronti delle cose, primato dell'esistenza sull'essenza, percezione dell'angoscia) ma sembrano propriamente rinviare ai presupposti (pressoché coevi) delle filosofie esistenzialiste.

Qui i rinvii, dentro e oltre l'esistenzialismo storico, i romanzi e gli eroi che vi si trovano rappresentati sarebbero numerosi e importanti (a cominciare, da

⁶ *Ibidem*.

⁷ Thomas Pavel, *Introduction*, in *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 49 (trad. mia). La dimensione filosofica del riflettere l'incertezza del 'giorno dopo giorno' è stata anche ipotizzata da Anna Dolfi, quando, riconoscendo al romanzo del Novecento la prerogativa del soggetto di assumere (anche dietro le suggestioni di Bergson, Ricoeur, Weinrich) tempo e durata come forma riflessiva e auto-riflessiva – di natura metanarrativa –, scrive: «La struttura e la sintassi del romanzo contemporaneo [...] accolgono in sostanza la proposta di Bergson, e il moderno *roman philosophique* si manifesta come la percezione più attenta all'inquietudine di un'epoca, nella sua volontà di definirsi nella sua approssimazione e nell'incertezza». (si veda Anna Dolfi, *L'immagine e la metafora del sentimento*, in *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 41).

noi, dai personaggi di D'Annunzio, Borgese, Svevo, Pirandello, Moravia, Pavese, Buzzati...), come si può facilmente pensare. Ma chi si azzarderebbe a considerare questa campionatura alla stregua di meri riferimenti a esemplari di romanzi a tesi? Lodge, evocando l'ipotesi di una forma obsoleta, sembra riferirsi alla definizione classica del romanzo che ha fatto delle idee la «fonte vitale dell'opera», specie nel XVIII secolo, quando il genere ha tracciato la propria strada maestra; sembrerebbe, cioè, che ad essere oggetto di riflessione critica sia la tradizione del romanzo a tesi oppure quello fondato su concetti esplicitamente riconducibili a un determinato sistema ideologico. Nell'esempio scelto come prototipo da commentare vien fatto capire che il vero tema da isolare nel romanzo consiste invece nel far recepire il pensiero socio-culturale e ideologico dell'autore (a proposito della violenza), pur spostando, con tutta la precauzione necessaria, l'obiettivo lungo il piano inclinato dell'approccio filosofico e delle idee. Tuttavia, in modo sintomatico, nel commento al brano tratto da Burgess, la precauzione consisterà nell'aggirare il 'grosso' della tesi, puntando decisamente sulla strategia verbale del romanzo:

Burgess si è prefisso come obiettivo che i suoi lettori a poco a poco imparino il *nadsat* [un gergo triviale, coniato, secondo Lodge, da uno «stile espressivo fortemente influenzato dal russo»] mentre procedono nella lettura, arguendo dal contesto o da altri indizi il significato delle parole mutate dal russo. Il lettore così si sottopone a una specie di condizionamento pavloviano, seguito però da un premio (nella misura in cui è in grado di seguire la storia). Un premio consiste nel fatto che il linguaggio stilizzato mantiene le rassicuranti azioni descritte a una certa distanza estetica, evitando così di farci sentire troppo inorriditi o troppo eccitati da esse⁸.

La «distanza estetica» messa in primo piano e il richiamo al coinvolgimento del lettore, discretamente correggono la tentazione di accostarsi a una tesi troppo in presa diretta⁹. In maniera implicita, Lodge ricorda che, nel romanzo, le idee tendono ad essere percepite come attenuate – «diluite» – dirà Arthur Lovejoy – cedendo il passo al «come» vengono espresse¹⁰. Non a caso, al primato di quel-

⁸ D. Lodge, *Le idee in l'arte della narrativa* cit., p. 256. Si noti che, nell'esercizio di lettura successivo, dedicato al romanzo-documento (la cosiddetta *docufiction*), Lodge segue lo stesso procedimento che privilegia l'analisi della «forma» piuttosto che la più prevedibile lettura ideologica.

⁹ Una presa diretta che, invece, la traduzione filmica del romanzo non ha potuto evitare. Si veda: «Quando il romanzo fu tradotto in film da Stanley Kubrick, il potere di condizionamento ricevette, ironia della sorte, un'ulteriore dimostrazione: la sua azione violenta trasferita brillantemente da Kubrick in immagini, mezzo espressivo più efficace e alla portata di tutti, fece del film un incentivo proprio a quel teppismo che voleva analizzare e indusse il regista a ritrarlo» (*ibidem*).

¹⁰ Sempre nel capitolo *La letteratura e le idee*, del manuale di *Teoria della letteratura*, Wellek e Warren registrano questo pensiero del grande storico delle idee: «Lovejoy afferma che le idee entrate nella letteratura riflessiva seria sono in gran parte idee filosofiche diluite» (R. Wellek e A. Warren, *La letteratura e le idee*, in *Teoria della letteratura* cit., p. 148).

la «distanza» hanno fatto subito ampiamente ricorso le opere-cardine che sono all'origine della tradizione del *roman philosophique* e che, è noto, ha bilanciato la forte componente riflessiva proprio con l'*humour* e la parodia, per cui le idee 'serie', poste a fondamento del sistema filosofico leibnitziano, si leggono rovesciate in Voltaire e in Diderot (come pure quelle di Locke, in Sterne).

Curiosamente, guardando indietro nel tempo, l'epoca più conclamata del genere romanzesco che si ispira alle idee è segnata proprio da una messa a distanza parodica delle stesse idee prese in prestito: evidentemente il processo di parodizzazione ha permesso di giocare una sorta di partita di scambio che passa attraverso il travestimento delle idee, reputato più consono alla finzione romanzesca. Il fatto vero è che la forma filosofica del romanzo è riuscita a stento a sbarazzarsi dell'ombra dei pregiudizi circa le contaminazioni e le ambiguità dovute alla presenza di idee troppo salienti; si sa che il romanzo che fa pensare eccessivamente diventa meno avvincente: da qui l'esigenza di un equilibrio tra riflessione e fatti narrati (un equilibrio che gli specialisti del genere reputano raggiunto in modo pressoché diffuso dal romanzo europeo dell'Ottocento: in cui i nomi sono noti prima e dopo Dostoevskij). D'altro canto, è noto il fatto che le idee letterarie autentiche (l'idea della morte, ad esempio, nel romanzo o nella poesia) nascono dal 'di dentro', in un contesto che è solo affine a quello della filosofia perché la differenza genetica tra i due ambiti non è di poco conto. Qui la prospettiva critica che ci si apre dinanzi è quella relativa alla relazione ambigua tra letteratura e idee, nel quadro di una messa a confronto in cui queste ultime, secondo le epoche, bene o male, sono state invitate a 'pesare' poco in letteratura. E, come si sa, l'epoca che le privilegia (o le ha privilegiate) corrisponde ai momenti di tendenza poetica che, nella letteratura, hanno voluto vedere una «sorta di filosofia [...] un complesso di idee rivestite di forma», solcata da «idee conduttrici» ben rintracciabili¹¹. Il pensiero che si legge nel volume dei due celebri teorici Wellek e Warren porta anche a incrociare il noto luogo comune dove il «bello» è stato visto al servizio del «buono». Sarebbe rischioso imboccare, qui, la via della lunga tradizione circa il compromesso tra bello e utile, stipulato dall'arte, e il terreno è senz'altro molto contiguo anche a quello della valutazione morale; ma, se è da scartare l'idea di rispolverare la frase di André Gide (che suona pressappoco così: la buona letteratura non dipende dai buoni sentimenti), forse torna utile chiedersi se i romanzieri abbiano mai avuto la possibilità di evitare le idee anche quando hanno vagheggiato un 'romanzo puro'.

«La maggior parte degli scrittori moderni [...] ha letto qualcosa di Freud. Joyce non solo conosceva Freud e Jung, ma anche Vico, Giordano Bruno e, naturalmente, Tommaso d'Aquino. Yeats era profondamente immerso nello studio della teosofia, della mistica e anche del Berkeley»¹²: a rigor di logica, se si acco-

¹¹ Ivi, p. 146.

¹² Ivi, p. 151.

glie, considerandola tuttora valida e condivisibile – e non ci sarebbe motivo di non farlo – questa riflessione dei teorici Wellek e Warren alla domanda circa la presenza o meno delle idee nel romanzo si dovrebbe rispondere che non è possibile evitarle, sebbene la forma indiretta, camuffata (dai piani allegorico-simbolico, parodico o metapoetico), senza esibizione troppo palese, resti la soluzione preferita¹³. D'altronde, dal canto loro, anche gli autori di romanzi auspicano e raccomandano che non si tenda a trasformare il loro «documento umano» in idee. Al tal proposito si rilegga l'esplicito richiamo di Marguerite Yourcenar a non considerare una storia, fortemente riflessiva come quella raccontata nel *Colpo di grazia* (1962), in quanto illustrazione di una tesi. Si veda:

Avec le regret d'avoir ainsi à souligner ce qui devrait aller de soi, je crois devoir mentionner pour finir que le *Coup de grâce* n'a pour but d'exalter ou de discréditer aucun groupe ou aucune classe, aucun pays ou aucun parti. Le fait même que j'ai très délibérément donné à Éric von Lhomond un nom et des ancêtres français, peut-être pour pouvoir lui prêter cette âcre lucidité qui n'est pas spécialement une caractéristique germanique, s'oppose à l'interprétation qui consisterait à faire de ce personnage un portrait idéalisé, ou au contraire un portrait-charge, d'un certain type d'aristocrate ou d'officier allemand. C'est pour sa valeur de document humain (s'il en a), et non politique, que le *Coup de grâce* a été écrit, et c'est de cette façon qu'il doit être jugé¹⁴.

La nota di giustificazione di Marguerite Yourcenar, che potrebbe essere confermata da un corteo di avvertenze di tenore identico, vale come una esemplare lezione di messa in guardia. Implicitamente, l'avviso contiene un altro promemoria: sebbene assiduo lettore di pensatori, il romanziere non si riveste dei panni del filosofo; non a caso il suo pensiero, generalmente, è visto in quanto pensiero asistemico, mimetizzato, tradotto in espressione e rappresentazione di atteggiamenti e di problematiche esistenziali. Tutti aspetti, questi, destinati a far pensare non secondo la logica, bensì passando attraverso una forma e il *medium* dell'immaginazione di chi inventa e di chi legge; soprattutto grazie ai personaggi che maggiormente 'incarnano' idee (ad esempio: è la condotta di vita di Emilio Brentani, l'eroe del romanzo di Svevo, *Senilità*, a fondare l'idea dell'inetitudine). In quest'ottica si può capire quanti affermano che le idee del romanzo non sarebbero mai originali e seguirebbero un circuito, ritenuto talvolta non autentico, poco efficace e perciò degno di poca considerazione da parte degli specialisti in filosofia.

¹³ Pamuk ha scritto: «Quando si legge un romanzo, la morale dovrebbe essere un elemento del paesaggio, non qualcosa che viene da noi ed etichetta i personaggi»: pochi romanziere, credo, sarebbero disposti a smentire questo suo pensiero (O. Pamuk, *Cosa fa la nostra mente quando leggiamo romanzi*, in *Romanziere ingenui e sentimentali* cit., p. 11).

¹⁴ Marguerite Yourcenar, *Préface a Le Coup de grâce*, in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p. 83.

2. Il pensiero sul romanzo e il «miraggio essenzialista della narratologia»¹⁵

Da qui, talvolta, il sospetto circa la fondatezza del 'pensiero del romanzo'. È noto il pregiudizio di Walter Benjamin che, riflettendo sull'eclissi della narrazione (attribuita per altro al conflitto nato dalla nascita della forma romanzesca), evoca tra i motivi della degenerazione proprio la carenza di 'saggezza' del romanziere:

Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente. Il primo grande libro del genere, il *Don Chisciotte*, mostra subito come la magnanimità, l'audacia, la disponibilità ad aiutare di uno degli esseri più nobili – lo stesso Don Chisciotte – sono affatto prive di consiglio e non contengono un briciolo di saggezza. E se ogni tanto nel corso dei secoli (con gli effetti più durevoli, forse, negli *Anni di viaggio di Wilhelm Meister*), si è cercato di calare insegnamenti nel romanzo, quei tentativi sfociano sempre in una trasformazione della forma stessa del romanzo¹⁶.

Il giudizio è piuttosto negativo tanto più che, a sorpresa, persino il genere formativo per antonomasia, il *Bildungsroman*, fa la sua apparizione nella lista delle riserve bollato con il marchio della superficialità. Si legga ancora Benjamin:

Il cosiddetto «romanzo di formazione», invece, non si stacca affatto dalla struttura di base del romanzo. Integrando il processo della vita sociale nello sviluppo di un personaggio, esso procura la giustificazione più debole che si possa immaginare agli ordinamenti che determinano quel processo. La loro legittimazione fa a pugni con la loro realtà. «L'insufficiente diventa evento» proprio nel romanzo di formazione¹⁷.

È interessante rilevare come, nella sua nota di commento al testo di Benjamin, Alessandro Baricco riesca a ottemperare al suo compito di giustificarne le idee piuttosto censorie, riconoscendo, insieme all'autore del saggio, il primato del narratore in quanto a grado di «saggezza del narrare originario», e imputando al romanziere una sorta di inefficienza ideologica: l'inefficienza di chi, interrompendo l'atto «fondativo» dello «stare insieme che accompagnava la narrazione

¹⁵ Anche questa definizione appartiene a V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman* cit., p. 20 (*Introduction*).

¹⁶ Walter Benjamin, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* [1936]. *Nota a commento di Alessandro Baricco*, Torino, Einaudi, 2011, p. 20. Il fatto notevole del brano specifico, oltre alle tesi di Benjamin, che oppone narrazione a romanzo, consiste nel commento di un romanziere, Baricco, alle prese con l'affermazione benjaminiana che vede nel romanzo un fattore di declino dell'arte del narrare.

¹⁷ Baricco precisa: «Una piccola annotazione: 'L'insufficiente diventa evento' è una frase che viene dal Coro finale del *Faust* di Goethe» (*ibidem*).

delle origini», ha scelto la «solitudine come precondizione»¹⁸. In realtà Baricco non si limita a evitare una smentita del pensiero benjaminiano, bensì mira ad attenuare il rigore della censura espressa nei confronti di chi è uscito dai ranghi del «raccontare collettivo che passava di bocca in bocca», facendo notare come, di fatto, il romanziere inauguri solo apparentemente una tradizione di ‘minor consiglio’. Baricco, di fatto, pone il romanzo all’origine di un’altra linea di saggezza, attribuita alla totale responsabilità del romanziere e non più al patto che legava narratore e comunità:

[...] Benjamin sembra rifarsi a una vena particolare della scrittura romanzesca, senz’altro dominante, soprattutto ai suoi tempi, ma non esaustiva di ogni scrivere romanzesco. Voglio dire che se *L'uomo senza qualità* era esattamente quello, molto meno lo è la *Recherche*; e se ancora il *Voyage* di Céline o *Lo straniero* di Camus sembrano l’incarnazione vivente di quel perdersi del consiglio, non negli stessi termini si possono ridurre monumenti come *Moby Dick* di Melville o la *Linea d'ombra* di Conrad; né si rende giustizia alla grandezza della *Pastorale americana* di Roth, o di *Cent'anni di solitudine* di García Márquez (e forse perfino dei microcosmi di Carver, che per assurdo sono a loro modo veri testi sapienziali)¹⁹.

Nell’elenco, può sorprendere il fatto di trovare le opere di Musil, Céline e Camus riunite, questa volta, secondo la linea dell’ipotesi negativa del ‘minor consiglio’ (pur nella loro capacità di rappresentazione del «profondo disorientamento del vivente») e distinte da quelle di Proust, Melville, Conrad, Roth, García Márquez e Carver. Che cosa induce Baricco a tracciare questa demarcazione – per altro abbastanza tenue – tra le due serie di opere? È forse la sottesa presenza dell’impronta esistenzialistica e del marcato disimpegno razionale, nella prima? Parrebbe di sì, ma non è chiaro. In ogni caso, per Benjamin, le idee non vengono ricollocate su un terreno estraneo al romanzo; semmai lo diventerebbero per eccesso di opacità, in quanto, diversamente dal narratore, il romanziere si negherebbe, per statuto, di esporsi fino a vietare a se stesso lezioni di saggezza (ma Baricco non mi pare totalmente d’accordo con Benjamin su questo).

Dal nostro punto di vista questi cenni di riflessione servono a far riaffiorare una linea di romanzo dalla natura fortemente esistenziale: nessuno di quei romanzi elencati sopra offre espliciti insegnamenti; tuttavia, il lettore, a sua volta, è indotto a una *Bildung* attraverso la partecipazione a vicissitudini che coinvolgono gli eroi anche quando non si trovano dinanzi a esplicite lezioni di filosofia: è il caso dei discorsi di cui si fa portatore il personaggio di Aschenbach in *Morte a Venezia* (1912) di Thomas Mann o ancora delle incarnazioni di opposte idee (quelle di Lodovico Settembrini – l’umanista puro, seguace dell’ideale carduc-

¹⁸ Ivi, p. 21 (le frasi appartengono alla *Nota a Commento di Alessandro Baricco*).

¹⁹ *Ibidem*.

ciano – e quelle del cinico Leo Naphta) nella *Montagna incantata* (1924). Una linea da cui la pratica della narrativa sperimentale ci aveva distolti – e si pensi ai modelli ispirati al *nouveau roman* –, dove gli interrogativi di tenore riflessivo apparivano giustamente a Barthes come sospesi da un orientamento spostato dal pensiero agli occhi:

Il romanzo allora non è più di ordine ctonio, infernale, è terrestre: insegna a guardare il mondo non più con gli occhi del confessore, del medico o di Dio, tutte ipostasi significative del romanziere classico, ma con quelli di un uomo che procede nelle città senz'altro orizzonte che lo spettacolo, senz'altro potere che quello dei suoi occhi²⁰.

Tuttavia quelle forme romanzesche 'ctonie' non si erano allontanate totalmente, bensì si erano confuse nel contesto di un panorama culturale diventato, nel Novecento, dei più complessi, eterogenei e contaminati. Negli anni recenti, il cosiddetto «romanzo di ritorno»²¹, tra riedizioni, vecchie e nuove formule rappresentative, tiene a battesimo anche un flusso cospicuo e variegato di romanzi di idee o francamente 'impegnati' (spesso definiti *docufiction*, a sfondo ideologico e sociologico); una narrativa che tenderebbe a far 'pensare' oltre la forma, ispirandosi alle tematiche di genere e della globalizzazione, del degrado ambientale e politico, delle culture marginali, postcoloniali ecc., indirizzandosi, cioè, verso una chiara 'produzione del risentimento' che mostra di essere poco incline a battere inedite vie sperimentali (se non per l'uso dei mezzi informatici, all'origine di fenomeni narrativi, cosiddetti siti di *community* della rete: *blogs*, *ebooks*, *Scrittura Industriale Collettiva*). Per altro questo nuovo stato di cose sta chiamando in causa, da qualche decennio ormai e in modo sempre più massiccio, la necessità di arginare modalità ermeneutiche già collaudate, stilistiche e formali – l'*explicitation de texte*, l'«esercizio di lettura», insomma il lavoro a partire da «piccoli indizi» evocato da Mario Lavagetto²², quasi nella scia di Spitzer, Auerbach, Contini, Starobinski –. L'opzione più ricorrente si orienta sulla rigenerazione di modi accantonati (il neostoricismo anglosassone tende, ad esempio, a coniugare le teorie marxiste di Foucault, Althusser, Adorno, in particolare,

²⁰ Roland Barthes da *Letteratura oggettiva. Da Brecht al nouveau roman* [1954], in *Saggi critici*, a cura di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1972, p. 25. Ma il seguente pensiero, formulato anni fa da Roland Barthes, che corregge il quesito circa la 'verità' della letteratura, può servire da smentita. Allora Barthes scriveva: «Questa interrogazione non è: *qual è il senso del mondo? né forse: vi è un senso in esso?* ma soltanto: ecco il mondo: *vi è un senso in esso?* La letteratura è allora verità, ma la verità della letteratura è in questa stessa capacità a rispondere alle domande che il mondo si pone sui suoi mali, e insieme il suo potere di porre domande reali, domande totali, la cui risposta, in un modo o nell'altro, nella forma stessa della domanda: impresa che nessuna filosofia ha realizzato e che allora appartenerebbe, davvero, alla letteratura» (ivi, p. 259).

²¹ Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno: dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

²² Mario Lavagetto, *Lavorare per piccoli indizi*, Torino, Boringhieri, 2003.

insieme ai concetti gramsciani circa il dualismo cultura popolare e cultura egemone) spingendoli sulla ribalta grazie ai cosiddetti studi culturali. Una ribalta che accoglie una vera e propria messe di campioni socio-culturali, fatti oggetto di elezione interpretativa alla specola di una vastissima gamma di impostazioni ermeneutiche, quasi una babele interdisciplinare, dove si parla di *gender studies*, geopolitica, geocritica, ecocriticismo, postcolonialismo, paratopia e, dove, come segnalano un po' tutti gli studi, la letteratura stessa si assume il compito di spiegare i fenomeni disgreganti della cultura (sempre più frequenti rispetto a quelli aggreganti). Secondo lo studioso americano Jonathan Culler questa congerie di fattori si raccoglierebbe sotto la responsabilità della teoria (della letteratura) stessa, intesa come la sede originaria degli studi culturali. Si veda:

Se si dovesse dire di che cosa 'la teoria' sia teoria, la risposta sarebbe qualcosa del tipo "di pratiche di significazione", della produzione e rappresentazione dell'esperienza e della costituzione di soggetti umani [...]. *Gli studi culturali sono la pratica di quello di cui ciò che per brevità chiamiamo 'la teoria' è la teoria* [...]. Il lavoro negli studi culturali è in effetti strettamente legato ai dibattiti teorici sul significato, l'identità, la rappresentazione e l'*agency* ('possibilità d'intervento')²³.

Nell'ottica che ci interessa, quest'attenzione a un'idea stratificata, modulare e rizomatica della cultura (i cui presupposti si sono quindi spostati progressivamente – da Saussure e Jakobson – dalla parte di Nelson Goodman o Deleuze e Guattari) trova una sorta di *analogon* interpretativo proprio nel caotico orientamento delle «pratiche di significazione» in atto nell'universo del romanzo. Alcuni di noi stanno ancora vivendo in modo traumatico l'allontanamento dalle tendenze della narratologia di matrice semio-formalista e strutturalista (sia di prima ondata: quella russa degli anni Venti-Trenta; sia di seconda ondata: quella di propagazione francese degli anni Sessanta-Settanta – in pratica da Šklovskij a Todorov, Greimas, Genette, passando per Propp, Bremond, Bachtin, Eco e Barthes –) che ci ha fatto crescere riparati dall'ombrello neo-aristotelico e edotti di proposte di lettura multifunzionali, credute stabilmente pronte all'uso, applicabili dal romanzo poliziesco alle forme di racconto fantascientifico o d'avanguardia, al film, ecc., inducendo a far coincidere forma e pensiero. Nel frattempo, quindi, e per la verità almeno da alcuni decenni, tra lo slalom e i passaggi dei vari post-post-modernismi e degli studi culturali, le carte risultano ampiamente scompagnate, confuse e rimescolate dentro mazzi un po' taroccati, che concedono lo spazio in larga misura a figure interpretative insolite, escluse dai modelli formalizzati della narratologia, per così dire, classica. Le formule d'ordine sono note ad ognuno: intreccio e fabula; storia e discorso; narratore e narrata-

²³ Jonathan Culler, *Studi letterari e studi culturali*, in *Teoria della letteratura, una breve introduzione* [1997]. Prefazione di Francesco Muzzioli, trad. a cura di Gian Paolo Castelli, Roma, Armando, 1999, p. 61 (corsivi nel testo).

rio; tempo e modo; punto di vista e voce, tempo e durata... fanno parte di un lessico non completamente dimenticato ma funzionale per altri contesti: i cosiddetti «mondi di finzioni», dove si impongono, con nuovi imperativi, i rapporti tra diversi mezzi espressivi (arte, musica, cinema, internet, tv), 'dentro' e 'fuori', realtà e finzione, pensiero e problematiche cognitive, romanzo e metaromanzo. In questa prospettiva ai vecchi e nuovi 'leggitori di romanzi' sono diventate familiari altre suggestioni interpretative: la descrizione di spazi (città, paesaggi letti con l'ottica dei primi piani e inquadrature filmiche), percorsi d'arte (Dan Hofstadter), riletture di genere (alla stregua delle riscritture di Angela Carter), passeggiate (Umberto Eco), topografie inscritte negli atlanti geografici (Bertrand Westphal e Franco Moretti), strutture salienti dei «mondi di finzione» (Thomas Pavel), paratopia (Maingueneau), neuronarratologia (Stefano Calabrese)²⁴.

Qual è il terreno d'origine di tutte queste proposte ermeneutiche? Quali i punti di contatto? L'impressione epidermica è che si sia traslocato dalla 'casa del linguaggio', occupata fin nei comignoli nel corso del Novecento. In realtà non si tratta di un vero e proprio trasloco, ma di una coabitazione estesa a inquilini meno compromessi con la psicoanalisi, più implicati con il pensiero, la logica modale e con la referenzialità: le teorie linguistiche pragmatiche e semantiche (degli atti locutivi e performativi), ormai largamente in corso, sono proposte tutt'altro che nuove; sono restateso solo in sottotono rispetto agli interessi della letterarietà di tipo formale. Da qui parlare di filosofia e logica cognitivista, a proposito della letteratura, è diventato sempre meno infrequente. La prospettiva che sembra predominare sembra guardare ai piani dei vari luoghi intrinseci ed estrinseci del «discorso letterario» e all'«esistenza semantica» della creazione²⁵. Spesso, per altro, è proprio il romanzo ad accentrare tutta l'attenzione teorica (a spese del linguaggio poetico, fatalmente 'formale') proprio sotto il profilo cogni-

²⁴ Si veda rispettivamente: Dan Hofstadter, *La storia d'amore come opera d'arte* [1995], trad. Chiara Vatteroni, Roma, Fazi, 1997; Angela Carter, *La camera di sangue* [1979], trad. Barbara Lanati, Milano, Feltrinelli, 1984; Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2000; Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio* [2007], trad. Lorenzo Fabbri, Roma, Armando, 2009; Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997; Thomas G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà, e immaginario narrativo* [1986], trad. Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992; Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène de l'énonciation*, Paris, Colin, 2004, 2011; Stefano Calabrese, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo libri, 2010; S. Calabrese, in collaborazione con Federica Fioroni, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

²⁵ La prima immagine appartiene a Maingueneau (*Le discours littéraire. Paratopie et scène de l'énonciation* cit.), la seconda a Mircea Marghescou e si trova illustrata in *Le concept de littéralité. Critique de la métalittérature*, Paris, Kimé, 2009. A proposito del volume si vedano gli ottimi resoconti rispettivamente di Sébastien Marlair, *La littérarité en questions, Acta Fabula, Essais critiques*, <<http://www.fabula.org/revue/document52o8.php>> (pubblicato il 12 ottobre 2009; consultato in dicembre 2009) e Dominique Maingueneau, *Le régime littéraire en question, Acta Fabula, Essais critiques* (del 10 gennaio 2011, consultato in aprile 2011) <<http://www.fabula.org/revue/document6058.php>>.

tivo e finzionale. Tutto è cominciato dall'evidenza che il romanzo, nella rilettura dei generi letterari in chiave neoaristotelica di Käte Hamburger, è stato considerato come il manufatto di un enunciato finzionale o mimetico (prodotto da un io-origine da cui dipende la terza persona del racconto), diventando il cardine istitutivo del linguaggio letterario in quanto tale²⁶. Per la studiosa tedesca, che riprende quasi alla lettera il precetto di finzionalità aristotelico – Aristotele nella *Poetica*, è noto, affida al poeta il compito di 'imitare' la realtà non secondo la verità storica, bensì secondo le «leggi della verosimiglianza e della necessità» (IX, 1) – sia la poesia (in quanto caratterizzata da enunciati di un io-origine reale) sia il racconto in prima persona (dipendente anch'esso da enunciati relativi a un io-reale) non rientrerebbero nella poetica istitutiva finzionalista, che riconosce alla sola letteratura la prerogativa di inventare storie, personaggi e 'mondi possibili'. Tale rilettura è all'origine di un lungo dibattito dagli sviluppi ancora in fermento, specie per quanto concerne la poesia e la prima persona narrativa, che ha convogliato nell'ambito della narratologia, tra gli altri, i presupposti di filosofi (Russell, Frege), di logici del linguaggio (John L. Austin, John Searle) e specialisti della mente (Hilary Putnam, Douglas Hofstadter). Thomas G. Pavel (insieme a Umberto Eco e Lubomír Doležel) è stato forse tra i primi a proporre un'indagine della natura e della funzione dei mondi di invenzione ed è all'origine delle molte letture finzionaliste ancora attuali²⁷. La sua indagine imprime una svolta di non poco conto perché ha lo scopo di mettere al centro dell'interesse il rapporto fra il mondo reale e il mondo immaginario, tra realtà e testo. Un rapporto totalmente escluso dalla narratologia semio-formalistica e strutturalista

²⁶ K. Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1957], trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, pp. 72-124. L'io-origine deriva dalla filosofia del linguaggio di Karl Bühler, ed è determinato dalle spie enunciative del soggetto dell'atto locutivo. Qui la nota bibliografica sarebbe troppo lunga, mi limito ad alcuni rinvii necessari: Gérard Genette, *Finzione e dizione* [1991], trad. Sergio Atzeni, Parma, Pratiche, 1994; Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction* [1999], Paris, Seuil, 2001; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris Seuil, 1999. Per l'auto-finzione si veda: Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977 (dove definisce l'autobiografia in quanto «Finzione di fatti assolutamente veri»); Vincent Colonna, *Autofictions et autres mythomanies*, Auch, Tristram, 2004; Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

²⁷ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1997], trad. Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999; U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, 2002. Ne *I limiti dell'interpretazione*, Eco preciserà ulteriormente il proprio pensiero, proponendo un elenco di *Requisiti per costruire piccoli mondi*: (i) mondi possibili verosimili e credibili; (ii) mondi possibili che appaiono inverosimili e scarsamente credibili dal punto di vista dell'esperienza attuale, ma che risultano pur sempre concepibili al prezzo di una buona dose di flessibilità e superficialità (si fa l'esempio degli animali parlanti delle fiabe, per ammettere i quali andrebbero ipotizzati, per gli animali, organi fonatori simili a quelli umani e una struttura cerebrale più complessa); (iii) mondi inconcepibili, nominabili ma situati al di là della nostra capacità di concezione, in quanto «i loro presunti individui e proprietà violano le nostre abitudini logiche ed epistemologiche»; (iv) i mondi inconcepibili, definiti come *mondi possibili impossibili* («un esempio estremo di *mondi possibili impossibili*, cioè mondi che il Lettore Modello è portato a concepire soltanto quanto basta per capire che è impossibile farlo»: U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, p. 206).

che, secondo Pavel (alla stregua di Descombes), avrebbe avuto il difetto di coltivare un «miraggio essenzialista» e che egli critica radicalmente, volgendosi a esaminare proprio la distanza o l'analogia fra mondo immaginario e realtà, finendo per proporre una vera e propria teoria e una casistica analitica dei 'mondi possibili'. In questa prospettiva, la narratologia letteraria primonovecentesca si trova alquanto accantonata in favore di quella, cosiddetta di 'ultima generazione', interessata all'analisi della mente finzionale e dei procedimenti cognitivisti, che sta tuttora sfruttando tali presupposti, coniugandoli con nuove congetture (*scripts* e *schemata* «neuroni specchio»)²⁸ ma anche recuperando un dialogo con le formule classiche della comunicazione narrativa (autore, lettore, personaggio, punto di vista ecc.). Tuttavia, un modo originale e creativo di interrogarsi «su cosa fa la nostra mente quando leggiamo romanzi» poteva nascere solo dall'intuizione di un romanziere (Orhan Pamuk), il quale, giostrandosi con un piede dentro la narratologia e fuori di essa, ha preso per mano se stesso come autore, mentre fa il proprio mestiere, e il lettore, per condurlo dentro ciò che accade nella mente quando cerca di immaginare «ciò che le parole [gli] stanno dicendo», chiedendosi, magari, «quali elementi siano basati sull'esperienza vissuta e quali siano inventati»²⁹.

3. Coscienza e romanzo

In uno scenario così eterogeneo e in movimento si sarebbe comunque tentati di unire la propria voce alla confessione di 'disarmo' di David Lodge, quando descrive la deviazione imposta al suo percorso teorico:

La mia ricerca di una poetica della narrativa fu in ogni suo momento favorita dal mio incontro con una nuova, almeno per me, fonte di teoria letteraria. Ma il viaggio terminò con la scoperta di Bachtin, in parte perché lui sembrava rispondere in modo soddisfacente a tutte le domande residue che mi ero posto; e in parte perché quando la teoria letteraria entrò nella sua fase post-strutturalista sembrò essere meno interessata all'analisi formale dei testi letterari e più interessata a servirsene come base per la speculazione filosofica e la polemica ideologica. Accadde perciò – e forse neanche in modo del tutto casuale – che all'incirca in questo periodo, alla fine degli anni ottanta, abbandonai la carriera universitaria per diventare scrittore a tempo pieno³⁰.

²⁸ Uri Margolin, *Cognitivismo e narrazione letteraria*, in S. Calabrese, *Neuronarratologia* cit., pp. 139-165. I concetti basilari si trovano menzionati nel volume che raccoglie, oltre alla presentazione di Stefano Calabrese, i saggi di David Herman, Lisa Zunshine, Brian McHale, Luca Berta (che tratta appunto dei neuroni specchio), Cristina Bronzino e Antonella De Blasio. Invece, per una visione dello stato attuale della narratologia, il rinvio va all'esteso pro-memoria di Fabio Vittorini, *Il testo narrativo*, Roma, Carocci, 2006.

²⁹ O. Pamuk, *Romanzieri ingenui e sentimentali* cit., pp. 17 e 27.

³⁰ D. Lodge, *La coscienza e il romanzo* [2002], Milano, Bompiani, 2011, p. 8.

In realtà, Lodge stesso, in questa sua recente raccolta di saggi, focalizzati sul dibattito (scientifico) della coscienza nei suoi addentellati intrinseci con la forma del romanzo, offre più di un motivo di riflessione e, insieme, l'opportunità di rendersi conto che il punto di raccordo tra tutte queste proposte interpretative esiste ed è rappresentato oltre che da una revisione della narratologia classica anche dalla sottesa ricerca di una definizione del romanzo adatta a rispondere alle esigenze dei nostri anni con voce nuova, ma ancora riconoscibile. Una definizione come si è visto che non sia solo di natura formale, commisurata al grado di verosimiglianza e di attendibilità (ormai il lettore moderno è abituato a non porsi più tali quesiti), bensì sostanziale: che risponda, per esempio, a domande del tipo 'mentale': come pensa il romanzo (e come pensa se stesso)? Come si immagina (e immagina)? In una parola: quale filosofia si tende ad attribuire al romanzo?

Non è possibile rispondere con una formula e le varie ricerche in atto attestano questa difficoltà. Tuttavia dallo scrittore inglese viene suggerita l'idea che il romanzo si debba identificare con la modalità più perfezionata di rappresentazione della coscienza. Ma, allora, dopo più di trent'anni ci si ritrova, alla lettera, dietro i passi di un Giacomo Debenedetti il quale, spericolatamente, sotto la guida di Jung e Freud, tracciava la fisionomia della consapevolezza interiore dell'*homo fictus*, rivelandone la debolezza e inettitudine a vivere o lo stravolgimento patologico dei suoi tratti? Penso che, in realtà, al romanziere David Lodge le metafore e le teorie di Debenedetti sarebbero piaciute – per più motivi: non ultima la panoplia delle figure disegnate via via con maggior rilievo di consapevolezza, che gli avrebbe dato modo di acquisire diverse conferme per il proprio punto di vista 'coscienziale' –. L'evocazione del precedente tiene, e anche l'ottica non è cambiata, perché l'itinerario della coscienza – sebbene sia configurato in senso opposto: non verso le figure (Debenedetti tallona il personaggio, per svelarne l'inghiottimento dei connotati umani), bensì piuttosto verso l'orditura –, è orientato verso la combinazione chimica del tessuto e dei fili, in un contesto altrettanto 'scientificizzato'. Debenedetti però si è trovato a fare i conti con il dopo-realismo e una narrativa alle prese con un «romanziere a cui il romanzo è esploso tra le mani», quasi per 'effetti atomici' e a dover ricorrere a un «linguaggio della microbiologia»³¹ per spiegare gli sviluppi dell'antiromanzo e del 'romanzo da fare', mentre Lodge si accinge a rubare dei punti alle neuroscienze, per puntellare il proprio mestiere³². In sostanza, mi pare che mentre

³¹ Mi sto riferendo al saggio di Giacomo Debenedetti, *Un punto d'intesa nel romanzo moderno*, in *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento* [1988], Milano, Garzanti, 1998, pp. 58-59.

³² Magari cercando un'ancora, nella fattispecie in Noam Chomsky, di cui ricorda la frase che segue: «È decisamente possibile che si imparerà sempre di più sulla vita dell'uomo e sulla sua personalità dai romanzi che non dalla psicologia scientifica» (D. Lodge, *La coscienza e il romanzo* cit., p. 19). Sul tema si vedano anche: David Herman, *La narratologia alla luce delle scienze cognitive* e Luca Berta, *Narrazione e neuroni specchio* (i sue saggi si leggono in S. Calabrese, *Neuronarratologia* cit., rispettivamente pp. 29-51, 187-203).

a Debenedetti la scienza (atomica), la psicoanalisi riescono a non fargli mancare la giusta definizione (esplosiva) del romanzo novecentesco, Lodge nel confronto con le neuroscienze segue un altro programma: si batte per riprendersi un po' di terreno, quasi a ritogliere lo spazio e ridare coscienza a quel personaggio-uomo messo faticosamente su un piedistallo dal suo predecessore italiano:

Ciò che mi propongo di fare qui è analizzare alcune considerazioni sul romanzo come forma letteraria, sul suo sviluppo storico e su 'le vie a cui ricorre per fare ciò che fa' (nelle parole di Gertrude Stein), considerazioni dovute al mio coinvolgimento nell'attuale dibattito sulla coscienza [...]. Che cosa c'entra tutto ciò con la letteratura in generale e con il romanzo in particolare? Penso che si debbano fare due tipi di collegamento, che ci aiutano entrambi a spiegare perché esista la letteratura, perché sia necessaria [...] e che ci aiutano altresì a comprendere meglio i mezzi che la letteratura utilizza per fare ciò che fa. Il primo tipo di collegamento mette in evidenza le *differenze* tra il discorso letterario e quello scientifico sulla coscienza; l'altro sottolinea i punti d'accordo³³.

E, a interessare, sono soprattutto gli argomenti di cui Lodge si serve per far valere le ragioni della letteratura, soprattutto nei confronti di chi, dall'ambito della logica cognitiva, si è spinto fino ad affermare che «non [è] stato scritto niente sulla coscienza che valesse la pena di essere letto». Dinanzi a una simile affermazione (attribuita a Stuart Sutherland), Lodge fa notare che, in tal modo, lo studioso rinnegherebbe «anche l'intero corpus della letteratura mondiale». Infatti lo scrittore inglese non ha difficoltà a ricordare che «la letteratura è documento della coscienza umana», e il romanzo, in particolare, ha la prerogativa di «descrivere al meglio l'esperienza dell'individuo che si muove attraverso spazio e tempo» con in più caratteristiche di unicità creativa:

Le opere di letteratura descrivono sotto forma di narrazione la solida specificità dell'esperienza personale, che è sempre unica, perché ognuno di noi ha una propria, più o meno diversa, storia personale, che modifica ogni nuova esperienza; e la creazione di testi letterari riassume questa unicità (vale a dire, *Emma* di Jane Austen, per esempio, non avrebbe potuto essere scritto da nessun altro, mentre un esperimento che dimostri la seconda legge della termodinamica è, e deve essere ripetibile da qualsiasi scienziato capace)³⁴.

³³ Ivi, pp. 12, 18. Il contesto in questione riguarda un articolo (*Dall'anima al software*) di divulgazione scientifica, di John Cornwell, dove, scrive Lodge, si «metteva molto chiaramente in evidenza la sfida che i nuovi studi scientifici lanciavano a quell'idea di natura umana gelosamente custodita dalla tradizione religiosa giudaico-cristiana» (*ibidem*). Per Debenedetti, fra i suoi vari lavori mi riferisco in particolare al saggio *Il personaggio-uomo nell'arte moderna*, una relazione presentata in America nel 1963, in un contesto scientifico e poi raccolta nel volume *Personaggio e destino*, Milano, Il saggiatore, 1977, pp. 197-210; e poi in *Il Personaggio Uomo* cit., pp. 67-80.

³⁴ Ivi, p. 19 (il riferimento polemico è indirizzato a Stuart Sutherland per una sua nota presente nell'*International Dictionary of Psychology*, 1989).

Ripetibilità della scienza contro irripetibilità della letteratura e delle coscienze che il narratore riesce a immaginare; teatro di sensazioni, emozioni vitali fissate in modo imperituro contro idee che ritengono la coscienza un aggregato molecolare, una propaggine chimica di cellule, con accesso del tutto vietato all'immaginazione e dove: «La Alice di Lewis Carroll l'avrebbe messa così: Tu non sei altro che un pacco di neuroni»³⁵. Quello che è di norma nel pensiero scientifico esclude ogni considerazione dell'immaterialità spirituale, né ammette quel fenomeno cerebrale, intimo, originatosi nella filosofia e nel sacro, che è designato con il nome di coscienza. Per alcuni specialisti in neurologia o in psicologia cognitivista, la coscienza, spiega Lodge:

[...] è una specie di illusione o di un epifenomeno: qualcosa che l'uomo ha compiuto con l'enorme potenza cerebrale di cui è dotato [...]. È perfettamente comprensibile che a noi sembri di vivere il mondo come un Io, che ha il suo centro nella mente, e che assorbe e cataloga e collega tutte le informazioni provenienti dall'esterno, giunte a noi attraverso i sensi; è perfettamente comprensibile che ci sembri che le cose stanno così [...]. Nelle parole di un altro materialista evolucionista, Steven Pinker, la «mente è una macchina, niente altro che il computer di bordo di un robot fatto di tessuti»³⁶.

Come si può vedere, malgrado Lodge accenni al riconoscimento delle teorie di Freud e Jung da parte di alcuni gruppi di neuroscienziati, pare di essere nella scia della statua seniente di Condillac. In ogni caso, se le neuroscienze, come ci viene indicato, prevedono un'epoca in cui si saprà «come funziona la mente, che cosa governa la nostra e in quale modo conosciamo il mondo»³⁷, a Lodge preme ribadire che la letteratura ha già sperimentato, inventandole, situazioni immaginarie che la scienza deve evitare; ad esempio parlare in prima persona, entrando nella coscienza altrui, manovrare i cosiddetti *qualia* come fanno il romanzo e la poesia. Infatti, il romanziere (e teorico) ha buon gioco a ricordare che «le metafore e le similitudini sono il mezzo primario attraverso cui la letteratura riproduce i *qualia*»³⁸, cioè i modi in cui si percepiscono le cose, determinan-

³⁵ Ivi, p. 12. Lodge sta citando da un libro di Francis Crick, un fisico biochimico, scopritore, insieme a James Watson, della struttura del DNA.

³⁶ Ivi, p. 18. In nota si legge: «Steven Pinker, *Come funziona la mente* [1997], Milano, Mondadori, 2002, p. 92. Mentre la tesi, confutata in modo garbato, è quella di Daniel Dennett, noto scienziato e teorico dei *qualia* (vale a dire gli stadi qualitativi della coscienza, ovvero le reazioni di «tipo proustiano», per intendersi: il sapore della *madeleine*, il profumo del biancospino...)».

³⁷ Ivi, p. 20. Si sta citando un pensiero di Gerald Edelman, *Sulla materia della mente* [1992], Milano, Adelphi, 1993.

³⁸ Ivi, p. 20. A p. 17 Lodge scrive: «*Qualia*, il plurale del latino *quale* [è un plurale neutro] è un termine chiave per gli studi sulla coscienza e indica la natura specifica della nostra esperienza soggettiva del mondo. Esempi di *qualia* sono il profumo del caffè appena macinato o il sapore dell'ananas; tali esperienze hanno un distintivo carattere fenomenologico, sono inequivocabili, ma molto difficili da descrivere. (Enciclopedia Oxford della mente)».

do la qualità delle esperienze della coscienza. Mentre, alla conoscenza scientifica, secondo autorevoli pareri (vengono ricordati quelli di V. S. Ramachandran e Gerald Edelman), risulterebbe impossibile «conciliare le descrizioni in prima persona dell'universo con quelle in terza», se è vero che la «la coscienza è un fenomeno in prima persona»³⁹. Basterà a Lodge esemplificare un *incipit* narrativo per avvalorare la prerogativa formale del romanzo a darsi in quanto luogo eletto per la rappresentazione della coscienza. E al fine di perorare la sua causa nei confronti delle conclusioni scientifiche, nel suo intervento gli basterà ricorrere a uno stratagemma di metacritica, citando un estratto del proprio romanzo *Pensieri, Pensieri*, dove i due protagonisti discutono dello stesso tema e dove l'eroina, scrittrice e docente di scrittura creativa, per avvalorare la propria ipotesi, si affida alla parola del romanzo. Lodge annota:

In *Pensieri, Pensieri* il mio immaginario scienziato cognitivo Ralph Messenger sostiene la stessa tesi con la romanziera Helen Reed:

«Ecco il problema della coscienza in poche parole,» dice Ralph. «Come dare un resoconto oggettivo in terza persona di un fenomeno in prima persona».

«Be', i romanzieri lo hanno sempre fatto negli ultimi duecento anni» afferma Helen in tono leggero.

«Che intendi?»

Lei si ferma sul sentiero [...]. Poi recita: «*Lei Kate Croy, aspettava che suo padre rincasasse, ma egli la faceva aspettare in modo incomprensibile, e c'erano dei momenti in cui la ragazza presentava a se stessa, nello specchio sul caminetto, un viso impallidito dall'irritazione che l'aveva portata ad andarsene senza vederlo. A quel punto però era rimasta, cambiando posto, muovendosi dal logoro divano alla poltrona ricoperta di una stoffa lucida che dava la sensazione – l'aveva provata – dello scivoloso e insieme dell'appiccaticcio.*

Lui la fissa. «Che cos'è?»

«Henry James. Le frasi iniziali di *Le ali della colomba*»⁴⁰.

Per vie traverse, egli si ritrova a incrociare le teorie di Käte Hamburger e altri finzionalisti di prima (Pavel, Eco, Jean-Marie Schaeffer, Dorrit Cohn) e seconda generazione (Laurent Jenny, Vincent Colonna, Philippe Gasparini...), che valterebbero questo scambio di battute come perfettamente adatto a illustrare l'autenticità della presenza di elementi – i cosiddetti «enunciati finzionali» (il narratore onnisciente, la terza persona, il monologo interiore, discorso indiretto libero) – propri al genere. Ma a Lodge, e ai suoi protagonisti, tali spie servo-

³⁹ Ivi, p. 36.

⁴⁰ *Ibidem*. Si veda inoltre: D. Lodge, *Pensieri, Pensieri* [*Thinks*, 2001], trad. Mary Gilson e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 2002 e su Lodge: Paola Altini, *Piccolo mondo postmoderno: Small world nella produzione narrativa di David Lodge*, Pisa, Servizio editoriale universitario, 1989; Roberta Mullini, *Il demone della forma: intorno ai romanzi di David Lodge*, Imola, La Mandragora, 2001.

no solo ad avvalorare la capacità del romanzo di farsi racconto della coscienza, come spiega ancora la sua eroina, Helen Reed:

Helen riprese la citazione, e prosegue: Vedi, qui hai la coscienza di Kate, i suoi pensieri, i suoi sentimenti [...] la sua percezione del proprio aspetto allo specchio, la sensazione che le dà quell'orribile rivestimento della poltrona, *scivoloso e appiccaticcio insieme* – che ne dici di questi *qualia*? E tuttavia è narrato in terza persona con frasi chiare, eleganti, ben strutturate. È oggettivo e soggettivo⁴¹.

«Be' è molto efficace, te lo concedo» ammette lo scienziato, facendo subito notare che l'esempio «non è abbastanza obiettivo per qualificarsi come scienza». Ma al romanzo non serve una riprova di attendibilità oggettiva: Kate Croy è un personaggio nato dall'immaginazione di Henry James e resta un documento della prerogativa del romanzo di 'pensare i pensieri altrui'.

Tuttavia, lo si è accennato, la narratologia di ultima generazione si sta sviluppando proprio con il supporto delle conoscenze neuroscientifiche ma, al solito, è lo spirito speculativo della letteratura a mostrarsi accogliente e onnicomprensivo. Curiosamente, l'atteggiamento difensivo di Lodge potrebbe far pensare a una posizione rivolta al passato, almeno così sembrerebbe volendo dar credito alla «difesa dell'io» pronunciata da Helen Reed, l'eroina di *Pensieri, Pensieri*, e alla sua scelta di pubblicare un racconto di 'forma antica', come rivela l'epilogo del romanzo:

Nel primo anno del nuovo millennio Helen ha pubblicato un romanzo definito da un critico 'talmente all'antica nella forma da essere quasi sperimentale'. È stato scritto in terza persona, il tempo è il passato remoto, e c'è un narratore onnisciente e talvolta intrusivo. È ambientato in una università non troppo recente, che disponeva di un vasto campus, e il titolo è *Il pianto è un mistero*⁴².

Conoscendo la tendenza parodica, che connota la narrativa dell'autore, si sarebbe tentati di interpretare in modo antifrastico questo finale di romanzo, come pure le tesi esposte da Helen Reed dinanzi al pubblico degli scienziati:

Quest'idea dell'io è oggetto di svariati attacchi, non è soltanto in molte discussioni scientifiche sulla coscienza ma anche in campo letterario. Ci viene detto che si tratta di una finzione, una costruzione, un'illusione, un mito. Che ognuno di noi è soltanto un 'pacco di neuroni', oppure solamente una giunzione per discorsi convergenti, o al limite un computer di elaborazione parallela che funziona autonomamente senza un operatore. In quanto essere umano e in quanto scrittrice, trovo questa opinione sulla coscienza ripugnante e – intuitivamente non convincente. Voglio restare attaccata all'idea tradizionale dell'io individuale

⁴¹ Ivi, p. 37.

⁴² D. Lodge, *Pensieri, Pensieri* cit., pp. 439-440.

autonomo, da esso dipendono moltissimi valori della nostra civiltà – la legge, per esempio, e i diritti umani – diritti d'autore inclusi. Marwell scrisse "Il giardino" prima che il concetto di diritto d'autore esistesse ma rimane il fatto che nessun altro avrebbe potuta scriverla di nuovo⁴³.

4. «Il pensiero del romanzo»

Eppure è evidente la convergenza delle idee – che intrecciano io e coscienza nella finzione del racconto – con quelle sostenute da Lodge nel proprio saggio; in ogni caso mi sembra si tratti di una rivisitazione della tradizione narrativa secondo un'ottica cognitiva indubbiamente interessante per la nostra osservazione. Ma il romanziere di *Things* non ha scritto un saggio esplicito su 'come pensa il romanzo'; dell'impresa di descrivere il «pensiero del romanzo» si è occupato invece Thomas Pavel (che, però, non tratta della coscienza)⁴⁴. Da questo punto di vista i due studi si completano, offrendo due modi diversi di contributo a questa ricerca di una nuova definizione 'non solamente narratologica' del romanzo a cui si accennava sopra; tuttavia, se si è potuto parlare di affinità interpretative tra romanzo, coscienza e personaggio-uomo in Debenedetti, il Lodge teorico forse non troverebbe altrettanti motivi di incontro con Thomas Pavel e l'ampia visione antropologica del romanzo di questa sua ricerca. Potrei anticipare che la divaricazione maggiore consiste, forse, nel dichiarato antiformalismo, nel più o meno marcato atteggiamento di recupero di modelli premoderni di Pavel, il quale si mostra critico nei confronti del realismo, del romanzo post-moderno, della parodia, mettendo nell'angolo, tra le altre, opere quali *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Moby Dick* o *Wilhelm Meister*, considerate, a vario titolo, come sopravvalutate da una linea che ha privilegiato, in eccesso a suo parere, stilemi e forme (metaromanzo, autobiografia) del modernismo. Viceversa, il punto di reciproco riconoscimento può essere rintracciato nell'esistenza oggettiva di vasi comunicanti tra pensiero e coscienza, nell'obbiettivo filosofico – puntato sulla visione del romanzo come fonte di costruzione consapevole dell'identità moderna – sotteso anche nel libro di Pavel⁴⁵. Ma in che cosa consiste per Pavel il pensiero del romanzo? In primo luogo in un'occasione per la riconferma del proprio credo antiformalista: se il libro, dedicato ai 'mondi possibili', era preceduto da un capitolo fortemente polemico intorno all'ipotesi

⁴³ Ivi, p. 413. Lodge, a proposito di Helen confessa: «Ovviamente non è una grande romanziere, ma volevo che fosse brava». Questo è il pensiero che fa dubitare dell'autore (*Kierkegaard per scopi speciali*, in *La coscienza e il romanzo* cit., p. 282).

⁴⁴ Th. G. Pavel, *La pensée du roman* cit.

⁴⁵ Pavel segnala diversi debiti filosofici: quello più importante è attribuito all'opera di Charles Taylor, un filosofo anch'egli canadese. Si veda: Ch. Taylor, *Le radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna* [*Sources of the Self. The making of the modern identity*, 1989], trad. Rodolfo Rini, Milano, Feltrinelli, 1993.

forzosa che «l'unica alternativa allo studio degli intrecci sia l'analisi delle tecniche discorsive»⁴⁶, in questo lavoro altrettanto innovativo e ambizioso lo studioso canadese smantella vari capisaldi e *credo* dei teorici 'modernisti' (tra cui anche il dialogismo di Bachtin), seguendo un'altra idea direttrice, che consiste innanzi tutto nell'avvalorare la tesi che alla base dell'enorme successo del genere si trovi «un'interrogazione sui rapporti tra individui, l'ideale morale e la comunità umana»; insomma, una *Weltanschauung*⁴⁷. In secondo luogo, corrisponde a un'idea-guida tendenzialmente speculativa, se non propriamente ideologica, fondata su una visione che scaturisce dalla messa in relazione tra 'pensiero' e 'forma' del romanzo, in vista di una proposta genealogica alternativa a quella 'modernista'. E Pavel formerà il suo nucleo d'avvio interpretativo proprio a partire dalle cosiddette narrazioni premoderne, segnalando in esse la presenza di un doppio registro espressivo sostanziale che consisterebbe, da un lato in una tendenza a far combaciare la visione idealistica del mondo con modi di racconto idealizzanti; dall'altro in una tendenza coeva ma opposta a rappresentare storie di denuncia della debolezza e l'imperfezione umana:

La convergenza tra pensiero del romanzo e le forme che assume è facilitata nella letteratura premoderna in virtù del primato dell'idea, che regna indiscusso sui dati empirici rappresentati. Ne derivano formule narrative specifiche alcune delle quali (il romanzo ellenistico, il romanzo cavalleresco, il racconto pastorale) mettono in scena eroi invincibili, o, per lo meno, degni di ammirazione che difendono la norma morale in un mondo abbandonato al disordine, mentre altre forme (il romanzo picaresco, il racconto elegiaco e la novella) svelano l'irrimediabile imperfezione degli esseri umani⁴⁸.

Il doppio registro è chiaro, e servirà da traccia ermeneutica in ogni fase storica, dove sarà in gioco il «pensiero del romanzo» in quanto «rappresentazione idealizzata dell'esistenza umana e la difficoltà di misurarsi l'ideale», che l'ipotesi critica di Pavel materializza secondo scansioni esemplari: *La trascendenza della norma* (la narrativa che, dal romanzo ellenistico fino al romanzo barocco, tende a rappresentare i dettami di perfezione e lealtà morale ed amorosa); *Il fascino dell'interiorità* (corrisponde alla scoperta del sentimento dell'io, dell'anima bella, propria del romanzo settecentesco e, nella fattispecie, della *Nouvelle Héloïse*); *La naturalizzazione dell'ideale* (è la fase dedicata al complicarsi del panorama sociale e all'infittirsi delle ombre nella rappresentazione del dissidio tra idealismo e realismo nel romanzo ottocentesco, dove la galleria degli esempi è ricchissima: Goethe, Jane Austen, Balzac...); infine, *L'arte del distacco* si sofferma sulle vi-

⁴⁶ Th. Pavel, *Mondi di invenzione* cit., p. 10.

⁴⁷ J. B. Mathieu, *Le roman, l'idéal, l'individu*, in «Acta Fabula» (consultazione elettronica del marzo 2012, p. 1).

⁴⁸ Th. Pavel, *La pensée du roman* cit., p. 48 (trad. mia).

sioni disintegrate delle storie, delle voci dei protagonisti e della scrittura del romanzo del XX secolo da Proust a Mann a Musil, ma anche Yourcenar, Roth...

In ogni caso, a contare sono le forme narrative – da quelle premoderne a quelle postmoderne – (in pratica da *Amadigi di Gaula* fino al *Nome della rosa* e oltre), mentre l'assunto controcorrente di Pavel si può riassumere almeno in alcuni cardini fondamentali:

1) far riemergere la memoria di un 'passato idealista' del romanzo, solitamente disatteso, e seguirne le metamorfosi senza limitarlo a una sola genealogia e a una sola grande tradizione (come quella tracciata da F. R. Leavis, in ambito inglese, con i nomi di Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad) che tende a escludere le diramazioni più popolari (Walter Scott, Dickens, Thackeray, Emily Brönte, Mary Shelley, Trollope, Hardy)⁴⁹; 2) rovesciare l'idea di primato del realismo formale, che da Auerbach in poi è diventato sinonimo della visione di progresso, modernità e modo principe di rappresentazione autentica dell'esperienza dell'io; 3) affermare una sostanziale permanenza dell'aspirazione del personaggio a tendere verso l'ideale. Quello di Pavel è il tallonamento di un'idea, refrattaria ad ogni teoria preconstituita, volta a definire l'evoluzione del romanzo attraverso una visione etica, filosofica e idealizzatrice, la stessa che dominerebbe nei romanzi premoderni – in pratica in opere come l'*Arcadia* di Jacopo Sannazzaro e l'*Astrée* di Scarron – ma che sarebbe ancora rintracciabile fin nei modelli sperimentali e nella narrativa della postmodernità. Secondo Pavel, nella filigrana dell'esperienza dei personaggi postmoderni – ormai disorientati (i labirinti di Borges, di Robbe-Grillet!), resi essi stessi «atomi in libertà»⁵⁰ dinanzi alle mete ideali percepite interiormente come irraggiungibili –, emergerebbe il senso smarrito dell'interiorità, della libertà, dell'individualità e dell'appartenenza alla natura, categorie da cui si erano formate le «radici dell'io» (individuata dal filosofo Charles Taylor), pienamente assunte dagli eroi passati:

Arrivé au sommet de sa gloire dans les dernières décennies du XIXe siècle, le roman avait fait fructifier les réserves d'idéalisme qu'il avait héritées par l'entremise de la prose richardsonnienne et rousseauiste, de ses prédécesseurs lointains, le roman hellénistique et le roman héroïque. La grandeur cosmique des protagonistes des «Éthiopiennes», convertie à l'époque de l'enchantement de l'intériorité en force morale inflexible, s'est peu à peu changée au cours du XIX siècle e simple beauté intérieure, souvent à peine perceptible. De Chariclée à Pamela, de celle-ci à Graziella, et de cette dernière à Cécile, l'héroïne de Fontane, la perfection s'était graduellement mais inéluctablement retirée devant les exigences, jamais entièrement satisfaites, de la vraisemblance [...] le roman, en étudiant avec attention l'enracinement de l'homme dans sa communauté, s'est vu forcé

⁴⁹ Ivi, p. 28.

⁵⁰ G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, in *Il personaggio uomo* cit., p. 19.

de modérer ses aspirations idéalistes. Walter Scott et Balzac dans la première moitié du siècle, tout comme George Eliot, Tolstoj, Fontane et Pérez Galdós dans la seconde ont imaginé chacun à sa manière, des personnages à la fois admirables et imparfaits, entourés d'un monde parfois hostile, parfois accueillant. [...] les continuateurs de la tradition comique et sceptique, disciples modernes du picaresque, de Fielding, de Diderot, de Stendhal et de Thackeray, peignent avec une verve intarissable l'imperfection de l'homme dans un monde hostile et absurde [...]. La désorientation du moi détaché d'un milieu perçu comme insaisissable demeure, de manière plus insistante – et, faut-il le dire, de manière de plus en plus sereine –, le trait le plus général de ces œuvres venant de tous les horizons, et évoque l'ancienne coupure entre les vertueux héros du roman hellénistique et le monde sublunaire gouverné par la contingence⁵¹.

Può stupire l'assunzione radicale di un'ottica che smonta l'idea che il perfezionarsi della tecnica stilistico-formale (quella realistica inclusa) sia un criterio di garanzia di modernità, di un pensiero lucacciano recuperato *ex-novo*, dove torna comodo additare nell'eccesso di «sperimentalismo formale» la conseguenza del divorzio massiccio dei lettori e della diffusa percezione di illeggibilità. Come può ancora stupire la scissione operata del binomio «verità e menzogna romanzesca» (René Girard) riorientata nel senso positivo, di esaltazione dei valori ideali, dei temi dell'amor cortese, del sentimento cavalleresco ecc., nell'intento di smentire la diffusa opinione critica che ha mirato a bollare quei modelli di schematismo, affettazione e, appunto, vacuità menzognera:

[...] j'ai cru comprendre que l'histoire du roman, loin d'être réductible à un combat entre le vérité triomphante et le mensonge confondu, repose en réalité sur le dialogue séculaire entre la représentation idéalisée de l'existence humaine et celle de la difficulté de se mesurer avec cet idéal [...]. Fort de cette hypothèse, j'ai observé que, depuis le XVIIIème siècle, le roman moderne n'a rejeté qu'en partie l'ancienne tendance idéalisatrice, qu'il a reprise et continuée dans l'espoir de trouver au sein du monde empirique une place plausible pour la manifestation de l'idéal⁵².

Come si può vedere il «pensiero del romanzo» di Pavel è proiettato su un affresco che ha al centro una visione sostanzialmente auto-conservativa, finzionale, 'purista' e quasi mistica del romanzo, inteso come rappresentazione di tensioni esistenziali ed etiche, dove campeggiano personaggi in cerca di valori. Come in una di quelle maestose vetrate delle cattedrali gotiche, il pensiero si è dato lo spa-

⁵¹ Th. Pavel, *La pensée du roman* cit., pp. 351-352, 400-401.

⁵² Ivi (*Avant-propos*), p. 12. Nell'Introduzione, Pavel, sottoscrive una definizione del romanzo che vale la pena citare: «Seguirò [...] l'esempio di coloro che fanno un uso informale e usuale del termine "romanzo", includendovi non opere che rispondono a una definizione precostituita, bensì piuttosto quelle che nel corso dei secoli sono state accolte e lette come romanzi» (*Introduction*, p. 44; trad. mia).

zio sufficiente per accogliere un notevole apparato esemplificativo della tradizione culturale del romanzo europeo, calcando su colori forti (nella consapevolezza che «gli oggetti letterari chiamati romanzi si dividono in un piccolo numero di sotto generi» che, secondo Pavel, rivaleggiano tra loro influenzandosi reciprocamente) in vista di una sorta di allegoria d'insieme delle «idee da romanzo»⁵³.

5. Analizzare il romanzo filosoficamente

Dinanzi a simili ricerche vien fatto di chiedersi se il fascio di luce della speculazione, evocato nel titolo di Pavel⁵⁴, non costituisca, tra le suggestioni analitiche alternative che rifuggono dal «mito essenzialista» delle definizioni strettamente narratologiche del romanzo fin qui incontrate ('finzionalizzazione', 'coscienza' e, appunto, 'pensiero'), un ulteriore segno di controtendenza a rivolgersi al romanzo in modo latamente filosofico (ideologico), mostrando una grande familiarità con quell'accezione sbiadita delle idee a cui si accennava all'inizio. Ma qui sarebbe utile chiedersi (in breve) che cosa significhi leggere un romanzo filosoficamente. È vero che non è possibile determinare in astratto quale sia il filtro analitico da preferire: è il testo ancora a comandare, insieme alla sensibilità e alla capacità del critico; tuttavia, se per alcune opere pseudo-autobiografie – *I Fatti* (Philip Roth), o *Autobiografia di Alice B. Toklas* (Gertrude Stein) – è più fruttuoso mantenersi dentro una scelta finzionalista o narratologica, per altre opere – quelle di Clarice Lispector (*La passione secondo G.H.*), Jean Giono (*L'uomo che piantava gli alberi*), Coetzee (*Terre al crepuscolo*) o Don De Lillo (*Rumore bianco*) – non sarebbe possibile non riferirsi alle cosiddette «filosofie dell'ambiente» (Emerson, Thoreau...), oppure ad altri filtri ideologici⁵⁵.

⁵³ Ivi, p. 45. La tradizione romanzesca italiana è opportunamente ricordata attraverso gli esempi di Ariosto, Boiardo, Pulci, Bandello, Jacopo Sannazzaro, Manzoni (a cui per un'incresciosa *coquille* il nome risulta cambiato in Giuseppe), Italo Calvino, Umberto Eco.

⁵⁴ L'ipotesi speculativa è avvalorata dalla massiccia presenza di presupposti filosofici mutuati da Hegel, Luckács e dalla complessa ricostruzione (per altro e basata su infinite verifiche ispirate proprio alla forma romanzo) delle «radici dell'io» ad opera di Charles Taylor. Questa sembra la scelta di J. B. Mathieu, quando colloca il libro accanto a una rosa di ricerche di indirizzo filosofico, scrivendo che la ricerca: «apporte [...] sa contribution à une tendance de la réflexion sur le roman qui s'efforce d'en déterminer les ressources et les apports spéculatifs (le terme est employé par Pavel), et que représentent, parmi d'autres, des livres comme *L'Art du roman* de Milan Kundera, le *Proust. Philosophie du roman* de Vincent Descombes, ou encore le remarquable *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* de la philosophe américaine Martha Nussbaum – quelles que soient par ailleurs les différences entre les thèses défendues par ces ouvrages» (J. B. Mathieu, *Le roman, l'idéal, l'individu*, in «Acta Fabula», p. 1, consultazione elettronica del marzo 2012).

⁵⁵ Per un'opinione recente sul dibattito circa il rapporto tra letteratura e ideologia, rinvio a Gao Xingjian e Claudio Magris, *Letteratura e ideologia*, Milano, Bompiani, 2012. Invece per una ricognizione anche bibliografica delle tendenze ecocritiche, si vedano almeno di Serenella Iovino, *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Roma, Carocci, 2004 ed *Ecologia letteraria. Una strategia della sopravvivenza*, prefazione di Cheryll Glotfelty con uno scritto di Scott Slovic,

Certo, si evitano più tranquillamente sospetti di prevaricazione ideologica qualora il romanzo presenti spie evidenti nel testo: per tale ragione, ad esempio, risulta impossibile leggere Svevo o Pirandello senza tener conto delle citazioni del 'pensiero', delle idee (di Freud, o Bergson) nelle loro creazioni. Cosa che la critica ha largamente fatto, senza per altro pensare di abordare il testo alla stregua di un trattato filosofico o di un saggio di sociologia.

Ma quali sono i presupposti perché un romanzo sia considerato filosofico al punto da giustificare il pensiero in quanto oggetto di approccio privilegiato? A una domanda simile ha già risposto il filosofo francese Vincent Descombes (che, per altro, esordisce invitando i filosofi a leggere romanzi, nell'idea che attualmente «la forma romanzesca [sia] la più ricca in *logomena*» ovvero autentici «luoghi comuni della filosofia pratica»)⁵⁶ con due proposte, scrivendo:

On peut prévoir d'avance que la réponse devra se tenir à l'intérieur d'un espace des hypothèses possibles que l'on peut déterminer. Il y a en effet deux conditions concevables, mutuellement indépendantes:

1. Pour être philosophique, un roman doit *contenir*, en un point de son texte, un propos philosophique.
2. Pour être philosophique, un roman doit *communiquer* un propos philosophique. Les conditions sont indépendantes. On peut concevoir, en principe, qu'un roman contienne de la philosophie, mais n'en communique pas (cas Thomas Mann). Ou bien qu'il en communique, mais n'en contienne pas (cas du conte philosophique ésotérique)⁵⁷.

Proprio per questa seconda evenienza, la griglia diventerà più complessa, prevedendo alcune alternative che riassumo: 1) il romanzo che contiene in una sola parte il pensiero di tutto il romanzo; 2) il romanzo che prevede una comunicazione diretta del pensiero (ad es. il romanzo esistenzialista); 3) l'intero romanzo che contiene un pensiero che è possibile comunicare solo in modo indiretto (romanzo simbolista); 4) il romanzo che comunica in modo indiretto un pensiero che si può comunicare direttamente (concerne ogni ipotesi di lettura filosofica)⁵⁸.

«Durante la stesura di *La felicità è di questo mondo [Therapy]* ho scoperto molte più analogie fra Kierkegaard e Tubby Passmore [il protagonista del romanzo] di quante ne avessi previste quando inizialmente avevo deciso che il mio protagonista avrebbe provato interesse per l'opera del filosofo [...]. Ho introdotto Kierkegaard nel mio romanzo perché sentivo di aver bisogno di un altro schema di riferimento per approfondire il tema che mi ero prefisso, un elemento del

Milano, Edizioni Ambiente, 2006.

⁵⁶ V. Descombes, *Le roman philosophique*, in *Proust. Philosophie du roman* cit., p. 18.

⁵⁷ Ivi, pp. 41-42.

⁵⁸ Ivi, pp. 42-43. Descombes considera tutte queste soluzioni solo parzialmente applicabili alla *Recherche*.

tutto diverso dal personaggio di Tubby Passmore»⁵⁹: è Lodge, da dichiarato «romanziera metanarrativo», che commenta un suo romanzo e il breve estratto ci dice che siamo dentro la prima condizione di Descombes. L'estratto ci dice pure che il pensiero è doppiamente rivelatore: lo scrittore esplicita un prestito filosofico (piuttosto antifrastico visto che il filosofo danese è considerato il pensatore dell'angoscia); inoltre si esprime in termini, per così dire, di poetica: manifesta, cioè, la sua idea sul proprio romanzo e spiega come un'idea si incarni in un personaggio. E la manifestazione del parere dell'autore, in ogni forma, è generalmente intesa come mezzo attendibile, quasi inevitabile, per analizzare il pensiero del (proprio) romanzo. Con quest'esempio si è fatto direttamente un salto nella dimensione metaletteraria, spesso utilizzata come un *passepartout* interpretativo dei più attendibili e tranquillizzanti. «Uno dei piaceri che si provano leggendo un romanzo», lo definisce inoltre Pamuk, e i teorici non possono che dar credito alle sue parole, quando confessa:

Come a molti lettori, anche a me piace leggere questa 'metaletteratura' [prefazioni, interviste, diari, secondo Pamuk] che a volte prende forma teorica, o metafisica, o poetica. Le rivendicazioni e le giustificazioni adottate dagli autori per legittimare i propri testi, il linguaggio insolito, l'insincerità, gli espedienti e le incongruenze, le forme e le fonti prese a prestito, sono talora rivelatrici quanto i romanzi stessi⁶⁰.

«Ecco un'idea per far soldi: sullo sfondo di questi gradini, la città sottostante, le stelle tanto vicine che sembra poterle afferrare, in primo piano un ragazzo che incontra una ragazza. Un'idea fantastica, dal successo sicuro. La ragazza vive in quell'edificio grigio, il ragazzo è giramondo. Il ragazzo, be', sono io. La ragazza ha fame di compagnia, viene da Pasadena, e ricca e odia i soldi»⁶¹. Che dire? persino la finta metaletteratura è filosoficamente utile! È il minimo che si può pensare dinanzi alla frase appena letta nel romanzo di John Fante (*Ask the Dust*), dove ogni lettore di racconti avverte di trovarsi dinanzi a una sorta di piano metanarrativo in cui il narratore dichiara il proprio mestiere di finzionalista; qui, in particolare, truccandosi come aspirante autore. Non importa che il progetto della storia sia inattendibile (l'eroina del romanzo che si sta leggendo è tutt'altro che ricca e inoltre non lo ama) e che l'autore sia già tale: in generale, tutte le volte

⁵⁹ D. Lodge, *Kierkegaard per scopi speciali*, in *Romanzo e coscienza* cit., pp. 271, 273, 288. *Si sta parlando di La felicità è di questo mondo [Therapy]*, traduzione di Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 1995.

⁶⁰ O. Pamuk, *Signor Pamuk, tutto questo è davvero successo a lei?* in *Romanzieri ingenui e sentimentali* cit., p. 27.

⁶¹ John Fante, *Chiedi alla polvere* [1982], prefazione di Alessandro Baricco, trad. di Maria Giulia Castagnone, Torino, Einaudi, 2004, p. 17. Il piano metanarrativo è, in realtà, antifrastico: l'eroe è effettivamente un giovane scrittore in cerca di idee e povero e la ragazza di cui si innamora lo è altrettanto. Possiede un'unica qualità, è bella, ma è priva di ogni altra attrattiva morale.

che il romanzo 'si pensa' più esplicitamente, si è disposti a non rinunciare all'occasione, accordandogli tutto il credito metaletterario – o filosofico – possibile.

Ma al di là della caccia strategica al metaromanzo e ai ritagli di auto-pensiero sparsi nelle narrazioni, che potrebbe portare veramente lontano, il caso apparentemente più semplice resta comunque quello di un romanzo filosofico che contempi in modo più continuo possibile quasi tutte le condizioni e le varie sotto-condizioni viste da Descombes. Tra gli svariati esempi più recenti che si potrebbero citare (e giocando, si può dire, in casa), l'ultimo romanzo del filosofo Sergio Givone, *Non c'è più tempo*⁶², credo che si possa proporre come un compiuto *specimen* in tal senso. È un romanzo fortemente metanarrativo e filosofico che non maschera i propri connotati, anzi, li esibisce sin dall'inizio in quanto tali: cioè tratti mutuati dalla tradizione settecentesca. Ad esempio, i sette capitoli – e il sette è numero certamente non casuale (appartiene all'Antico e al Nuovo Testamento; come non lo sono neppure i nomi dei protagonisti della vicenda: Venturino Filildei, Confiteor, Max Penitenti, Dolores, Maria...) – sono preceduti da un preambolo che 'imita' evidentemente la maniera dei *contes philosophiques* (si veda il sommario del primo capitolo: «*Dove si racconta come poco dopo la mezzanotte del 2 ottobre 1981 un uomo costretto alla carrozzella sia condotto in un luogo alquanto spaventoso – e lì lasciato*»). Che si tratti di una forma narrativa intrisa di filosofia lo si percepisce, quindi, ad apertura di libro, anche a partire dal titolo, apparentemente una frase comune e banale, che, però, riguarda il tempo in quanto categoria esistenziale e metafisica, materializzata in un luogo e in una fase cronologica precisa (nella cantina di un immobile storico fiorentino, dalla mezzanotte all'alba). Ma, soprattutto, lo si percepisce nello stile che procede per interrogativi – inevitabili, si dirà, trattandosi di un interrogatorio di tipo processuale – caricandosi di affermazioni apodittiche e dialoghi incalzanti alternati ai modi pensosi della «parola interiore» che sta lì ad afferrare il pensiero, incessante presenza silenziosa. Quasi uno stile-ponte, senza origine, che serve a traghettare l'aforisma e la domanda retorica dalla forma della maieutica propria del discorso filosofico a quella del racconto. Come qui, ad esempio:

Sono lì. Non li ha sentiti arrivare. Ogni volta allo stesso modo. Lo stesso. Forse era intento ad ascoltare il silenzio [...]. Buio era, buio è. Sospetta di se stesso. Teme che la sua immaginazione sovraeccitata gli faccia percepire quel che non c'è. Una specie di alterazione febbrile del sistema nervoso centrale. Esiste qualcosa del genere? Probabilmente un'invenzione letteraria. Come lui stesso è. Ha mangiato carta per tutta la vita [...]. Niente di strano se poi qualcuno

⁶² S. Givone, *Non c'è più tempo*, Torino, Einaudi, 2008. La limitazione rispetto alla griglia delle ipotesi di Descombes concerne il riferimento al pensiero dell'autore, anche se è prevedibile che vi sia, specie se si tratta di essere a favore o contro il terrorismo (la vicenda del romanzo è incentrata su un episodio terroristico, che dura dalla mezzanotte all'alba ed è ambientata in un'antica Manifattura di tabacchi a Firenze).

dicesse: «Ma è ovvio che doveva finire così», dicesse. [...]. È chiaro il concetto? Prima non era così. Era la notte [...]. Poco prima? Che cosa vuol dire: «Poco prima»? [...] Venturino Filisdei, architetto, docente, intellettuale rivoluzionario, fiancheggiatore, spia, vittima, innocente, colpevole, scopre che il suo rapporto con il tempo si è sfilacciato, si è fatto vago e impalpabile. Da qualche parte si devono essere sciolti dei nodi, ma chissà quali, chissà dove... È possibile una cosa del genere? A lui sta accadendo. Il tempo è sparito. Non c'è più⁶³.

Un estratto simile, in perfetto stile coscienziale oggettivo-soggettivo, sarebbe proprio andato bene come supporto delle motivazioni di Lodge. In questa strana, onnipresente forma di 'io in terza persona' è difficile ignorare la dimensione filosofica delle modulazioni del pensiero che si rivela ragionando, in un altro sé, mentre occupa totalmente la coscienza del personaggio, tormentandolo con dubbi, paure, autoaccuse e inducendolo infine ad affermare, in modo apodittico, il 'nulla' del tempo; allo stesso modo, è difficile non rilevare, più in generale, l'impianto altamente simbolico – la condizione esoterica, di Descombes – dove ogni elemento rinvia a soprasensi sia ideologici sia politici e religiosi ed è intrecciato con rimandi intertestuali o citazioni ed allusioni più o meno dirette a temi specifici degli studi praticati dall'autore (con rinvii al nihilismo, a Sartre, Leopardi, al discorso mistico, alla *Storia del nulla*...). Tra citazioni e contaminazioni è, inoltre, altrettanto difficile non rendersi conto che, mentre è in corso il dramma, un sotteso registro parodico (il dono 'comico' percepito da Venturino)⁶⁴ obbliga come minimo a 'pensare doppio', a non tralasciare echi già sentiti (come il processo politico di Filisdei e la notte infernale che richiamano gli eventi antecedenti alla crocifissione, dove a morire sarà per altro un figlio, sacrificato dal padre...) perché richiedono siano esposti nella giusta luce di verità, malgrado la nota in controcanto. Qui è forse in atto una ripresa di quella tecnica della «messa a distanza» già evocata da Lodge; l'ipotesi ci può stare, tanto più che si accorderebbe con il sottile alone di inattendibilità, alimentato dai frequenti inserti metanarrativi (come quello appena visto sopra) che si insinuano tra i fatti, facendo 'scadere' a opera finzionale la presa diretta di eventi di per sé tragici; riducendo a finzione il tempo reale della notte, il processo politico e l'incombenza di vicende e drammi autentici accaduti nei cosiddetti «anni di piombo»⁶⁵. L'epilogo

⁶³ Ivi, pp. 212-213.

⁶⁴ Si veda la percezione della scena di chi lo sta pensando: «Inquietante è la regia che astutamente ha scambiato patibolo e palcoscenico, al punto che non saprebbe più dire se quelli fanno sul serio o no. Cosa cambierebbe? Il carattere farsesco dell'avvenimento resterebbe tal quale. E lui sa che la parola che viene dopo, la parola conclusiva, non è quella del tragico, è del comico, non viceversa. [...] del comico: la sola cosa che gli è stata negata [...]. Tutto ha avuto. Il tragico, il grottesco, il burlesco, il farsesco. Non il comico. Il più prezioso dei doni. Glielo porterà la morte» (ivi, p. 210).

⁶⁵ Ivi, pp. 238-239. Sergio Givone nel *Post-scriptum* elenca riferimenti bibliografici e nomi (Paolo Sica, Enrico Fenzi, Antonio Negri, Valerio Morucci, Adriana Faranda...) implicati nelle drammatiche vicende di quegli anni.

sarà tragico. All'alba ci sarà un giustiziato: ma, in modo parodico (e perciò stesso simbolico), non sarà giustiziato Venturino Filisdei, bensì è lui stesso «l'eroe, il sacrificando», che ucciderà suo figlio, Riseverzi. In definitiva, attraverso il registro parodico che funziona un po' come il noto meccanismo freudiano del «fingere di fingere»⁶⁶, Givone ci invita a stare comunque al gioco delle grandi questioni della filosofia (il tempo, l'essere, la morte, il male) che assillano l'io sposessato del protagonista – l'io detto dall'egli del pensiero che pensa Venturino Filisdei – compresa la questione della verità:

Vorrebbe gridare. Ma costretto da che cosa, se non dalla verità? Indicabile verità. Contraddittoria verità. Tutto è talmente assurdo... Tutto. E allora dove sta il senso? Non qui, non altrove, da nessuna parte – eppure sta⁶⁷.

E, appunto, in tutto il peso di questa filosofia, dove collocare la questione della verità? Per tentare di rispondere si dovrebbe tornare a Descombes, il quale, dopo aver posto la nota domanda («Dove cercare nel romanzo la filosofia?»)⁶⁸, ne dà una risposta in modo indiretto, rivolgendosi ai lettori della *Recherche*, intenzionati a «ricostituire una dottrina che sarebbe la 'filosofia di Proust' o la 'visione proustiana del mondo'»⁶⁹. Descombes, infatti, mette subito in guardia i lettori sulla particolare natura della filosofia che si può cercare attraverso il romanzo, ricordandoci che chi sceglie la via del romanzo opta per una 'filosofia terra terra' specie se elargita da chi, come accade a Proust, invece di seguire il proprio desiderio di farsi filosofo si impegna nella pratica di una «forma d'arte tesa a raccogliere tutto ciò che le Muse [...] eccelse nella filosofia dell'arte [...] hanno lasciato cadere». Si veda Descombes:

Choisir d'écrire un roman revient à choisir de recueillir dans une forme d'art tout ce que les Muses prétendent plus hautes de la philosophie et de l'art (poétique) ont rejeté. Qui écrit un roman a choisi de ne pas exclure le terre-à-terre. Lorsque Proust abandonne son projet contre Sainte-Beuve et s'engage dans la *Recherche* il prend le risque de se mêler de ce qui est vulgaire, résistant ainsi aux séductions du rêve poétique et de l'idéal insaisissable. Dans la forme ro-

⁶⁶ L'immagine freudiana della finto nascondimento della verità è stata ripresa da Jacques Derrida, in *L'animal que donc je suis* (Paris, Galilée, 2006, a cura di Louise Mallet – *L'animale che dunque sono*, trad. Massimo Zannini, Milano, Jaka Book, 2006) in chiave antispecista, per denunciare gli argomenti della prevaricazione (di tipo filosofico, antropologico, biologico, sociale) a danno della specie animale, che, appunto, sarebbe priva delle qualità comuni alla specie umana: vale a dire: parola, vestito, senso della morte, capacità di fingere di 'non dire la verità'. Freud nel suo libro *Il motto di spirito e il suo rapporto con l'inconscio* [1905] racconta l'esempio di due ebrei che si incontrano e uno domanda all'altro: «Perché mi dici di andare a Cracovia perché io creda che tu vada a Lemberg mentre vai veramente a Cracovia?».

⁶⁷ Ivi, p. 207.

⁶⁸ V. Descombes, *Le roman, genre prosaïque*, in *Proust. Philosophie du roman* cit., p. 23.

⁶⁹ Ivi, p. 31.

manesque, la «recherche de la vérité» ne sera plus une recherche de l'Absolu au sens des idéalistes. Ce sera une recherche de l'Absolu au sens de Balzac. Puisque nous sommes dans un roman. La Vérité et l'Absolu prennent par force une figure factuelle⁷⁰.

Siamo tornati al bivio di due diverse mire dell'assoluto, due diverse ricerche di verità, l'una filosofica l'altra letteraria; metodologicamente non è utile comporre tale dissimmetria. E Descombes, nel caso della *Recherche*, tenderà a non porre in modo preventivo uguaglianze tra il pensiero di Marcel (che incarna il «pensiero del romanzo») e quello del suo autore, Proust (quando ragiona da teorico), tanto che, alla conclusione della sua bella analisi, egli si mostrerà soddisfatto di essere riuscito a confermare l'esistenza di una marcata divaricazione tra il pensiero del teorico, che riflette sull'arte del romanzo, e il «pensiero del romanzo» – ricostruito in prima persona da chi legge il romanzo filosoficamente – e a sancire una esplicita «victoire de la philosophie proustienne du roman sur la philosophie proustienne de l'essai»⁷¹.

L'immagine della filosofia (il pensiero) del romanzo che vince sull'aspirazione alla riflessione propriamente teorica, ribadita nella lettura del romanzo proustiano da parte di Descombes, prospetta una questione interessante su cui, da critici letterari, si potrebbe dibattere: come, ad esempio, che interpretare un romanzo dal punto di vista filosofico comporta un notevole arricchimento per la critica (e per il romanzo) ma necessita di una qualche rinuncia da parte degli specialisti-filosofi che se ne occupano (talvolta diventando romanzieri, come Sergio Givone). Quell'accenno della vittoria del pensiero del romanzo (al riconoscimento implicito di una sua maggiore 'ricchezza'), ci porterebbe, insomma, a indagare di più sulle eventuali rinunce a cui sottostà il lettore-filosofo quando si lascia attrarre, secondo la già usata immagine di Descombes, dall'esame di «idee da romanzo». E le rinunce sono scontate se si pensa che lo scopo primario del lettore-filosofo, come insegnano Givone, Descombes, Deleuze... mira alla descrizione ontologica dell'opera d'arte (e a rispondere alla domanda: «Quelle est l'essence originelle de l'oeuvre d'art?»)⁷². Vuol dire che tende a dare definizioni di natura generale, come si vede dall'esempio che segue in cui Givone, in due righe, blocca un *flash* essenzialista sulla natura del narrare:

⁷⁰ Ivi, p. 30.

⁷¹ Ivi, p. 21 (*Introduction*). Ma si veda anche la precisazione di Descombes: «Quant à la philosophie du roman, elle n'est jamais dans le roman lui-même. Elle n'y est pas exposée. Elle est dans notre commentaire, celui que nous devons construire pour rendre compte du fait que nous comprenions et aimions le roman» (*Le roman, genre prosaïque* cit., p. 24).

⁷² V. Descombes, *Ontologie de l'oeuvre d'art*, in *Proust. Philosophie du roman* cit., pp. 111 e 112. Con marcato senso dell'umorismo Descombes definisce *jargon* filosofico tale esigenza (pure l'assillo della teoria della letteratura non è forse di tentare di definire la natura e la funzione della letteratura?).

Narrare è procedere per spostamento e dislocazione dei significati: il che avviene non tanto, come in poesia, attraverso quel corto circuito verbale che è il verso, ma piuttosto attraverso l'intrigo, direbbe Aristotele⁷³.

Velocemente, si potrebbe dire (e la questione era già evidente anche nei propositi del filosofo francese), che si tratta di rinunciare al quesito della verità generale, se, nella fattispecie e come asserisce anche Givone, «la verità propriamente romanzesca è non-verità»⁷⁴. Al limite, aggirando la domanda, la si può assumere in quanto finzione di verità, come accade quando si vuol credere che esista «un luogo in cui si dà qualcosa come un'originaria simulazione di senso»⁷⁵. Dalla rinuncia alla riprova di verità nasce la possibilità di affidarsi al racconto di un personaggio, alla sua coscienza pensante, dandogli il tempo necessario per costruirsi e manifestarsi. In ogni caso si tratta di accogliere la storia che si narra come evenienza concreta, unica, irripetibile e intesa, parafrasando le parole di Givone, in quanto, «configurazione di un mondo che prima non era». Il baratto però non è di secondaria importanza perché, quasi in risarcimento (e per effetto della contaminazione con la letteratura, specie nel Novecento), si tratta di concedere che, talvolta, la verità, per lo meno quella «astratta», filosofica, può non essere il fine ultimo della stessa filosofia. Si veda il pensiero di Givone:

Sbaglia la filosofia quando presuppone che lo spirito sia naturalmente desideroso del vero e che quindi l'uomo arrivi alla verità grazie al buon volere o, peggio, a una disposizione pura [...]. Per questa via non potrà giungere che a una verità astratta, verità che, dice Deleuze, non compromette nessuno e non sconvolge nessuno⁷⁶.

Questo significa anche che analizzare il romanzo filosoficamente, da filosofi, comporta il rischio continuo di frammetersi tra due verità, accettando il dubbio su quale sia quella più vera: ad esempio, l'idea astratta filosofica del tempo o quella che si sperimenta in quanto personaggio di un racconto (anche semplicemente nell'auto-racconto della propria vita)? Da filosofi, non è possibile evitare il confronto tra due verità: una metafisica e l'altra fattuale, presentate, come nel pensiero che segue, quali aspetti della nozione ontologica e dell'esperienza relativa a una identica idea – il tempo –. E sentirle entrambe in quanto profondamente autentiche, materializzate nel racconto e grazie ad esso:

⁷³ Ivi, pp. 81-82.

⁷⁴ S. Givone, *Tutti i libri del mondo*, in *Il bibliotecario di Leibnitz* cit., p. 13.

⁷⁵ Ivi, p. 28. Ma si veda anche la p. 38 e seguenti a proposito di Lukács e del «romanzo che sfugge alla teoria».

⁷⁶ Ivi, pp. 87-88 (*Che si cerca nel tempo perduto*, a proposito di *Marcel Proust e i segni*, in *Figure, pieghe e margini*).

Il tempo diviene tempo umano in virtù dell'esperienza che l'uomo fa del tempo. Ma l'uomo fa esperienza del tempo essendo l'esperienza nient'altro che temporalità. Donde un circolo vizioso. Il che è tanto più evidente se si pensa che, da una parte, l'uomo fa esperienza del tempo raccontando l'accaduto e cioè disponendo gli eventi secondo l'ordine di una narrazione possibile, ma d'altra parte gli eventi già da sempre sono fatti di materia narrativa, sono già narrazione in quanto tali⁷⁷.

O ancora:

Raccontandosi sempre di nuovo la propria storia (più semplicemente, raccontandosi nelle storie), l'uomo sfida la morte. E sarà pure una simulazione, la simulazione di un'eternità cui mette capo la riconfigurazione del tempo. E tuttavia simulazione che ha a che fare con la verità. Dunque con il saldarsi di un anello, non con un circolo vizioso. Questo è il compito di una riflessione filosofica sulla narratività, così come, del resto, di ogni lettore di romanzi: pensare insieme, dice Ricoeur, l'eternità⁷⁸.

Tuttavia, potremmo continuare a lungo a dialogare con l'opera di Givone, sciorinando punto per punto le idee (sulla natura ontologica, metafisica, filogenetica, ideologica dell'essere, della verità, del tempo, dello spazio, dell'etica, della libertà...) che la filosofia appronta come 'nutrimento quotidiano' ai filosofi. Vi troveremmo sempre risposte adattate e adatte almeno a due verità. Intendo dire che rivolgersi a Givone significa *questionner* un esempio privilegiato. La sua voce, infatti, è abituata a modularsi secondo più gamme della filosofia e tra queste la gamma dello studioso di estetica, perennemente in confronto con la verità sfuggente della domanda circa la natura e la funzione dell'arte, intesa in quanto esperienza estetica, che è di per sé una forma inafferrabile di conoscenza, da sottoporre a infiniti (e irragionevoli) ragionamenti che consistono, ad esempio, nel chiedersi:

Che esperienza è dunque l'esperienza estetica? È o non è una forma di sapere? Ha o non ha a che fare con il conoscere? Strano sapere. Conoscenza paradossale. Esperienza che mette in gioco tutte le facoltà e non è di nessuna in particolare. Che cosa sappiamo, che cosa veniamo a conoscere per mezzo di essa? Nulla. L'oggetto non è che un pretesto, un'occasione. Non interessa. Non si vuole afferzarlo, né nel senso di prenderlo, e servirsene né nel senso di pensarlo, concepirlo. L'immagine da esso suscitata e anzi «occasionata» resta interamente all'interno del soggetto. Non raggiunge la cosa. Non la svela. E tuttavia grazie all'immagine il soggetto è come svelato a se stesso⁷⁹.

⁷⁷ S. Givone, *Pensare insieme l'eternità e la morte*, in *Figure, pieghe e margini*, in *Il bibliotecario di Leibnitz* cit., p. 79.

⁷⁸ Ivi, p. 86.

⁷⁹ S. Givone, *L'arte: fare e/o conoscere?*, in *Prima lezione di estetica*, Bari, Laterza, 2003, p. 25.

Infine, come si è visto, rivolgendosi a lui, ci si può rivolgere anche allo scrittore che mimetizza la veste curiale del *questionnement* e dell'aforisma, propri della parola filosofica, nel romanzo, dove il linguaggio e l'immaginazione operano una «sintesi dell'eterogeneo». Vale a dire la filosofia con l'aggiunta di qualcos'altro: l'«immaginazione che oper[a] in modo creativo»⁸⁰.

6. I mondi del «Mondo di Sofia» (Sofie Verden)

In fondo, è così che nascono le 'idee da romanzo', come in genere quelle espresse con arte dall'arte che tendono a conservare il carattere di ambiguità, evidenziato qualche decennio fa da Adrian Marino trattando della funzione e della natura delle idee letterarie in generale:

Dans le domaine des idées littéraires, à cause de ce grand nombre de connotations émotionnelles, intuitives, imagées, le contenu du concept devient toujours plus complexe et plus riche que sa définition formelle. L'idée littéraire nous «dit» beaucoup plus qu'elle ne peut nous communiquer verbalement. Son message est par définition approximatif – par latence, par abondance ou par «redondance»⁸¹.

Da queste connotazioni di tipo emotivo, intuitivo, immaginativo, anche le idee del romanzo traggono la possibilità di esorcizzare il rischio di intellettualismo che appaierebbe puramente l'invenzione letteraria alla conoscenza filosofica. Per la stessa ragione, la latenza simbolica, l'abbondanza e la ridondanza del senso che decentrano il carattere univoco del messaggio restano prerogative imprescindibili anche di quel genere di romanzo che, raccontando storie, fa pensare. Insomma, il romanzo 'pensa' e fa pensare, sforzandosi di non cedere tutte le particelle del proprio terreno alla filosofia. Per converso, nella prospettiva filosofica, le idee che entrano nell'universo romanzesco vengono a trovarsi gerarchicamente intese come non veritiere, 'scadute' a livello di motivo conduttore e di tracciato tematico che pertiene alla logica di un «mondo possibile»:

⁸⁰ S. Givone, *Pensare insieme l'eternità e la morte*, in *Figure, pieghe e margini*, in *Il bibliotecario di Leibnitz* cit., p. 81. L'immagine è presa in prestito da un commento al libro *La metafora viva* di Paul Ricoeur. Dove Givone attraverso Ricoeur torna sulla questione del tempo, della verità e della verosimiglianza. Si veda: «Ricoeur definisce "sintesi dell'eterogeneo" questo lavoro del linguaggio e sul linguaggio in cui la verità non ha più tanto a che fare con la veridicità né con la verosimiglianza quanto con la conoscenza dell'inespresso, dell'altrimenti inesprimibile, del senso sempre sfuggente ed "eveniente". Perché nel linguaggio si manifesti qualcosa di nuovo e di inedito, bisogna che l'immaginazione operi in modo creativo. Ad esempio accostando termini che solitamente non fanno sospettare alcuna pertinenza semantica, ma la cui connessione sprigiona significati rivelativi e sorprendenti» (ivi, pp. 80-81).

⁸¹ Adrian Marino, *La critique des idées littéraires*, trad. dal rumeno a cura di Manole Friedman, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p. 46.

Sofia sbirciò nella cassetta delle lettere mentre apriva il cancelletto del giardino. Di solito c'erano una grande quantità di volantini pubblicitari [...]. Quel giorno c'era soltanto una lettera minuscola, ed era per Sofia. «Sofia Amundsen, Kløverveien 3», c'era scritto sulla busta. Tutto qui. Nessun mittente. Mancava anche il francobollo. Subito dopo aver chiuso il cancelletto, aprì la lettera. Vi trovò solo un foglietto non più grande della busta. Sul pezzetto di carta c'era scritto: «Chi sei tu?». Nient'altro. Né la firma né saluti, soltanto tre parole scritte a mano e seguite da un grosso punto interrogativo. Sì la lettera era proprio indirizzata a lei. Ma chi l'aveva infilata nella cassetta? [...] «Chi sei tu» [...]. Sofia si sfilò lo zainetto e mise un po' di cibo per gatti in una ciotola che diede a Sherekan, Poi si sedette su uno sgabello della cucina con la lettera misteriosa in mano. «Chi sei tu?». Non lo sapeva di preciso. Era Sofia Amundsen, naturalmente, ma chi era? E se si fosse chiamata con un altro nome? Anne Knusten, per esempio. In quel caso sarebbe stata un'altra persona?

Queste sono le righe iniziali del romanzo di Jostein Gaarder, *Il mondo di Sofia* (1994), una lettura che forse non è più attuale rispetto a qualche decennio fa quando veniva addirittura consigliata come la lezione facile di un non banale 'corso di Filosofia': nell'ottica di Lodge, un vero romanzo a tesi, in forma di fiaba. Di fatto l'avvio del racconto sembra smentire l'argomentazione abbozzata sopra. In questo «romanzo della filosofia», come è stato definito il libro, le idee non scadono a percorso tematico, bensì restano di natura filosofica, pongono questioni 'vere'; l'eroina non è alle prese con problematiche di carattere esistenziale, ma queste le vengono indotte e persino il nome, Sofia – una ragazza alla vigilia del quindicesimo compleanno – non lascia dubbi sull'ambizione del libro di assumerla sotto una veste 'ragionatrice'. L'intento dell'autore, piuttosto esplicito, è quello di raccogliere in un romanzo, per altro corposo, l'intero ventaglio dei quesiti filosofici («cosa è la verità?»; «chi siamo?»; «da dove veniamo?»; «perché viviamo?»; «perché la morte e il male?»; «che senso ha vivere?»), attraverso i nomi che hanno segnato la storia del pensiero sin dai primordi – in pratica, dai filosofi della natura fino a Freud, compresi i logici del linguaggio –. Proprio per questa ibridazione tra filosofia e istanza romanzesca l'iniziativa può dare adito al sospetto di una trovata, commercialmente riuscita: in pratica, si può pensare alla proposta di un libro divulgativo, mascherato da romanzo. In ogni caso il testo contiene davvero un elogio della conoscenza filosofica e della sua funzione nel mondo, che consiste nel guardare alla «vita in modo consapevole»⁸². Tuttavia, l'architettura narrativa, sin dalle pagine preliminari dove si vede il narratore impegnato a comunicare notizie e informazioni connotanti dal punto di vista cognitivo, rivela che sta anche puntando su un gioco rivolto al lettore di romanzi a cui, è vero, viene offerta tutta l'ampia tradizione di 'vero sapere', epperò anche una congerie di personaggi indotti a riflettere su un'avventura che si sta tra-

⁸² Ivi, p. 25.

sformando in meta-finzione con loro e per loro stessi. Si tratta di una struttura quasi a scatole cinesi, sostenuta da un complesso meccanismo finzionale: da un lato lo svolgersi del percorso storico delle idee attraverso il pensiero dei maggiori filosofi; dall'altro l'incalzare dei misteriosi messaggi inviati a Sofia, frammisti a eventi bizzarri che, di fatto, costituiscono il movente della storia. Chi conosce il libro sa che le piste da intrecciare, lungo il percorso narrativo che ha inizio con un normale rientro da scuola e si chiude approdando a una strana festa filosofica di compleanno ripetuta per due volte in giardini differenti, non sono poche. Si tratta di intrecciare misteriose missive, fitte di quesiti filosofici, indirizzate a lei dal padre; il puntuale invio delle risposte da parte di un filosofo piuttosto originale (Alberto Knox: in pratica l'autore delle 'dispense' realizzate in vari modi: lettere, discorsi e cassette informatiche) a cui si aggiunge subito la misteriosa inserzione di messaggi diversi, molto disorientanti anche per una ragionatrice come Sofia. Messaggi che giungono al suo indirizzo, sebbene siano destinati a un'altra bambina, anche lei quindicenne, da parte di un altro padre premuroso (Albert Knag, in missione in Libano per l'ONU e, quindi, anch'egli temporaneamente lontano per lavoro). Ma questo è solo un ipotetico 'mondo verosimile di Sofia'; lo si capisce, appunto, quando la voce narrante – che si chiede chi possa aver «strappato Sofia dalla vita di tutti i giorni per metterla a faccia a faccia con i grandi misteri dell'universo» –, si presta anche a registrare l'enorme sorpresa della ragazza, che si trova tra le mani una cartolina indirizzata a «Hilde Møller Knag presso Sofia Amundsen, Kløverveien 3» (dove si legge: «[...] *Cara Hilde [...] tanti auguri di buon compleanno per i tuoi quindici anni. Come avrai capito, voglio farti un regalo che ti servirà a crescere. Perdonami se mando questa cartolina a Sofia. Era la soluzione più facile [...]. Affettuosi saluti, [...] PAPA'*»)⁸³.

La giovane protagonista, ancora ignara di avere a che fare con un affastellio di mondi, si mostra oltremodo saggia e ragionatrice, rispondendo pienamente al gioco di aggiungere domande a domande e apparendo giustamente incuriosita da quegli eventi straordinari, compreso l'arrivo delle cartoline non destinate a lei e che naturalmente la intrigano molto:

Analizzò la cartolina misteriosa. Sì era vera, con tanto di francobollo e timbro. Ma perché un padre avrebbe dovuto mandare una cartolina d'auguri all'indirizzo di Sofia quando era palese che doveva essere spedita da un'altra parte? Che razza di padre voleva impedire alla propria figlia di ricevere una cartolina di compleanno mandandola all'indirizzo sbagliato? e soprattutto: come avrebbe fatto a trovare Hilde? [...] In un solo pomeriggio e nel giro di un paio d'ore doveva affrontare tre misteri. Il primo riguardava l'identità della persona che aveva imbucato le due buste bianche nella sua cassetta postale. Il secondo era legato alle difficili domande contenute nelle lettere. Il terzo era scoprire chi fosse Hilde Møller Knag e perché Sofia avesse ricevuto una cartolina d'auguri indirizzata a quella ragazza

⁸³ Ivi, p. 14.

sconosciuta. Era sicura che in qualche modo i misteri fossero collegati, anche se fino a quel giorno Sofia aveva trascorso un'esistenza del tutto normale⁸⁴.

In quanto personaggio-ragionatore, spetta a Sofia di interrogarsi sulle idee del mondo, di riflettere sulle soluzioni che costellano il lungo racconto di quel «corso di filosofia [...] servito a piccole dosi» e nella prevedibile forma dialogica; ancora a lei spetta di stupirsi – lo stupore è la prerogativa attribuita dal narratore ai filosofi –, passando dai piani di realtà 'referenziali' (del proprio mondo: la scuola, il gattino, le poche battute scambiate con sua madre, gli amici, i covi dei giochi nei giardini segreti) a quelli metaletterari della filosofia e dell'incontro fantastico con il mondo dell'altra adolescente, Hilde Møller Knag, una sorta di doppio, un'altra anima solitaria, con un padre lontano che le scrive (Albert Knag, appunto), anche lei in attesa di una festa di compleanno da festeggiare in un altro giardino, in una località diversa (Lillesand), dove sarà recapitato un curioso regalo proveniente dal Libano. Hilde, a sua volta, è un personaggio-ragionatore, sarà suo il compito di riconoscere Sofia per quello che è: una sorta di *avatar* della filosofia e scoprire che loro sono, Sofia e Alberto Knox – il professore di filosofia –, personaggi esistenti solo nel 'mondo possibile' di un libro destinato a lei. La vera destinataria dei messaggi e dei quesiti filosofici non era dunque Sofia bensì Hilde. Sofia è solo stata pensata per indurre a pensare, in quanto personaggio di romanzo, in un mondo finzionale incapsulato dentro un altro. Il narratore, in modo più evidente, comincia a lasciar trapelare le piste cognitive del secondo impianto autoreferenziale intorno alla seconda metà del libro (quando, a un certo punto, Sofia chiede a Alberto: «Vuoi dire che Albert Knag racconta di noi a Hilde?» «O scrive di noi?»),⁸⁵ puntando persino il *jolly* della carta metafinzionale, al limite, del *fantasy*.

7. Romanzo filosofico e teoria del romanzo. Ancora Sofie Verden «Il mondo di Sofia»

In ogni caso, se l'intento è stato quello del dissuadere chi legge dal seguire solo la via maestra del mondo verosimile popolato dalle idee dei grandi pensatori della filosofia, forzando il lettore a entrare anche nei sentieri disseminati di circostanze finzionali, misteriose e di date esemplari, l'intento è riuscito. A lui, come a Hilde (come ad Alberto e a Sofia) non mancherà l'abilità cognitiva

⁸⁴ Ivi, pp. 14-15.

⁸⁵ Ivi, p. 300. Il motivo teorico si innesta, in modo opportuno, nel momento della esemplificazione circa l'idea dell'inconsistenza della realtà dei presupposti filosofici di Berkeley. Ecco l'intera conversazione fra Sofia e Alberto: «O scrive di noi, perché non possiamo percepire con i sensi la materia stessa di cui è formato il nostro mondo: questo l'abbiamo imparato. Non possiamo sapere se la nostra realtà esterna sia fatta di onde sonore o di carta e penna. Secondo Berkeley possiamo soltanto sapere che siamo fatti di spirito». «E Hilde è un angelo...» «è un angelo, sì. E questa è l'ultima cosa che diamo per oggi. Auguri di buon compleanno, Hilde!»

di mettere insieme l'assemblamento degli eventi strani: il doppio compleanno dei quindici anni che cade il 15 giugno (1990); i due padri lontani che devono rientrare la vigilia di San Giovanni, quando anche il corso di filosofia terminerà; le due protagoniste destinate a incrociarsi, anche se solo nell'immaginario; e, infine, la scoperta del misterioso regalo che contiene il mondo fittizio di Sofia:

[...] lo sguardo cadde sul comodino c'era un grosso pacco [...]. Doveva trattarsi di un regalo di compleanno! Era quello il «regalo»? Poteva essere il regalo di suo padre, intorno al quale erano sorti tanti misteri? Suo padre aveva fatto strane allusioni in molte delle cartoline che le aveva scritte dal Libano [...]. Il regalo era qualcosa «che cresce di giorno in giorno», così aveva scritto, poi aveva accennato a una ragazza che Hilde avrebbe conosciuto presto e al fatto che aveva mandato a quella ragazza una copia di tutte le cartoline [...]. Una delle allusioni più strane diceva che forse il regalo avrebbe potuto «essere condiviso con altri»⁸⁶.

«Aveva scritto un libro per lei?» è il pensiero di Hilde, quando scopre il regalo e si accinge a leggere l'*incipit* del libro che, appunto, si rivela assolutamente identico (e già familiare al lettore), sin dal titolo del primo capitolo (*Il giardino dell'Eden*), a quello del *Mondo di Sofia*:

Hilde continuò a leggere e ben presto si dimenticò di tutto, persino che quello era il giorno del suo compleanno. Di tanto in tanto un pensiero riusciva ad insinuarsi tra le righe di quello che stava leggendo: suo padre aveva scritto un romanzo? Si era finalmente deciso a riprovarci e aveva portato a termine il libro mentre era in Libano? Molte volte si era lamentato che, a quelle latitudini, il tempo non passava mai. Anche il padre di Sofia girava il mondo: probabilmente era lei la ragazza che Hilde avrebbe dovuto conoscere⁸⁷.

Al lettore viene fatto capire che il Maggiore ha evidentemente ingannato il tempo scrivendo quel romanzo che ha per protagonisti due padri, Sofia, il filosofo Alberto, Hilde (le madri ci sono, ma restano piuttosto in ombra), e la rivelazione metterà a fuoco il gioco di sovvertimento del rapporto tra realtà e finzione. Come spesso accade quando la forma più scontata di autocoscienza del romanzo, quella metadiegetica, interrompe la sequenza continua del racconto, il pensiero sul (del) romanzo occupa tutta la scena. In realtà, si tratta di una strana forma di metaromanzo, spuntato e cresciuto sotto il segno di Berkeley (appunto: il «filosofo che aveva negato l'esistenza di un mondo materiale al di fuori della coscienza umana»⁸⁸), dove il narratore non ricorre al procedimento della metalessi (le interruzioni alla Sterne, per intendersi) bensì mira a una sorta di

⁸⁶ Ivi, pp. 303-304.

⁸⁷ Ivi, p. 305.

⁸⁸ Ivi, p. 319.

riattualizzazione rovesciata del ben noto procedimento della *mise en abyme*. Il narratore, infatti, non si limita a creare l'impianto di un mondo e di un racconto speculari, bensì affida ai suoi personaggi-ragionatori il compito di sottolinearne l'esistenza, commentandola in termini cognitivi e allusivi per chi legge. In particolare, è Hilde che, nel percorrere i capitoli del *Mondo di Sofia*, prende coscienza del fatto che suo padre, in quanto autore, si comporta quasi come «un Dio onnipotente nel mondo di Sofia». È lei a rivelare che il filosofo e Sofia hanno scoperto di essere entità finzionali prodotte dalla mente del Maggiore (Alberto nel suo discorso alla strana festa filosofica nel giardino di Sofia rivela la verità a tutti i presenti: «la nostra esistenza non è altro che un regalo di compleanno per Hilde Møller Knag»⁸⁹), finendo per interrogarsi sugli esiti della consapevolezza, da parte degli stessi protagonisti, della loro natura finzionale:

Che cosa sarebbe successo adesso che loro sapevano che era il padre di Hilde a decidere tutto? Sapevano... Ma no, probabilmente non sapevano proprio niente. Non era soltanto suo padre che faceva finta che loro sapessero? In ogni caso, il problema rimaneva: nel momento in cui Sofia e Alberto avessero «saputo» come stavano veramente le cose, in un certo senso sarebbero arrivati alla fine del viaggio⁹⁰.

Effettivamente, la scoperta del loro mondo *mise en abyme*, da parte di Hilde, Sofia e Alberto, non resterà senza conseguenze: l'ultima parte del romanzo, oltre a completare il percorso delle grandi questioni epistemologiche e morali della storia della filosofia tra Settecento e Novecento, si aprirà a nuove peripezie mediate da veri e propri incontri finzionali e favolistici (*Capuccetto rosso*, *La piccola fiammiferaia*, il personaggio di Mister Scrooge di Dickens...). E soprattutto darà consistenza a un progetto ritenuto impossibile, ideato dai tre ai danni dell'autore onnisciente («Il maggiore è onnisciente per quanto riguarda il nostro piccolo mondo, ma ciò non significa che sia onnipotente», tiene a sottolineare il filosofo Alberto⁹¹). Si tratta di un tentativo di auto-sottrazione, di fuga dal tota-

⁸⁹ Ivi, p. 506. Ecco l'intero pensiero: «Dopo accurate ricerche filosofiche, che si sono estese dai primi filosofi greci a oggi, abbiamo scoperto di vivere le nostre vite nella coscienza di un maggiore, il quale attualmente presta servizio come osservatore dell'ONU in Libano ma che ha scritto un libro su di noi per sua figlia che vive a Lillesand [...]. La nostra esistenza non è altro che un regalo di compleanno per Hilde Møller Knag, perché tutti noi siamo stati creati per fare da cornice all'insegnamento filosofico che il maggiore vuol impartire alla figlia. Questo, per esempio, significa che la Mercedes bianca parcheggiata davanti all'ingresso non vale un soldo bucato» (ivi, pp. 505-506).

⁹⁰ Ivi, p. 321.

⁹¹ Ivi, p. 325. La frase riprende un pensiero espresso qualche pagina prima: «Hilde era d'accordo con Alberto quando quest'ultimo aveva commentato che suo padre si era spinto un po' troppo oltre nel paragonarsi a Dio e alla Divina provvidenza. Ma con chi era d'accordo in realtà? Non era forse suo padre che aveva messo in bocca ad Alberto queste parole di rimprovero, o di autorimprovero? Hilde arrivò alla conclusione che in fondo il paragone con Dio non era poi così

le arbitrio dell'autore del libro al fine di dare a Sofia la possibilità di vedere e incontrare Hilde e, in realtà, di 'uscire dal romanzo'. Con uno stratagemma, con l'aiuto di Alberto (forse con la complicità del Maggiore) e di Hilde stessa, sempre più convinta che «Sofia e Alberto esistano davvero», l'incontro ci sarà; Sofia vedrà Hilde («Sofia pensò che era molto bella: i capelli erano biondi e ricci...»)⁹², proverà persino a parlarle. Ma invano Hilde, invece, arriverà a percepire, quasi per via medianica, in un soffio, la presenza di Sofia («Non hai sentito niente? un rumore...», dice Hilde al padre).

A chiusura di un testo altrettanto fitto, si è detto, sarebbe facile giudicare con una certa severità la presenza di un così grande dispiegamento metafinzionale (e di richiami intertestuali persino a film celebri: Woody Allen della *Rosa purpurea del Cairo*) fatto di luoghi comuni sulla 'filosofia', sulla natura, appunto, finzionale della letteratura. Un dispiegamento che parrebbe inadatto a una pubblicazione con finalità divulgative. Al contrario, però, proprio la presenza di presupposti che fanno riflettere sulla natura del testo che si sta leggendo - spesso, intenzionalmente o meno, ignorata in libri di grande divulgazione - mi sembra un segnale importante da sottolineare, come 'fatto mentale'. Perché, infatti, il romanzo non si limita a supportare elementi di comparazione tra filosofia e letteratura (un'evenienza scontata, dato il tema); bensì contiene, a livello «secondario», veri e propri elementi di riflessione sullo statuto del fare arte. Voglio dire che mi sembra di un qualche rilievo il fatto che, nelle loro conversazioni, Alberto, Sofia e Hilde, dal momento del loro contatto a distanza, grazie al libro - il mondo comune, che si sta scrivendo con loro come primi protagonisti -, si orientino proprio verso interrogativi circa la natura (l'essenza) della creazione letteraria. Se infatti non è una novità mettere in primo piano l'idea che riconosce al filosofo il compito di pensare e allo scrittore quello di inventare (nel punto della lezione su Kant, Alberto dichiara che l'«artista è in grado di comunicarci qualcosa che i filosofi non possono esprimere»⁹³) - cioè far esistere realmente, ma in modo fittizio -, costituiscono invece una singolarità le argomentazioni teoriche, disseminate, non a caso, specie tra i concetti filosofici dell'Illuminismo e del Romanticismo, in un momento in cui estetica ed ermeneutica si impongono nella storia delle idee. Tali argomentazioni toccano questioni di poetica (per queste basterebbe leggere il capitolo dedicato alla funzione onirica o al personaggio di Sophie, in Novalis), di rapporti tra ragione, sogno e fantasia e mettono spesso in campo una competenza specifica - ad esempio, il rinvio a un 'narratore onnisciente', alla funzionalità vuota dell'«io», focalizza alcuni dei più diffusi elementi di narratologia - che va oltre ogni strategia metanarrativa, rivelandosi propriamente di natura meta-finzionale. Su un piano, cioè, dove i que-

stupido: Suo padre era quasi un Dio onnipotente nel mondo di Sofia» (ivi, p. 319).

⁹² Ivi, p. 316.

⁹³ Ivi, p. 365.

siti si spostano dalle questioni sulla narratività per rivolgersi a quelle del rapporto tra finzione e realtà: un tema che ha preoccupato non poco quei teorici della letteratura e filosofi del linguaggio (compresi J.L. Austin e J. Searle...) già visti.

Alla vigilia di San Giovanni, Sofia e Alberto commentano al telefono il prodigio compiuto dal Maggiore nella descrizione della scena di un temporale – che ha fatto coincidere, quasi in modo cronologico, il mondo di Sofia con quello di Hilde – e Sofia manifesta i propri dubbi sulla verità della realtà ammettendo: «Ho paura che non ci sia nulla di reale». Cosa, alla lettera, più che vera. Ma le battute tra Alberto e Sofia sono più articolate:

Ti ricordi Cartesio? [...] «Penso dunque sono». Nel nostro dubbio metodico ci troviamo in una situazione critica. Non sappiamo neppure se pensiamo. Forse verrà fuori che noi *siamo* pensiero, cosa ben diversa dal pensare autonomamente. Abbiamo fondati motivi per credere di essere una creazione del padre di Hilde, cioè una specie di intrattenimento di compleanno per la figlia del maggiore a Lillesand. Mi segui? «Sì...». «Ma allora ci troviamo davanti a una contraddizione: se siamo frutto della fantasia del maggiore, non abbiamo diritto di ‘credere’ a niente: perciò anche questa telefonata non è altro che illusione bella e buona». «Quindi non abbiamo libertà di scelta perché è il maggiore a decidere come dobbiamo parlare e comportarci: per cui possiamo anche interrompere questa conversazione».

«No, adesso stai semplificando» [...]. «Puoi forse sostenere che un uomo pianifica tutto ciò che sogna? Sì, il padre di Hilde *sa* quello che facciamo, e sfuggire alla sua onniscienza è probabilmente tanto difficile quanto sfuggire alla propria ombra, ma proprio su questo punto ho cominciato a elaborare un piano. Non è sicuro che il maggiore abbia deciso in anticipo tutto quello che dovrà avvenire. Può essere che alcune cose le decida solo nel momento preciso in cui le crea. E, in questi istanti, è lecito credere che noi possediamo un’iniziativa autonoma che guida le nostre coscienze [...]». «Il maggiore è onnisciente per quanto riguarda il nostro piccolo mondo, ma ciò non significa che sia onnipotente»⁹⁴.

L’estratto è abbastanza lungo per documentare che qui non ci si trova meramente sul terreno del metaromanzo, né in quello della *mise en abyme*: la questione che si sta dibattendo, dietro la trama del sogno di liberazione, a spese di quell’‘egli’ onnipresente (e additato al lettore in quanto tale. Alberto dice infatti a Sofia: «Hai sentito quello che dicevo anche se non ero affatto ‘io’ a parlare»), tocca in pieno la filosofia della creazione e nel contempo la logica di finzionalizzazione del linguaggio letterario. Nella prima viene ricordato al lettore che (l’idea, l’intuizione) il disegno iniziale di chi crea non è mai predeterminato, mantenuto e sviluppato secondo la logica; nella seconda («se siamo frutto della fantasia del maggiore non abbiamo diritto di credere a niente»), invece, gli viene ricordato come, battendo sui tasti di una macchina, colui che scrive pur suscitando personaggi, emo-

⁹⁴ Ivi, pp. 324-325.

zioni e idee, si stia adoperando solo a «far credere» (*make believe*) nell'esistenza di un universo immaginario (il «mondo secondario» di alcuni finzionalisti). Si sa che i teorici-finzionalisti (già nominati, da Barthes, Eco, Pavel, in poi), nella scia della cosiddetta «semantica dei mondi possibili», che si è imposta nel corso degli anni Sessanta all'interno della filosofia e della logica modale, a partire dagli studi di Rudolf Carnap, Saul Kripke e Hintikka⁹⁵, hanno dibattuto per spiegare il funzionamento logico del meccanismo di finzionalizzazione intrinseco alla letteratura e, nella fattispecie, al romanzo (propriamente *fiction*, in inglese). Il modello, si sa, è stato applicato a diverse discipline con finalità cognitive, aprendo alla possibilità di considerare gli aspetti della rappresentazione letteraria non più sulla base della tradizione mimetica, di matrice aristotelica, bensì su quella dello specifico mondo finzionale. Come scrive Umberto Eco, i mondi di finzione sono «costrutti culturali»⁹⁶, validi quindi come modelli pieni, sebbene privi di una validità autonoma. Tutto questo si risolve in sequenze di «effetti di realtà» (Roland Barthes) di un agire e 'fare come se', che, nel discorso di Alberto, sembra ispirato, filosoficamente, appunto, a un atteggiamento di consapevolezza e cioè: che essere frutto del pensiero di una mente creatrice consenta la libertà di esistere nella dimensione inautentica, ma privilegiata, di un 'mondo possibile'.

In virtù della capacità finzionalizzatrice propria alla letteratura, diventata oggetto di riflessione nel romanzo – alla stregua della storia delle idee filosofiche – Sofia può entrare senza stupire in libreria e comprare un volume dal titolo *Il mondo di Sofia*⁹⁷, ma non può varcare la soglia della realtà (non può comunicare con Hilde e non potrà materialmente uscire dal proprio mondo); può solo 'far finta' di desiderare la fuga, così come fa finta di esistere, insistendo a comunicare tale 'verità' al lettore. Per converso, anche Hilde può solo essere convinta dell'*esistenza* di Sofia. Tuttavia, Sofia - ma anche Alberto, dal momento che escogitano una fuga, filosoficamente illogica, 'fuori dal romanzo' – sembra propendere per una soluzione integrazionista, ritenendo autentica, a pari livello, sia la 'realtà reale' (referenziale) sia quella finzionale (romanzesca): perciò intenderebbe cambiare le regole del gioco, saltando la barriera⁹⁸.

Mi sembra che, alla luce di queste istanze teoriche, assumano una valenza senz'altro più 'alta' certe insofferenze di tenore metaletterario, specie da parte di

⁹⁵ Per la genealogia dei presupposti filosofici di questi studi si veda, in particolare, U. Eco, *Piccoli mondi*, in *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, specie, dalle pp. 194 e seguenti.

⁹⁶ Ivi, p. 197.

⁹⁷ J. Gaarder, *Il mondo di Sofia* cit., p. 496.

⁹⁸ Nei confronti dei mondi immaginari, i teorici (Umberto Eco, Pavel) presumono due diversi atteggiamenti: l'uno, segregazionista, che tende a isolare i contenuti dei testi di finzione considerandoli immaginari e privi di ogni verità logica; l'altro, integrazionista, mostra invece più tolleranza, ritenendo che non sia possibile attestare nessuna differenza linguistica effettiva tra le descrizioni del mondo delle opere di *fiction* e quelle della *non fiction*. Si veda: Th. G. Pavel, *Mondi di invenzione* cit., pp. 19 e seguenti.

Sofia: ad esempio, la sua manifestazione di invidia nei confronti della 'vera' famiglia di Hilde, confessando di provare tale sentimento «perché Hilde era una persona vera, in carne ed ossa [...] crescerà, diventerà una donna in carne ed ossa e avrà sicuramente dei figli»⁹⁹. Un atteggiamento simile risulta incomprendibile dal punto di vista della compatibilità con la logica dei 'mondi possibili': ma ormai si è giunti al punto in cui la competenza teorica finisce per diventare uno strumento per liberarsi del romanzo. Rivolgendosi al proprio mentore, Sofia pone la domanda cruciale: «Non è meglio aver vissuto che non aver nessuna possibilità di vivere davvero?»:

«Non vivremo una vita come Hilde o il maggiore, ma in cambio non moriremo mai. Non ricordi le parole della vecchia che abbiamo incontrato nel bosco? Noi apparteniamo al 'popolo invisibile'»¹⁰⁰.

Non morire. Ecco i vantaggi dello statuto letterario del mondo possibile e «credibile» (Eco): non si può dire che la tradizione, nella risposta di Alberto, non sia confermata in pieno. Una conferma che al lettore arriva per altro nel cuore di una festa 'impossibile', dove forse l'autore sarebbe tentato di suggerirgli 'di far finta di non credere' ai propri occhi, sorvolando sugli effetti speciali (ectoplastici) alla *Ghost*, sui riferimenti intertestuali (a Shakespeare, Novalis, Borges), sui rituali magici degni di una festa mascherata, allestita per celebrare la vigilia del solstizio d'estate. Si tratta di un'autentica kermesse disneyana, dove Sofia e Alberto, presentandosi come «insegnante e allieva [...] saltati fuori da un libro di filosofia», vengono accolti dal mondo fittizio con un saluto di 'benvenuto nell'eternità':

Al centro di un'aia ardeva un grande falò per la vigilia di San Giovanni e intorno c'erano un'infinità di personaggi coloratissimi. Sofia ne riconobbe molti: c'erano Biancaneve e alcuni dei sette nani, Cenerentola e Sherlock Holmes, Peter Pan e Pippicalzelunghe, Cappuccetto Rosso e la Bella addormentata nel bosco. Intorno al falò erano radunate anche molte figure famose che non avevano alcun nome: folletti, gnomi, fauni, streghe, angeli e diavoletti [...]. Sofia notò che tutti gli edifici erano fatti di pane allo zenzero, caramello e glassa di zucchero a velo¹⁰¹.

Scialo di ricordi di fiabe, dove hanno accesso anche i personaggi con i loro 'mondi impossibili' (secondo Doležel). E i due protagonisti vengono consacrati come esistenze fittizie. Infatti, mentre sono in corsa verso il cosiddetto mondo referenziale, durante una sosta (all'«Autogrill Cenerentola»), Alberto e Sofia fanno l'esperienza di essere come 'veri fantasmi' che attraversano porte e muri e si dibat-

⁹⁹ J. Gaarder, *Il mondo di Sofia* cit., pp. 529-530.

¹⁰⁰ Ivi, p. 530.

¹⁰¹ Ivi, pp. 523-524.

tono contro il nulla, cercando di afferrare oggetti per farsi comunque sentire. Lì saranno riconosciuti come appartenenti al mondo degli «invisibili», condannati a restare ragionatori per l'eternità. Tuttavia, nel finale, tornando alla filosofia e al suo elogio – questa volta è il papà di Hilde a incaricarsi di spiegare alla figlia il Big Bang, senza l'intermediazione del filosofo –, l'uscita di Sofia dal suo mondo pare attuarsi. Il libro prevede infatti un brevissimo epilogo che gli studiosi dei 'mondi possibili' valuteranno come una pura e semplice vittoria del cosiddetto «universo primario»: il mondo esterno¹⁰², apparentemente situato al di fuori da ogni raggio d'azione dei meccanismi della finzionalità e dell'invenzione. Per intenderci, il mondo referenziale dove è collocato il quadro finale del bagno nel laghetto, che aspetta Hilde e suo padre, nella strana notte dei prodigi di San Giovanni (su quello stesso lago Hilde sente scivolare la barca destinata, forse, a traghettare Sofia e Alberto). Ma se si tiene conto che il mondo referenziale, come avverte Umberto Eco, è solo un altro tipo di «costrutto», necessario, secondo i teorici, alla realizzazione e alla verifica della 'semantica dei mondi possibili', non usciamo dal gioco¹⁰³. Ma, forse, per dare un senso all'inconcepibile sogno di fuga dal mondo fittizio di Alberto e Sofia nella loro barca traghettatrice verso il cosiddetto mondo reale, basterà tornare a battere il sentiero della contraddittoria verità delle 'idee da romanzo', ricordata da chi i romanzi li scrive:

Leggere un romanzo significa capire il mondo secondo una logica non cartesiana. Che per me è la tenace capacità di credere simultaneamente a idee contraddittorie. Così a poco a poco si profila dentro di noi una terza dimensione di realtà, quella articolata del romanzo, composta da elementi che contrastano l'uno con l'altro e nello stesso tempo vengono accettati e descritti¹⁰⁴.

¹⁰² Th. G. Pavel, *Mondi di invenzione* cit., p. 85

¹⁰³ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione* cit., pp. 195-196 (Eco commenta vari presupposti, tra cui quelli di Kripke, Nelson Goodman e Jaakko Hintikka).

¹⁰⁴ O. Pamuk, *Cosa fa la nostra mente quando leggiamo romanzi*, in *Romanzieri ingenui e sentimentali* cit., p. 17.

ROMANZO E FILOSOFIA¹

Gilles Philippe

Che si faccia ricorso a categorie di analisi classiche o contemporanee, tutto sembra *a priori* contrapporre il testo romanzesco a quello filosofico: la sua forma, innanzi tutto, dal momento che il testo filosofico non è narrativo che occasionalmente e non per definizione, o almeno non è narrativo allo stesso modo del testo romanzesco; poi la sua materia, già che il romanzo si definisce per la costruzione di un universo finzionale là dove la filosofia istituisce la verità come proprio orizzonte di ricerca; la sua finalità, infine, poiché il progetto romanzesco non potrà mai coincidere esattamente con un processo intellettuale. Anche abbandonando, in quanto poco attendibili o antiquati, alcuni criteri di analisi come il racconto o la finzione, gli approcci moderni della testualità non sembrano voler riconciliare questi due tipi di discorso: se si accetta con Bachtin il dialogismo come solo criterio pertinente (e definitorio) nell'analisi del romanzo, il testo filosofico nella sua forma tradizionale sembra destinato ad essere irrimediabilmente respinto sul versante dei discorsi dimostrativi, e dunque monologici.

E nondimeno il testo filosofico e quello romanzesco non cessano di incrociarsi, sia che il primo serva al secondo come oggetto d'analisi e che si tenti di trovare il suo 'significato' filosofico, sia che il romanzo si riprometta di esplorare territori che sono anche quelli della filosofia e proponga una riscrittura romanzesca di tematiche filosofiche. E vedremo che ci sono molti modi per il testo romanzesco di essere al contempo un testo filosofico.

1. *Il significato storico-filosofico del romanzo*

È con il Romanticismo che il romanzo si afferma compiutamente in Occidente e diviene il genere cardine della modernità. Così, malgrado le interessanti analisi di un Diderot o di un Voltaire, bisogna attendere l'*Estetica* di Hegel (post. 1835) per-

¹ Questo testo è stato pubblicato in francese in *Le Discours philosophique*, sous la direction de Jean-François Mattéi, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, pp. 1541-1547.

ché il romanzo cominci ad essere per il filosofo un vero oggetto di riflessione al di fuori di ogni presa di posizione polemica. I Romantici tedeschi sono infatti i primi a pensare che si possa formulare una vera e propria 'teoria del romanzo', secondo la fortunata espressione dovuta con ogni probabilità per la prima volta alla penna di Friedrich Schlegel. Nella sua *Lettera sul romanzo* (1800), il romanzo è giudicato doppiamente moderno, in quanto mira a una duplice totalità: in primo luogo una totalità formale, già che è eterogeneo nelle sue sequenze e adatto a inglobare ogni tipo di testo; poi, soprattutto, una totalità 'spirituale', visto che la coerenza alla quale aspira non può più essere di ordine formale. E di questa aspirazione alla sintesi (in estensione e in comprensione) tutte le teorie del romanzo cercheranno di dare conto. E l'«effetto di attrazione centripeta» che caratterizza secondo Henry James il romanzo moderno appare come una geniale declinazione del «centro spirituale» che, già per Schlegel, costituiva l'originalità e la forza del romanzo.

Ma questa aspirazione interessa alla filosofia solo nella misura in cui è paradossalmente legata alla concomitanza storica dell'avvento del romanzo con la crisi dei punti di riferimento trascendentali. Questo è il senso della dialettica descritta da Hegel, secondo cui il romanzo – forma moderna, prosaica e borghese dell'epopea – testimonia la nostalgia di una condizione poetica del mondo, prende atto di una perdita, senza però rassegnarsi ad essa. Di questa dialettica che ne spiega l'aspirazione alla totalità (per cui il romanzo deve offrire una prospettiva universale a partire da uno spunto narrativo), si trova ancora una traccia nella psicologia romanzesca, nel momento in cui l'idealismo del personaggio si scontra senza tregua con la mediocrità delle circostanze. Ed è il modo in cui è trattato questo conflitto a offrire il primo e più interessante criterio di classificazione filosofica dei testi romanzeschi.

Si nota a partire dall'*Estetica* di Hegel una vera continuità nell'analisi filosofica del romanzo, concentrata in particolare su due tematiche prioritarie: il «significato storico-filosofico del romanzo» da una parte (è il titolo di un capitolo della *Teoria del romanzo* di Lukács) e il problema della classificazione del romanzo dall'altra. È probabilmente Georg Lukács che ha restituito tutta la loro ampiezza alle intuizioni hegeliane, e la sua *Teoria del romanzo* (1920) rimane a giusto titolo un capitolo decisivo della riflessione sull'argomento. Recuperando il principio secondo cui il romanzo è una forma degradata dell'epopea e corrisponde a una civiltà «problematica», là dove invece l'epopea corrispondeva a civiltà «chiuse», Lukács propone una classificazione dei romanzi a base filosofica che non tiene conto (in modo sorprendente ma emblematico) di alcun criterio d'ordine testuale: fra il romanzo dell'idealismo astratto dove l'eroe si scontra con la complessità del mondo (*Don Quijote*) e il romanzo della disillusione in cui l'eroe entra in conflitto con la mediocrità del reale (*L'Éducation sentimentale*), si trova un romanzo della sintesi, in cui l'eroe e il mondo si affrontano e si trasformano reciprocamente (*Wilhelm Meister*).

Secondo Lukács, è il *Don Quijote* a scandire l'ingresso nella modernità romanzesca. Il ridicolo hidalgo s'impegna in una sfortunata ricerca di senso i cui

attributi epici sono preservati dal racconto, ma proiettati su un piano ironico che avverte subito della destabilizzazione delle prospettive e dello smarrimento di ciò che un tempo poteva farsi garante del senso. In opposizione a questa idea del «significato storico-filosofico del romanzo» che prevale sul Continente, la tradizione analitica anglo-sassone ha provato a smarcarsi dalla tutela hegeliana, smentendo innanzitutto che il paragone epopea/romanzo sia il più pertinente per rendere conto della specificità del romanzo, e preferendo tornare al parallelo fra romanzo e dramma da cui era partito anche Friedrich Schlegel. Pertanto non è più la crisi della trascendenza a caratterizzare al meglio la modernità romanzesca, quanto piuttosto l'aspirazione realistica, pensata in termini di guadagno anziché di perdita come invece in Hegel e nei suoi epigoni. Affrancandosi dai soggetti prestabiliti (religiosi o mitici) a favore di prelievi dal mondo contemporaneo, il romanzo – alla luce del suo proposito di adesione alla realtà – è testimone di un rinnovato rapporto con il tempo, lo spazio, gli oggetti, l'io. Il romanzo moderno comincerebbe allora con Defoe e i grandi romanzieri inglesi del XVIII secolo e sarebbe un *pendant* letterario della svolta epistemologica inaugurata in filosofia da Descartes e Locke, secondo i quali, grazie ai propri sensi, ogni individuo ha accesso al mondo esterno, ed è proprio questo accesso che costituisce il primo fondamento di una ricerca del tutto personale della verità. La modernità del romanzo è dunque profondamente critica e legata a una nuova concezione dell'individuo inteso come unità inscindibile dal condizionamento quotidiano di un luogo e di un momento storici.

Quale che sia la loro prospettiva di partenza, ciò che sembra comune agli approcci filosofici al romanzo e che sembra costituire la loro originalità rispetto a quelli di tipo letterario è il loro estremo interesse da un lato al problema del significato storico dell'apparizione del romanzo, dall'altro all'analisi di ciò che potremmo definire l'*episteme* del genere, secondo cui il romanzo manifesterebbe una volontà di comprendere il mondo come totalità nella misura in cui questa totalità non può essere colta che da un punto di vista particolare. E si è visto che da questa sottile dialettica si giungeva a ricavare non solo una spiegazione alla nascita del romanzo, ma anche una classificazione dei progetti romanzeschi. È possibile inoltre ricavarne una scansione delle differenti fasi del suo sviluppo: recuperando in parte le teorie del primo Lukács e confrontandole con le tesi di una sociologia della letteratura largamente influenzata dal marxismo, Lucien Goldmann proporrà nel 1964 (in *Pour une sociologie du roman*), un parallelo fra l'evoluzione del romanzo e quella del capitalismo, secondo il quale la rottura storica alla quale bisogna ricondurre l'*episteme* e la *Weltanschauung* del romanzo non è d'ordine metafisico ed epistemologico ma economico, nella misura in cui l'economia è strettamente connessa a un giudizio sui valori. Facendo prevalere il valore di scambio dell'oggetto sul suo valore d'uso, il capitalismo ha imposto una profonda modificazione del rapporto dell'individuo con le cose di cui il romanzo è testimonianza. Ed è così che la storia del romanzo segue quella del capitalismo (il romanzo del liberoscambismo trionfante è concepito come

la biografia di un individuo confrontato all'inautenticità dei valori; il romanzo dell'era dei monopoli e dei cartelli è quello della dissoluzione dell'io e della spersonalizzazione...).

2. *Il romanzo e il campo della filosofia*

Stando a ciò che scrive Sartre, il testo romanzesco e quello filosofico intrattengono dei rapporti di complementarietà, più che di concorrenza:

J'aurais rêvé de n'exprimer mes idées que sous une forme belle – je veux dire dans l'œuvre d'art, roman ou nouvelle. Mais je me suis aperçu que c'était impossible. Il y a des choses trop techniques, qui exigent un vocabulaire purement philosophique. Aussi je me vois obligé de doubler, pour ainsi dire, chaque roman d'un essai².

Una tale prospettiva può sembrare un po' miope, rivelare una visione a corto raggio del piano romanzesco, e si potrà aver gioco facile a dimostrare il livello di complessità filosofica che può essere raggiunta da un testo narrativo. Si dirà tuttavia che *La Nausée* (1938) presenta l'opposizione dell'io e della coscienza in modo altrettanto chiaro che *La Transcendance de l'Égo* (1936)? Resta il fatto che il campo dell'esperienza umana non è in alcun modo distinto fra ciò che è di competenza della letteratura finzionale e ciò che è di competenza della filosofia. Un'idea, questa, presente in particolare nel romanzo esistenzialista francese degli anni Trenta e Quaranta, che, sotto l'influenza di Heidegger, pone nel cuore stesso della tematica romanzesca la questione dell'essere e dell'esistente (si veda *Le Chiendent* di Raymond Queneau, del 1933, che fa dialogare Platone, Descartes e Heidegger). È anche l'epoca del resto in cui il professore di filosofia viene spesso eletto a eroe delle trame narrative (Guilloux, Nizan, Sartre, Queneau...). All'interno del campo stesso della critica c'è d'altronde tutta una tradizione di 'parallelismi' fra testi romanzeschi e testi filosofici, anche se generalmente la priorità cronologica è accordata alla filosofia: c'è stato il cartesianesimo letterario della fine del XVII secolo, il lockismo del romanzo illuminista inglese, e poi alcune coppie celebri: Swedenborg e Balzac, Claude Bernard e Zola, Bergson (Schelling?) e Proust... Più recentemente, Umberto Eco ha visto nell'opera di Joyce una declinazione del tomismo all'epoca della relatività einsteiniana, e Ann Banfield ha potuto documentare una stretta parentela fra i romanzi di Virginia Woolf e il pensiero di un Russell o di un Whitehead (*The Phantom Table*, 2000).

Se è vero che non ci sono aspetti del pensiero razionale che non possano presentarsi nella scrittura romanzesca (si pensi ai dialoghi di filosofia politica fra

² Citato da Michel Contat e Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 65.

Settembrini e Naphta nella *Montagna incantata* di Thomas Mann, alle discussioni sulla filosofia della matematica nei *Turbamenti del giovane Törless* di Musil...), il romanzo non è generalmente che per digressione o per contingenza una sede propizia alla discussione ontologica, epistemologica e perfino estetica. Esistono tuttavia alcuni campi d'indagine in cui la scrittura romanzesca sembra reclamare una condivisione con la filosofia. Secondo il Sartre di *Situations I* bisogna senz'altro considerare almeno la 'metafisica', ammesso che si assegni a questo termine non già il significato di riflessione sui principi primi quanto quello di prospettiva totalizzante in cui si pone il problema del senso. Così la celebre frase del saggio su Faulkner, «une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier», fa curiosamente eco al discorso romantico sull'ambizione totalizzante del romanzo, il quale dunque, pretendendo di rappresentare tutto della vita umana e non potendo farlo in modo estensivo, rimanda all'universale per mezzo del particolare (Bataille, da parte sua, legge Hemingway alla luce di Hegel). Pertanto – effetto indesiderato secondo il Sartre di *La Nausée*, necessità intrinseca per il Camus del *Mythe de Sisyphe* (1942) –, il romanzo finisce sempre per imporre una sua coerenza anche a ciò che non la possiede. Ad ogni modo questa coerenza deve essere oggetto di un'interrogazione critica secondo *Situations I* (1947), e infatti tutta una tradizione di studio dei *corpora* narrativi (Claude-Edmond Magny ne resta l'esempio più alto) si è incaricata di portare allo scoperto queste metafisiche romanzesche.

Per scoprire le vere aree di indagine del romanzo bisognerà invece capovolgere la prospettiva: non chiedersi più in cosa il romanzo sia filosofico, ma al contrario dove il testo filosofico sia necessariamente "romanzesco". Alcuni testi di filosofia hanno fatto volentieri ricorso a brevi racconti di finzione (se si accetta che questi caratteri narrativi e finzionali siano i soli appropriati a definire il romanzo), con particolare riferimento a quelli di filosofia etica e di psicologia (e segnatamente di psicologia della conoscenza). Non che la filosofia politica o la filosofia delle scienze non abbiano fatto ricorso all'esemplificazione, ma, quando è accaduto, lo hanno fatto senza presentarsi come riflessioni sistematiche sulle condizioni di generalizzazione di un'esperienza del tutto particolare. Pertanto non è assurdo accostare la generalizzazione proustiana a partire da un esempio ben individualizzato («Ainsi nous...») all'analisi di brevi scene o racconti anodini ma esemplari («Quand je vois Pierre...») che si trovano in quantità in Sartre o Merleau-Ponty. Frank Kermode ha potuto d'altronde dimostrare che la scrittura della *saynète* in *La Nausée* non era fundamentalmente diversa da quella dell'esemplificazione in *L'Être et le Néant* (1943). Se è vero che c'è una necessità intrinseca al discorso psicologico di ricorrere al racconto aneddottico, ossia particolare, per attingere al generale, la proposizione si rivela comunque reversibile, ed è noto che il grande romanzo del XIX secolo era valutato anche secondo la coerenza e la qualità dei principi che fondavano la rappresentazione della vita psichica dei suoi protagonisti. E in Proust si troverà più fortemente affermata che in Balzac, e addirittura che in Zola, l'idea che il mandato

fondamentale del romanziere sia quello di mettere allo scoperto le leggi (psico) sociali che regolano il comportamento dell'uomo.

Il rapporto fra romanzo ed etica, pur essendo più sottile rispetto a quello con la psicologia, non è meno stretto. Si potrebbe dire con Lucien Goldmann che «le problème du roman est donc de faire de ce qui dans la conscience du romancier est *abstrait et éthique* l'élément essentiel d'une œuvre où cette réalité ne saurait exister que sur le mode d'une absence non thématisée»³. Senza tornare alla tematica hegeliana e poi lukàcsiana della «degradazione» del mondo di cui il romanzo prenderebbe atto incaricandosi della sua valutazione, si può semplicemente mettere in evidenza che ogni racconto finzionale sembra tendere, per una sorta di necessità interna, a una legge generale. Così l'analisi sequenziale del racconto ha mostrato con chiarezza che ognuno di essi poggia su una "proposizione narrativa Ω" (Jean-Michel Adam), la "morale" della storia, spesso complessa e implicita ma solo a partire dalla quale è possibile fondare nel suo insieme l'interpretazione del racconto, già che solo una volta portato alla luce il precetto finale è possibile conferire un senso definitivo a ciascun episodio (in termini interpretativi ma anche strettamente narrativi: situazione iniziale, peripezia, controperipezia...). Questa prescrizione conclusiva d'ordine etico è dovuta a una necessità del genere romanzesco, che mette sempre in scena dei personaggi in azione; il suo essere intrinseco al genere finzionale deriva invece da un'altra istanza interna poiché, mentre non c'è "morale" da ricavare dalla cronaca o dalla biografia storica perché il racconto veridico non ha bisogno d'altra giustificazione che la propria stessa verità, il racconto finzionale, non traendo la propria giustificazione dal suo essere autentico, deve trovare in se stesso la sua ragion d'essere. La legittimità che può obiettare al «E allora?» non può essere la medesima del racconto veridico; in compenso però il carattere finzionale della narrazione gli conferisce un'esemplarità alla quale non può aspirare il racconto del fatto reale. Così la parabola evangelica è per forza finzionale e, come è noto, il moralista non specula bene che su dei casi esemplari (dunque fittizi) piuttosto che su quelli reali. Pertanto se il romanzo è necessariamente – quand'anche in modo involontario – attraversato da parte a parte da problematiche etiche, esso non può liberarsi della componente ideologica, e si colloca dunque sul confine del *letterario* nel senso forte del termine (ossia della pura rappresentatività senza investimenti collaterali) e ha potuto in tal senso apparire a taluni teorici della letteratura come un genere di second'ordine.

3. La nozione di «roman philosophique»

La nozione di «roman philosophique» non corrisponde a una categoria stabile dell'analisi letteraria. Allo stesso modo, l'opposizione fra il romanzo filo-

³ *Pour une sociologie du roman* [1964], Paris, Gallimard, «Tel», 1975, p. 33.

sofico moderno e il racconto filosofico tradizionale non coincide con niente di preciso nella storia della letteratura. Ci sarebbero però due grandi tipi di romanzo filosofico: la 'favola filosofica' che propone secondo una modalità allegorica un contenuto speculativo enunciabile in termini astratti, e il 'romanzo-pretesto', che fornisce secondo una modalità digressiva un certo numero di esposizioni astratte generalmente isolabili dal corpo della narrazione.

In realtà nessuna di queste categorie soddisfa a pieno. La favola filosofica esige il ricorso a un'interpretazione 'esoterica' fortemente dipendente da una scelta interpretativa sempre problematica. L'invito rabelaisiano a rompere l'osso per succhiare il sostanzioso midollo del romanzo non risolve la questione: significa che ogni elemento deve essere oggetto di una decifrazione precisa e che niente è gratuito nel romanzo rabelaisiano oppure che bisogna tentare di far luce su un numero limitato di precetti? La storia delle letture di Rabelais mostra che è assai difficile configurare il testo come «roman philosophique». Allo stesso modo, il romanzo kafkiano – abitualmente citato come caso esemplare di rinnovamento in epoca moderna della favola filosofica – non può essere ridotto a un contenuto speculativo indipendente: si sa da Marthe Robert che la caratteristica essenziale del romanzo kafkiano è di proporre dei simboli vuoti, ossia favole simboliche di cui non si può stabilire il senso, e che è questa stessa impossibilità di articolare un significato che fonda il senso dell'allegoria. Analogamente l'attribuzione dell'etichetta «philosophique» a romanzi dove un contenuto speculativo si fa oggetto d'esposizioni digressive – sia che questa assegnazione venga operata secondo un giudizio di valore sulla qualità di queste digressioni o semplicemente 'a peso' – non è più soddisfacente. Se, come è ovvio, le *Lettres persanes* (1721) sono più filosofiche della *Nouvelle Héloïse* (1761), è per tutt'altra ragione.

Ciò non esclude che ci sia comunque una *tradizione filosofica* nel romanzo occidentale. Se è rischioso compilarne la genealogia o imporgli dei limiti rigorosi (fosse anche solo perché ciò richiederebbe di valutare la pertinenza di categorie adiacenti come quelle di *romanzo allegorico* o di *roman à thèse*), non c'è dubbio che il primo e più coerente insieme di *romans philosophiques* sia costituito dai grandi romanzi utopici del XVII e del XVIII secolo. E nondimeno lo statuto di genere di questi testi rimane abbastanza problematico: solo il primo ricorso alla finzione e l'aneddotismo erano 'romanzeschi' in *L'Utopia* di Thomas More (1516), che non possedeva una vera articolazione narrativa. Questa struttura infatti si impone in parallelo al genere stesso del romanzo, come si vede con *La Città del Sole* di Campanella (1623), benché il testo si presenti essenzialmente in forma dialogica, e poi con *La Nuova Atlantide* di Francis Bacon (1627), che offre una cornice narrativa a sequenze ancora largamente descrittive, di contenuto politico, religioso o più generalmente filosofico. Sembra in realtà che quanto più si afferma questa svolta narrativa, tanto più i contenuti politici e filosofici si fanno difficili da circoscrivere e la dimensione satirica subentra alla vena utopica. Ciò è già ben visibile nel dittico di *L'Autre Monde* di Cyrano de Bergerac

(1657), e sarà evidente nei *Viaggi di Gulliver* di Swift (1726), anche se nel frattempo *Les Aventures de Télémaque* di Fénelon (1699) derogano a questa regola.

Comunque sia, la prima tradizione del *roman philosophique* europeo conserva, dai grandi testi utopici, un forte paradigma 'geografico'. Valori politici, religiosi o morali sono ad esempio indagati nel quadro di descrizioni romanizzate di popolazioni lontane o immaginarie, generalmente scoperte in occasione di un naufragio (si veda *La Terre australe connue* di Gabriel de Foigny nel 1676, *L'Histoire des Sevarambes* di Denis Veiras nel 1677, *Les Aventures de Jacques Massé* di Tyssot de Patot nel 1710). Ma questo schema può essere capovolto e l'Europa servire da fonte di stupore e di analisi a lontani visitatori, come nelle *Lettres persanes* (1721) o in certi racconti di Voltaire come *Micromégas* (1752) o *L'Ingénu* (1767). Questo paradigma geografico proprio del romanzo filosofico può anche combinarsi con una sensibilità puritana, come in *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719), o con una vena picaresca – è il caso del *Candide* di Voltaire (1759). Pur riprendendo alcuni fra questi modelli, la 'distopia' e la *robinsonnade* contemporanee, britanniche per esempio, sono tuttavia più amaramente satiriche (Butler, Huxley, Orwell...) o più aspramente allegoriche (Orwell, Golding...) che davvero filosofiche.

Si vede così che la nozione di *roman philosophique*, anche in quell'età dell'oro che furono i secoli classici, non è mai facile da maneggiare. Il ricorso all'iscrizione in un 'archigenere' (che permette di dire che le *Lettres persanes* sono un *roman philosophique* più della *Nouvelle Héloïse* perché recuperano lo schema narrativo dominante del filone filosofico romanzesco) non funziona qui che in modo piuttosto limitato. Non si potrebbe trovare allora – come Susan R. Suleiman ha tentato di fare per il *roman à thèse* – dei criteri di identificazione sicuri per il romanzo filosofico? In *Proust, philosophie du roman* (1987), Vincent Descombes ha certo potuto dare due condizioni preliminari all'identificazione di un *roman philosophique*: da un lato deve *contenere* dei temi filosofici (cosa che il racconto filosofico tradizionale non fa), dall'altro deve *comunicare* un contenuto filosofico (cosa che non fanno molto i romanzi di Mann e Musil per esempio, che giustapporrebbero dei discorsi filosofici senza che alla fine alcun contenuto dottrinale vi si affermi). Se questa ipotesi non è priva di interesse pratico, Descombes finisce per rifiutarla in favore di un'analisi più astratta: in realtà sarebbe filosofico il romanzo che propone e impone un'euristica, una disciplina del pensiero analoga a quella della filosofia.

Proprio per il fatto di essere meno puntuale, questo criterio ci permette forse di avere coscienza di alcuni fra i nostri pregiudizi di lettori. In tal senso prendiamo abbastanza raramente in considerazione la serie degli *Études philosophiques* di Balzac come appartenenti alla categoria del *roman philosophique*, malgrado le loro eventuali esposizioni didascaliche o il loro possibile valore allegorico. L'opposizione degli *Études philosophiques* agli *Études de mœurs* si basa infatti per Balzac non tanto su un'ipotesi metodologica e critica, quanto su una opposizione tematica (problematiche che competono al *Perché?* contro quelle che compe-

tono al *Come?*) o su scelte romanzesche che può sperare gli permettano di porre la questione della natura umana (il protagonista è un pensatore; la trama assume la forma di una situazione estrema). In compenso stupisce constatare che è in relazione ai loro due più grandi psicologi – James e Proust – che le tradizioni critiche di lingua inglese e francese ricorrono più volentieri all’etichetta di *roman philosophique*. È vero però che, malgrado la differenza di generazione, entrambi sono fortemente influenzati dalle problematiche del loro tempo, come il solipsismo, il linguaggio privato, il problema della soggettività, e inoltre James proviene da una famiglia di filosofi così come Proust ha studiato filosofia. Che poi si ravvisi nella *Recherche* un *roman philosophique* si spiega facilmente: il romanzo all’inizio aveva preso la forma di un saggio d’estetica e sussistono nella versione romanzesca un gran numero di approfondimenti astratti che gli fanno assumere l’aspetto di una *quête* volta a far emergere le leggi psico-sociali sulle quali si fonda il nostro rapporto con il mondo e con gli altri.

Il caso di Henry James è più complesso e più interessante: niente in James si accomuna alla scrittura saggistica, e se viene conservata – come in Proust – la volontà di scoprire alcune invarianti psicologiche o sociali, queste invarianti non sono *leggi* ma *categorie*. Così si trovano in James numerose intuizioni fenomenologiche, soprattutto negli ultimi romanzi in cui si fa centrale il problema dello statuto della soggettività. Le problematiche psicologiche, etiche o sociali vi si esprimono quasi sistematicamente in termini ermeneutici, per cui il reale (la parola dell’altro, il dettaglio situazionale...) non ci appare mai direttamente, ma sempre alonato di significato: la cosa non esiste per me che immediatamente valutata, nella misura in cui occupa un posto determinato nel mio rapporto soggettivo con il mondo. Sartre e Merleau-Ponty avrebbero poi sviluppato queste intuizioni da un punto di vista teorico, ma le questioni della cattiva fede o dell’impossibile assenza di significato, che gli emuli di Husserl avrebbero approfondito e che sono da poco nell’atmosfera dell’epoca, si trovano già largamente esplorate in James.

4. I due modi di relazione del discorso narrativo all’argomentatività

Come si è visto, il romanzo ha a disposizione due grandi modi per annettersi il territorio della filosofia, l’allegorico e il digressivo (cosa che ricalca per sommi capi l’opposizione tra il *comunicare* e il *contenere* che proponeva Vincent Descombes). I romanzi detti ‘filosofici’ derivano in genere dal primo modo. È ciò che forse ha indotto Sade a sottotitolare *roman philosophique* un’opera, *Aline et Valcour* (1795), il cui contenuto speculativo sembra infinitamente più esile di quello delle sue *Justine* (1791 e 1797). Il sottotitolo di genere serve allora da chiave di lettura che si sovrappone all’impiego di Sade di certi *topoi* del *roman philosophique* (come la tematica del viaggio, ormai condivisa, è vero, con il romanzo di formazione). Affinché un racconto sia avvertito come filosofico bi-

sogna infatti che, in un modo o nell'altro, dichiari la sua intenzione. Il problema qui è che non è facile individuare come questo primo tipo di rapporto della narritività con l'argomentatività si distingua dal modello allegorico antico, che caratterizzava così fortemente il romanzo medievale in cui la *fabula* illustrava una verità morale, religiosa o simbolica, e il cui abbandono (che viene data alla fine del XVI secolo o all'inizio del XVII) è ritenuto esattamente indicativo dell'ingresso nella modernità romanzesca. Per quanto riguarda il piano teorico, il modello di funzionamento è lo stesso: si tratta di strutturare una pluralità di proposizioni narrative che formino un insieme nell'arco di una sola proposizione argomentativa che a propria volta viene a sostenere una seconda proposizione che il testo può contenere esplicitamente o meno. Sul piano interpretativo, in particolare, il modo allegorico non corrisponde affatto all'essenza della finzione filosofica, da una parte perché è evidente che la 'morale' sulla quale si chiude un romanzo non filosofico come *La Princesse de Montpensier* di Mme de La Fayette (1662) non ha uno statuto sostanzialmente diverso dalla frase finale di un romanzo 'filosofico' come *Candide* (qui è l'intertestito leibniziano che fa da spia), e dall'altra perché – si è detto – ogni finzione narrativa tende sistematicamente a esercitare un valore esemplare. *Esemplare* non vuole certo dire *allegorico* e *allegorico* non significa *filosofico*, ma la distinzione ancora deriva da una ripartizione delle problematiche nel quadro istituzionale dei campi del sapere, e non da criteri stabili di analisi letteraria.

Accade ovviamente la stessa cosa per quanto riguarda il modo digressivo, benché il rapporto del racconto romanzesco all'argomentatività sia in questo caso meno complesso: si assiste alla semplice inserzione nella macrosequenza narrativa di una microsequenza che può essere argomentativa o dialogica. Non che un testo esplicativo o descrittivo non possa avere valore argomentativo, ma questo non può essere che di secondo grado, come nel caso di una sequenza narrativa, ossia bisogna che una scelta interpretativa costituisca quella sequenza come "proposizione argomentativa" in sostegno a un'altra proposizione, il più delle volte implicita. Ma le sequenze argomentative *stricto sensu* e, quando sono piegate a questo fine, le sequenze dialogiche possono in compenso proporre dei movimenti dialettici fra proposizioni esplicite nel testo. Il modello dimostrativo e, in misura minore, quello dialogico sono d'altronde le forme principali assunte dai testi filosofici nella tradizione occidentale, oltre ad essere quelli che danno forma nel racconto romanzesco ai distaccamenti digressivi a contenuto filosofico. Se la digressione filosofica non drammatizzata e accettata come tale dal narratore (pensiamo alla «Digressione sul tempo», nella *Montagna incantata*) è abbastanza rara, in compenso il dialogo a carattere filosofico si attesta relativamente spesso nel romanzo.

Se la drammatizzazione dialogica ha infatti potuto essere intesa come un cavallo di Troia del romanzesco nella filosofia, allo stesso modo la dialettizzazione dialogica è stata avvertita come un cavallo di Troia del filosofico nel romanzo. Un tale accostamento del dialogo romanzesco e di quello filosofico può sem-

brare senza dubbio incongruo e andare contro tutta una tradizione critica che vede nel dialogo filosofico un parente prossimo del genere drammatico. Ora, per tenerci al caso francese, dialogo filosofico e dialogo romanzesco seguono a partire dal XVII secolo dei percorsi curiosamente paralleli. La prima affermazione del *dialogue d'idées* (specialmente filosofico) coincide in realtà con l'occasionale comparsa di un principio di autonomia dei dialoghi romanzeschi (nel 1680, Madeleine de Scudéry poté così sintomaticamente riunire in volume alcuni dialoghi sparsi nei suoi romanzi). Più vicino a noi, il grande ritorno della forma dialogata in filosofia, tra la fine del XIX secolo e l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, si sovrappone al ritorno massiccio del dialogo nel romanzo e in particolare alla rinascita del romanzo interamente dialogato.

Proprio come il dialogo filosofico autonomo, il dialogo romanzesco a contenuto filosofico può assumere due grandi forme: una forma *didascalica* (un personaggio illustra a un altro questo o quel ragionamento, così come lo Stephen di Joyce espone in *Le gesta di Stephen* [red. 1904-1907] a uno spaesato Cranly la sua teoria delle epifanie e il suo rapporto con l'estetica tomista), oppure una forma *dialettica* (i due personaggi discutono in un rapporto di parità, di cui si avrebbe un bell'esempio nel dialogo sulla natura dell'anima al capitolo 7 della *Nouvelle Justine* [1797] di Sade, se lo spietato Bandole non levasse subito la parola alla povera Justine).

Allo stesso modo il riferimento al romanzesco è molto presente nei grandi *dialogues d'idées* dei secoli XVII e XVIII. Si ricorderà che nell'introduzione agli *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) Fontenelle – recuperando il tema fin troppo spesso ripreso dal Tasso della finzione che permette di mandar giù la pillola amara del sapere – domandava alle sue lettrici di leggere i suoi dialoghi così come avevano letto *La Princesse de Clèves* (e non i dialoghi di Galileo). Così, fin dal XVII secolo, i dibattiti sulla pertinenza del dialogo filosofico ripetono alcuni temi dei dibattiti sul romanzo. Per cominciare, la questione della finzione: come, ci si chiede, il filosofo può pretendere di illustrare una verità sotto la forma di una finzione? L'enunciato può essere considerato vero se il suo enunciatore è dato come fittizio? Ora, si sa che una tale riserva davanti alla finzione è in questa epoca onnipresente negli attacchi al romanzo. Allo stesso tempo, tuttavia, si celebra il valore maieutico del dialogo finzionale e il suo statuto d'*exemplum*. Non si tratta di mostrare dei personaggi e una discussione reali, ma di offrire situazioni e personaggi possibili che servano da poli d'identificazione. Questa identificazione del lettore con il personaggio, che è condannata nel romanzo (perché la materia del romanzo è data da ridicole storie d'amore), è dunque annoverata fra le qualità del dialogo serio perché consente di metterle in funzione a pieno il valore espositivo ed euristico.

Capita anche che il romanzo giochi sui due grandi tipi di relazioni possibili – l'allegorica o la digressiva – tra narrativa e argomentatività. Avviene quando la *fabula* si trova in qualche modo a confermare questa o quella posizione che è stata trattata in un contesto digressivo. La cosa è frequente ma mai sistematica;

fra i romanzi enciclopedici (cioè con numerose digressioni di tipo esplicativo e argomentativo) del XIX secolo e di inizio XX, *Moby Dick* detiene per esempio un significato metafisico indipendente dalle sue numerose digressioni, là dove *Vingt mille lieues sous les mers* (1869-1870) non ne ha alcuno malgrado le frequenti divagazioni. Ora, l'ideale del *roman philosophique* si colloca forse ancora un grado più lontano di questa sanzione della *fabula* di posizioni filosofiche esplicitate nel corso del romanzo, esigendo una perfetta coincidenza fra le sue proprietà discorsive e il tipo di interrogazione filosofica che contiene. In questo senso, *Jacques le Fataliste* (1780 ca.) – visto che Diderot mette in parallelo un'interrogazione metafisica sul destino, la libertà dell'uomo, il senso degli eventi e un'interrogazione letteraria sui vincoli narrativi e la *fictionnalité* – rappresenterebbe il risultato più compiuto di *roman philosophique*.

5. Della dimostrazione come racconto e della finzione come euristica

Si vede dunque al termine di questo percorso che, contrariamente a quanto ci si poteva attendere, le nozioni di finzione e di narrazione, che sembravano in un primo tempo permettere di opporre il discorso filosofico a quello romanzesco, si rivelano nella pratica analitica molto poco efficaci. Questo non deriva solo dal fatto che l'opposizione fra questi due discorsi è precaria (visto che il 'romanzo' rinvia a una forma di discorso e la 'filosofia' a un contenuto), ma è dovuto innanzi tutto al fatto che esiste fra il movimento narrativo e quello argomentativo la stessa parentela che c'è fra il processo esplicativo e quello descrittivo, poiché l'uno e l'altro giocano sulla trasformazione dei dati nel tempo. Deriva poi anche dal fatto che il ricorso alla finzione non è riservato solo alle produzioni artistiche, così che proprio come Freud ha qualificato come «romanzo» il suo *Mosè* e Sartre come *roman vrai* il suo *Idiot de la famille*, J. Hillis Miller ha evidenziato il ruolo della finzionalità nella riflessione morale kantiana (*The Ethics of Reading*, 1987), nel momento stesso in cui Michel de Certeau mostrava che il discorso storico e quello psicanalitico non solamente si servono dell'euristica finzionale, ma si esprimono anche in una sorta di «prosa romanzesca» (*Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, 1987). È probabile che non sia del tutto conveniente far sconfinare così le categorie le une nelle altre e arrovellarsi sulle loro opposizioni, ma almeno questo ci permette di osservare come la questione delle relazioni fra romanzo e filosofia non si limiti al problema dell'adattamento di una forma letteraria alla specificità di un contenuto.

(Traduzione di Leonardo Manigrasso)

CANDIDO: DA VOLTAIRE A SCIASCIA

Paolo Orvieto

Sappiamo bene come Sciascia accettasse volentieri tra i vari appellativi qualificanti che gli sono stati attribuiti quelli di «laico, illuminista voltairiano e tutto quello che di me si dice e che non nego»¹, e del resto molti dei protagonisti dei suoi romanzi sono convinti sostenitori dell'illuminismo francese. In *Todo modo* il pittore narratore legge soprattutto testi dell'illuminismo, e in *Il consiglio d'Egitto* uno dei personaggi principali, l'avvocato Paolo Di Blasi, è un seguace dell'illuminismo, e vuole, seguendo Rousseau, una rivoluzione politica e sociale, per cui «il diritto prendesse il luogo dell'arbitrio, che uno Stato giusto, civile si sostituisse al privilegio e all'anarchia baronale, al privilegio ecclesiastico»². Voltaire è il costante ispiratore filosofico, perché, come scrive ancora in *Nero su nero*, «i “superatori” di Voltaire sono tanto più stupidi di coloro che lo maledicono» (*Opere II*, p. 622). E, ancora, Voltaire è, con dichiarata filiazione quando scrive *Candido*, maestro di un umorismo caustico e nel profanare tutti i filosofi e le sette che si proclamano depositari dell'unica e indiscutibile 'verità':

«E come si può ridere, in questa alternativa? Domanda Luciano». «Infatti, - risponde Erasmo-Voltaire, - non rido: mi si crede più divertente di quanto sono in effetti, poiché la tristezza fa apparire arguto e gaio quel che arguto e gaio non è» (*Cruciverba, Opere II*, p. 975).

Anche in *Candido* don Antonio è convinto che «è facile far cadere uno dopo l'altro, come nel baraccone del tiro al bersaglio, tutti i dogmi, i simulacri, e i simboli [...] basta la piccola carabina del *Dizionario filosofico* di Voltaire»³. In *Il contesto* c'è una lunga discussione tra il commissario Rogas e il giudice Riches,

¹ *Nero su nero*, in Leonardo Sciascia, *Opere. 1971-1983* (d'ora in poi *Opere II*), a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, p. 804.

² *Il consiglio d'Egitto*, in L. Sciascia, *Opere. 1956-1971* (d'ora in poi *Opere I*), a cura di Claude Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, p. 545.

³ L. Sciascia, *Candido*, ovvero *Un sogno fatto in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1977 (d'ora in poi C), p. 67.

tutta incentrata sul *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas* di Voltaire (1763), in cui il filosofo fece trionfare la giustizia, smontando le false accuse che portarono alla condanna, tortura, strangolamento e rogo pubblico di Jean Calas. Il giudice Riches contesta Voltaire (e con lui Sciascia): oggi, sostiene, la giustizia è infallibile anche quando sbaglia, perché «non ci sono più individui, non ci sono responsabilità individuali» (*Opere I*, p. 72), ma solo «moltitudini» che vanno colpite nel loro insieme. Il potere rappresenterebbe in terra una sorta di religione, per cui mettendo in dubbio la giustizia si fa opera di eterodossia.

Insomma Voltaire e Beccaria sono i due grandi filosofi della demistificazione delle assiomatiche opinioni comuni e della passiva assuefazione alle ottuse e intolleranti scelleratezze correnti:

La maggior parte degli uomini continuava a faticare duramente, a guerreggiare, a conculcare e rapinare i deboli, ad assistere a tremendi spettacoli di “atti di fede” e di giustizie feudali: ma l’idea che i deboli fossero buoni, le guerre stupide, gli “atti di fede” mostruosi, le giustizie feudali ingiuste, e che alla dura fatica dovesse corrispondere il godimento del frutto, si faceva strada. Al centro del secolo, come un sole allo zenit, stanno – 1759, 1763, 1764 – il *Candide* e il *Traité sur la tolérance* di Voltaire, il *Dei delitti e delle pene* di Beccaria (*Cruciverba*, *Opere II*, p. 1012).

Un Voltaire, insostituibile per ogni generazione, eppure coi suoi limiti, confessa a se stesso l’avvocato Di Blasi in *Il Consiglio d’Egitto*:

Se hai creduto in Rousseau, è giusto che tu veda il contrappasso nell’abate Vella [...]. Il fatto è che Voltaire ti serve di più, oggi... Ma forse Voltaire serve *sempre* di più... Non quanto vorresti, però... Quel che vorresti è il loro pensiero, di Voltaire, di Diderot, e anche di Rousseau, *dentro* la rivoluzione: e invece si è fermato sulla soglia, come la loro vita (*Opere I*, p. 587).

Alla fine lo stesso Di Blasi, scoperta la sua congiura giacobina, rinnega i «sacri testi» dell’illuminismo, perché confessa a se stesso che «non ti servono più, ammesso che ti siano mai serviti». In *Il secolo educatore* di *Cruciverba*, Sciascia giudica il secolo dei Lumi certo quello che ha inventato la «libertà dello spirito» e «la gradevolezza del vivere», ma dove anche, per contrappasso, «tutto era forma – finzione, convenzione, presenza di cose assenti – sicché la vita, la realtà, finivano con l’adeguarsi, con lo starci dentro» (*Opere II*, p. 1010). Gli illuministi cioè hanno costituito una *Weltanschauung* razionalizzante che si è però estraniata dall’empiria dei fatti.

È anche indubbio che l’illuminismo, specificamente di Voltaire, ha insegnato o, almeno, ha cercato di insegnare agli uomini a contestare, come farà *Candide* per tutto il romanzo, le imposture e le illusioni che impediscono agli uomini di pensare con la propria mente e di condurre una vita autonoma. Più offensive iconoclastiche tuttavia sferrate non direttamente contro il bersaglio pole-

mico, ma subdolamente, in modo più accattivante e corrosivo, tramite l'ironia. Sciascia si limita a estendere l'attacco contro il dogmatismo della chiesa cattolica – dei gesuiti – di Voltaire ai dogmatismi delle due 'chiese', cattolica e comunista, ambedue baluardi dell'incrollabile principio di autorità che genera il più intransigente fanatismo, per approdare, come Voltaire, al relativismo di tutti i dogmi, a una sorta di scetticismo decostruttivo.

L'illuminismo è lo sfondo filosofico che sta costantemente dietro questo romanzo, tuttavia una stagione filosofica rivista e corretta dal neoilluminismo (in quanto critica sociale) di Adorno e Horkheimer, della gloriosa Scuola di Francoforte, che certo costituisce l'altro polo di attrazione di *Candido*. L'obiettivo comune dei vari 'illuminismi' è quello di denunciare le perverse 'fedi' che assumono il controllo delle coscienze; tuttavia la correzione francofortese all'illuminismo settecentesco sta nel fatto che la progressiva autoaffermazione della ragione dell'individuo – di Candido – non si trasforma a sua volta nel dominio di una ragione che instaura un'altra e apodittica verità, un altro principio autoritario, con conseguente arbitrio dell'individuo, di un soggetto borghese (e comunista) liberato da ogni verifica critica. La ragione sempre demistificante di Candido non sarà mai dogmatica: è, come Adorno, un 'pensatore dialettico' e non 'sistematico', se vogliamo decostruttivo, che contrappone il «travaglio del negativo» al sistema 'assoluto' che, in quanto tale, è menzognero (legittima infatti le immagini create da una cultura e ideologia solidali al potere), perché autonomo rispetto alla realtà fattuale:

La ragione dialettica è l'irragionevolezza di fronte alla ragione dominante: solo in quanto la confuta e la supera, diventa essa stessa razionale.

La filosofia [...] è il tentativo di considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione [...]. Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole, nella luce messianica. Ottenere queste prospettive senza arbitrio e violenza, dal semplice contatto con gli oggetti, questo, e questo soltanto, è il compito del pensiero⁴.

Nelle due citazioni c'è, in sintesi, tutto l'obiettivo 'filosofico' di *Candido*: decostruire sì, ma in una prospettiva messianica. Inoltre per Adorno – così come per Candido – «non si chiede niente di meno che questo: essere nello stesso momento nelle cose e al di fuori delle cose» (MM, p. 78); «la conoscenza veramente allargante è quella che indugia presso il singolo fenomeno finché, sotto l'insistenza, il suo isolamento si spezza» (MM, p. 78). L'obiettivo della critica sociale della Scuola di Francoforte non è raggiunto da un soggetto puro, da una coscienza trascendentale tipica dell'idealismo, ma da un soggetto individualizza-

⁴ Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, traduzione di Renato Solmi, Introduzione e nota all'edizione 1994 di Leonardo Ceppa, Torino, Einaudi, 1994, pp. 76, 304 (da ora in poi MM).

to che, come Candido, è insieme dentro le e fuori dalle condizioni esistenziali: giudica libero dai condizionamenti e pur invischiato in una determinata situazione storica, così come Candido in quella contingente dell'Italia degli anni Settanta. Tuttavia non per acquisire quella situazione passivamente (duro l'attacco di Adorno contro ogni forma di positivismo acritico), ma per sapersene estraniare, per poterla valutare senza accecamenti ideologico-culturali. Un processo gnoseologico che per Adorno non appartiene neppure a un'intera classe sociale come voleva il marxismo, ma che avviene tramite l'autoriflessione del singolo, nella quale, se davvero critica, si riconoscerà anche il suo prossimo. E questa immersione – e critica – nel contesto storico-sociale ha come obiettivo finale – tanto per i francofortesi quanto per Sciascia – l'emancipazione dell'individuo e, più ancora, «la felicità utopica di tutti gli individui», insomma il trionfo del sogno paligenetico (di Bonnefoy) che trasferisce il soggetto – i soggetti – in un'altra dimensione non più integrata nel sistema: l'utopia di Horkheimer e compagni e il sogno o la Parigi con cui termina Candido non sono una negazione della realtà 'italiana', ma quella stessa realtà umanizzata, che semplicemente sana le contraddizioni e le menzogne che la società tiene occulte.

Del resto comune a Sciascia e ai francofortesi sono sia la persuasione che il marxismo sia una 'filosofia' d'opposizione insufficiente, storicamente sorpassata, complice del difetto dello stesso illuminismo di trasformarsi in sistema generico-dogmatico, scollegato dalle metamorfosi storico-sociali, sia che il proletariato non costituisca più una forza sovversiva e nemmeno progressiva in quanto ormai per lo più integrato al sistema. Infatti, alla domanda di Candido perché doversero essere sue le terre ricevute in eredità, senza che nessuno della sua famiglia le avesse mai lavorate, i contadini rispondono «che la roba si fa per i figli ed è giusto che i figli, e i figli dei figli, la conservino, ne godano e intatta la trasmettano a tutta la catena della discendenza [...]. E poi, di quella storia della terra ai contadini, della terra a chi lavora, erano stufi: per quel miraggio erano andati dietro al partito comunista, ancora ci andavano; ma straccamente, senza crederci e senza volerla» (C, p. 59). Candido sostiene anche che Victor Hugo, Zola e Gorki «sono meglio» di Lenin e Marx, «perché parlavano di cose che ci sono ancora, mentre Marx e Lenin era come se parlassero di cose che non ci sono più. Quelli parlano di cose che c'erano, ed è come se parlassero delle cose che sono venute dopo. Marx e Lenin parlano di cose che sarebbero venute, ed è come se parlassero delle cose che non ci sono più» (C, p. 73). Superiorità dell'estetica sulla politica che sembra una citazione diretta dalla *Teoria estetica* di Adorno: «L'arte vuole ciò che ancora non è stato, però tutto ciò che essa è, è già stato. [...] l'arte stessa resta, con tutta la meditazione attraverso cui passa, ricordo, ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile; resta cioè qualcosa come il risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo»⁵.

⁵ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1975,

Anche in Voltaire la finzione letteraria, tramite un protagonista itinerante finto-ingenuo – si vedano, oltre a *Candide*, anche quelli dell'*Ingénu* e di *Micromégas* – moltiplica le possibili 'opinioni' che sgretolano e pluralizzano ogni verità dogmatica. L'*Ingénu* (1767) è, come *Candide*, un romanzo filosofico in forma di romanzo di formazione: anche lì c'è un protagonista, un urone (esemplare di selvaggio) che, battezzato in Inghilterra, arriva poi in Francia. Ma, non avendo avuto un'educazione 'confessionale' (la signorina Kerkabon, sorella del priore di Nostra Signora della Montagna, si domanda stupita, «come può essere che gli uroni non siano cristiani? Forse i Reverendi Padri gesuiti non li hanno convertiti tutti?»⁶), «le sue idee erano più vive e chiare in quanto, non essendo stato durante l'infanzia riempito di inutilità e di fumi» (V, p. 197). Perciò «non aveva imparato nessun pregiudizio. Il suo intelletto, non piegato dall'errore, era rimasto nella rettitudine. Vedeva le cose come sono, mentre le idee acquisite durante l'infanzia ce le fanno vedere per tutta la vita come non sono» (V, p. 217). Deve confrontarsi con moralismi bigotti (che gli impediscono di unirsi all'amata signorina di Saint-Yves, sorella dell'abate di Saint-Yves, perché lei è stata madrina al suo battesimo), seguendo invece quell'istinto naturale che caratterizza anche *Candide*. È un selvaggio non allineato, tanto che le autorità politiche e religiose, perché non contaminino gli altri cittadini, lo rinchiudono nella prigione della Bastiglia, assieme a un dotto giansenista, Gordon – che svolge lo stesso ruolo di Pangloss di *Candide* e di don Antonio di *Candide* –, con cui, dopo lunghe discussioni, elaborerà un suo personale e irriverente credo filosofico, del resto assai simile a quello di *Candide*. Alla fine, per irridere il vuoto intellettualismo dei dotti e come avviene anche nel rapporto tra *Candide* e il precettore don Antonio Lepanto, «come ultimo prodigio», l'ingenuo – o candido – falso-ignorante «convertiva un giansenista». Una filosofia negativa, corrosiva e senza *auctores* da venerare, basata sull'evidenza dei fatti, ribelle ad ogni intollerante terrorismo 'gesuitico', contro tutti i fanatismi e pregiudizi. L'Ingenuo, come *Candide*, non rimane un 'buon selvaggio' e forse non lo è mai stato: si inserisce nella società con la sua furia iconoclastica mirata ad abbattere dogmi obsoleti e persecutori, ma soprattutto sclerotizzati, trasmessi impregiudicati da padre in figlio, tanto che il dotto Gordon deve riconoscere: «come! Ho speso cinquant'anni per istruirmi, e temo di non poter raggiungere il naturale buon senso di questo ragazzo quasi selvaggio! Ho paura di aver laboriosamente rafforzato dei pregiudizi; egli ascolta solo la semplice natura» (V, p. 213).

In *Micromégas* (1752) c'è un protagonista non umano, un extraterrestre proveniente da Sirio, un gigante che, esiliato per ottocento anni dal gran mufti perché

pp. 193-194.

⁶ Voltaire, *Tutti i romanzi e i racconti e Dizionario filosofico*, Introduzione di Valentino Parlato, traduzioni di Paola Angioletti e Maurizio Grasso, note introduttive di Riccardo Campi e Angelo G. Sabatini, con un saggio di Giovanni Battista Angioletti, Roma, Newton Compton, 2011, p. 194 (da ora in poi V).

non allineato ideologicamente e visitati vari pianeti, approda, assieme al segretario dell'Accademia di Saturno, sulla terra, dove, discutendo con vari scienziati e filosofi, mette a nudo tutte le ingiustizie, le follie umane, religiose e politiche. È anche il vuoto e insulso intellettualismo che sconcerta i due extraterrestri: alla domanda che cos'è per loro l'anima, i filosofi terrestri rispondono citando vari autori tra i quali Aristotele che la definisce *entelechia*, che citano in greco. Ma perché usare una parola greca che nessuno capisce, domanda Micromégas? «Perché, replicò il saggio, bisogna pur citare quello che non si capisce affatto nella lingua che si conosce meno» (V, p. 30). Ma il siriano e il saturnino si scontrano soprattutto con lo smisurato orgoglio degli uomini che credono, col loro pseudo-ingegno, di sottomettere a se stessi il prossimo e tutto il mondo: una umanità satiricamente ridicola e smisuratamente orgogliosa, tanti, come vedremo in *Candido*, Fomà Fomič. Alla fine il davvero saggio Micromégas promette di lasciare ai vermicciattoli terrestri un suo libro di filosofia, nel quale «avrebbero visto il fine delle cose», che, aperto all'Accademia delle scienze a Parigi, si rivelò un volume di tutte pagine bianche. All'antropocentrismo dei sofismi astratti, si oppone una sorta di 'ignoranza' predottrinale e preconfessionale, che è poi quella *tabula rasa* mentale con cui *Candido* si limita ad acquisire i fatti concreti, giudicandoli sì, ma senza pretendere di farne oggetto di metafisiche teorizzazioni teleologiche⁷.

Il romanzo filosofico – con campione esemplare *Candido* – per Sciascia è ancora capace di riscrivere e dare un senso, per quanto demistificante e senza soluzione alternativa, ai fatti storici, che solo nel romanzo (nella finzione letteraria) trovano una loro coerenza. Come scrive Voltaire nell'*Ingénu*, piuttosto che cronache storiche abbiamo bisogno di favole – leggendarie o letterarie –, convinto che queste, se contenenti surrettiziamente un contenuto 'filosofico', siano spesso più veritiere della storia: «Ah! Se abbiamo bisogno di favole, queste favole siano l'emblema della verità! Mi piacciono le favole dei filosofi, rido di quelle dei bambini, e odio quelle degli impostori» (V, p. 212). L'Ingénu, come *Candido*, disprezza la storia, almeno quella che leggiamo nei resoconti ufficiali, proiezioni mistificate e mistificanti del punto di vista delle pre-interpretazioni del potere:

Lesse alcune storie: lo rattristarono. Il mondo gli parve troppo cattivo e troppo miserabile. In effetti la storia non è altro che il quadro dei delitti e delle disgrazie. Sempre la massa degli uomini innocenti e pacifici scompare su queste vaste scene (V, p. 211).

Anche in *Il Consiglio d'Egitto*, l'abate Vella con i suoi due falsi manoscritti scritti in arabo, arriva – più o meno consapevolmente – a ricreare la storia, altrimenti scritta dal potere (dei baroni e dei governatori); una riscrittura che di-

⁷ Un altro campione di sciocco demistificatore è il popolare e siciliano Giufà, per cui cfr. Mario Martelli, *Un remoto antenato di Candido. Sciascia, Giufà e la statua di Candido*, in «Intersezioni», 2010, 1, pp. 43-69.

venta gradualmente letteratura, che così 'redime' il caos, l'arbitrio o il tornaconto (dell'ottica deformante) della storia in significato atemporale e non spaziale, valido per ogni epoca e per ogni uomo. La storia, almeno nei libri che la tramandano, è il palcoscenico solo di re, papi, generali e potenti, gli umili e il popolo ne sono esclusi:

E allora don Giuseppe pianamente gli spiegava che il lavoro dello storico è tutto un imbroglio, un'impostura; e che c'era più merito ad inventarla, la storia, che a trascriverla da vecchie carte [...]. «Tutta un'impostura. La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere. [...] Se ogni foglia scrivesse la sua storia, se quest'albero scrivesse la sua, allora diremmo: oh sì, la storia... Vostro nonno ha scritto la storia? E vostro padre? E il mio? E i nostri avoli e trisavoli?... Sono discesi a marcire nella terra né più e né meno che come le foglie, senza lasciare storia (*Opere I*, pp. 533-534).

Sintomatiche le affermazioni dell'avvocato Di Blasi sempre in *Il consiglio d'Egitto*: «ogni società genera il tipo d'impostura che, per così dire, le si addice. E la nostra società, che è di per sé impostura, impostura giuridica, letteraria, umana... Umana, sì: addirittura dell'esistenza, direi... La nostra società non ha fatto che produrre, naturalmente, ovviamente, l'impostura contraria [...]. In realtà, se in Sicilia la cultura non fosse, più o meno coscientemente, impostura; se non fosse strumento in mano del potere baronale, e quindi finzione, continua finzione e falsificazione della realtà, della storia... Ebbene, io vi dico che l'avventura dell'abate Vella sarebbe stata impossibile... Dico di più: l'abate Vella non ha commesso un crimine, ha soltanto messo su la parodia di un crimine, rovesciandone i termini [...]» (*Opere I*, p. 592). Quando la realtà storica è impostura e finzione (tale è anche per Sciascia la situazione dell'Italia negli anni 70; in *Il contesto* il Ministro degli Interni dice all'ispettore Rogas: «il mio partito, che malgoverna da trent'anni, ha avuto ora la rivelazione che si malgovernerebbe meglio insieme al Partito Rivoluzionario Internazionale», *Opere II*, p. 59), la finzione della finzione (il falso manoscritto, il romanzo letterario-filosofico), mettendo in crisi l'apparente indiscutibile evidenza della finzione (della storia) che si spaccia per oggettiva e innocente mimesi della realtà, è, se non la verità, almeno la demistificazione di una finzione.

In *Porte aperte* il procuratore crede che le «cattiverie» si esauriscano «in una sfera che noi potremmo dire letteraria e che lui diceva d'innocenza, nel senso che riteneva che non nuocessero altrui», a cui Sciascia risponde che «la letteratura non è mai del tutto innocente. Nemmeno la più innocente»⁸. Insomma la

⁸ L. Sciascia, *Opere 1984-1989*, a cura di Claude Ambroise, Milano, Mondadori, 2004, p. 342 (da ora in poi *Opere III*).

letteratura rivendica il proscenio della verità, in quanto *super partes*, non manipolata dai pregiudizi e dal troppo angusto e ottuso obiettivo contingente – anche politico – della storia:

E allora che cosa è la letteratura? Forse un sistema di “oggetti eterni” [...] che variamente, alternativamente, imprevedibilmente splendono, si eclissano, tornano a splendere e ad eclissarsi – e così via – alla luce della verità. Come dire: un sistema solare (*Nero su nero, Opere II*, p. 830).

Perciò nell'abate Vella «il letterato si era impennato, aveva preso la mano all'impostore» (*Opere I*, pp. 625-626). Allora la letteratura – o almeno quella parodica o, se si vuole, filosofica – acquisisce anche la straordinaria capacità di demistificare le ideologie correnti: vola in alto, quindi può giudicare sottraendosi alla mischia e all'apologia; ha insomma un ruolo salvifico e consolatorio:

Scrivere – dice Sciascia in *Il quarantotto* – mi pare un modo di trovare consolazione e riposo; un modo di ritrovarmi, al di fuori delle contraddizioni della vita, finalmente in un destino di verità (*Opere I*, p. 272).

Ha, soprattutto, il potere di dare un senso agli avvenimenti, come nel caso de *La scomparsa di Majorana*. In *Nero su nero* Sciascia scrive che lo hanno definito un grande letterato, ma nel senso opposto a quello che intendeva lui: di colui che è capace di «allontanarsi» dalla realtà e dalla verità, tramite «l'artificio» letterario, «altra cosa essendo la verità effettuale delle cose»; mentre lui, dopo aver scritto il «pamphlet sull'affaire Moro», faceva ben altre considerazioni sulla letteratura, o, almeno, sulla sua letteratura: «che per me, e ne ho avuto piena coscienza da quando ho finito di scrivere sulla scomparsa di Majorana, è la più assoluta forma che la verità possa assumere» (*Opere II*, p. 834). Ancora in *Nero su nero* Sciascia riporta un'affermazione di Valéry, che lui condivide appieno: «Tutta la storia è un falso, e per conseguenza è inutile. Non ho mai subito la seduzione della storia». E per avvalorare questa sua affermazione Valéry dice che «tutto quello che ci hanno raccontato di Waterloo è falso», perché «sono stati i proiettili di Shrapnell [...] a vincere la battaglia»; una verità che non si trova nei libri di storia, bensì nella *Certosa di Parma* di Stendhal, in cui si descrivono alzarsi dal campo di battaglia di Waterloo alti schizzi di terra che potevano essere causati solo da questi nuovi proiettili e non dai normali fucili, per cui «ecco dunque che, ancora una volta, un romanzo dice una verità che i libri di storia non dicono» (*Opere II*, p. 810). Poi, commentando la domanda fatta da Pilato – che cosa sia la verità – all'affermazione di Gesù che fosse venuto al mondo per rendere testimonianza della verità, Sciascia conclude: alla domanda di Pilato - «Che cosa è la verità?» – si sarebbe tentati di rispondere che è la letteratura» (*Nero su nero, Opere II*, p. 815). Nell'*Affaire Moro* viene citato un passo della *Storia della Democrazia Cristiana* di Giorgio Galli in cui si dice che «l'ideologia ufficiale che

cementa il blocco di potere» della Democrazia Cristiana, è stata assai bene sintetizzata da Sciascia e da Elio Petri nel film *Todo modo*, per cui, conclude Sciascia, «nel vuoto di riflessione, di critica e persino di buon senso in cui la vita politica italiana si è svolta, le sintesi non potevano apparire che anticipazioni, che profezie [...]. Lasciata, insomma, alla letteratura la verità, la verità – quando dura e tragica apparve nello spazio quotidiano e non fu più possibile ignorarla o travisarla – sembrò generata dalla letteratura» (*Opere II*, p. 479).

Anche per Adorno l'arte rappresenta il più potente mezzo di reazione 'razionale' contro l'irrazionalità di un mondo che è solo apparentemente razionale, in quanto «completamente amministrato» dagli pseudovalori di una società capitalistica:

L'arte è il rifugio del comportamento mimetico. In essa il soggetto, nei diversi gradi della sua autonomia, prende posizione nei confronti del suo altro, stando da questo separato, ma tuttavia non completamente [è l'esatta posizione di *Candido*]. [...] La società capitalista nasconde e nega proprio tale irrazionalità e contro tale situazione l'arte rappresenta la verità in un duplice senso: nel senso che essa tiene ferma un'immagine del fine artistico che è stata sepolta dalla razionalità, e nel senso che essa prova che il vigente è colpevole di irrazionalità. [...] L'arte costituisce un momento nel processo di quello che Max Weber ha chiamato disincanto del mondo intrecciato alla razionalizzazione⁹.

Il che significa che un certo tipo di arte – come *Candido* – unisce la dimensione mimetica a quella conoscitiva: è una razionalità sovrapposta che critica e smantella ogni pseudo-razionalità, per cui, per il suo valore gnoseologico, ha implicitamente un alto tasso filosofico: «Il contenuto di verità di un'opera ha bisogno della filosofia. Soltanto in esso la filosofia converge con l'arte e si spegne in lei [...]. Il contenuto di verità delle opere deve essere severamente distinto da qualunque filosofia insufflatavi non importa se dall'autore o se dal teorico» (ivi, p. 484). Ecco che allora si torna all'equipollenza, già voltairiana, tra romanzo (letterario) e filosofia (che è conoscenza critica empirica, refrattaria ad ogni sapere a priori stabilito dall'alto¹⁰); per cui, come dice ancora Adorno, lo stato di «assoluta libertà» dell'arte «entra in contraddizione col perenne stato di illibertà vigente nel tutto».

Come *Candide* di Voltaire anche *Candido* di Sciascia vuole demolire uno dopo l'altro false opinioni e pregiudizi, fino alle più sistematiche e inviolabili fedi filosofiche, sostenute da Pangloss che «insegnava la metafisico-teologo-cosmologia. Provava in modo ammirevole come non potesse esistere effetto senza causa, come nel migliore dei mondi possibili il castello di monsignore il baro-

⁹ Th.W. Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 78.

¹⁰ Cfr. in proposito, Ugo Dotti, *Il 'conte philosophique' di Leonardo Sciascia*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2010, 617, pp. 118-131.

ne fosse il più bello dei castelli, e la signora la migliore di tutte le baronesse» (V, p. 101). Per condividere semmai il devastante pessimismo (in antitesi all'ottimismo di Pangloss-Leibniz) di Martino, convinto – come del resto anche Sciascia – che questo non è il migliore dei mondi, abbandonato da Dio nelle mani di una creatura malvagia che ha stipato il creato di ingiustizie, odi, invidie e fazioni in lotta tra di loro. *Candide* arriva alla fine a una soluzione se non d'ottimismo, almeno di speranza, suggerita non dagli intellettuali (Pangloss e Martino), bensì da un contadino turco: che l'unica cosa che possa dare una certa felicità è il ritirarsi a coltivare il proprio campicello, estraniandosi dalla cosiddetta civiltà. Mentre per Candido l'esperienza di «dissodare e concimare» le proprie terre si rivela fallimentare: i raccolti vengono su bruciati ed è odiato dai contadini, perché «appariva loro come una specie di usurpatore, di ladro» (C, p. 58). L'ultimo rifugio di Candido non è il 'campiello', ma un'officina di Parigi: candore non significa più per Sciascia, come per Voltaire, regressione allo stato di natura, bensì semplice rifiuto all'omologazione passiva, disposizione mentale che non porta a una pre-civile innocenza, ma a una superiore coscienza che non rifiuta il confronto con la civiltà, ma che sa anche individuarne le menzogne («finché una sera, tornando da una di quelle riunioni, Francesca disse: – E se fossero soltanto degli imbecilli? – E fu il principio della liberazione, della guarigione», C, p. 119).

Insomma il nostro futuro deve dipendere da una libera e autonoma scelta, e non da una irresponsabile affiliazione, vigliacca e alienante, a coartanti 'filosofie' o 'fedi' che hanno usurpato il nostro libero arbitrio. Mentre è più che evidente che queste ideologie coattive vogliono, come fa don Gaetano in *Todo modo*, solo «modellare la coscienza come cera»; spesso a scapito della verità, come afferma in *Candide* il dotto teologo a don Antonio, invitato a dimettersi da arciprete: «non è che la verità non sia bella: ma a volte fa tanto di quel danno che il tacerla non è colpa ma merito» (C, p. 54). In sostanza tanto *Candide* quanto Candido – ma è anche l'utopia della Scuola di Francoforte – sognano un impossibile Eldorado, in cui, come fa sapere a *Candide* un saggio di quel luogo utopico, non ci sono «preti», perché qui «noi siamo tutti preti»; al che *Candide* domanda sorpreso: «come non avete monaci che insegnano, litigano, governano, tramano e fanno bruciare le persone senza avvertirle?» (V, p. 125).

Tuttavia, essendo *Candide* un romanzo filosofico tutto giocato sulla parodia e sul sarcasmo politicamente urticante e che sferra colpi di machete tanto alla 'chiesa' DC quanto a quella PCI (quando don Antonio da prete si fa comunista, *Candide* è convinto che l'ex precettore «stesse passando da una Chiesa all'altra»: C, p. 75), a tutte le ideologie imperversanti, ci si chiede se vi siano altri referenti 'filosofici', oltre al consanguineo Voltaire rivisitato, come visto, dalla Scuola di Francoforte. Il romanzo, che si può definire 'di formazione', procede per progressive prese di coscienza dell'ingenuo (per gli altri tanto idiota quanto mostro) *Candide*, che demistifica – decostruisce – tutti i falsi automatismi delle ideologie correnti. E questo non tanto tramite un solo testo dissacrante (esplicitamente il *Candide* di Voltaire), ma tramite il fuoco concentrico di molte citazioni che di

volta in volta deragliano il testo verso la letteratura – in cui è proiettata la verità – e frantumano l'apparentemente indiscutibile *logos* della storia e dell'ideologia politica¹¹. Si tratta, in virtù delle molte citazioni, di una letteratura-filosofia in transito, in proteiforme mobilità che non si esaurisce in un unico e sistematico archetipo né ideologico né letterario. Potremmo citare, oltre alla «micrologia» di Benjamin, ancora Adorno:

Per giudicare la solidità di un abbozzo, basta vedere se evoca le citazioni. Il pensiero che ha dischiuso una cellula della realtà penetra, senza violenza del soggetto, nella cellula accanto. Dimostra di essere in rapporto con l'oggetto quando altri oggetti si cristallizzano intorno ad esso. Nella luce che dirige sul proprio oggetto, altri cominciano a scintillare (MM, p. 93).

Un testo, letterario e non, è come una sorta di «ragnatela»»: attira e cattura tutto quello che più o meno inopinatamente gli ronza attorno: «metafore che li attraversano per caso, diventano una preda nutriente» (MM, p. 93). Il percorso – si veda *Das Passagen-werk* di Benjamin – non è dall'insieme ai dettagli, ma, viceversa, dai dettagli all'insieme, costituito dai frammenti letterari – quindi di verità – che interagiscono nella coscienza e nella cultura del singolo soggetto. Già in *Il contesto* del 1971 Sciascia esibisce una fitta rete di citazioni da scrittori italiani, francesi, spagnoli, inglesi e russi; in *Todo modo*, a svolgere il ruolo di testo-guida sono *I Sotterranei del Vaticano* di Gide; in *Il cavaliere e la morte* la raffica di citazioni varia da Anders Zorn a Machado, Tolstoj, Pirandello, Alfieri, Gadda, Hugo, Proust, Ungaretti, Leopardi, D'Annunzio, Campana, Montale, Kant, Shakespeare, Carducci, Gide, Feydeau. In *Candide* le citazioni in più sensi dilatano e quindi riscrivono anche il testo-guida, il *Candide* di Voltaire, smentendo l'affermazione di don Gaetano in *Todo modo*:

E forse si possono oggi riscrivere tutti i libri che sono stati scritti; e altro anzi non si fa, riaprendoli con chiavi false, con grimaldelli e, mi consenta un doppio senso banale, ma pertinente, piedi di porco. Tutti. Tranne *Candide* (*Opere II*, p. 188)¹².

Dunque anche *Candide* può essere riscritto, e tuttavia, pur cercando di mantenere la più assoluta fedeltà all'originale, cambia il trascrittore e il destinatario, esattamente come nel caso celebre del borgesiano Pierre Menard che riscrive il *Don Chisciotte* di Cervantes: «quell'apologo sullo storicismo assoluto che è il ce-

¹¹ Sulle citazioni in Sciascia cfr. Ricciarda Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in «Studi novecenteschi», marzo 1977 (poi in *Pagine sparse*, Napoli, Esi, 1995); Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno*, Milano, Mursia, 1990; e Marta Chini, *L'aperto riscrivere» di Sciascia*, in «Italianistica», 2007, 1-2, pp. 213-224.

¹² Sulla riscrittura del *Candide* cfr. Jean-Christophe Rebejkow, «*Candide*», ou quand Sciascia réécrit Voltaire, in «Versants», 2001, 39, pp. 231-249.

lebre *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*: la storia di uno scrittore, invero piuttosto mediocre, che propone di rifare, di riscrivere, il *Don Chisciotte*. E dapprima ritiene di dovere e potere rifarlo *com'era*, ma poi si accorge che può soltanto rifarlo *com'è*: in tutto uguale, parola per parola, a quello di Cervantes – e in tutto diverso» (*Opere II*, pp. 657-658). Sull'originale si innesta l'interpretazione – il pre-giudizio storico, direbbe Gadamer – e la fantasmagoria delle citazioni del trascrittore. E del resto è quanto afferma Sciascia nella nota finale al suo *Candido*:

Dice Montesquieu che «un'opera originale ne fa quasi sempre nascere cinque o seicento altre, queste servendosi della prima all'incirca come i geometri si servono delle loro formule». Non so se il *Candido* sia servito da formula a cinque o seicento altri libri. Credo di no, purtroppo: ché ci saremmo annoiati di meno, su tanta letteratura. Comunque, che questo mio racconto sia il primo o il seicentesimo, di quella formula ho tentato di servirmi. Ma mi pare di non avercela fatta, e che questo libro somigli agli altri miei. Quella velocità e leggerezza non è più possibile ritrovarle: neppure da me, che credo di non aver mai annoiato il lettore. Se non il risultato, valga almeno l'intenzione: ho cercato di essere veloce, di essere leggero. Ma grave è il nostro tempo, assai grave (C, p. 139).

Due le indicazioni fornite: che ogni riscrittura risulta in altro contesto storico una nuova scrittura, per cui alla fine il nuovo testo è copia che tuttavia risemantizza a sua volta l'originale, e questo tramite le molte interferenze di tracce derivate da altri testi, che contengono frammenti della nuova verità, presenze ossessive nella memoria dell'autore¹³. Una filosofia dunque che, tradendo l'ortodossia della ossequente replicazione, si prospetta come fatta a *patchwork*: l'obiettivo è sempre quello di eludere ogni sistema assoluto. E, seconda indicazione, che la leggerezza, tanto ammirata non solo in Voltaire ma anche in Kundera, è abbinata naturalmente all'intelligenza: «Si è così profondi, che non si vede più niente. A forza di andare in profondità, si è sprofondati. Soltanto l'intelligenza, l'intelligenza che è anche "leggerezza", che sa essere "leggera", può sperare di risalire alla superficialità, alla banalità» (*Nero su nero, Opere II*, p. 717). Leggerezza, parodia e scherzo certo congeniali al 'sistema letterario-filosofico' di Sciascia, ancora praticabili negli anni Settanta, ma, essendo «i tempi gravi», solo con sofferenza, come caustica e arrabbiata arma di attacco o, almeno, di difesa. Anche la «parodia» del *Contesto*, dice Sciascia, «ho cominciato a scriverla con divertimento, e l'ho finita che non mi divertivo più» (*Opere II*, p. 96). In *Nero su nero*, Sciascia attribuisce oltre che a Voltaire anche a Diderot l'invenzione dello scherzo letterario, che tuttavia allora era puro divertimento, mentre ora è schermo alla violenza, alla stupidità, alla sopraffazione:

¹³ Cfr. *L'inesistente Borges*, in *Cronachette*: «e finché non avverrà la confluenza, la fusione, ciascun libro sarà suscettibile di variazioni, di mutamenti – e cioè di apparire diverso ad ogni epoca, ad ogni generazione di lettori, ad ogni singolo lettore e ad ogni rilettura da parte di uno stesso lettore. Un libro non è che la somma dei punti di vista sul libro, delle interpretazioni» (*Opere III*, p. 163).

Possiamo mettere a conto del suo [di Diderot] genio l'invenzione dello scherzo come categoria letteraria a noi, alla nostra epoca destinata: previa, si capisce, introversione, infelicità, sofferenza: per noi. Non ci resta che lo scherzo, se vogliamo salvarci; se vogliamo, cioè, salvare l'intelligenza delle cose, dei fatti. Lo scherzo dentro noi, dentro le cose, i fatti, le idee: con uno strazio ignoto a Diderot, ignoto al suo tempo. Come lo vive, come lo rappresenta, lo scrittore cecoslovacco Milan Kundera (*Opere II*, p. 784).

È probabile che Sciascia citi apertamente *Lo scherzo*, il romanzo che ha rivelato Milan Kundera nel 1967: lo studente Ludvík scrive «per scherzo» una carolina alla sempre seria e allineata Markéta, in cui definisce l'ottimismo socialista «l'oppio dei popoli». Uno scherzo – che smaschera involontariamente la verità – che finisce in tragica persecuzione: anche lì, come in *Candido*, il fanatismo comunista è equiparato a quello cristiano:

Ripensando, oggi, alla mia situazione di allora, mi viene in mente per analogia l'immenso potere del cristiano che istilla nel credente il convincimento della sua fondamentale e incessante condizione di peccatore; anch'io (come tutti, però), di fronte alla rivoluzione e al suo partito, tenevo la testa bassa¹⁴.

E del resto lo stesso Sciascia definisce il suo penultimo romanzo, *Il cavaliere e la morte* (1988) una *sotie*, che è un testo satirico fiorito in Francia nei secoli XVII e XVIII, con personaggi in azione che sono dei *sots* (e anche *Candido* è un *sot*), per l'opinione comune dei buffoni, che sono o si fanno credere degli sciocchi, e che però dal loro punto di vista straniato e demente sono capaci di satireggiare la società e la politica del tempo (si veda la «carnevalizzazione» di Bachtin). Insomma l'insostenibile leggerezza dell'essere che però, come in Kundera e nella *sotie*, copre o maschera la rabbia, il disagio, l'asfissia del singolo imprigionato e vilipeso dal potere dominante.

Candido è un romanzo a largo spettro filosofico: dall'illuminismo di Voltaire ai francofortesi delle prime decadi del Novecento, fino a saggiare altri 'filosofi', pur sempre francesi, legati alla rivoluzione studentesca del Sessantotto: Roland Barthes e Jacques Derrida (Sciascia scriveva già nel 1961 a Valerio Volpini che «persone come noi – come te, come me – stanno in effetti a sinistra dei comunisti»)¹⁵. Nel 1975 era uscito presso Seuil *Barthes par Roland Barthes* che, credo, costituisca, il più attuale *maître à penser* che in questi anni affascina l'agnostico se non anarchico Sciascia, e forse proprio perché la nuova 'filosofia' di Barthes (e del gruppo di Tel Quel) è proprio «più a sinistra» del comunismo, ormai organico al potere. Molteplici le evidenti sintonie con *Barthes par Roland*

¹⁴ Milan Kundera, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi, 1986, p. 60.

¹⁵ La citazione in Giuseppe Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 76, ottima monografia a cui rimando anche per la vasta bibliografia.

Barthes. Il razionalismo, scrive Barthes, «circolante e castrante», si può contrastare tramite due tipi di «ironie», sia scrivendo una Copia che sia più valida dell'originale (*Candido* è una copia «più valida» dell'originale', da intendersi sia come la contingenza storica sia anche come il *Candide* di Voltaire), sia «deformando regolarmente, secondo certe regole, l'oggetto mimato»¹⁶. E in effetti *Candido* «deforma regolarmente» tutte le ideologie in cui si imbatte e i rispettivi idolatrati testi teorici, ma senza cadere nel razionalismo categorizzante degli illuministi già condannato da Adorno. Barthes poi instaura il neologismo della *lexia*, cioè un «frammento di lettura [...] il residuo intellettuale d'un ritaglio», con cui si può «consacrarsi alla preparazione totalmente rituale e totalmente arbitraria d'un senso» (RB, p. 56), quello appunto non dettato dal *logos*, ma dall'assemblaggio casuale ma anche voluttuoso delle *lexie*. Numerose in *Candido* le *lexie* barthesiane: da più opere di Voltaire e di Stendhal, da Shakespeare, dal *Vangelo*, San Paolo, Dostoevskij, Marcuse, Freud, Gramsci, Marx, Arnobio, Hugo, Roth, Bonney, Hemingway ecc. Nella sua pseudoautobiografia Barthes ci dice che «lo scopo del suo discorso non è la verità, e nondimeno questo discorso è assertivo»: esattamente lo stesso scopo di *Candido-Sciascia*, che non vuole contrapporre una contro-filosofia alternativa e 'logocentrica', ma che si limita a sussumere e dissolvere le false filosofie correnti; pur tuttavia la negazione è anche un «discorso assertivo». Perché, ancora per Barthes – come per *Candido* – quando imperversano totalitari due linguaggi del potere (nel caso Italia DC e PCI), allora è necessario produrne un terzo: «un linguaggio ha bandiera sull'altro solo temporaneamente; basta che dalla fine ne esca un terzo perché l'assalitore sia costretto alla ritirata; nel conflitto di retoriche, la vittoria va sempre e solo al terzo linguaggio. Questo linguaggio ha per compito di liberare i prigionieri; di sparpagliare i significati, i catechismi. [...] la differenza non si lasci placare da alcuna soggezione: non c'è mai l'ultima replica» (RB, pp. 59-60). Lo scopo dichiarato, da Barthes e da *Sciascia*, non è quello di contrapporre un 'discorso' (nel senso foucaultiano) a un altro, uno di sinistra a quello borghese di destra (come del resto ambedue, una volta di sinistra, avevano fatto anni prima), perché ora sono convinti che ogni 'discorso', a qualsiasi schieramento ideologico appartenga, e soprattutto quello politico, tende «a ripetersi, a generalizzarsi, a diventar faticoso: appena c'è da qualche parte una mutazione del discorso, ne segue una vulgata e il suo codazzo che sfrutta fino all'esaurimento frasi immobili» (RB, p. 63). Allora, unica reazione possibile, è necessario che «un autore produca un testo politico insieme rigoroso e libero, che assuma il segno della singolarità estetica, come se inventasse o variasse quel che è stato detto» (RB, p. 63). E siamo al solito paradosso: che la riscrittura o l'invenzione letteraria esibiscono se non la 'verità' che non esiste in assoluto, ma almeno «un testo politico rigoroso» che

¹⁶ *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980 (ed. or., Paris, Seuil, 1975), p. 52, da ora in poi RB.

è anche più affidabile in quanto «libero». Questo irriverente scrittore-filosofo-politico si oppone alle sclerotizzate opinioni e fedi consolidate, compiendo «delle traslazioni [...]», per cui «prova piacere a dirottare l'oggetto, attraverso un tipo di immaginazione che è più omologica che metaforica, opera per scivolamento totale, accarezza» (RB, p. 68). La traslazione – e tutto *Candido* è una traslazione 'omologica' – è lo strumento privilegiato per «decomporre/distruggere» la coscienza borghese. Il comportamento è comune: «si finge volontariamente di restare all'interno di questa coscienza e ci si mette a deteriorarla a farla cedere, sprofondare, da fermi, come si farebbe con una zolletta di zucchero intingendola nell'acqua» (RB, p. 74). Anche *Candido* sperimenta dapprima la convinta adesione: cerca di essere cattolico andando a Lourdes, di capire il fascismo del nonno, infine si iscrive al Partito Comunista, per rifiutare e «deteriorare» ad una ad una, nauseato, tutte queste «coscienze». Altra sintonia: per contrastare le ideologie dominanti l'unica azione possibile è la «decomposizione» e non la «distruzione», perché «per distruggere la coscienza borghese bisogna allontanarsene e questa esteriorità non è possibile che in una situazione rivoluzionaria» (RB, p. 74). E anche in *Candido* la rivoluzione – quindi la distruzione delle ideologie borghesi – è oggi impossibile: la rivoluzione è «ormai rimandata a data da non destinarsi» (C, p. 126). Poi, aggiunge Barthes, «per distruggere insomma bisogna poter saltare. Ma saltare dove? In che linguaggio? In che zona della buona coscienza e della cattiva fede?» (RB, p. 75). In un primo tempo molti intellettuali degli anni Settanta erano convinti che per distruggere la coscienza borghese fosse sufficiente agire tramite l'azione demolitrice di una contro-coscienza, quella comunista (o addirittura maoista: si pensi a Julia Kristeva), che tuttavia, se si attesta come altro inconfutabile catechismo, si trasforma in nuova dottrina totalitaria, ottusa e oppressiva, a sua volta allora da 'distruggere' o, almeno, da 'decomporre'. Barthes sintetizza così questo processo di ascesa, di sclerosi e di «impantanamento» delle ideologie: «una *doxa* (un'opinione comune) si impone, insopportabile: per liberarmene, postulo un paradosso; poi questo paradosso si impantana, diventa anche lui una nuova concrezione, una nuova *doxa*, e devo andare più lontano verso un nuovo paradosso» (RB, p. 83). E poi si pone la stessa domanda che si è posto anche Sciascia: «che fare se lo stereotipo passasse a sinistra?» (RB, p. 184). Appunto il PCI di *Candido* è dapprima il «paradosso» che demolisce la *doxa* del credo democristiano, ma poi «si impantana» incancrenendosi in nuovo «stereotipo». Perciò è indispensabile pensare non più protetti – o irreggimentati – da alcuna «tutela», che è poi un'espropriazione: «Fin qui aveva [Barthes parla di sé in terza persona] sempre lavorato sotto la tutela d'un grande sistema (Marx, Sartre, Brecht, la semiologia, il Testo). Oggi gli sembra di scrivere più allo scoperto; nulla lo sostiene se non lembi di linguaggi passati» (RB, p. 116). Anche la filosofia di *Candido* è sorretta solo, come abbiamo visto, da «lambi di linguaggi passati», specificamente letterari, che decostruiscono il logocentrismo della ragione dominante. Frammentazione della coerenza del *logos* che si ottiene con lo «scrivere per frammenti; i frammenti sono allora

delle pietre sulla circonferenza del cerchio: mi sparpaglio in tondo: tutto il mio piccolo universo a pezzi; al centro cosa? ... Il frammento... implica il godimento immediato: è un fantasma di discorso, uno spiraglio di desiderio... ogni pezzo basta a se stesso, e però non è mai altro che l'interstizio dei suoi vicini: l'opera non è fatta che di fuori-testo... Il frammento ha il suo ideale: un'altra condensazione, non di pensiero, o di saggezza, o di verità» (RB, pp. 107-109). E chi sa se Sciascia avesse avuto il tempo di leggere *Fragments d'un discours amoureux*, uscito nel 1977, in cui ogni periodo è, con segnalazione a lato, citazione da uno degli autori amati da Barthes. Ma certo aveva letto *Le plaisir du texte*, uscito in traduzione italiana presso Einaudi nel 1975, da cui trae altri spunti filosofici; testo che ricorda esplicitamente in *Opere II*, p. 827.

Per questo iconoclasta non rimane altra scelta che l'uscire da ogni 'impan-tamento' – rifiutare ogni *doxa* – e assumere la posizione di un atarassico osservatore – e giudice – esterno, tanto alla coscienza borghese quanto a quella comunista: «uomo del paradosso, come ogni scrittore, io sono *dietro la porta*; vorrei sì oltrepassarla, vorrei vedere ciò che vien detto, partecipare anch'io alla scena comunitaria; sono senza tregua *in ascolto di ciò da cui sono escluso*; sono di sasso, colpito, tagliato fuori dalla popolarità dei linguaggi» (RB, p. 140). È esattamente il ruolo che Candido svolge per tutto il romanzo, anche lui, come Barthes, sorta di «camera di echi», in cui i sistemi rimbalzano, senza attecchire, perché è stato da essi «escluso». «Tuttavia – scrive ancora Barthes seguito da Sciascia – se è egli stesso un soggetto di linguaggio, la sua battaglia non può avere uno sbocco politico diretto, poiché questo sarebbe ritrovare l'opacità degli stereotipi. Tale battaglia prende dunque il movimento d'una apocalisse: egli spartisce a oltranza, esaspera tutto un gioco di valori, e nello stesso tempo vive utopisticamente – si potrebbe dire respira: la trasparenza finale dei rapporti sociali» (RB, p. 157). La Parigi in cui approdano alla fine Candido e Francesca, poi raggiunti anche da don Antonio, è il luogo in cui «si respira la trasparenza dei rapporti sociali», sorta di Eldorado (di *Candide*) o alternativa di sogno palingenetico che si contrappone alla disumanizzante realtà italiana. Anche la filosofia di Barthes, come quella di Voltaire, di Adorno e Horkheimer e di Sciascia, approda alla redenzione utopica.

A questa sistematica demolizione delle ideologie – *doxai* – correnti e alienanti fa da contrappasso, tanto in Barthes quanto, come vedremo in Marcuse e in *Candide* – l'antitetica esaltazione dell'istinto prelogico del tipo di quello dell'Ingenuo urone – anteriore al *logos*, nel senso assunto in Derrida –: «liberazione politica della sessualità: è una doppia trasgressione, dal politico attraverso il sessuale, e viceversa» (RB, p. 77); «bisogna introdurre in questo immaginario ragionevole il seme del desiderio, la rivendicazione del corpo» (RB, p. 81); e «l'opinione pubblica ha una concezione ridotta del corpo: è sempre, pare, ciò che si oppone all'anima, ogni estensione un po' metonimica del corpo è tabù» (RB, p. 92). Candido non è come l'urone di Voltaire un revival del mito del 'buon selvaggio', si limita a proclamare il primato della corporeità, che intuisce senza

la deformazione dell'ideologia e senza far ricorso all'onniscienza della ragione illuministica, per riappropriarsi del 'piacere' negato all'anima', intesa come elaborazione intellettuale: «i dirigenti del partito ancora, dunque, parlavano all'anima di coloro che soltanto dei corpi potevano e sapevano parlare» (C, p. 85); «poi forse, il corpo di Paola aveva ceduto all'anima [...]: ed ecco che la gioiosa verità del corpo le si era appannata, le si era stravolta, era diventata un bene inferiore» (C, pp. 100-101). È tramite la prima e conturbante esperienza sessuale avuta con un'infermiera nel corridoio del treno che porta i malati a Lourdes, che Candido matura la 'demolizione' di una fede e delle sue pratiche, per Sciascia ai limiti della superstizione.

Ecco che allora, soppressi i forvianti sillogismi dell'intelletto, come in Nietzsche, Marcuse, Derrida e molti altri filosofi del postmoderno, il 'gioco' diventa uno strumento non di inutile divagazione, ma cardinale nella decostruzione degli epistemi altrimenti dominanti:

Come gli adulti fanno le parole incrociate, Candido faceva le cose incrociate. C'entravano anche le parole, e quasi sempre la prima o l'ultima sillaba delle parole: ma erano soprattutto le cose, il loro posto, la consistenza, a sviluppare il gioco e a dargli, appunto, la piacevole difficoltà, il piacere azzardo del gioco (C, p. 19).

Il prodotto finale di questo abbinamento di gioco e di sessualità felice è «un libro di sapere e di scrittura, insieme sistema perfetto e derisione d'ogni sistema, una somma d'intelligenza e di piacere, un libro vendicatore e tenero, corrosivo, pacifico ecc., in breve ha tutte le qualità d'un eroe da romanzo» (RB, p. 196). Barthes eroe del suo romanzo felice e vendicativo, così come Candido, eroe «vendicativo» di romanzo o ambedue nuovi filosofi di una antifilosofia?

Ma è soprattutto Marcuse che in quegli anni, per debellare l'«alienazione ed estraneazione» dell'esistenza umana causate dal lavoro che imprigiona il lavoratore in una gabbia esistenziale e contro quella che definisce l'«oggettivazione» ipotizza come antidoti la fantasia, il principio di piacere demonizzato da Freud e, ancor prima, il gioco, con cui l'uomo non è più sottomesso all'oggetto, mentre «al contrario, il gioco sopprime, nei limiti del possibile, questo contenuto e regolarità "oggettivi" degli oggetti per mettere al loro posto una regolarità diversa, creata dall'uomo stesso, a cui chi gioca si lega liberamente per volontà propria»; allora «l'uomo una volta tanto fa degli oggetti quel che gli pare, si pone al di sopra di essi, è, tra gli oggetti, "libero" da essi»¹⁷. E proprio questo Candido-Marcuse 'gioca' con tutti i ruoli che gli propongono il nonno, i familiari e i capi-partito, per cui, tramite il gioco eversivo, come dice ancora Marcuse, è sempre «presso di sé» e non «presso l'altro da sé».

¹⁷ Herbert Marcuse, *Cultura e società. Saggi di teoria critica 1933-1965*, Torino, Einaudi, 1969, p. 155 (da ora in poi CS).

Tuttavia, ci chiediamo, come Sciascia costruisce questa sua ideologia alternativa o, meglio, antiideologia, in quanto edificata sulle macerie delle varie ideologie dominanti, del recente passato (fascismo) e del presente (Democrazia Cristiana, Partito Comunista italiani), delle due Chiese che spaccano a metà l'Italia, ma ugualmente incancrenite e in combutta per spartirsi la gestione politica e ideologica d'Italia? Due 'chiese italiane' che hanno come unico scopo quello di mantenere un consenso generalizzato, che viene avallato con ogni mezzo, coerente o incoerente, lecito o illecito, disposte perciò ad accettare le più eclatanti incoerenze: i comunisti che continuano a sposarsi e a battezzare i loro figli in chiesa, che non accettano le terre donate da Candido per costruire un ospedale e che non denunciano il tentativo di corruzione per l'appalto all'ospedale; il dotto teologo che, come abbiamo visto, afferma che la verità è bella, ma che è meglio tenerla nascosta quando fa comodo. È la precisa situazione di Sciascia che nel 1975 viene eletto come indipendente nelle liste del partito comunista alle elezioni di Palermo, ma, deluso dalla politica comunista non solo cittadina ma genericamente italiana, si dimette in forte polemica col partito nel 1977.

Perciò seguiamo la trama e i personaggi di questo romanzo filosofico di Sciascia, cercando di capire in che modo questa anti-filosofia decostruttiva sia costruita nei quattordici capitoletti del romanzo (altro evidente prestito dal *Candide*). Candido Munafò nasce in una grotta nella notte dal 9 al 10 luglio 1943, giorno dello sbarco delle truppe di Patton e Montgomery. Il padre si chiama Francesco Maria, la madre, Maria Grazia Munafò. Ogni nome è metaforico e allusivo: Candido – *nomen omen* –, Francesco Maria è il nome di Voltaire, Maria Grazia allude forse a Maria madre di Gesù, che partorisce per opera dello Spirito Santo, così come c'è il dubbio che Francesco Maria – novello Giuseppe – non sia il vero padre: «che altro si poteva pretendere da un padre che si assomigliava, per putatività se non santamente decorosamente sopportata, a Giuseppe figlio di Giacobbe la cui moglie per virtù dello Spirito Santo aveva concepito così come Maria Grazia per virtù dello Spirito Americano» (C, p. 22). Del resto Candido nasce, come Gesù, «in una grotta o in una stalla», in una notte illuminata, invece che della cometa, «di bengala multicolori». È controfigura di un Cristo risorto e sottratto alle gerarchie ecclesiastiche, nella misura in cui irride il cristianesimo in quanto Chiesa:

Quel che si diceva del liberalismo – «è vivo perché morto» – e che si dirà del marxismo, forse si può oggi dire del cristianesimo. E sarebbe una buona novella, un inveramento dell'Evangelo nel senso più proprio, poter arrivare a dire che il cristianesimo è vivo perché è morto nelle sue Chiese (*Opere II*, p. 826).

Don Antonio Lepanto, il precettore, ricorda la grande battaglia tra cristiani e pagani; Paolo di Sales, il dirigente comunista, evoca, parodicamente, l'altrettanto fondamentalista, ma cristiano, san Francesco di Sales; Francesca la cugina con cui fugge a Parigi, quella che sta traducendo *Un rêve fait a Mantoue* di

Bonnefoy, certo è consorella di san Francesco, il santo che non esibiva una dottrina ma un contatto innocente con la natura e che colloquiava con gli animali. Grazia Maria è nata Cressi, è figlia di un generale fascista, Arturo Cressi. Se Candido fosse nato poco prima, si sarebbe chiamato Bruno, come il figlio di Mussolini, ma ora è chiamato Candido, tuttavia, precisa l'autore «l'esistenza di un libro intitolato a quel nome, di un personaggio che vagava nelle guerre tra àvari e bulgari, tra gesuiti e regno di Spagna era perfettamente innota all'avvocato Francesco Maria Munafò» (C, p. 4). Viene così chiamato per la polvere bianca di cui era ammantato l'avvocato padre dopo un bombardamento. Appena nato Candido, il padre va a trovare il capitano americano per chiedere latte e generi alimentari per la famiglia, che il capitano H. Dykes gli fornisce generosamente; H. sta per Hamlet, perciò d'ora in poi Dykes viene chiamato Amleto. Il padre addirittura, dapprima senza fondamento, sospetta una relazione tra la moglie e Amleto e che Candido non sia figlio suo, bensì del capitano: solo poi, dopo la guerra, quando Amleto tornerà in Italia, i due diventano amanti e Maria Grazia se ne andrà in America con lui. Siamo, in poche pagine, alla seconda citazione letteraria, la prima dal *Candide*, la seconda dell'*Amleto*: sono, se si vuole, le «tracce» di Derrida, citazioni che, essendo estrapolazioni multiple da un altro testo e innestandosi in un differente contesto, insieme riesumano e tradiscono il testo da cui derivano. Perché nella tragedia shakespeariana ci sono sì delle coincidenze con il romanzo di formazione *Candido*: c'è il tradimento di Gertrude, madre di Amleto, con lo zio Claudio, e poi uccidono il padre; c'è un Amleto che si finge pazzo, così come Candido che più che pazzo è reputato da tutti un perfetto idiota e, addirittura, sottoposto a una visita dallo psichiatra professor Palicatti, viene rinchiuso in manicomio «e anche se non impazzì, dal medico bravo, coscienzioso e socialdemocratico si ebbe quella patente di imbecillità che il giudice, i suoi parenti e lui stesso si aspettavano» (C, p. 111). Ma la citazione in altro agglomerato narrativo dell'*Amleto* tradisce la sua origine: infatti al rapporto adulterino della madre Candido è del tutto indifferente e poi lui, fin da bambino, «pareva che potesse fare felicemente a meno di una madre e di un padre» (C, p. 19); infine non è l'amante della madre, ma lo stesso Candido a uccidere, anche se involontariamente, il padre (avendo sentito che il padre avvocato copriva il vero assassino di un delitto, lo va a dire in giro, per cui questi per la vergogna si suicida).

Le numerose citazioni sparpagliate nel libro svolgono funzione simile alle «tracce» di Derrida (*De la grammatologie, La voix et le phénomène e L'écriture et la différence* sono del 1967; *La pharmacie de Platon* del 1968; *La dissémination e Marges* del 1972). Sono, tanto in Derrida quanto in Sciascia, strumenti contundenti per demolire il logocentrismo o la metafisica della presenza che sono i presupposti inalienabili della filosofia – e quindi dell'ideologia – occidentale, basata sulla opposizione vero/falso, bene/male. La parola scritta, proprio in virtù delle tracce disseminate, sottrae il testo al suo contesto d'origine, aprendolo a nuova e sempre rinnovabile leggibilità, illimitata, alla *différance*. Per cui tra

la citazione e il testo e l'essere a cui rinvia c'è sempre una differenza, uno scarto che non può essere definitivamente colmato; tuttavia permangono le tracce, da cui la polivalenza semantica e interpretativa. Perciò la verità si dissemina in frammenti, si contamina con le tracce di altre verità (di altri testi), si svela come menzogna. Alla domanda di Candido di come possano conciliarsi le tante verità che legge nelle lettere di don Antonio, «così contrastanti, che un uomo non può contenerle tutte, né un partito» (C, p. 127), don Antonio risponde che le tante verità, anche contrastanti, costituiscono il vero dramma del Partito Comunista, per cui dovrà cercare di farle coesistere. Ma Candido ribatte che il far coesistere all'interno di una sola unità ideologica più verità porta a questa logica conclusione: «E se l'insieme di tante verità fosse una menzogna? È una domanda semplice che potrebbe trovare una risposta semplice» (C, p. 128). Siamo negli anni del compromesso storico, voluto da Enrico Berlinguer dal 1973 e appoggiato da Aldo Moro, che Giulio Andreotti, sembra con l'approvazione di Sciascia, definì «una profonda confusione ideologica e culturale». Del resto l'adesione di Candido alla sinistra comunista è pre-logica (prelogocentrica): «per Candido l'essere comunista era un fatto semplice come l'aver sete e voler bene; e non gli importava poi molto dei testi» (C, p. 73); «sosteneva di essere un comunista senza partito, contro don Antonio che sosteneva l'impossibilità di essere comunisti fuori del partito» (C, p. 96). Siamo, con Derrida, all'apostasi da ogni decalogo 'filosofico' che funzioni da testo-guida; alla fine Candido, decostruiti tutti «i padri», compreso il putativo Voltaire, solo allora «si sentiva figlio della fortuna; e felice» (C, p. 135).

Ma torniamo a *Candido*: il nonno ex fascista, fanatico ma onesto (i fascisti risultano più onesti dei comunisti), si ricicla: in dubbio se passare al PCI o alla DC, sceglie, per non infastidire Amleto sempre a giro per casa, di iscriversi alla DC. Insomma i due partiti che hanno dominato l'Italia postbellica sono per l'ex-fascista – ma anche per Sciascia – equipollenti, solo apparentemente accaniti avversari, invece, e non solo in Italia, in combutta per spartirsi il potere del mondo: Candido e Francesca nel loro peregrinare per l'Europa vedono a Madrid accanto al «generalissimo» Franco l'ambasciatore della Cina comunista di Mao, e al Cairo, gestita dai russi, la polizia arresta uno studente perché sospettato di comunismo; poi i comunisti, rifiutando il dono delle terre di Candido per costruire un ospedale e, favorendo interessi e appalti locali, si comportano esattamente come i democratici cristiani.

Il nonno sceglie la DC, anche se all'inizio era allettato dall'invito a iscriversi al PCI propostogli da altro ex fascista, dal barone Paolo di Sales, una volta aiutante di campo del generale nella guerra di Spagna, dirigente dei Comunisti della città, che non solo è uno dell'aristocrazia, ma anche ha il cognome del celebre Francesco di Sales (1567-1622), uno dei più fanatici propagandisti della fede cattolica. Anche lui figlio di nobile famiglia savoiarda, sacerdote nel 1593, si dedicò anima e corpo alla predicazione, a convertire gli infedeli, a cominciare soprattutto dei calvinisti, inventando i 'manifesti', sorta di volantini di pro-

paganda che faceva recapitare in tutte le case e che affiggeva nei muri cittadini. Fu proclamato santo nel 1665 dal papa Alessandro VII e anche dottore della Chiesa e infine nominato nel 1923 dal papa Pio XI patrono dei giornalisti e dei promotori dell'indottrinamento cattolico.

Poi Amleto torna in licenza in Italia, va a letto con Maria Grazia e se la porta in America. Nessuno dei due genitori vuole in verità Candido, reputato per la sua insensibilità quasi autistica «un mostro»; ma, per semplice ripicca, se lo contendono; lo ottiene il padre «che non lo amava, che non riusciva a sentire come suo figlio, che inconfessabilmente, nel suo segreto furore, non chiamava Candido ma *l'americano*» (C, p. 19). Rimane con lui la servetta Concetta, che incarna il primo logocentrismo da abbattere: il passivo e secolare cattolicesimo, sul discrimine tra superstizione e cieco bigottismo. Candido, che ha ascoltato un assistito del padre confessare un assassinio mentre è stato condannato un altro, racconta il fatto ai suoi compagni di scuola e da questi si viene a sapere per tutta la città la copertura fatta dal padre all'assassino, per cui il padre, travolto dallo scandalo, si suicida. Responsabile indiretto del suicidio è stato Candido: il parricidio – anche se del tutto involontario – richiama automaticamente il freudiano complesso edipico, altra traccia pertinente e al tempo stesso impertinente. Un complesso tuttavia mediato da altra traccia esterna: da Stendhal, dal cui *Bildungsroman*, la *Vita di Henry Bruland* (romanzo autobiografico di formazione scritto nel 1835-1836, ma pubblicato solo nel 1890), Sciascia – che vede la sua infanzia simile a quella di Henry-Stendhal¹⁸ – trascrive un passo: «a Candido quella donna, cioè sua madre, piaceva. Gli pareva somigliasse a quella delle nude del soffitto che lui preferiva. E gli sarebbe piaciuto (Stendhal!) che tra lei e lui, quando se lo tirava in braccio e lo stringeva, i vestiti non ci fossero» (C, p. 26). Sembra di essere di fronte a un tipico caso di iterazione del complesso edipico (amore anche sessuale per la madre e desiderio di uccidere il padre), tuttavia, se in Stendhal c'è davvero questo rapporto edipico, in *Candido* il complesso, che inibisce la libera sessualità delle pulsioni, e quindi Freud e la psicanalisi, sono, come tutti gli altri epistemi dogmatici, oggetto di satira e di contestazione. In *Nero su nero* Sciascia considera la psicanalisi, seguendo Foucault, altro 'discorso' elaborato dal potere:

Finora, insomma, la storia della sessualità è stata fatta attraverso il sesso che parla. Foucault opera uno spostamento radicale: la vede attraverso il potere che lo fa parlare. Perché questo è il punto – il potere non solo permette che parli, ma vuole. La Chiesa, la borghesia, la psicanalisi (fatto di potere anche la psicanalisi, giustamente conferma Foucault) [...] (*Opere II*, p. 787)

In *Fuoco dell'anima* la considera una truffa e in *La strega e il capitano* un esorcismo. Anche la psicanalisi è un logos ambizioso e intollerante, e non a caso don

¹⁸ «In effetti l'infanzia da me vissuta somiglia da vicino, a distanza di centocinquanta'anni, a quella raccontata da Stendhal ne *La vita di Henry Bruland*» (in *Opere III*, p. XXIII).

Antonio, il Pangloss del romanzo, che non riesce ad affrancarsi da tutti gli epistemi che dominano e gestiscono le coscienze – dalle interdizioni cattoliche e comuniste – è autore di un trattato «di psicologia morale, e cioè di psicanalisi ... in attesa dell'*imprimatur*» (C, p. 34).

Anche Henry Bruland-Stendhal è allevato dal nonno (lì però personaggio assolutamente positivo); anche suo padre, Chérubin Beyle, è avvocato (al Parlamento di Grenoble), che non lo amava e che lui non ama; è affranto invece dalla morte dell'amatissima madre Henriette Gagnon, che, edipicamente, desiderava sessualmente:

Mia madre, Mme Henriette Gagnon, era una donna affascinante ed io ero innamorato di mia madre [...]. Avrei voluto coprire mia madre di baci e desideravo che non avesse i vestiti addosso. Lei mi amava appassionatamente e mi baciava spesso; io le restituivo i baci con un fuoco tale che spesso era costretta ad allontanarsi. Aborro mio padre, quando veniva ad interrompere i nostri baci. Volevo darglieli sempre sul seno [...]. Per quanto mi riguarda, ero un vero e proprio criminale: amavo follemente le sue grazie¹⁹.

Henry è come Candido affidato a precettori: dapprima all'abate Jean-François Raillane. Tuttavia la riscrittura di Sciascia, traccia impiantata in un nuovo organismo (anche ideologico), è cosa nuova, che ripropone e tradisce l'origine. Candido è considerato da sua madre un mostro e poi «pareva potesse fare felicemente a meno di una madre e di un padre» (C, p. 19); «Candido non aveva alcun culto per il padre morto, non domandava notizie della madre viva, non era affezionato al nonno e se ne infischia anche di lei [di Concetta]» (C, p. 32). Non ha nessun attaccamento morboso per la madre e non odia il padre, anche se è causa involontaria della sua morte. Poi il precettore don Antonio non è affatto come Raillane, invece «un mascalzone [...], era nemico della logica e di ogni retto ragionamento corretto» (HB, p. 86). Anche se Raillane qualche similarità con don Antonio – e con Pangloss – ce l'ha: insegna a Henry il sistema tolemaico, pur sapendolo falso, giustificandosi con il fatto che Tolomeo «spiega tutto e d'altronde è approvato dalla Chiesa». In *Candido* il celebre complesso edipico – e quindi Freud – è decostruito e anche parodiato, data l'interpretazione ampliata e 'comica' dello psicanalista in pectore don Antonio: che tutti i bambini uccidono il padre – e qui siamo in piena ortodossia freudiana –, ma che qualcuno, qualche volta arriva a uccidere «anche il Padre Nostro che è nei cieli», che è poi una fusione dei libri che si trovano sul suo tavolo: di Freud, di Jung e degli *Atti degli Apostoli*. Poi, non è, come crede lo 'psicanalista' don Antonio seguendo le tracce di Freud, che Candido abbia proiettato l'immagine della madre nella donna nuda contemplata sul soffitto, ma, viceversa, è quella donna nuda che asso-

¹⁹ Stendhal, *Vita di Henry Bruland, Introduzione* di Mario Lavagetto, Prefazione, traduzione e note di Nunzia Palmieri, Milano, Garzanti, 2003, pp. 39-40 (da ora in poi HB).

miglia davvero a Maria Grazia, tanto che è l'arciprete, alla vista di quella Maria Grazia svestita e conturbante, ad avvertire «in sé come il sorgere di una strana e insana passione»: attrazione sessuale spostata dall'analizzato all'analista, e neppure tramite il transfert. Si aggiunga poi che Candido è terrorizzato non per il prossimo distacco dalla madre, bensì dal ricordo «di quando sua madre era venuta per portarlo con sé in America» (C, p. 40).

Tuttavia il progressivo rifiuto di Candido di sottomettersi, semmai tramite l'amore e il rispetto filiali, alla madre, al padre (che involontariamente spinge al suicidio), al nonno (prototipo dell'ex fascista di sani e inderogabili principi), a Concetta (la secolare ortodossia cristiana) e neppure al pur amato don Antonio («in realtà, era Candido che spiava e analizzava l'arciprete», C, p. 35) in Sciascia non assume solo il significato voltairiano dell'ingenuo-candido che contesta, parodiandole, tutte le opinioni comuni e le coercizioni pedagogiche, ma assume un ben più corposo significato politico. Già nel *Giorno della civetta* il capitano Bellodi arriva alla conclusione – che in *Candido* si espande a una dimensione extrasiliana – che «la famiglia è l'unico istituto veramente vivo nella coscienza del siciliano: ma vivo più come drammatico nodo contrattuale, giuridico, che come aggregato naturale e sentimentale. La famiglia è lo Stato del siciliano» (*Opere I*, p. 461). È, ancora una volta, in piena sintonia con gli attacchi concentrici contro la famiglia sferrati da più rappresentanti della Scuola di Francoforte: basti leggere l'importante saggio collettivo *Studi sull'autorità e la famiglia* (del 1936, ma circolante in Italia alla metà degli anni Settanta). Erich Fromm aveva definito la famiglia come «il mezzo attraverso cui la società o la classe imprime sul bimbo, e quindi sull'adulto, la struttura ad essa corrispondente e per essa specifica; la famiglia è l'agenzia psicologica della società»²⁰. E anche per Horkheimer la famiglia precondiziona inesorabilmente psichicamente – e quindi ideologicamente – il bambino: perché «è una delle più importanti agenzie educative, la famiglia — provvede alla riproduzione dei caratteri umani come sono richiesti dalla vita sociale, e dà loro specifico comportamento autoritario dal quale dipende in larga misura il sussistere dell'ordinamento borghese»²¹. Inoltre, aggiunge Fromm, nella normale e repressiva educazione del bambino l'autorità paterna non viene solo seguita docilmente, ma interiorizzata, per costituire un Super-Io idealizzato e quindi idolatrato e ciecamente obbedito. Perciò anche Candido deve annientare, 'uccidere' il padre – e per altri aspetti sottrarsi ad ogni condizionamento da parte del precettore don Antonio – in quanto Super-Io mitizzato e costrittivo, ma non in senso freudiano, bensì nel senso, assai più sociopolitico, frommiano: «ritenendo nella memoria e lavorandoci su tutto quello che il nonno, i parenti e i conoscenti dicevano di suo padre; [...] giustappo-

²⁰ In *Psicanalisi e marxismo*, Roma, Samonà e Savelli, 1972, p. 106.

²¹ *Studi sull'autorità e la famiglia*, introduzione di Franco Ferrarotti, Torino, Utet, 1974, p. 322.

ogni elemento come in quel puzzle di bel legno che gli avevano regalato e di cui amava – alla vista, al tatto, all’odore – i singoli pezzi più della costruzione che si poteva mettere su [e torna la realtà ricostruita per «gioco» di liberi incastri], alla fine Candido arrivò all’immagine [...] di suo padre come quella di un uomo che tira il conto di tutta la sua vita e la somma gli viene giusta per tirarsi un colpo di pistola» (C, pp. 31-32).

Ma le influenze della Scuola di Francoforte sono rilevabili anche altrove, oltre che nella ferma e comune condanna del regime sovietico staliniano e post-staliniano, che per Horkheimer – come anche per Sciascia – si è rivelato ancora più mostruoso e oppressivo di quello nazifascista. Dopo che il nonno ha cercato di spiegare a Candido che fascismo e antifascismo e fascismo e comunismo sono – almeno per lui, ma anche per molti altri riciclati postbellici – la stessa cosa, c’è un passo assai significativo, una mascherata citazione ‘filosofica’. È un lungo e involuto ragionamento di don Antonio sulla ricchezza, povertà e sulla bellezza. Don Antonio, che si è fatto prete desiderando la ricchezza, «la ricchezza della Chiesa», delle chiese barocche, conclude: «ma la ricchezza è morta ma bella, bella ma morta: l’ha detto qualcuno, forse non precisamente in questi termini. E credo che gli uomini che sanno qualcosa di sé, che vivono e si vedono vivere, si dividano in due grandi categorie: quelli che sanno che la ricchezza è morta ma bella [i comunisti] e quelli che sanno che è bella ma morta. [...] Per me è ancora bella ma sempre più morta, sempre più morte [lui vorrebbe ancora la ricchezza, delle chiese barocche, ma che ormai, essendosi spretato, è per lui morta in quanto irrecuperabile, e “morte” in quanto significherebbe tornare ad essere prete]. Ma il problema è se si può arrivare a un punto in cui questa morte non ci tenti più, un punto da cui si riesca a separare la bellezza dalla morte» (C, p. 48). Probabilmente quel «qualcuno» che ha già detto quanto don Antonio cerca di dire con ‘loica’ dialettica è Herbert Marcuse, altro francofortese, autore di *Eros e civiltà* (del 1955, tradotto in Italia nel 1964 e testo ispiratore delle rivolte studentesche del Sessantotto)²². Lì, nel capitolo intitolato *Le immagini di Orfeo e Narciso*, Marcuse differenzia una tipologia, negativa, di eroi mitici, come Prometeo, «civilizzatore della fatica, della produttività e del progresso per mezzo della repressione» (EC, p. 185) e «i simboli di un altro principio di realtà che vanno cercati al polo opposto: Orfeo e Narciso» (EC, p. 185), che simboleggiano «la rivolta contro una cultura basata su fatica, dominio, rinuncia» (EC, p. 187). Questi ultimi riconciliano Eros e Thanatos, in cui Thanatos [la morte] non è concepito come dispensatore di pulsioni distruttive, bensì come pace, come bellezza, «il principio del Nirvana non come morte, ma come vita» (EC, p. 187). Le gesta degli eroi civilizzatori sono legate al principio di realtà, all’affermazione dell’Ego, al «principio di prestazione» (che don Antonio traduce con ricchezza e prestigio); mentre «l’Eros orfico trasforma l’essere: vince la crudel-

²² Citiamo da Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1967 (da ora in poi EC).

tà e la morte con la liberazione. Il suo linguaggio è canto e la sua opera è gioco. La vita di Narciso è una vita di *bellezza*, e la sua esistenza è *contemplazione*» (EC, p. 193). Gli eroi civilizzatori rafforzano il principio di realtà (la realtà *tout court*), mentre le immagini orfiche distruggono il principio di realtà tramite il principio anarchico del piacere: legati al mondo degli inferi e alla morte, «non trasmettono “un insegnamento” o un “messaggio” – coll’eccezione, forse, di un messaggio negativo, e che cioè che non si può sconfiggere la morte e dimenticare e non seguire il richiamo della vita nell’ammirazione della bellezza» (EC, p. 188). Allora la fantasia, della poesia e della libera immaginazione, sconfigge, tramite la morte, il principio di prestazione (l’accumulazione delle ricchezze). Orfeo e Narciso sono «simboli di un’impostazione erotica non repressiva verso la realtà» (EC, p. 190). La psiche è per Marcuse, freudianamente, scissa schizofrenicamente tra principio di realtà e principio di piacere, il primo «acquista il monopolio dell’interpretazione, manipolazione, alterazione della realtà, regola il ricordo e l’oblio, e perfino determina ciò che la realtà è e come va usata e alterata» (EC, p. 169). E per principio di realtà Marcuse e Sciascia intendono tutte le ideologie precostituite e predeterminanti, dal cui punto di vista la fantasia è considerata inutile e falsa, «un puro gioco, un sogno a occhi aperti». Invece è proprio e solo la fantasia che «continua a parlare il linguaggio del principio di piacere, della libertà della repressione del desiderio e della soddisfazione senza inibizioni» (EC, p. 170). Anche in *Candido* si assiste alla progressiva affermazione del principio di piacere: il protagonista si affranca dapprima dal *principium individuationis* e poi dal «principio di prestazione» (per il quale il valore dell’individuo dipende solo dal suo ruolo e dalle sue risorse economiche), che caratterizza invece l’ideologia dei parenti di Candido. Perciò l’immaginazione (il sogno, la letteratura) vede e presagisce il futuro: «In forza della sua singolare capacità di ‘intuire’ un oggetto anche senza che questo sia presente, di creare qualcosa di nuovo pur sulla base del materiale dato della conoscenza, l’immaginazione indica un alto grado di indipendenza dal dato e di libertà in un mondo di illibertà. Tralasciando ciò che è presente, essa può anticipare il futuro» (EC, p. 105). E di conseguenza la fantasia conduce alla «non individuazione» in niente e in nessuno: la formazione di Candido è una sistematica disidentificazione. Anche la *Weltanschauung* decostruttiva di Marcuse approda – come in *Candido* – alla palingenesi utopica: «la verità, non potendo essere realizzata all’interno dell’ordine sociale esistente, ha in ogni caso per quest’ultimo il carattere di una mera utopia. Questa trascendenza non parla contro, ma a favore della verità. L’elemento utopistico è stato a lungo l’unico elemento dello Stato migliore, del piacere supremo, della felicità perfetta, della pace perpetua» (CS, p. 95).

Orfeo e Narciso di Marcuse instaurano anche il primato della sessualità sull’ideologia, perché direttamente dipendente dall’Eros primario, che, in quanto tale, è comune a tutta la specie umana. Ragionevole è per Marcuse «ciò che sostiene l’ordine della soddisfazione, nella quale ragione e felicità convergono» (EC, p. 237). E anche Candido è guidato dalle pulsioni del soma piuttosto che dal-

le elaborazioni della psiche: «è l'anima che mente, non il corpo. "Il nostro corpo è il buon cane che guida il cieco"» (C, p. 101).

Il ruolo primario gnoseologico allora passa dal cogito cartesiano al libero gioco della fantasia. Gioco che Marcuse deriva da Schiller, che, contro due impulsi antagonisti, ne ha ideato un terzo, cioè «l'impulso del gioco, il suo obiettivo come bellezza, la sua meta come libertà» (EC, p. 206). È lo stesso Schiller di Marcuse il primo ad affermare che, per risolvere il problema politico, «bisogna passare attraverso quello estetico, poiché è la bellezza che conduce alla libertà» (EC, p. 206). Con la speranza, come sostiene don Antonio in *Candido*, che un giorno la bellezza (dell'arte) possa affermarsi indipendentemente dalla 'morte' (dal principio di realtà). Perché, come sostengono Marcuse e Sciascia, l'uomo è libero quando «la realtà perde la sua serietà» e allora, a questo punto, «la natura e il mondo oggettivo non verrebbero più intesi principalmente come dominatori dell'uomo [...] né come dominati dall'uomo ma piuttosto come oggetto di contemplazione» (EC, pp. 207-208); per cui «la massima stupidità e la massima intelligenza hanno una certa affinità fra di loro» (EC, pp. 206-207). E in effetti l'accentuazione del ridicolo, l'estraniata contemplazione, la pseudostupidità e il gioco sono le qualità che caratterizzano *Candido*.

Torniamo a *Candido*: vorrebbe donare alcuni suoi terreni per far costruire un ospedale, ma i dirigenti del partito non accettano, preferendo comprarlo da altri per evidenti interessi politici. *Candido*, comunista per istinto, è tuttavia sempre più in rotta col partito, che gli rinfaccia un peccato che non dovrebbe essere certo tale per un laico comunista: convive con Paola, prima governante e amante del nonno.

Ma la vera ragione della rottura col PCI è che *Candido* – e Sciascia – avverte sempre più accentuato il contrasto tra coloro che formavano il partito, operai e contadini, e coloro che lo dirigono, che vengono paragonati, con altra traccia esterna, a tanti Fomà Fomič, personaggio sconosciuto al dirigente comunista presuntuoso e ignorante, tanto che, sentendo quel nome si chiede, come don Abbondio, «Carneade! Chi era costui?... Carneade! Questo nome mi par bene d'averlo letto o sentito; deve essere...» (C, p. 91). Fomà Fomič è il protagonista de *Il villaggio di Stepàncikovo e i suoi abitanti* (1859) di Dostoevskij, altro romanzo umoristico e satirico che si aggiunge al *Candide* di Voltaire; e a Fomà Sciascia associa anche *Tartuffe* di Molière.

Nel romanzo di Dostoevskij Sergèj Aleksandrovič viene invitato dal colonnello zio Egòr Il'ic a Stepàncikovo, terra come i suoi abitanti a lui sottoposti, dove conosce Fomà Fomič, parassita e intellettuale con una cultura abborracciata, ma in possesso di capacità retoriche con cui riesce ad abbindolare prima la madre del colonnello, poi il colonnello stesso (completamente a lui assoggettati) e anche i contadini delle terre circostanti, ottenendone la più devota e ossequente sottomissione. Oltre tutto, ambizioso, permaloso e presuntuoso; egolatrice fino alla paranoia, cerca di stabilire un vero a proprio culto per la propria personalità, pretendendo di controllare, giudicare e mettere al

bando ogni atteggiamento morale o di pensiero non allineato ai suoi codici morali e di comportamento:

Vi avverto in anticipo: Fomà Fomic è la personificazione dell'amor proprio più illimitato, ma, al tempo stesso, di un amor proprio speciale, e precisamente associato alla più completa nullaggine, e come in tal caso suole accadere, un amor proprio offeso, schiacciato dalle dure batoste precedenti, inciprignito da tanto tempo e da allora secernente invidia e veleno a ogni nuovo incontro, a ogni buon successo altrui. Inutile dire che tutto ciò è condito con la più mostruosa permalosità, con la più pazzesca diffidenza²³.

Il dirigente comunista (ma Sciascia pensa a quelli sovietici più che a quelli italiani) è come Fomà affetto da patologico amor proprio o presunzione che arriva fino al delirio dell'io e quindi al culto della personalità, che è tanto più esaltata e oggetto di idolatrica devozione nella misura in cui in realtà, se spogliata del carisma dottrinario, sarebbe del tutto insignificante. Il dirigente comunista non è nessuno, ma vuole dominare tutto e tutti,roso delle umiliazioni e dall'invidia; come Fomà, che, dotato di una accattivante retorica, vuole convertire alla sue idee non solo ricchi e potenti, ma anche servi e proletari. In lui «si era sviluppata questa mostruosa vanagloria, questa sete di elogi e di distinzioni, d'inchini e di ammirazione [...]. Gli altri non lo lodavano, egli aveva cominciato a lodarsi da sé diceva allo zio “Non son fatto per vivere in mezzo a voi” non son fatto per vivere qui! [...] Trentamila persone si affolleranno mensilmente alle mie lezioni. Echeggerà infine il mio nome, e allora guai ai miei nemici» (D, p. 414). Ma sa che più che sui signori deve esercitare la sua promozione sul proletariato, sui contadini del villaggio, che invece in cuor suo disprezza. Ad esempio si ostina a insegnare al servo Falarèj la moralità, le belle maniere e la lingua francese. Il servo sognava ogni notte un toro bianco, e Fomà pretende perfino di censurare i suoi sogni; condanna, altra per lui attività illecita, la danza di Falarèj, che si dilettava a ballare il tradizionale komàrinskij, e questo per motivazioni etiche e ideologiche: «Ma avete voi, se è così, un giusto concetto di quello che è il komàrinskij? Sapete voi che questa canzone raffigura una ripugnante contadino che tenta di compiere in stato di ubriachezza la più immorale delle azioni? Sapete voi a che cosa ha attentato quel servo corrotto?» (D, p. 492). Insomma l'atteggiamento del russo Fomà fa presagire il clima di terrore, di forzato indottrinamento e di persecuzione politica che si stabilisce in Russia e nei paesi comunisti da Stalin in poi. È anche vero, come afferma don Antonio, «che Fomà, infine, rende tutti felici». Infatti, scaraventato fuori di casa dallo zio, poi è richiamato e tutto si sistema: il colonnello sposa l'amata domestica Nàsten'ka, e non l'instabile di mente ma ricca Tat'jana Ivànovna, che gli volevano affibbiare. Sì, controbatte Candido, «ma di una felicità che senza Fomà tutti potevano aver

²³ Fedor Dostoevskij, *Racconti e romanzi brevi*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 412 (da ora in poi D).

prima». Un Fomà – e con lui il Partito Comunista – che alla fine appare rabbonito, più aperto ad accettare le opinioni e le esigenze altrui, ma che, sempre con un atteggiamento presuntuoso e ottuso, si accampa nella casa del colonnello e della sua nuova moglie Nàsten'ka:

si era insediato in quella casa per sempre e che la sua tirannide non avrebbe più avuto fine. Si sa che anche le persone meno amabili, le più capricciose si ammansiscono almeno per un po' di tempo, quando si appagano i loro desideri, Fomà, tutto all'opposto, pareva farsi ancora più bisbetico nella buona fortuna e levar la cresta più in alto [...]. È comprensibile che Fomà Fomìc potesse fare in quella casa di gente sottomessa tutto ciò che gli saltava in testa. E che cosa fece e non fece in questi sette anni! Non ci si può nemmeno immaginare fino a quali sfrenate fantasie giungesse talvolta la sua anima sazia ed oziosa nell'inventare i più raffinati e moralmente luculliani capricci (D, pp. 633-642).

La traccia derivata da Dostoevskij è raddoppiata da un'altra, dal *Tartuffe* di Molière, sosia e doppio di Fomà, a sua volta sosia del dirigente comunista. *Tartuffe ou l'imposteur* fu scritta e riscritta tra il 1664 e il 1669. Tartuffe è altro scroccone e opportunista che, col suo apparente dogmatismo religioso, riesce a plagiare e a sottomettere il ricco Orgon e prima ancora sua madre M.me Pernelle, vecchia bigotta; addirittura Orgon gli vuole dare in moglie la figlia Mariane, nonostante che sia già fidanzata col giovane Valère e disereda i figli per lasciare tutto in donazione a Tartuffe.

In *Candido* la storia è ripetutamente sublimata nella letteratura o, meglio, la letteratura verifica eventi e personaggi storici: infatti Fomà e Tartuffe sono gli esemplari metastorici – quindi veri in assoluto e non cronologicamente circoscritti – di un personaggio storico, del conterraneo Concetto Marchesi. Un Marchesi-Fomà-Tartuffe, esemplare campione del cieco fondamentalismo della 'chiesa' comunista, così come subito dopo, per non scindere un'egemonia culturale dall'altra solo apparentemente antitetica, viene citato Arnobio, del quale Marchesi aveva fornito un'ottima edizione del trattato di sfegatata propaganda cristiana, *Adversus nationes*²⁴:

Ma vedi: Stalin stava al marxismo così come Arnobio stava al cristianesimo. In entrambi era una grande e totale disprezzo per l'uomo, per l'umanità, un gigantesco pessimismo. Arnobio credeva che si potesse avere salvezza soltanto dalla Grazia, la forza dell'uomo essendo naturalmente insufficiente al raggiungimento del bene [...]. Sai chi l'ha scritta la cosa più viva, direi più commovente, sui sette libri dell'*Adversus nationes*? Concetto Marchesi, il più strenuo stalinista, o almeno il più scoperto, che il nostro partito abbia tollerato dopo il rapporto Krusciov (C, pp. 94-95).

²⁴ Si veda Arnobii, *Adversus nationes libri 7, recensuit* Concetto Marchesi, Torino, Paravia, 1934.

Entrambi sono accomunati dal disprezzo per l'uomo, in quanto lo considerano assolutamente incapace di pensare con la propria testa e di gestire la sua vita, se non sottomesso e guidato nelle azioni e nella mente da una inconfutabile autorità, e non cambia se questa sia il terribile e onnipotente Dio dei cristiani o il dittatore o il segretario del partito dei comunisti. Un uomo che, senza l'imperscrutabile autorità divina, affonderebbe nel «vizio» e nella devianza, compiendo ogni sorta di «peccati», dice Arnobio (*Adversus nationes*, 2, 45). I sette libri dell'*Adversus nationes* (o *Adversus gentes*) del retore di Numidia Arnobio sono tutti un violento pamphlet contro ogni tipo di religione e riti pagani e politeisti. Il suo Dio è onnipotente e intangibile, collocato a incommensurabile distanza sopra l'uomo, con il quale non ha nessun contatto, completamente isolato nella sua grandezza; è un «Deus princeps, Deus summus» del tutto indifferente alle sorti umane, «generatore sublime ed elevato di tutte le cose visibili ed invisibili», di «natura illimitata», del quale «niente si può dire, dal quale solo aspettiamo l'infinita grazia salvatrice» (1, 31). Marchesi, ben noto studioso della letteratura latina, di Catania (1878-1957), fu comunista fin dalla fondazione del partito (1921). Discusso il suo giuramento al Partito fascista, che gli permise di entrare all'Accademia nazionale dei Lincei (1928) e di essere nominato rettore dell'Università di Padova (1943). Ma è qui citato per il suo cieco, e a tratti ottuso, fondamentalismo, pari a quello di Arnobio, perché fu contrario a Togliatti per l'inserimento nella costituzione italiana dei Patti Lateranensi e, soprattutto, per il suo ultimo discorso pubblico pronunciato all'VIII Congresso del PCI nel dicembre del 1956, in cui prese le difese dei sovietici che avevano represso nel sangue l'insurrezione ungherese, commentando le accuse a Stalin (che lui esaltava come il glorioso capo di una grande potenza militare che aveva distrutto la Germania e che ancora contrastava le altrimenti strapotenti forze dell'Occidente) fatte da Krusciov nel XX Congresso del PCS, con il discusso paragone: «Tiberio, uno dei più grandi e infamati imperatori di Roma, trovò il suo implacabile accusatore in Cornelio Tacito, il massimo storico del principato. A Stalin, meno fortunato, è toccato Nikita Krusciov».

Proseguiamo le vicende di Candido: anche Paola fugge dalla casa di Candido, portandosi via del denaro, oro e argento, ma lasciando due candelabri d'argento, e Candido dice che farà in modo che li abbia. Altra traccia di romanzo celebre, i *Miserabili* di Victor Hugo. Abbiamo ora la dichiarata conferma che la vita, di per sé effimera e insignificante o, meglio, manipolabile dalle varie prospettive da cui è osservata, acquisisce l'*imprimatur* della 'verità' – ch'è una sorta di eterno ritorno – solo se sublimata in letteratura: «O la nostra vita è ormai ciò che è stato scritto?... Crediamo di vivere, di esser vivi, e non siamo che la proiezione, l'ombra delle cose già scritte» (C, pp. 99). Anche questa traccia, dai *Miserabili*, dopo l'appropriazione, è riscrittura che ripropone e insieme tradisce il testo d'origine. L'impeto di apparente generosità di Candido che vorrebbe far recapitare i candelabri a Paola replica pari pari il gesto di monsignor Myriel nei *Miserabili*. Myriel, vescovo di Digne, nel romanzo di Hugo è supremo esempio

di umanità caritatevole e di altruismo: trasforma il palazzo dell'arcivescovo in un ospedale per i poveri, regala parte del suo stipendio ai bisognosi, accoglie nella sua casa il fuggiasco galeotto Jean Valjean, che però poi fugge di nascosto portandosi via l'argenteria del vescovo; poi, quando Valjean viene catturato, Myrel dice ai poliziotti che ha regalato lui l'argenteria e anche rimprovera Valjean di non aver preso due candelabri ancora più preziosi che dice di avergli regalato. Quando i poliziotti se ne vanno, Myrel consiglia il ladro di usare quell'argento per redimersi e diventare un uomo onesto. Ma in *Candido* abbiamo una doppia lettura del personaggio e dell'episodio. Candido – e Sciascia – è convinto che «il pensiero di farle avere i candelabri mi è venuto, ora lo so, tra la finzione e il disprezzo. Non è stato un pensiero d'amore. Anche allora, quando ho letto *I miserabili*, ho pensato che monsignor Myriel andasse al di là dell'amore, che il suo amore traboccasse nel disprezzo» (C, p. 99) La traccia, traslata nel nuovo contesto, è polisemica: Candido è davvero generoso, oppure la sua volontà di far avere a Paola anche i candelabri è un segno di disprezzo più che di altruistica generosità? E poi, terzo significato possibile, forse Paola ha commesso il furto perché è lei l'altruista: l'ha fatto per «devastare» in Candido la sua immagine, perché appunto lui la disprezzasse. Si tratta di una lettura plurivoca di un testo, al modo in cui Derrida leggeva il *Fedro* di Platone nel suo celebre saggio *La farmacia di Platone* (del 1968). Così anche in *Candido* la traccia dai *Miserabili*, il gesto dell'offerta dei candelabri, è letto nella duplice valenza del *pharmakon*, positiva e negativa.

Poi Candido conosce la cugina Francesca, con cui fugge dalla Sicilia; girano per molte città d'Italia e del mondo, constatando come il *Candide* di Voltaire le innumerevoli contraddizioni e ingiustizie di ogni paese. Dopo un soggiorno in una Torino in cui «nord e sud d'Italia erano come due scorpioni nella bottiglia: nella bottiglia che era Torino» (C, p. 119), si stabiliscono alla fine a Parigi, una città che rappresenta il concentrato delle filosofie che hanno nutrito il giovane e il maturo Sciascia: Voltaire e Diderot, poi Barthes, Derrida e Foucault. Si tratta dell'estrema fuga dalla realtà e rifugio nella letteratura (o nella filosofia), perché, come scrive in *Cruciverba*, Parigi «è una città-libro, una città scritta, una città stampata. Una città-libro fatta di tanti libri. Una città che si potrebbe dire il sogno di una biblioteca, se a una biblioteca si potesse attribuire la facoltà di sognare. E per molti nel mondo è esistita ed esiste dentro una biblioteca: nell'*Enciclopedia*, in Restif de la Bretonne, in Victor Hugo, in Maupassant, in Proust» (*Opere II*, p. 1274). Una Parigi-biblioteca che sa molto della *Biblioteca di Babele* di Borges.

Ma la Parigi di Candido e Francesca – che è poi anche quella di Sciascia – è definita tramite altre due tracce letterarie: con l'esperienza parigina di Franz Tunda, di *Fuga senza fine* di Joseph Roth, del 1926, e con *Un rêve fait a Mantue* di Bonnefoy, del 1967. Dal romanzo di Roth Sciascia estrapola una lunga citazione in cui si descrive la Parigi allegra e spensierata in cui capita dopo lunghe peregrinazioni Franz Tunda (C, p. 122). Tunda – come Candido – è un perso-

naggio in perpetua fuga, per non essere raggiunto e catturato dalla civiltà, che attraversa diverse situazioni politiche e ideologiche, tuttavia mantenendo una connaturata verginità, o ingenuità, un proprio sostanziale agnosticismo che è anche rifiuto di incondizionata omologazione. Franz Tunda, austriaco, disperso nella guerra in Siberia del 1916, è fatto prigioniero in Siberia; poi scappa, viene salvato e vive assieme al cacciatore Baranowicz di cui assume il cognome facendosi passare per suo fratello; ha lasciato a Vienna la fidanzata Irene, e in Russia sta con la rivoluzionaria e ideologicamente dogmatica Natascia. Diventa direttore di un cinema e lì conosce Aljia che sposa. Poi incontra una facoltosa donna francese che si spaccia per comunista, con cui ha anche un rapporto sessuale che gli fa nascere la voglia di tornare a casa, anche perché ha vissuto la fase post-rivoluzionaria russa con indifferenza. Ha una posizione, come Candido, di osservatore esterno e di giudice, che vede i pregi della rivoluzione russa all'inizio, ma i difetti dopo che si è costituito il regime, caratterizzato dal controllo poliziesco e dal clima di persecuzione:

[...] il peggio è che sei continuamente sorvegliato e non sai da chi [...]. Ti dicono tutti regolarmente: compagno. Chiami tutti regolarmente: compagno. Ma vedi in ognuno un sorvegliante e sai nello stesso tempo che ognuno ti crede un sorvegliante. Non hai la coscienza sporca, sei un rivoluzionario, non devi temere di essere sorvegliato. Allora temi per lo meno di essere preso per una spia. Sei innocente. Ma dovendoti sforzare di apparire innocente, gli altri notano i tuoi sforzi. Allora hai paura che non possano più ritenerti tale. Ci vogliono nervi saldi per questa vita e una buona dose di fede rivoluzionaria. È infatti un presupposto indispensabile che la rivoluzione, circondata da tanti nemici, non abbia altre possibilità di assicurare il proprio potere se non quella di sacrificare ogni individuo, se è necessario²⁵.

Straniero in ogni paese (e alle loro ideologie), anche quando torna in Europa, non riesce ad assimilarsi al sistema capitalistico occidentale: «Io mi ci sento straniero. [...] Passo davanti alla gente con occhi stranieri, orecchi stranieri, mente straniera. Incontro vecchi amici, conoscenti di mio padre e comprendo solo a stento quello che mi chiedono» (JR, p. 793). In Germania è ospitato dal fratello Georg affermato direttore d'orchestra; tra gente che pensa solo alla carriera e ad arricchirsi è da tutti considerato un «inutile e fuori luogo», perché «non ha una professione e non guadagna», e del resto, confessa a se stesso, «non potrei avere nessuna professione in questo mondo, a meno che non mi pagassero per arrabbiarmi su come esso va. Nemmeno mi adatto a uno qualsiasi dei sistemi d'idee dominanti» (JR, p. 828). Poi alla fine si rifugia a Parigi (con la lunga citazione utilizzata in *Candido*, alle pp. 836-838), dove sa che abita ora la sua

²⁵ Joseph Roth, *Opere*, 1916-1930, introduzione di Italo Alighiero Chiusano, apparati di Elena Giobbio Crea, Milano, Bompiani, 1987, pp. 791-792 (da ora in poi JR).

ex fidanzata Irene, e constata, come Candido, che ormai in Occidente la rivoluzione è impossibile, perché la borghesia è troppo potente e molti ex proletari ne fanno ormai parte. Era fuori luogo in Russia, ai tempi della rivoluzione ed è ancora fuori luogo in Germania, tra la ricca borghesia: fuori luogo come Candido – e come Sciascia. Tunda trova un rifugio solo a Parigi, perché lì c'è libero spazio al suo essere superfluo, può vivere con dignità perché non vuol essere il pifferaio di alcuna ideologia dominante, sia del socialismo russo sia del capitalismo occidentale. Tunda è alter ego di Candido – e di Sciascia – nella misura in cui alla fine approda al più radicale agnosticismo, quindi, perché non integrato, inutile: «Non aveva [...] nessuna ambizione e nemmeno egoismo. Superfluo come lui non c'era nessuno al mondo» (JR, p. 870).

La Parigi «città-libro» in cui si rifugiano Candido e Francesca, poi raggiunti anche da don Antonio, è caratterizzata da un'altra traccia-citazione letteraria: la brasserie Lipp, dove Candido incontra la madre con il marito Amleto, è lo stesso rifugio voluttuoso dove si recava Ernest Hemingway in *Festa mobile*, che è un libro su Parigi, quella degli anni Venti, dove il giovane Hemingway – come auspicabilmente Candido e Francesca – nasce o rinasce a una nuova ed esaltante vita, simbolo di una sterminata libertà di pensiero e di creazione, ma soprattutto luogo di redenzione in quanto l'esistente si sublima in letteratura (o nel suo equivalente filosofia). Quella Parigi che Hemingway, in una lettera del 1950, così celebrava nella sua memoria: «Se hai avuto la fortuna di vivere a Parigi da giovane, dopo, ovunque tu passi il resto della tua vita, essa ti accompagna perché Parigi è una festa mobile». Anche Hemingway nel suo romanzo va a cenare da Lipp, dove assapora, perché povero e affamato, sapori e gusti mai provati e che mai più gusterà. E Sciascia è senz'altro d'accordo con quanto Hemingway scrive nella *Prefazione* al libro: «Se il lettore preferisce, questo libro può essere considerato opera di fantasia. Ma esiste sempre la possibilità che un'opera di fantasia come questa getti un po' di luce su ciò che è andato sotto il nome di realtà»²⁶.

Come *Candide* nell'utopia si conclude anche *Candido*, tramite un'ennesima traccia: da un poeta, anche questo 'parigino', particolarmente amato da Sciascia (e da Francesca nel romanzo, che ne fa una eccellente traduzione): Yves Bonnefoy, anche questo, come gli altri personaggi, dal nome metaforico: buona speranza. Ancora una volta la letteratura può trasformare la realtà in sogno, e viceversa. Si tratta del sogno fatto dal poeta francese Bonnefoy a Mantova (*Un rêve fait a Mantue*, sono brevi prose pubblicate a Parigi nel 1967), e che forse potrà essere fatto, superando tutte le contraddizioni della storia, da Candido e Francesca a Parigi o addirittura, insieme a Sciascia, in Sicilia – ora, contrariamente ai primi scritti, specchio d'Italia, se non d'Europa –, da cui forse non si sono mai mossi:

²⁶ Ernest Hemingway, *Festa mobile*, traduzione di Vincenzo Mantovani, introduzione di Giansiro Ferrata, Milano Mondadori, 2011, p. 3.

«Sai che cos'è la nostra vita, la tua e la mia? Un sogno fatto in Sicilia. Forse siamo ancora lì e stiamo sognando» (C, p. 124).

Nel racconto, intitolato appunto *Un rêve fait a Mantue*, Bonnefoy va ad Atene assieme a Sylvia Beach (1887-1962), che visse lunghi e felici periodi a Parigi, proprietaria di una libreria in rue de l'Odéon, la celebre e ancor oggi sopravvissuta Shakespeare and Company, luogo di ritrovo di intellettuali e scrittori, che ebbe anche il merito di pubblicare l'*Ulisse* di Joyce. La Sylvia di Bonnefoy è altro essere ingenuo, ma testardo nelle sue convinzioni, come Candido:

Sylvia Beach fut l'ingénuité, qui est l'intelligence des êtres libres. Elle est venue de l'enfance aux travaux et à la vieillesse sans consentir de voir le relief morne des choses. [...] elle a voulu soumettre à ses idéaux inflexibles les pentes, les gravats, les broussailles tristes de la vie. [...] Sylvia était de la race non-magique, celle qui refuse le labyrinthe, celle qui remonte vers la lumière²⁷.

Poi Bonnefoy va a Mantova, non trova all'inizio alloggio, perché c'è una mostra su Mantegna, ma alla fine viene alloggiato in uno stanzone alla locanda *Al giardino*, e qui fa il sogno che intitola il racconto:

Puis je m'endormis et je fis de ces beaux rêves qui se détachent parfois, avec une netteté de poème, des griffonnages aveugles de l'inconscient. [...] j'entrai dans une maison blanche assez basse cachée au fond d'un jardin, et là je pris un escalier qui descendait en larges spirales, mais sans rien perdre du grand éclat de la matinée finissante, où se mêlaient le vert des feuillages et les taches mouvantes de l'orangé des fruits mûrs (YB, p. 45).

Sempre nel sogno, entra in una sala, «c'était, cette salle assez exiguë, une cuisine [...]. Plusieurs petites fille s'y pressaient en riant auprès des vastes fourneaux. Et une odeur délicieuse d'huile fraîche montait des poêles noires où des oeufs cuisantes doucement. Je regardai ces minimes soleils grésiller dans les parfumes et les ombres. Et je vis que des temps en temps une des jeunes filles en prenait un dans une dans une écumoire, pour le jeter dans des baquets sur le sol, où beaucoup d'autres gisaient, végétant ou près de s'éteindre. Je m'étonnai de cette bizarrerie. «Mais qu'en faire, en vérité, me dit-on. Nous sommes le fées, qui n'avons pas de besoins. Nous cuisinons pour notre plaisir. C'est ici la maison d'immortalité» (YB, pp. 45-46). Uscito dalla casa dell'immortalità, incontra Sylvia, rattristata perché un editore ha rifiutato alcuni suoi scritti e la porta con sé alla dimora della giovani fanciulle: «Oui, je savais qu'il suffisait qu'elle y pénétrât pour échapper à la mort» (YB, p. 46). Ma bisognava fare in fretta, perché, «un nouveau réel mystérieux – le jour, la finitude, l'éveil? – venait de toutes parts dans

²⁷ Yves Bonnefoy, *Un rêve fait a Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 43 (da ora in poi YB).

les arbres» (YB, p. 46). E si chiede: sarà riuscito a far entrare Sylvia nel regno dell'immortalità? Forse sì, perché, al suo risveglio sente gli uccellini cinguettare allegramente in un giardino pieno di sole.

Ma forse Bonnefoy nel medesimo volume fornisce altre suggestioni a Sciascia, come ad esempio, l'idea che «un'opera di terzo ordine, una copia della copia», quando qualcuno ha penetrato un significato più profondo, può avvicinarsi più dell'originale alla verità, perché la copia, grazie alla riscrittura o al semplice recupero da parte di un autore eteroevo interpreta una nuova realtà che non è più quella dell'originale; perché – e questo è *Candido* per Sciascia – le opere «ont besoin d'une grille – le hasard, notre lieu à nous, notre existence – pour être lues» (YB, p. 23). *Candido* è attuale nella misura in cui non è più lo stesso romanzo filosofico di Voltaire, bensì quello, pur sempre filosofico-parodico-demistificante, di un altro autore distante di secoli, che interpreta con ottica simile-dissimile un'altra realtà fattuale, una differente circostanza storica. Infatti *Candido* finisce con i tre 'parigini' che si trovano davanti alla statua di Voltaire, il nume tutelare, tuttavia all'esclamazione di don Antonio «Questo è il nostro padre questo è il nostro vero padre», Candido ribatte «Non ricominciamo coi padri».

Candido è un eccellente romanzo filosofico, ma nella misura in cui la letteratura – la raffica di citazioni – si fa filosofia, non si coagula in sistema autoritario ma procede per frammenti sparsi e inopinatamente coniugati; o, viceversa, nella misura in cui la filosofia – dei vari Voltaire, francofortesi, Derrida e Barthes – si decontamina in letteratura, perché per Sciascia l'ermeneutica, sottratta ad ogni metalinguaggio tecnico e incomprensibile ai più, è percezione semplice e immediata, senza filtri deformanti. In un altro racconto del *Rêve, Sept feux*, un vecchio arriva alla 'filosofica' conclusione che accomuna Bonnefoy a Candido: «Tout est comme cela, me dit le veillard, et tu vois comme tout est simple» (YB, p. 192); «Le voci sono quasi sempre vere; e le cose sono quasi sempre semplici» (C, p. 53).

ANIMALI FILOSOFICI

Alberto Cadioli

Nella parte conclusiva di una recensione a *Il romanzo del Novecento* di Giacomo Debenedetti, Sergio Antonielli metteva in risalto la valorizzazione di «un filone animalistico» della letteratura italiana del Ventesimo secolo, e aggiungeva: «Non senza sorpresa, ci sentiamo spinti a riflettere su una folla di neoanimali tutt'altro che indegna di attenzione, la quale deve pur avere un motivo extraletterario, un significato nel suo complesso»¹. L'esemplificazione introdotta da Antonielli richiama, prima di tutti, «il tonno di Bacchelli, protagonista di un racconto filosofico in ammodernata versione», e continuava con «i cangianti pesci rossi, la serpe, la tigre bianca di Cecchi», con «gli animali di *A mia moglie*, gli uccelli, specialmente la capra di Saba», facendovi rientrare addirittura «i fiori» di Palazzeschi. La riflessione critica è riassunta in queste parole: «In verità il discorso andrebbe allargato sia nel senso della deformazione grottesca, sia in quello di un moralismo nuovo fra il simbolistico e il neoallegorico», che portano a concludere che «Il “personaggio-uomo”, questo uomo del Novecento che pena, impreca, si confessa e si orienta come può non soltanto nei romanzi, ha escogitato per esprimersi e per conoscersi anche queste forme»².

Le osservazioni sono tanto più interessanti in quanto, all'altezza cronologica della recensione, il 1974, Antonielli aveva già pubblicato lui stesso due romanzi con protagonisti gli animali – *La tigre viziosa* (1954) e *Il Venerabile Orango* (1962) – e di lì a qualche anno ne avrebbe presentato un terzo (*L'elefante solitario*, 1979). La definizione di «racconto filosofico in ammodernata versione» per *Lo sa il tonno* di Riccardo Bacchelli (la cui prima edizione è del 1923), per altro,

¹ Sergio Antonielli, «*Il romanzo del Novecento* di Debenedetti», in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLI, 1974, 475, pp. 466-469 (ora in S. Antonielli, *Letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 326-330. Tutte le citazioni dal volume, a p. 330).

² Numerosi e stimolanti approfondimenti sono nei saggi raccolti in *Bestiari del Novecento*, a cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001. Spunti interessanti sui personaggi animali in alcuni scrittori novecenteschi anche nelle raccolte di saggi (dedicati ad autori di secoli diversi) di *Simbolismo animale e letteratura*, a cura di Dora Faraci, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2003, e di *Animali della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruoizzi, Roma, Carocci, 2010.

andava oltre la definizione del sottotitolo che si legge nella *princeps* (e solo lì) – «Favola mondana e filosofica»³ – e poneva una questione di genere, alla quale conviene dedicare alcune righe.

La presenza di personaggi animali rimanda pressoché sempre (e quasi meccanicamente) alla «favola», con un richiamo esplicito e manifesto al genere che nel passato introduceva gli animali parlanti: figure di *exempla* morali per indicare vizi e virtù, secondo il modello esopiano⁴. Il termine «favola» è introdotto fin nei titoli: per esempio Luigi Pirandello progetta (ma non realizza) *Le favole della volpe*⁵, Arturo Loria pubblica *Settanta favole*, Gadda *Il primo libro delle favole*, Sciascia *Favole della dittatura*.

Non c'è dubbio che, come scrive Enza Biagini, «l'universo letterario contemporaneo» abbia «per lo più privato gli animali letterari del valore di *exemplum* morale e della veste sacra e fantastico-simbolica, propri alla tradizione allegorica», e che anche gli animali «abbiano piuttosto finito per condividere lo statuto ambivalente, fantasmatico, onirico e reale, dei "correlativi oggettivi" o degli oggetti poetici novecenteschi»⁶. E del resto, nel Novecento, la stessa assunzione di un genere, pur lasciando intatto il guscio, ha spesso comportato una radicale trasformazione al suo interno: Gadda sceglie di scrivere «favole» per esprimere il proprio furore contro il duce⁷, e un giovanissimo Sciascia per manifestare il proprio orrore nei confronti delle dittature⁸.

I romanzi del Novecento ambientati esclusivamente dentro il mondo animale, non numerosi, per altro⁹, vanno tuttavia inseriti in un quadro diverso, ri-

³ Riccardo Bacchelli, *Lo sa il tonno, ossia gli esemplari marini. Favola mondana e filosofica*, Milano, Bottega di Poesia, 1923.

⁴ Si veda a questo proposito Carlo Filosa, *La favola e la letteratura esopiana in Italia dal Medio Evo ai giorni nostri*, Milano, Vallardi, 1952.

⁵ Sulle uniche due scritte (ora in Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1965), si veda il saggio di Elisabetta Bacchereti, *La maschera di Esopo. Animali in favola da Pirandello a Sciascia*, in *Bestiari del Novecento* cit., [pp. 21-73], specificamente le pp. 22-28. Al saggio di Elisabetta Bacchereti si rimanda anche per gli approfondimenti sui diversi autori di favole «esopiche» novecentesche: da Svevo a Loria, da Gadda a Sciascia.

⁶ Enza Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, in *Bestiari del Novecento* cit., p. 15.

⁷ Si veda la «Nota bibliografica» in Carlo Emilio Gadda, *Il primo libro delle favole*, Venezia, Neri Pozza, 1952, ora in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, Milano, Garzanti, 1992, II, pp. 65-66.

⁸ Leonardo Sciascia, *Favole della dittatura*, Roma, Bardi, 1950.

⁹ Inutile dare qui un elenco di possibili titoli italiani o stranieri. Numerosissimi sono i protagonisti e i personaggi animali che popolano i romanzi ambientati nella realtà quotidiana del mondo degli uomini, ma, proprio per questo, non entrano nell'indagine qui condotta. Particolarmente suggestivo, proiettato in un mondo post Apocalisse, è il romanzo di Paolo Volponi *Il pianeta irritabile* (Torino, Einaudi, 1978), che descrive il viaggio di una scimmia, un elefante, un'oca e un nano, attraverso le «macerie» di una civiltà; anche in questo caso la narrazione resta ai margini dell'ambito qui prescelto.

spetto al «bestiario» delle «favole», e anche la loro lettura critica richiede un'indagine differente¹⁰. Ed è quanto si cercherà qui di suggerire con pochi esempi. L'animale, infatti, non solo non incarna più un simbolo – nei bestiari o nelle favole riconoscibile in tutti gli appartenenti alla stessa specie – che rimanda a un vizio, a una virtù, a un carattere, a un comportamento, ma assume un'identità assolutamente individuale, che viene a definirsi nello sviluppo delle vicende narrate. Non più rappresentante «tipico», l'animale protagonista dei romanzi novecenteschi elabora dunque autonomamente (e singolarmente) un rapporto con il mondo che lo circonda, esponendo una riflessione riconducibile solo all'autore.

Le stesse indicazioni che Debenedetti riprendeva dal saggio di Franz Marc, *Le idee costruttive della pittura moderna* – a partire dal quale indicava, nelle «narrazioni» di *Bestie* di Tozzi, la rottura con ogni forma di naturalismo (compreso l'impressionismo)¹¹ – non sembrano riproponibili per i romanzi che utilizzano gli animali per suggerire uno sguardo filosofico sul mondo dell'uomo. E nemmeno è proponibile, come assunto generale, quanto Debenedetti affermava, sempre a partire da *Bestie*: «Le bestie significano intenzioni diverse della vita, noi non sappiamo precisamente quali [...]; noi possiamo al massimo vedere le conseguenze, i risultati di ciò che fanno, del loro comportamento allorché si mettono in azione»¹². La tassonomia possibile delle figure animali presenti in letteratura è del resto variegata¹³, e non sempre la bestia ha il ruolo di «rendere tangibile l'estraneità»¹⁴.

Lo confermano i romanzi scelti per questa breve analisi, selezionati in particolare per la loro emblematicità, dal punto di vista narrativo e da quello filosofico, con strutture differenti e una differenziazione della riflessione, anche dentro l'opera dello stesso scrittore.

Il primo è il già citato «racconto filosofico» *Lo sa il tonno* di Riccardo Bacchelli, che, per quanto «in ammodernata versione», non può non rimandare alla forma del *conte philosophique*, mettendo in mostra la condizione umana attraverso fatti, incontri, azioni, che tessono a un livello più profondo i fili della riflessione filosofica. «Racconto», anzi «romanzo», più che «favola» nel senso del genere (tanto è vero che, nelle edizioni successive alla prima, per indicare i nuovi

¹⁰ È ricca la bibliografia critica sui personaggi animali di singoli scrittori, cui spesso è affidata anche una esplicita riflessione filosofica (basti citare l'«apologo» di Svevo *Argo e il suo padrone*), ma, proprio per la delimitazione del campo qui prescelto – il romanzo, e di ambiente animale – non rientra in quanto si va qui proponendo.

¹¹ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 85.

¹² *Ibidem*.

¹³ Si veda a questo proposito il sottocapitolo «*Animal fictum*». *Per una tassonomia dell'animale letterario*, in Filippo Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola*, in *Bestiari del Novecento* cit., pp. 247-251.

¹⁴ Ivi, p. 252, a proposito delle figure di animali in Tommaso Landolfi. Ma su questo si veda anche Arrigo Stara, *Animali che vivono nei racconti*, in *La tentazione di capire e altri saggi*, Firenze, Le Monnier, 2006.

episodi si aggiungerà in frontespizio «colla aggiunta delle avventure del pescespada e del rêmora»); e romanzo, in particolare, per l'ampia struttura dei suoi venti capitoli, nei quali, pur essendo protagonisti «gli esemplari marini» (per riprendere una parte del titolo della *princeps*), la voce dell'animale non è diventata ancora l'esclusiva voce narrante. Vi è infatti riproposto un narratore «umano», che, in grado di comprendere la lingua dei pesci, può ascoltare e trascrivere i discorsi di un tonno ormai finito sul banco di una pescheria. Se le vicende del tonno – che rappresentano la sua «educazione» alla vita, permettendo di parlare di *Bildungsroman* o della sua parodia¹⁵ – sono in terza persona (a parte un passo) e propongono il punto di vista del pesce, il commento a quelle vicende (con il punto di vista umano) è invece in prima persona (per lo più plurale). Il commento tuttavia non si propone come un tempo conclusivo («la favola dice che...»), ma come controcanto alla narrazione, e ne svela i significati allegorici. Il doppio registro rimanda al mondo marino e alla vita umana, ma la messa in scena delle condizioni sociali e dei caratteri individuali dei pesci è sempre da ricondurre al mondo degli uomini.

Lo si vede bene in questo passo, che introduce una prima riflessione sulla condizione dell'uomo, le cui conoscenze non sono maggiori o più sicure di quelle degli animali:

Come poi la forza, la fecondità e il patire e il gioire del mondo, quasi la sua conservazione, sian fatte da tutte le insuperabili passioni che in lui eternamente continuano a venirsi a perdere e ricominciare, questo è segreto che noi non conosciamo più dei granchi nè dei tonni¹⁶.

È proprio la voce narrante (che inserisce nel suo commento frequenti riferimenti letterari¹⁷) a portare la narrazione – «che come storia è forse finta, ma come favola è certamente vera» (pp. 23-24): così si legge, non in chiave di genere, ma per sottolineare la «verità», sotto il velo della favola, delle riflessioni condotte – all'interpretazione, precisando prima di tutto, e con sottile ironia, le possibili modalità della lettura:

¹⁵ Si veda lo scritto di Maurizio Cucchi nell'ultima edizione del romanzo (R. Bacchelli, *Lo sa il tonno. Favolamondana e filosofica*, Milano, ISBN, 2010: il sottotitolo è ripreso dalla prima edizione, ma il testo è quello delle edizioni successive), e la recensione di Renato Barilli (*Bacchelli avventure di un tonno tra Collodi e Calvino*, in «L'immaginazione», 258, novembre 2010, p. 40).

¹⁶ R. Bacchelli, *Lo sa il tonno* cit., qui si cita dalla terza edizione, Milano, Ceschina, 1938, che nel frontespizio riporta come titolo: *Lo sa il tonno colla aggiunta delle avventure del pescespada e del rêmora*. La citazione a p. 58. D'ora in poi l'indicazione di pagina della citazione sarà riportata direttamente nel testo e si riferirà all'edizione qui segnalata. Si precisa che si sono rispettati i segni paragrafematici voluti da Bacchelli, che alla loro conservazione teneva in modo particolare.

¹⁷ Basti questo esempio sull'accoglienza ricevuta dal tonno da parte di altri tonni: «Era l'accoglienza, arrossisco per i tonni, che ebbe Renzo dai milanesi nella giornata dell'abbondanza del saccheggio dei forni» (p. 94).

Sarà già venuto fatto al lettore pensoso di cercare qualche analogia fra la storia della fauna umana e di quella marina. Allegoriche e letterali ne potrà interpretare molte, senza per altro poter stabilire un sistema, delle identità e una classificazione (p. 58).

Per quanto si va qui dicendo, è utile aggiungere che Bacchelli considera il suo racconto non come satira, ma come «poesia e simbolo», affidando a questi due aspetti particolari (perché «la storia umana si sa che non è una storia naturale né una scienza esatta, per fortuna», p. 59) il compito di rivelare i caratteri e i comportamenti umani. La meditazione filosofica si manifesta proprio nell'intreccio tra i discorsi del tonno (che racconta i casi occorsi a lui e ai due suoi compagni di avventura, a contatto con le diverse specie e con i singoli pesci che a quelle appartengono) e il commento del narratore.

Descrivendo il mondo dei pesci, di pagina in pagina presentato in uno dei suoi molteplici aspetti pubblici e privati (dalla politica al rapporto tra masse e potere, dall'economia alla moneta, dall'amicizia all'amore al sesso, dall'ignoranza alla cultura al rapporto antichi e moderni, per citarne solo alcuni), lo scrittore indica l'impossibilità di arrivare a una conoscenza razionale dell'esistenza umana. Si può però dire – ed è la «filosofia» che emerge dal romanzo – che la storia si ripete sempre negli stessi termini, per i popoli e per gli individui, e che, dentro di essa, sofferenza e difficoltà, per quanto «imbellite» da momenti di gioia, sono ineliminabili: «se i momenti belli della vita potessero durare di più non potrebbero essere così belli; fino a questo ottimismo ci arrivano anche i pessimisti più neri e ragionevoli. E possono imbellire anche la tela degli stenti che noi chiamiamo vita, con sopportazione e passione» (pp. 94-95).

Il commento del narratore coincide con quello di un vecchissimo «rombo filosofo», che cita Appio Claudio (p. 231), il *De officiis* di Cicerone (p. 234) e quello di Sant'Agostino (p. 236), e che, vivendo da un tempo indefinibile con la Sibilla (ormai sopravvissuta a sé stessa, «fuori del tempo e indifferente»), esprime pensieri di «qualità dolorosa, pessimistica e scettica» (p. 228):

Quando ha creduto di stabilire l'evidenza del tempo di un oggetto, una casual parola della Sibilla gli rivela che quell'oggetto è sempre stato. Quando gli par di avere stabilito la costanza d'un principio, la Sibilla gli rimuta i termini nei loro contrari. Assistendo sacrificato a questo giuoco immutabile in cui ogni cosa è ciò che sarà e sarà quel che fu e il suo contrario, il rombo ha concluso: – Io so quel che non so. – (pp. 228-229).

Le sentenze sono tutte in questa direzione, sia quando il rombo sottolinea che «Una cosa vale fin che si cerca e non se ne sa la fine» (p. 230), sia quando, di fronte alla richiesta di quale possa essere considerata la migliore epoca della storia, risponde: «– Quando anche lo sapessi, e l'una fosse migliore dell'altra, che te ne faresti tu che puoi vivere in una sola?» (p. 237).

Per molte delle osservazioni, esplicite nel loro significato, e ne sono un esempio i passi sopra citati, non c'è nemmeno bisogno di ricorrere allo svelamento dell'allegoria, e la narrazione di *Lo sa il tonno* sviluppa, dunque, una riflessione sulla Storia in quanto luogo nel quale la condizione umana si manifesta immutata nel tempo.

Nonostante un radicale cambiamento di impianto e di scrittura, prima di tutto poiché non si tratta di un *conte philosophique* di ascendenza settecentesca, ma di una narrazione eminentemente psicologica, le considerazioni sulla necessità di parlare di «romanzo» e non di «favola» valgono anche per *La tigre viziosa* di Sergio Antonielli¹⁸, sebbene anche Sergio Solmi, introducendo l'edizione del 1979, nella collana Oscar Mondadori, parli di «significato morale della favola» e di una «fase fiabesca e "allegorica"»¹⁹ del suo autore.

Né favola né fiaba, tuttavia, va detto subito, ma un romanzo che, si è accennato poco sopra, è costruito su una condizione psicologica: solo che questa non appartiene a un uomo ma a una tigre, anzi a «un vero tigre» (p. 20), del quale vengono riportati i pensieri che accompagnano le azioni. La registrazione dei pensieri (tutta interna al protagonista, come in un «racconto-confessione»²⁰) permette di conoscere le vicende della tigre nel corso di varie stagioni, e, con una climax evidente, di seguire la manifestazione e lo sviluppo incontrollabile del «vizio»: il desiderio della carne umana, non per necessità di cibo, ma per l'appagamento provato nell'affondare i denti nel corpo di un uomo.

I riferimenti al proprio stato animale (una volta sola c'è quello che potrebbe essere un significativo *lapsus*: «gamba» al posto di «zampa»: p. 109) si mescolano, nei pensieri della tigre, all'evidente presenza della cultura dell'uomo: il sambar – il sambhur del *Libro della giungla* di Kipling: ma le due narrazioni sono molto distanti e diverse tra loro – è descritto come un animale astuto: «e non per niente c'è chi lo chiama anche cervo d'Aristotele» (p. 19)²¹. La tigre, dunque, vive da animale e pensa da uomo, così che il punto di vista da cui guarda il «suo» mondo è quello dell'animale, ma ad esso, quando commenta ciò che ha visto o ciò che ha provato, si sostituisce un punto di vista umano.

¹⁸ Sergio Antonielli, *La tigre viziosa*, Torino, Einaudi, 1954. La seconda edizione (introduzione di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 1979) ripropone esattamente il testo della prima, a parte l'inserimento, poco dopo l'incipit, di un lungo passo del tutto nuovo. Per le citazioni si farà riferimento alla seconda edizione, mettendo direttamente nel testo, tra parentesi, i numeri di pagina.

¹⁹ Sergio Solmi, *Introduzione*, in S. Antonielli, *La tigre viziosa* cit., 1979, p. 5.

²⁰ Si veda Ugo Dotti, *Sergio Antonielli*, in *Letteratura Italiana. I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 1974, V, [pp. 1180-1191], in particolare p. 1188.

²¹ Di «animali fortemente umanizzati», addirittura «metafisici», parla Sabina Lambroek, in *Il filone animalistico nella narrativa di Sergio Antonielli*, in *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*. Atti del convegno (Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), a cura di Serge Vanvolsem, Franco Musarra, Bart van den Bossche, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995, I, p. 193.

Lo si capisce bene nel passo in cui si dà conto dell'origine del «vizio», inizialmente definito «avventura»:

Così aveva avuto inizio la mia avventura. Volendo, potrei anche tentare di giustificarmi: mai prima d'allora avevo seguito un uomo [...]. La colpa non era mia, ma della disperazione in cui ero caduto. Quello, come tanti altri inizi, aveva dei precedenti di cui bisogna tener conto, da cui ero stato spinto. E davvero verrebbe voglia di concludere che fra uomo e tigre stava già il filo d'un destino (pp. 15-16).

Il filo del destino, che si svolge tutto dentro una giungla indiana trasfigurata poeticamente (dopo essere stata a lungo sedimentata nella memoria dello scrittore, che fu prigioniero in India dal 1942 al 1946), grava sugli essere viventi anche contro la loro volontà. La riflessione esistenziale della tigre incomincia a manifestarsi nella consapevolezza che una forza, presente negli elementi della natura, domina tutto e tutti. Lo rivelano i pensieri successivi alla distruzione provocata dalla tempesta:

Cosa facevano, in quel momento, gli altri animali della giungla? Qualcuno, sorpreso, era già morto o moriva, ma la maggior parte aspettavano con fiducia l'alba [...]. E i miei cuccioli? Non dipendeva da loro: nella voce della pioggia e del vento si sfogava qualcosa di superiore, nelle cui mani era la sorte di tutti gli animali, grandi e piccoli, tigri comprese (pp. 31-32).

Uomini compresi, verrebbe naturalmente da aggiungere. La Natura sovrasta dunque tutti i viventi, e, in obbedienza ad essa, ogni essere ha un proprio posto, in un ordine che tutto prevede, compreso il periodo della luna piena per permettere a «sciacalli, scimmie ed altre bestie simili» di fare festa: «probabilmente c'è qualcosa di vero nella leggenda secondo cui per superiore patto è stabilita una vacanza di tre giorni al mese, se la luna è scoperta, riservata loro. Difatti le tigri, che [...] campano magnanime alla giornata, in quei tre giorni sentono un misterioso impaccio nelle membra, un nobile disdegno per le miserie di questo mondo, una voglia di lasciarlo perdere, che rotoli in rovina, e come soggiogate aspettano che il plenilunio passi» (p. 42).

Anche la violenza è dentro l'ordine della Natura, e per questo, dopo avere deciso di lasciare andare un piccolo sciacallo per la pietà suscitata dalla bestiola che guarda «palpitando» con gli occhi «pieni di un'enorme rassegnazione», la tigre deve misurarsi con un nuovo senso di trasgressione: «m'ero messo contro la legge. La luna, fosse davvero dipeso da lei, [...] difficilmente avrebbe tenuto conto del mio atto di pietà, e c'era piuttosto da aspettarsi che mi addebitasse l'intenzione di ribellarmi, che certamente avevo avuto» (p. 44). Subito dopo il pensiero si innalza a una riflessione più generale:

Sono tanti, i fili intorno a noi che ci legano con gli avvenimenti e gli oggetti più impensati, che non si sa mai seguendone uno quale degli altri si spezzi, che

cosa mai si offenda con l'atto che ci sembra il più normale o il più bello. Avevo lasciato vivere uno sciacallo, ma per lasciarne vivere uno avevo desiderato di ucciderne cento; e oltre a tutto, magari un giorno avrei saputo che la colpa stava proprio nell'aver avuto pietà, nel non averne uccisi cento, anzi cento e uno. Che fierezza c'era da ricavare, dalla scoperta che perfino gli sciacalli possono essere degni di bontà, pari alle tigri di fronte a chi ci amministra le disgrazie? (p. 44)

Se la struttura romanzesca richiede nel suo complesso una lettura allegorica, che porta in primo piano una più ampia riflessione filosofica, numerose microriflessioni, come quella appena proposta, sono enunciate esplicitamente, fuori di ogni allegoria, e contribuiscono a dare significato all'insieme. I pensieri della tigre si estendono a tutto il mondo dei viventi, dominato da chi «amministra le disgrazie» e ordinato in una catena per cui il più debole soccombe al più forte. Sono i primi atti contro (o fuori di) quest'ordine a generare inquietudine: l'uccisione del primo uomo che, suonando un flauto, diffondeva «un riccio sonoro che dentro [...] suscitava un brivido» (p. 15), il ritrovamento del cadavere di un giovane, l'assunzione della carne umana, per quanto disgustosa, dapprima come cibo (per l'impossibilità di cacciare, conseguenza della debolezza seguita alla ferita provocata da una fucilata), la pietà per lo sciacallo, la solitudine perché la grande Moss, madre dei suoi cuccioli, non era arrivata, come ogni anno in primavera. E tanto più è opprimente il «miscuglio di rabbia, desiderio deluso, presentimenti» (p. 45), in quanto tutto, intorno, continua il suo corso.

Lo stesso uomo – del quale, almeno finché è vivo, si percepisce la separatezza rispetto al mondo della giungla – è dentro la condizione «naturale»; e, infatti, una volta morto, sembra «una bestia qualunque»: «anche a lui gli avvoltoi [fanno] la guardia, e anche intorno a lui tutto [vive] come prima, l'erba, gli alberi, il sole, gli insetti» (p. 22). La morte riconsegna l'uomo all'ordine della natura:

Quel ragazzo era morto perché la tempesta non poteva passare senza vittima, ed era entrato in comunione con le cose che dipendono appunto dalle tempeste e dal sole, da ciò che durante la notte m'aveva spaventato. Ebbi per lui pietà, come fosse morto perché potessi io rivedere l'alba; e perciò presi ad accarezzarlo con la lingua, ripetutamente, tutto, finché non fui sopraffatto da un nuovo piacere (p. 33).

Proprio il nuovo piacere diventa il «vizio» che altera l'equilibrio imposto dalla Natura: la tigre uccide l'uomo non più per seguire la propria inclinazione alla violenza, anche gratuita, ma per rincorrere la memoria di un piacere, assecondare un desiderio che non coinvolge gli aspetti fisici ma quelli del sentimento, dell'emozione, e, a un certo punto, dell'estetica. E naturalmente non rientra nell'ordine naturale il provare pietà per le vittime, o il senso di vergogna e il rimorso.

La tigre del romanzo assume su di sé tutte queste situazioni negative²², e la narrazione procede con un crescendo di attrazione e di repulsione nei confronti dell'uomo, di desideri e sensi di colpa, di pietà e di vergogna. La tigre esce dalla sua natura, dunque, non perché assale gli uomini, ma perché prova sentimenti nei loro confronti: li assale e li uccide per entrare in contatto con loro. Paradossalmente l'uccisione è legata alla crescita di conoscenza che la tigre ha dell'uomo, e viene posta come l'unico modo di legare il proprio destino a quello dei ragazzi e delle ragazze spiati da lontano, desiderati per la loro bellezza, per la loro amabilità. Non più carne da mangiare, questi giovani sono guardati, accarezzati, leccati, per ragioni che ormai non hanno più nulla a che vedere con la ferinità. Vittorini, nel risvolto di copertina della prima edizione, nella collana «I Gettoni», scrive che la tigre «s'allontana a poco a poco dalla sua natura spietata, perde la purezza [...] della sua ferocia, la sua innocenza»²³. E aggiunge che «alla tigre che, nel vizio, acquista i sentimenti e gli affanni dell'uomo, corrisponde l'uomo che, appena decade, ritrova gli istinti della fiera»²⁴. L'episodio dell'uomo che uccide un gattino per il solo piacere della crudeltà (pp. 101-102) dimostra del resto che la «bestialità» appartiene alla stessa vita umana.

Se il personaggio-animale, come ha sottolineato Antonielli parlando di Debenedetti, è lo stesso personaggio-uomo, lo sguardo della tigre non è lo sguardo estraniato o straniante dell'animale su un mondo non suo, ma lo sguardo di un acuto osservatore della propria vita.

Aveva già colto questo aspetto Italo Calvino, che, dopo aver letto il romanzo inviato a Einaudi per la valutazione, in una lunga lettera di apprezzamento (che non vuole essere «editoriale», ma il resoconto di lettura di chi «sente il [...] libro come cosa anche sua»²⁵), scrive di «allegoria non afferrabile» e di «varie acquisizioni morali della tigre umanizzata (pietà, desiderio di conoscenza e d'evasione, senso della colpa, estetismo ecc.) [...] mai ben definibili», e definisce la vicen-

²² Qualcosa di più complesso della semplicistica riduzione al nihilismo della rassegnazione («Un'aria presaga dell'avanzante nulla, dell'inutilità e della rinuncia»), nelle pagine dedicate ad Antonielli in Stefano Lanuzza, *Bestiario del nihilismo. Scrittura e animali*, Castel Maggiore (Bo), Book editore, 1993, pp. 51-55 (la citazione a p. 53). Sulla *Tigre viziosa*, per altro, l'autore si sofferma più che su molti degli altri titoli citati nel saggio (che si svolge in un continuo passaggio da un autore all'altro, da un'osservazione all'altra, dentro un discorso nel quale, senza soluzione di continuità, e mescolati, ricorrono antichi e moderni), definendo «Metafisico Castigamatti» il cacciatore che uccide la tigre (*ibidem*). Interpretazione coerente con l'impostazione del saggio, fondato sull'autobiografia intellettuale del suo autore (come, in una recensione elogiativa, ha sottolineato Ernestina Pellegrini, *Sull'animalità letteraria novecentesca*, in «Il Ponte», L, aprile 1994, 4, pp. 108-114).

²³ E. V. [Elio Vittorini], risvolto di copertina della prima edizione di *La tigre viziosa*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Lettera di Italo Calvino a Sergio Antonielli del 24 febbraio 1954, ora in *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di Vito Camerano, Raffaele Crovi, Giuseppe Grasso, con la collaborazione di Augusta Tosone, introduzione e note di Giuseppe Lupo, Milano, Aragno, 2007, II, p. 844.

da «misteriosa e polisensa»²⁶. L'«indefinitezza» dell'allegoria e la polisemanticità della narrazione aprono a numerose possibili interpretazioni: già Montale, nella recensione sul «Corriere della Sera», dopo avere riportato il giudizio di Vittorini esposto nel risvolto della prima edizione, aggiungeva: «Sarà così: ma il romanzo può fare a meno di questa sottile interpretazione»²⁷; e ne sottolineava l'importanza come studio dell'uomo, rivelato dall'«umanità della [...] povera tigre scacciata dal paradiso terrestre»²⁸.

Lo stesso Antonielli, per altro, rispondendo alla lettera di Calvino, aveva precisato che la sua tigre «doveva essere dapprima l'allegoria dell'umanità presentita, del vittorioso allontanamento dalla caotica natura» e che poi, «ad allontanamento compiuto», è «venuto fuori il rimpianto della ferinità perduta»²⁹.

Le osservazioni appena condotte riportano al rapporto degli esseri con la Natura, con le sue leggi, con il rispetto loro dovuto, con l'anelito di superarle e le possibili conseguenze che ne derivano: il vizio è sempre l'uscita dal paradiso terrestre, per usare l'immagine montaliana, è la perdita dell'innocenza, si potrebbe dire, anche per troppa conoscenza. È una chiave di lettura di segno pessimista, che non rinnega, tuttavia, a priori, il raggiungimento di una consapevolezza nuova.

Nel suo complesso *La tigre viziosa* propone dunque una riflessione filosofica che supera le interpretazioni più strettamente sociologiche e morali³⁰. Lo conferma proprio la disperazione finale: non dettata più solo dalla trasgressione a una legge superiore, nasce direttamente all'interno dell'«individuo» che si rende conto di essere ormai lontano dalla propria natura. Aggredita, in un momento di sconforto e di pensieri di morte, una giovane donna (per la dolcezza del ricordo della «ragazza delle risaie», che ancora fa sentire «un tonfo nel cuore»: «Allungai una zampa, forse credetti di accarezzarla, ma la ragazza si rovesciò indietro stesa, con una macchia di sangue sul petto», p. 95), la tigre prova, insieme con la dolcezza, un profondo senso di colpa per avere abbandonato i propositi di non avvicinarsi più agli uomini:

quando a buio ripresi la via della giungla, m'infilai tra le ombre a testa bassa, schiacciato da un cupo sentimento di colpa. Ora, perdonassero o no le altre tigri, non c'era più bisogno d'una sconosciuta legge che avessi violato. Stavo male in me, per me. [...] Essere bandito dalle tigri, di questo avevo già sofferto. Ma ora soffrivo di me, e contro di me; o di tutto insieme, compreso l'amore deluso, o di non so che cosa (p. 96).

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Eugenio Montale, in «Corriere della Sera», 1° agosto 1954.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Lettera di Sergio Antonielli a Italo Calvino, del 24 febbraio 1954, ora in *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini* cit., p. 845.

³⁰ Si veda, anche in questo caso, ciò che scrive Sergio Solmi: «il nostro autore colpisce indirettamente, nella sua favola, le persone che s'imbestiano: vuoi nell'amore, vuoi nell'ebbrezza del vino, nel gioco, nel furto; vuoi, infine, nel delitto» (*Introduzione* cit., p. 6).

Il groviglio di sentimenti ha trovato il suo esito finale. La serrata caccia alla tigre trova ora compimento nella sua uccisione; ne è causa, nemmeno tanto paradossalmente, la riproduzione meccanica del grido della femmina che sta cercando il maschio: a stare bene attenti si poteva riconoscere l'innaturalità del suono, ma l'animale non se ne accorge e cade nella trappola. La Natura, si potrebbe dire, ha preso la sua rivincita.

L'ordine naturale è ancora al centro degli altri due romanzi di Sergio Antonielli ambientati nella giungla, *Il Venerabile Orango*³¹ e *L'elefante solitario*³²: il primo da collocare soprattutto dentro una dimensione politica, il secondo pervaso da un profondo senso morale e dalla riflessione filosofica, nata nella solitudine che l'elefante ha scelto, abbandonando il branco. Se anche *Il Venerabile Orango* – attraverso il racconto in prima persona di uno scoiattolo che presenta la sottomissione degli animali della giungla a un orango dittatore, in un mondo devastato da un cataclisma – ripropone la «denuncia allegorica dei vizi, delle sofferenze e dei destini umani»³³, è tuttavia *L'elefante solitario*, in una narrazione di nuovo condotta in prima persona, ad approfondire la riflessione filosofica.

L'elefante del titolo, capo riconosciuto e potente di un grande branco, rinuncia volontariamente al potere per ritirarsi a meditare, ma, dopo alcuni anni di solitudine, è pronto a tornare per combattere corrotti e fuorilegge. La riflessione sull'esistenza prende spunto, di nuovo, da un'ennesima, insolita irrequietezza: l'elefante conosce bene l'ordine della Natura, ma si pone domande che lo mettono in discussione. All'osservazione che «Ai tempi delle cose che racconto, gli uomini pensavano che ogni animale, sul variopinto sfondo della natura, stesse bene al posto in cui si trovava»³⁴, e dunque partecipasse a un ordine per il quale il più forte uccide e mangia il più debole³⁵, succede un'annotazione con un punto di vista rovesciato:

E se proprio quest'ordine, proprio questo equilibrio fossero il male? Se il bene consistesse in quello che la natura non prevede? Potrebbe essere un errore, la vita: un'anomalia da correggere, già che ci siamo, ragionandoci sopra (p. 54).

La conclusione è conseguente: «questa faccenda del consecutivo mangiarsi fino alla chiusura del cerchio, fino alla fine del mondo, è uno schifo» (p. 79). La riflessione si approfondisce con la constatazione che le stesse piante «tremano e

³¹ S. Antonielli, *Il Venerabile Orango*, Milano, Mondadori, 1962.

³² S. Antonielli, *L'elefante solitario*, Milano, Mondadori, 1979.

³³ U. Dotti, *Sergio Antonielli cit.*, p. 1188.

³⁴ S. Antonielli, *L'elefante solitario*, cit., p. 54. D'ora avanti l'indicazione del numero di pagina sarà introdotta direttamente nel testo, tra parentesi.

³⁵ «Non sembra, ma è ammazzando e mangiando che le candide bestie cantano gloria e grazie al buon Dio. Guai se una specie venisse meno alla sua missione mangiatoria. L'equilibrio, il divino equilibrio, dove andrebbe a finire?» (p. 54).

piangono» prima di essere mangiate, così che si può ben dire che la sofferenza non risparmia alcun essere vivente.

Non si può tuttavia fare altro che prendere coscienza della contraddizione insita nell'esistenza; da un lato ci si vuole opporre al meccanismo naturale, dall'altro se ne resta condizionati:

Io la mia ansia, l'ansia perenne dell'elefante che nell'ignoto non senza sospiri allunga la proboscide, l'avrei domata nel ritmo di abitudinarie giornate. L'avrei sublimata in meditazioni circa il mistero della trascendenza a rovescio, ossia circa il fatto che ognuno di noi è superato dal suo corpo, tanto nel senso che questo cambia pelo e colore, peso e volume indipendentemente dalla volontà del singolo, quanto in quello che la materia è in rapporto immediato con la specie, dalla quale il singolo, per il poco che dura, riceve il suo corpo in declinante usufrutto (p. 81).

Le pagine di Antonielli suggeriscono, dunque, alla riflessione qui condotta sul romanzo filosofico di ambiente animale (e trascurando altre possibili chiavi di lettura, in particolare morali), l'importanza di collocare l'uomo dentro un più vasto sistema regolato dalle leggi della Natura, ma interrogandosi sulla (e facendo i conti con la) «necessità» e «positività» di questo ordine. Se all'altezza degli anni Cinquanta, attraverso gli occhi della tigre, l'ordine naturale sembra conservare la propria ineluttabilità, alla fine degli anni Settanta, con l'elefante protagonista, se ne mette in discussione l'indiscutibilità.

L'approfondimento del rapporto del singolo con ciò che lo circonda deve tuttavia entrare dentro un ulteriore spazio, quello della storia, con la meditazione «sulla identità di natura e cultura *sub specie historiae*» (p. 90). Vi si arriva con una serie di considerazioni nate dal confronto tra lo sviluppo dell'edera e il mondo animale (e con esso il mondo degli uomini): una pianta «rampicante degna del nome, che abbia un tronco o una roccia a sua disposizione, procede per tentativi cominciando con l'allungare un ramo» (p. 86), e, senza che si scorga una ragione evidente, va in una direzione e non in un'altra, si biforca, e «sempre inspiegabilmente», rami minori «diventano maggiori» (p. 87). È la condizione della vita di ciascun essere vivente:

Sceglievo un ramo e gli davo il mio nome. A diversi altri rami, altri nomi: mogli e figli, amici e nemici. Vediamo quello che succede. Succedeva che la mia vita non la riconoscevo più: come se al mio personale punto di vista se ne fossero sovrapposti innumerevoli altri. L'intreccio tuttavia faceva pensare all'interno di un branco. Chi un tempo era entrato o uscito dalla mia vita s'incrociava non solo col ramo della mia identità ma anche con quelli di tanta altra gente dimenticata o mai conosciuta (p. 88).

La complessità della Storia corrisponde alla complessità dei percorsi individuali che in essa si incrociano, e che ne determinano lo svolgimento, come si

legge ancora, a proposito del ramo grosso e solido, che ignora come «la più trascurabile diramazione di quello che gli sta sotto dovrà superarlo per cedere a sua volta l'iniziativa a un ramo che deve ancora spuntare. Così fino alla fine del compito, così fino al colpo d'occhio di chi osserva l'insieme e si sforza di capire quale sia il senso di tanta fatica» (p. 87).

Il «senso di tanta fatica» pone il problema del «fine della storia»: una risposta, nel romanzo, non c'è, e lo stesso elefante pensatore lascia in sospeso la questione. Una conclusione indubbiamente riconducibile a un'area culturale e filosofica non piccola del Novecento, ma il romanzo la lascia semplicemente davanti al lettore, perché ulteriori problemi si affacciano, con la decisione dell'elefante di ritornare nel branco ormai in preda alla corruzione e ai fuorilegge.

I pensieri dell'elefante si aggrovigliano nell'insorgere del *must* – «il male che sorge dal profondo, scuote e scombina, tutto travolge» (p. 147) – ma, nell'alternanza di momenti di furia e di lucidità, varie riflessioni si vanno delineando: sul male come rottura del rapporto tra singolo e mondo («A pensarci proprio bene, alla radice del male, non può esserci che la rottura di un rapporto [...] fra il singolo e il resto del mondo», p. 148) e sulla disperazione che coinvolge anche gli alberi («della loro condizione non sono felici, sono disperati [...] e a loro modo gridano aiuto». Alzano le braccia al cielo con gesti «grandiosi», ma «inutili», p. 149), sull'impossibilità di fermare la follia che, come terremoto, scuote violentemente il corpo e cancella la decisione della mente.

L'osservazione che si impone come conclusiva, tuttavia, riguarda il destino, che, per gli uomini, può assumere l'aspetto di un elefante in preda a una «furia senza tregua» (p. 154), per la quale travolge ogni cosa posta sul suo cammino, in primo luogo i villaggi, con le loro case e i loro abitanti: «io dispongo delle vostre vite secondo il vento che tira, secondo il destino che mi porta e vi porta e dice di ammazzare questo, risparmiare quello» (p. 155).

Se, nella meditazione solitaria dell'elefante, lo sviluppo della Storia era stato giudicato non spiegabile da un'immediata razionalità, nella devastazione e nella morte che l'elefante porta in preda al *must* c'è solo l'imponderabilità: «di qua la vita, di là la morte» (p. 155). Nessuno può sottrarvisi, perché il caso, non la ragione, decide chi è dalla parte della vita e chi da quella della morte.

Sul pessimismo di questa osservazione il romanzo si chiude. I pensieri dell'elefante protagonista – che alla fine sottolinea lui stesso di impersonare «la necessità, l'ineluttabilità, il destino» (p. 154) – hanno introdotto nella narrativa novecentesca un ulteriore approfondimento sulla condizione umana. E anche la filosofia del personaggio-animale riguarda direttamente il personaggio-uomo.



Henri Rousseau, *Tiger on a Tropical Storm (Surprised)*, 1891 (London National Gallery).

FILOSOFIA E SCRITTURA

L'APPRENDISTATO AL ROMANZO FILOSOFICO
DEL «FU MATTIA PASCAL», PERDENTE DI TALENTO

Pier Paolo Argiolas

Mi farò crescere i capelli e, con questa bella fronte spaziosa, con gli occhiali e tutto raso, sembrerò un filosofo tedesco. Finanziaria e cappellaccio a larghe tese. Non c'era via di mezzo: filosofo dovevo essere per forza con quella razza d'aspetto. Ebbene, pazienza: mi sarei armato d'una discreta filosofia sorridente per passare in mezzo a questa povera umanità, la quale, per quanto avessi in animo di sforzarmi, mi pareva difficile che non dovesse più parermi un po' ridicola e meschina.

Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, 1904¹

Se moquer de la philosophie, c'est vraiment philosopher.

Blaise Pascal, *Pensées*, 1670²

Quanto più sono mobili e cangianti i confini di un genere letterario, tanti più sono i campi disciplinari che esso riesce a toccare. Il romanzo in particolare, figlio di una specifica congerie culturale ed esito del superamento di imperanti retoriche normative, gode come risaputo della proprietà di coprire tramite la sua duttilità settori diversi e altrimenti incompatibili dell'offerta letteraria. Se è pur vero che le poetiche contemporanee prediligono l'ibridazione come pratica in parte innovatrice e in parte mimetica della realtà rappresentata, occorre tuttavia storicizzare e ricondurre la prima spinta anti-dogmatica del codice letterario in epoca moderna proprio all'irruenza della forma romanzesca, connes-

¹ I riferimenti testuali a *Il fu Mattia Pascal* (1904) sono tratti da Luigi Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, «I Meridiani» 1986, I, pp. 317-586, (d'ora in avanti *IFMP*). Il romanzo è integralmente consultabile in rete all'indirizzo <<http://www.liberliber.it/libri/p/pirandello/index.htm>> (ultimo accesso 30 ottobre 2012, come per tutti gli altri indirizzi web citati in seguito).

² Blaise Pascal, *Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets*, édition dite de Port-Royal, 1670, consultabile in rete all'indirizzo <<http://www.penseesdepascal.fr/>>.

sa all'imporsi progressivo su scala europea dell'egemonia culturale ed economica della classe borghese. Con peculiarità proprie, e coi noti ritardi di natura storico-politica oltre che culturale, anche in Italia si è assistito al progressivo proliferare di sotto-generi e sotto-etichette del romanzo moderno; talvolta originali, spesso provenienti dall'assunzione e assimilazione di motivi condivisi con le coeve riflessioni europee, e poi rielaborati in salsa nostrana: in ambo i casi, testimoni della ricchezza e vivacità della scena letteraria e culturale della penisola, specie nei decenni tra Otto e Novecento³.

Il contenitore specifico qui in esame è il sottogenere romanzesco, complesso e sfuggente, definito *filosofico* in ragione della chiara matrice del suo impianto formale e contenutistico⁴. La sua duplice natura ne fa un genere di confine dai contorni spesso evanescenti, non agevolmente definibili né circoscrivibili; è infatti difficile negare la presenza di un considerevole nucleo filosofico nella quasi totalità dei grandi classici del romanzo, che spesso divengono tali proprio per la capacità di proiettare la contingenza del narrato nella vastità dell'universale, riuscendo così – secondo una delle fondamentali vocazioni della Letteratura – a illuminare le storie singole con un riflesso di eternità.

Tuttavia, ciò non esclude l'identificazione di epoche, personalità o opere specifiche nelle quali la consueta dialettica finito/infinito si presenti in forme più stringenti e necessarie, assumendo presupposti e intenti esplicitamente filosofici allo scopo di affrescare lo spirito di un'epoca, coglierne un aspetto archetipico, fissare uno stadio cruciale dell'esistenza; rimanendo nel segmento cronologico che abbraccia i decenni a cavallo tra XIX e XX secolo, e prendendo in considerazione i soli autori accettati dal canone, si può apprezzare come anche entro i confini della penisola gli esempi in tal senso non manchino⁵. Tra queste consistenti ma non sterminate possibilità, spicca per ragioni estetiche, filosofiche e anche quantitative l'esperienza romanzesca di Luigi Pirandello.

Parlare di romanzo filosofico in Pirandello è una concessione alla tautologia; tutti i romanzi della maturità rientrano infatti in questa categoria, come del resto vi rientra la quasi totalità della sua opera novellistica, saggistica e poetica, leggibile esclusivamente alla luce della complessa componente filosofica che la sostanzia, e che al pari dell'Umorismo scandisce nel tempo le tappe non solo ideali ma anche letterarie della formazione dell'autore siciliano:

³ Poiché i capolavori non sopportano l'inclusione entro gabbie troppo anguste per contenere la loro complessità, l'efficacia tassonomica e didattica delle etichette critiche non sempre si sposa con la loro penetranza analitica; i grandi classici – ça va sans dire – resistono infatti all'erosione del tempo proprio grazie all'attrito e alla combinazione di più fattori concomitanti, non univocamente isolabili né passibili di rigide catalogazioni.

⁴ L'origine moderna del genere è convenzionalmente attribuita alle esperienze francesi del *conte philosophique*, di cui *Candide ou l'optimisme* del *philosophe* Voltaire è considerato l'esemplare più rappresentativo.

⁵ Si pensi, tra i più noti, al Nievo delle *Confessioni di un italiano*, alla maggior parte dei romanzi dannunziani o all'ultimo Svevo.

Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolar vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo. Ci sono certi scrittori (e non pochi) che hanno questo gusto e, paghi, non cercano altro. Sono scrittori di natura più propriamente storica. Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi⁶.

Gli anni dell'apprendistato letterario e filosofico pirandelliano coincidono, su scala europea, con la maturazione di una fondamentale – ed epocale – svolta che dal sistema delle idee si trasmette a quello delle arti. Il rovesciamento dei paradigmi positivistico-naturalistici nelle scienze fisico-matematiche e in quelle umane, l'irrompere della psicanalisi, lo sconquasso politico-sociale e il mutamento di prerogative e spazi dell'intellettuale umanista determinano il crollo delle presunte certezze contrabbandate nel secolo precedente. Non è un caso che il pieno affermarsi del romanzo filosofico coincida con la crisi della metafisica, la quale, nella forma convenzionale del trattato, aspirava a spiegare il mondo tramite verità astratte e atemporali, tali da superare la contingenza dell'esperienza sensibile e fenomenica per cogliere le strutture fondamentali dell'essere; venendo a mancare i presupposti ideologici di una simile operazione, anche la lettura metafisica dei fenomeni di interesse umano finisce col perdere parte della sua legittimazione, e col risentire inesorabilmente della freddezza di moduli descrittivi e argomentativi spesso inintelligibili, o comunque poveri di strumenti narrativi atti a *miscere utile dolci*, secondo il dettato lucreziano.

Proprio perché la caduta dei miti fondanti ridimensiona la portata universale dell'esperienza singola, l'unica soluzione per la preservazione della valenza significativa della parabola individuale sembra consistere nella sua inclusione in una sequenza narrativa, in un racconto che metta in scena un personaggio in carne e ossa, concreto pur nella sua finzionalità diegetica, portatore di idee, riflessioni e congetture rese efficaci proprio da questo processo di drammatizzazione e attorializzazione. Sono d'altronde ancora anni in cui il legame tra premesse filosofiche ed esiti artistici appare più stretto di quanto non accada oggi, e non solo in sede critica, ma anche di elaborazione di un mondo fantastico, per via di un clima generalizzato di maggior fiducia verso la capacità dell'arte letteraria di incidere sulla formazione delle coscienze e sugli aspetti sociali dell'esistenza – o, per lo meno, di registrarne lo scacco.

⁶ L. Pirandello, *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*, apparso su «Comoedia», 1, VII (1925), poi adoperato come *Prefazione* all'edizione Bemporad di *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare*, del 1925, e ora in L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, Milano, Mondadori, 1993, II, [pp. 653-667], pp. 654-655.

La vivacità del dibattito filosofico internazionale prima evocato viene intercettata e rielaborata da Pirandello fino al perfezionamento di una personale ed eclettica linea artistica, immediatamente e ampiamente studiata dalla critica, la quale ha promosso, anche sulla scorta del successo europeo del suo teatro e della consacrazione nazionale della sua grandezza, una precoce e ininterrotta analisi del sistema filosofico e letterario pirandelliano⁷.

Come ovvio, non tutto è stato detto; sembrano ancora densi di potenzialità interpretative, ad esempio, i numerosi punti di contatto tra l'opera di Pirandello e quella di illustri pensatori appartenenti a differenti correnti e scuole filosofiche, coeve e non⁸, di cui si potrebbe misurare l'alternarsi a-sistematico ma costante nelle tre opere romanzesche dei «grandi monologanti»⁹ Mattia Pascal, Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda – esordio, ulteriore tappa ed esito finale della lunga parabola filosofica e letteraria di Pirandello romanziere – così da tracciare un

⁷ Per una rassegna aggiornata della sterminata bibliografia pirandelliana si rinvia a Franco Zangrilli, *Pirandello e la critica*, in *Pirandello: Presenza varia e perenne*, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 201-255; Marziano Guglielminetti, *Bibliografia*, in *Pirandello*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 372-395; si rimanda inoltre alle bibliografie ospitate nei volumi pirandelliani dei «Meridiani» Mondadori (*Tutti i romanzi*, *Novelle per un anno*, *Maschere nude*, *Lettere a Marta Abba* e *Saggi e interventi*) e alle annate di «Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti», a cura di Rino Caputo, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2007-2011. Per la consultazione in rete delle edizioni integrali delle opere narrative, poetiche, teatrali e saggistiche di Pirandello, dei profili bio-bibliografici e di una nutrita rassegna di lavori critici e di manoscritti, cfr. Cesare Bonghi, *Progetto Luigi Pirandello*, <<http://www.classicitaliani.it/index070.htm>>; www.studiodiluigipirandello.it; <<http://www.pirandelloweb.com>>; <<http://www.cnsip.it>> (Centro Nazionale Studi Pirandelliani di Agrigento). Per specifici approfondimenti sulla produzione romanzesca si rinvia a Angelo Raffaele Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Roma, Salerno Editore, 2008; Renato Barilli, *Pirandello: una rivoluzione culturale* [1986], Milano, Mondadori, 2005; Margherita Ganeri, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001; Giancarlo Mazzacurati, *Le stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998 e *Pirandello nel romanzo europeo* [1987], il Mulino, Bologna 1995; Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; Giovanni Macchia, *Pirandello o La stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1992; Romano Luperini, *Luigi Pirandello e Il Fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher, 1990; Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1987; Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umorismo. Metafisica. Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986.

⁸ Si pensi alle note affinità col vitalismo del francese Henri Bergson, teorico dell'*élan vital*, o con le teorie sul riso, sul comico e sull'umorismo di Alfred Binet, autore de *Les altérations de la personnalité*, del 1892. Si guardi inoltre ai paralleli con gli orientamenti irrazionalistici delle filosofie di Schopenhauer e di Nietzsche, in cui sembra manifestarsi in tutta la sua positiva complessità la formazione ellenistico-germanica del giovane Pirandello, nato nella culla della *Magna Graecia* e formatosi in parte come studioso a Bonn, dove discusse la sua tesi di laurea nel 1891: «Mi decisi pertanto di recarmi nella dotta Germania e scelsi la università di Bonn, nella quale città e nel quale centro di studi trovai un ambiente molto adatto al mio temperamento e alle mie ricerche letterarie e filosofiche» (L. Pirandello, *Frammento D'autobiografia* (1893), pubblicato da Pio Spezi in «La Nuova Antologia», 16 giugno 1933, ora in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2006, [pp. 55-57], p. 57.

⁹ Paolo Puppa *La ideologia dell'uomo e della vita*, in *Attualità di Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Pesaro, Metauro, 2008, p. 8.

itinerario che da un'epoca a un'altra e da un'opera a un'altra dia ragione del dispiegarsi di una linea poetica, oltre che filosofica.

Tuttavia, pur riconoscendo la necessità e utilità di simili incursioni critiche, e senza ripercorrere le tappe di un dibattito che ha già ben isolato e descritto il cuore delle riflessioni filosofiche pirandelliane, è però sembrato opportuno affrontare una questione diversa ma compresa nell'ampio dibattito evocato, ossia l'analisi del rapporto, paradigmatico di un'intera parabola artistica, che intercorre nell'opera romanzesca dello scrittore agrigentino tra filosofia *tout court* e filosofia letteraria, prassi speculativa e conseguente prassi scrittoria, le due compenstrate dimensioni entro cui oscilla la parola pirandelliana. La scelta di un simile approccio, per altro connessa ai limiti materiali di questo contributo, ha anche l'obiettivo di non relegare ai margini dell'analisi gli aspetti formali e gli espedienti narrativi che contribuiscono, al pari di quelli contenutistici, alla messa a punto del motore filosofico della macchina romanzesca di Pirandello.

La filosofia pirandelliana, d'altronde, è anche e sempre una filosofia letteraria. L'onnicomprensiva metafora teatrale – con le maschere, i ruoli sociali e psichici, l'illusione referenziale, lo «strappo nel cielo di carta», l'amletismo, la rottura della quarta parete – rimanda inevitabilmente sia alle speculazioni filosofiche sia agli interessi meta-creativi dello scrittore, per il quale il pensare e scrivere *more filosofico* è allo stesso tempo un modo per soffermarsi sui meccanismi della propria arte, riflettere sulla tradizione romanzesca ottocentesca e sulle nuove tendenze letterarie, sull'articolazione degli intrecci e sulla psicologia dei personaggi, sulle modalità di costruzione del senso e sui riflessi che ciò determina nei lettori.

L'opera che è parsa più adatta a condurre un'analisi sul parallelo andamento di queste due grandi costanti della scrittura pirandelliana è *Il fu Mattia Pascal*, primo romanzo della trilogia dei «grandi monologanti»; la scelta di orientare l'osservazione quasi esclusivamente su questa prova per certi versi prematura e dunque problematica – siamo nel 1904, in piena 'elaborazione umoristica'¹⁰ – è legata proprio al vantaggio offerto dal confronto con una fase precoce (non ancora compiuta e quindi più scoperta) di progettazione ideologica e artistica, in cui l'intera impalcatura narrativa, l'abbondanza delle allusioni esplicite e l'esibizione didascalica di alcuni passaggi-chiave del pensiero filosofico e meta-compositivo dell'autore, pur ridimensionandone la qualità estetica, rendono quest'opera la più adatta per indagare presupposti ed esiti di un romanzo dichiaratamente filosofico¹¹. Non è raro, infatti, che dall'analisi di un prodotto

¹⁰ Il corposo saggio *L'umorismo*, del 1908, è per l'appunto dedicato «Alla buon'anima di MATTIA PASCAL bibliotecario» (ora in L. Pirandello, *Saggi e interventi* cit., pp. 775-948).

¹¹ Tra i tantissimi lavori dedicati a *Il fu Mattia Pascal*, oltre che a quelli ospitati nella nota 7, si rinvia almeno ai recenti L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di Alberto Casadei, Milano, BUR, 2007, con introduzione del curatore e bibliografia; a *Il fu Mattia Pascal*, introduzione di Nino Borsellino, prefazione e note di Giorgio Patrizi, Milano, Garzanti, 2007; *Il fu Mattia Pascal*, introduzione e bibliografia di Marziano Guglielminetti, cronologia di Simona Costa; note e appendice di Laura Nay, Milano, Mondadori, 2007; Claudia Sebastiana Nobili, *Pirandello: guida*

perfettibile emergano, con maggiore evidenza rispetto al prodotto etimologicamente perfetto, i segni della manipolazione 'd'autore'. *Il fu Mattia Pascal* presenta infatti qualche debolezza nel suo impianto, lontano dalla perfezione strutturale del Verga de *I Malavoglia* e altrettanto distante dalla magia di alcune novelle surreali; rappresenta solo il primo passo del progetto pirandelliano di distruzione e riedificazione della forma romanzesca tradizionale: un passo appesantito dall'avvicinarsi nel testo di elementi – le due premesse, le allocuzioni al lettore, i capitoli saggistici (ma didascalici), il paratesto finale¹² – che non realizzano, e anzi scongiurano, quella piena rottura che si avrà con *Uno, nessuno e centomila*, testo che in questa breve analisi fungerà, quando necessario, da secondo termine di paragone¹³.

Il fu Mattia Pascal è al contempo un romanzo biografico, filosofico, umoristico e metanarrativo. Dal punto di vista diegetico propone, in forme ancora imperfette, la maggior parte dei motivi e dei temi narrativi ricorrenti nell'universo pirandelliano¹⁴: gli intrighi familiari e la famiglia come trappola; il laccio delle consuetudini sociali e degli assilli economici; la vacuità dei rapporti interpersonali, l'incomunicabilità e la solitudine; la condanna delle forme e delle maschere; il peso della Fortuna, del Caso e del Caos; lo spegnersi dei «lanternoni» dei grandi ideali e il persistere dei «lanternini» individuali; il senso tragicomico, cioè umoristico, dell'esistenza; la crisi dell'identità psichica e sociale e la non univocità dell'io individuale (i tempi non sono ancora maturi per la moltiplicazione indefinita dell'io). Inoltre, come accennato, nel *Fu Mattia Pascal* ricorrono con frequenza i riferimenti espliciti al versante filosofico e a quello meta-compositivo, cui riconducono alcune scelte significative molto evidenti e, talvolta, un po' ingenuie.

Tutti o quasi i personaggi, ad esempio, sono dotati di nomi parlanti – spesso ironici e antifrastici, sempre allusivi – capaci di veicolare sensi secondi che

al Fu Mattia Pascal, Roma, Carocci, 2004; *Il fu Mattia Pascal, il primo centenario 1904-2004*, catalogo della mostra documentaria, bibliografica, iconografica, a cura di Calogero Carbone [et al.], Palermo, Ed. Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e dell'Educazione Permanente, 2007.

¹² Il brano paratestuale *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* appare dall'edizione Bemporad del 1921, ora in *IFMP*, pp. 579-586.

¹³ *Uno, nessuno e centomila*, il romanzo della maturità, lungamente meditato e rimasticato, è infatti *summa* delle riflessioni dell'autore sulle proprie idee fondamentali ed esito estremo, in termini cronologici e di poetica, del processo di revisione della forma romanzesca tradizionale messo in atto sin dagli esordi. Inizialmente pubblicato a puntate, dopo una gestazione più che decennale, su «La Fiera letteraria» (dal 13 dicembre 1925 al 13 giugno 1926), *Uno, nessuno e centomila* recava un eloquente e articolato sottotitolo, illuminante sulle sue ambizioni filosofiche: «*Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria, in otto libri*», poi soppresso nell'edizione Bemporad in volume del 1926 (ora in L. Pirandello, *Tutti i romanzi cit.*, II, pp. 737-902).

¹⁴ La ricorsività di temi e motivi è all'origine di una classica critica alla monotonia della diegesi pirandelliana.

ampliano e stratificano la lettera del testo¹⁵; si pensi in tal senso al protagonista Mattia Pascal, votato alla follia («- *Mattia*, l'ho sempre detto io, *Mattia*, *matto*... *Matto!* *matto!* *matto!*») ¹⁶ e, al contempo, predisposto alla scommessa filosofica come l'omonimo Blaise, il pensatore francese del XVII secolo citato da Pirandello ne *L'umorismo* e invitato di pietra alla mensa creativa del *Fu Mattia Pascal* ¹⁷.

Vi è poi il ricorso a moduli prettamente speculativi in capitoli come *Acquasantiera e posacenere*, *L'occhio e Papiano*, *Il lantermino* e *Io e l'ombra mia*¹⁸, costellati dalla ricchezza di riferimenti letterari che spaziano dai testi filosofici consultati da Mattia nella biblioteca Boccamazza¹⁹ a quelli contenuti nella «piccola biblioteca» di Anselmo Paleari, la quale, accanto a una ricca collezione di saggi e di studi filosofici antichi e moderni e di libri d'indagine scientifica, annovera numerosi lavori su teosofia, ipnotismo e spiritismo²⁰. O, ancora, si consideri la trovata *sterniana* della duplice prefazione, posta come indicazione incipitaria di lettura a suggello del legame tra dimensione filosofica e letteraria, cui si affianca la dimensione psichica dell'identità – prima individuale, poi scis-

¹⁵ La zia paterna di Mattia, «zitellona bisbetica, con un pajo d'occhi da furetto, bruna e fiera», si chiama infatti Scolastica, mentre Minerva è il nome della cagnetta di Pepita Pantogada (si noti la 'declassazione filosofica'); Don Eligio Pellegrinotto è un uomo di chiesa poco problematico e un po' sprovveduto; il giornalista Lodoletta una troppo servizievole penna; Batta Malagna un cattivo amministratore; Adriano Meis, amante frustrato dell'omonima Adriana, è 'l'altro me' di Mattia...

¹⁶ Sono le parole con cui Berto accoglie il fratello Mattia al suo ritorno tra i vivi (*IFMP*, p. 557).

¹⁷ «Non c'è uomo, osservò Pascal, che differisca più di un altro che da se stesso nella successione del tempo» (*L'umorismo*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi* cit., p. 937). Sui significati connessi al nome del personaggio si concorda con C. S. Nobili, *Da Blaise a Mattia Pascal*, in «Studi e problemi di critica testuale», 2007, 74, pp. 151-173, secondo cui il riferimento diretto non è all'omonimo teosofo Théophile ma al filosofo Blaise, estensore della crisi post-copernicana e teorico della scommessa; per ulteriori approfondimenti e per una rassegna dettagliata delle altre interpretazioni critiche si rinvia alla ricca bibliografia ospitata in Nobili; cfr. anche Leonardo Sciascia, *Alfabeto Pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 52-54 (voce *Pascal*).

¹⁸ Rispettivamente X, XII, XIII e XV capitolo de *Il fu Mattia Pascal*.

¹⁹ «Lessi così di tutto un po', disordinatamente; ma libri, in specie, di filosofia. Pesano tanto: eppure, chi se ne ciba e se li mette in corpo, vive tra le nuvole. Mi sconcertarono peggio il cervello, già di per sé balzano» (*IFMP*, p. 368).

²⁰ Nella biblioteca di Anselmo Paleari campeggiano titoli come *La Mort et l'au-delà*, *L'homme et ses corps*, *Karma*, *La clef de la Théosophie*, *La doctrine secrète*, *Le Plan Astral* e, infine, *Les sept principes de l'homme* e *ABC de la Théosophie* (entrambi di Théophile Pascal). Sull'accostamento di Pirandello allo studio di fenomeni psichici e parapsicologici, condiviso con Capuana, cfr. Assunta de Crescenzo, *Le dimensioni ulteriori dell'immaginazione: la teosofia di Pirandello*, «il veltro», 2010, 1-2, pp. 79-86; Elio Providenti, *Il sentimento, la logica e la lanterminosofia*, in *Nuove archeologie. Pirandello e altri scritti*, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 137-155; A. R. Pupino, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Roma, Salerno Editrice, 2000; Antonio Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Firenze, Vallecchi, 1981; Samanta Gamboni, *Lo spiritismo ne "Il fu Mattia Pascal" in particolare e nelle opere di Pirandello in generale*, consultabile in rete all'indirizzo <<http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografia/pirandellospiritismo/index.htm>>.

sa, infine postuma²¹; la *Seconda premessa filosofica (a mo' di scusa)*, in particolare, ospita, accanto a una critica della convenzionalità letteraria ottocentesca, una forma non pienamente recepita di leopardismo filosofico, dietro al quale traspare il tema psicanalitico freudiano della perdita di certezze dell'uomo moderno²². La lanterninosofia poi, di per sé, rappresenta una sorta di 'mise en abyme filosofica' del romanzo, immagine ridotta ma conforme del suo contenitore. Il romanzo, insomma, è addirittura sovraccarico di riferimenti di questo genere. L'accumulo di richiami espliciti, che priva il testo della leggerezza progressivamente raggiunta dalle due successive prove citate, e il bisogno dell'autore di sottolineare e legittimare la vocazione filosofica della proprio opera, e la sua parallela vocazione meta-compositiva, sembrano il sintomo ulteriore dell'incompletezza di entrambi.

La sconfitta della filosofia intrinseca del *Fu Mattia Pascal* si esprime e si incarna nel protagonista del romanzo che, significativamente, prende il titolo dalla sua identità postuma. Nel mondo filosofico pirandelliano Mattia Pascal non è infatti il perfetto umorista, non è «colui che ha capito il gioco», e che ha quindi coscientemente deciso di esiliarsi dal consesso umano, e porsi a una distanza tale da superare la contingenza e la trappola delle forme e delle maschere sociali per guardare gli altri e se stesso vivere, e così ricongiungersi al ritmo della natura; Mattia è invece un auto-esiliato, sopraffatto dall'incapacità di godere del dono della sorte, inetto a portare a felice compimento una fortunata quanto fortuita scommessa e condannato, quindi, a restare inesorabilmente incastrato in quell'identità che inizialmente tanta certezza aveva dato al suo spirito tolemaico («Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal. E me ne approfittavo»²³). Mattia finisce così col ri-

²¹ Nella *Premessa (IFMP)*, pp. 319-321 il personaggio narratore si presenta e introduce l'eccezionale vicenda della sua «terza, ultima e definitiva morte»; nella *Seconda premessa filosofica (a mo' di scusa)*, Mattia – e con lui Pirandello – riflette sulla stesura del suo memoriale e rifiuta non solo la pratica ma addirittura la possibilità teorica di scrivere un romanzo tradizionale, scartando ironicamente i modelli incipitari di racconto tipicamente ottocenteschi (*IFMP*, pp. 321-325).

²² Il riferimento a Copernico, oltre che all'amato Leopardi, sembra rinviare anche a Sigmund Freud e alla teoria delle 'tre grandi umiliazioni' o 'ferite narcisistiche', che secondo lo studioso austriaco avrebbero condizionato in negativo il cammino dell'uomo nella storia, minandone le certezze. Tutte e tre le umiliazioni freudiane pesano nella vicenda del personaggio Mattia. La prima ferita narcisistica è per l'appunto quella cosmologica, legata alla figura di Copernico: l'uomo scopre di essere l'abitante di un pianeta posto allo stesso livello gerarchico degli altri, non più a centro dell'universo; la seconda umiliazione – biologica – è promossa da Darwin e condanna la perfezione originaria e divina dell'uomo a un processo evolutivo analogo a quello di qualsiasi altra specie vivente; la terza e ultima umiliazione – doppiamente narcisistica! – si deve allo stesso Freud che, tramite la rivoluzione psicanalitica, rivela come la presunta identità e unicità psichica dell'individuo sia in realtà complicata e in parte contraddetta da pulsioni profonde e inconse, di difficile decifrazione e gestione; cfr. Sigmund Freud, *Una difficoltà della psicoanalisi* (1916), in *Opere di Sigmund Freud. VIII. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915-1917*, a cura di Cesare L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989 [1976-1980], pp. 657-664.

²³ *IFMP*, p. 319. Sono proprio le righe incipitarie del romanzo.

trovarsi – «*maledetto sia Copernico!*»²⁴ – in quel sistema di cui non è più il perno centrale, e al suono del medesimo «tac tac» della palla della *roulette* che gli aveva regalato una *chance* di riscatto a Montecarlo – opportunità dilapidata nella colpevole affezione al nome come realtà ineliminabile – rotola in quella trottolina che è diventato il mondo con l'identità posticcia di Adriano Meis, senza riuscire più a fermarsi nel numero giusto, senza capire che la sconfitta consiste proprio in quel colpevole arrestarsi, che condanna alla stasi un'esistenza proprio nel momento in cui la lusinga col concentrato delle sue più allettanti promesse.

La distanza è innanzitutto filosofica: Mattia non può pervenire all'esito auspicato – l'annullamento di sé – perché fallisce il transito verso le centomila realtà attraversate da Vitangelo Moscarda, il quale, centrando la pluralità nell'unità esplosa e moltiplicata, e non nel raddoppiamento scisso di Mattia, giunge infine, tramite l'annullamento panico, ad essere pienamente nessuno. Mattia vuol essere il centro di un mondo che invece è copernicanamente saltato, costringendolo a un'ininterrotta cattività; invece Vitangelo, approdato a un livello superiore di coscienza, riesce ad affrancarsi, e, accettando la realtà della «trottola», si adatta a girarvi sopra seguendo i propri, personalissimi percorsi, riservandosi uno spazio di ascetica saggezza percepito dai personaggi non umoristi, intrappolati nei triti meccanismi sociali, come auto-confinio nel regno della pazzia; il fenomeno ricorre anche nelle novelle. L'esito fallito della scommessa di Mattia è dovuto all'incapacità di interpretare pienamente la propria eccentricità, solo vagheggiata nel nome profetico ma poi toccata al più maturo Vitangelo, altro nome parlante, che con la sua vitalità ronza come un angelo nel paradiso terrestre di cui si è fatto elemento cangiante, con e tra gli altri. La condanna psichica e sociale con cui si conclude la vicenda di Mattia è solo l'avvio del processo di maturazione cui perviene il protagonista e narratore di *Uno, nessuno e centomila* col suo distacco dal contingente, e cui approda lo stesso Pirandello con la definitiva frantumazione della forma romanzo in favore di un arcipelago di micro-sezioni variamente articolabili.

Anche dal punto di vista formale, la scelta tra le opzioni narrative denuncia un *deficit* di maturazione speculativa che conferma la duplice incompiutezza degli esiti dell'apprendistato pirandelliano. Nonostante nel *Fu Mattia Pascal* si assista al passaggio dall'impianto eterodiegetico delle prime prove romanzesche (*L'esclusa, Il turno*) alla narrazione in prima persona, poi mantenuta nelle prove successive, la dichiarata ambizione rinnovatrice si riduce in quest'opera a esprimersi in una forma tradizionale e non di rottura come quella del memoriale, che denuncia nuovamente un progresso umoristico inferiore rispetto alle opere della piena maturità. La vicenda è narrata in forma diaristica (letteraria) da un protagonista-narratore in cerca d'identità dietro cui si cela, non tanto da non intravedersi, il profilo dell'autore empirico, intento a riflettere attra-

²⁴ Ivi, p. 322.

verso il suo *avatar* sui temi filosofici che investono la propria esistenza e, inevitabilmente, il proprio magistero²⁵.

Nelle opere successive l'aspetto metatestuale ha ugualmente gran rilievo, ma appare più dissimulato e meno didascalico, in linea col perfezionarsi dell'elaborazione intellettuale pirandelliana. Nei *Quaderni di Serafino Gubbio* la medesima forma diaristica del *Fu Mattia Pascal* è privata di logica spazio-temporale; scompaginata e slegata, è gestita da un protagonista più maturo, già capace, ad esempio, di rinunciare alla propria identità anagrafica in favore del soprannome/funzione *Si gira*; nel testamento di Vitangelo Moscarda, poi, questo espediente prosegue e culmina in una rarefazione sublimata, pervenendo, a differenza degli altri due romanzi, all'esclusione dal piano narrativo della tematizzazione dell'atto di scrittura²⁶.

La conferma che l'im maturità filosofica si traduce e sfocia sistematicamente nell'ingenuità di alcune scelte narrative è data inoltre dall'abuso, più che dall'uso, dello stratagemma narrativo e simbolico della duplicazione, che ricorre lungo tutto il romanzo in forme schematiche e quasi automatiche: due premesse, due biblioteche, due identità, due fratelli, due paternità, due gemelle, due morti; Mattia è doppiamente doppio, tanto nella variante anagrafica di Adriano Meis che in quella cronologica del *Fu*. L'ossessione del doppio scaturisce certamente da illustri modelli, ma trova alimento anche nella particolare fase della poetica pirandelliana, contraddistinta dall'esigenza interna di rendere più intellegibile – reificandola in un duplice personaggio – la costante attenzione verso i procedimenti e gli esiti di un'arte franta come quella umoristica, in piena elaborazione in quegli anni, e perciò bisognosa di spiegare e dispiegare il proprio rovello interiore non ancora sciolto in forme più didascaliche di quelle poi adoperate in *Uno, nessuno e centomila*, apice del relativismo filosofico e antimetafisico pirandelliano.

²⁵ La forte tensione autobiografica del romanzo è ulteriormente confermata da due aneddoti. Dopo l'uscita a puntate sulla «*Nuova Antologia*» (dal 16 aprile al 16 giugno 1904), Pirandello scrisse a Luigi Antonio Villari fantasticando sul possibile testo del frontespizio del volume di prossima uscita: «*Il fu Mattia Pascal / romanzo / del / fu Luigi Pirandello*»; chiese inoltre di affiancare al frontespizio un suo ritratto fotografico, opera di Luigi Capuana: segno ulteriore della volontà di suggerire al lettore un'identificazione tra autore empirico e voce narrante del protagonista (cfr. *Introduzione a Il fu Mattia Pascal* sul sito web <<http://www.pirandelloweb.com>>). Sull'«intenzionalità poetica» pirandelliana cfr. R. Caputo. *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, Euroma La goliardica, 1996, p. 9.

²⁶ «Sono le scritture che ti guidano, come un trovarobe, nella confusione o nel gelo mortuario del proprio magazzino, documentando l'impossibilità di ritrovare l'ordine, la vita, la forma "classica" della scena narrativa, tra tanti utensili alla rinfusa; in altri casi, esse guidano [...] alla scomposizione dei propri stessi procedimenti costruttivi, secondo la linea che è stata definita del "romanzo nel romanzo", o, come qualcuno vuole, del metaromanzo» (G. Mazzacurati, «*Un uomo nella vita. Un uomo così e basta*». *Introduzione a «Uno, nessuno e centomila*», in *Le stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 154 e 156; cfr. anche «*Lumorista non riconosce eroi*». *Introduzione a «Il fu Mattia Pascal*», ivi, p. 142.

Il culmine dell'apprendistato filosofico e letterario di Pirandello, consistente nel sogno sempre inseguito e spesso frustrato di una *mathesis individualis* – una scienza dell'unico, soggettiva e inattendibile, forma pura di speculazione, sottratta ai grandi lantermoni – nella prova sperimentale del *Fu Mattia Pascal* appare sotto molti aspetti ancora distante; così distante, però, che i contorni si delineano con una tale evidenza da imporsi all'osservatore e divenire addirittura parte della materia romanzesca: il lanternino, simbolo della propria limitatezza, proietta e traccia il suo claustrofobico cerchio di luce negli stessi termini in cui l'autore/narratore lascia il segno, inequivocabile, della sua incompleta transizione a una nuova e più radicale forma di anti-romanzo. La possibilità di interporre una certa distanza tra osservatore e osservato e così cogliere in una visione straniata l'eccezionalità insita nell'apparente normalità, vanificata sul piano filosofico, ritorna come valido procedimento umoristico, pur confezionato in una non innovativa *ring composition*, nella teatralizzazione della scrittura 'postuma' di Mattia, concepita per guardare filosoficamente all'*intentio operis* e metatestualmente all'*intentio auctoris* senza rinunciare a quella *lectoris*, sottolineata dall'invito ai fruitori del memoriale ad attendere mezzo secolo prima di leggere il romanzo²⁷. In difetto di speculazione filosofica, e in assenza di spirito pienamente umoristico, solo con l'artificio della composizione letteraria, unica forma non destinata necessariamente a morire, si può ambire a dare senso all'incongruenza dell'esistente:

Or che cos'ero io, se non un uomo inventato? Una invenzione ambulante che voleva e, del resto, doveva forzatamente stare per sé, pur calata nella realtà. Assistendo alla vita degli altri e osservandola minuziosamente, ne vedevo gl'infiniti legami e, al tempo stesso, vedevo le tante mie fila spezzate. Potevo io rannodarle, ora, queste fila con la realtà? Chi sa dove mi avrebbero trascinato; sarebbero forse diventate subito redini di cavalli scappati, che avrebbero condotto a precipizio la povera biga della mia necessaria invenzione. No. Io dovevo rannodar queste fila soltanto con la fantasia. (*IFMP*, p. 414)

La piena legittimazione della fantasia come unica garanzia dell'effetto di realtà, come ribadito nella citata *Avvertenza* finale, costituisce a questa altezza cronologica la conquista più matura dell'apprendistato pirandelliano al romanzo filosofico, in quanto non scaturisce da un'interpretazione astratta e paradossale del proprio magistero, ma sgorga dalla consapevolezza della natura caotica della realtà di cui la letteratura, senza perdere la propria vocazione ordinatrice, restituisce l'immagine.

Pirandello, con l'armamentario del combattente umanista, conduce dunque una battaglia dagli esiti incerti e talvolta disperati, ma propedeutica ai sicuri successi dello scontro bellico finale. Questa operazione cosciente ha allora il

²⁷ Sulle tre *intentiones* cfr. Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990 e *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani, 1995.

sapore della parodia; parodia di tutto: di un genere letterario, di un'immagine sociale, di un'identità psichica, di una mentalità filosofica, di qualsivoglia fede e ideologia; è la parodia della cultura, specie letteraria, simboleggiata nella decadenza abitata dai roditori della biblioteca Boccamazza; è la parodia della stessa funzione autoriale – di se stessi quali autori apprendisti, disposti a scommettere sulla propria inefficacia.

Nel *Fu Mattia Pascal* la Letteratura abbandona le consuete abitudini e azzarda una sfida alla *roulette* contro il Caos (e il caso), conscia della necessità di far ricorso a tutti i mezzi in suo possesso per sperare di avere la meglio; altrettanto consapevole, però, che prima o poi, inevitabilmente, sarà il Destino, giocatore e allo stesso tempo mazziere, a piazzare il colpo decisivo e sbancare il tavolo, ritirando le *fiches* e lasciando gli astanti senza nulla in mano, con le tasche vuote ma con un bagaglio di ricordi, visi, storie, voci, sensazioni e curiosità che diverranno rapidamente ben più cari e importanti della sfumata vincita.

Allora, in grazia di una «distrazione provvidenziale», si potrà imparare a godere, più che del successo auspicato, della lenta e intermittente somministrazione di attimi di trepidazione. Proprio come accade a una speciale e affascinante categoria di individui dal profilo spiccatamente romanzesco: gli enigmatici, sublimi e inguaribili perdenti di talento.

LE SIGARETTE DI BONTEMPELLI,
NEOSOFISTA TRA CROCE E SAVINIO

Beatrice Sica

Tra le incarnazioni novecentesche del romanzo filosofico si trovano alcune opere di Massimo Bontempelli: sono i libri che precedono la teorizzazione del realismo magico, quei romanzi dell'immediato primo dopoguerra, *La vita intensa* e *La vita operosa*, che Luigi Baldacci considerava i più riusciti¹, e i *Colloqui col Neosofista*, culmine di quel processo di travaglio e mutazione in cui l'autore cambia pelle per il suo «début retardé» che lo porta ad abbandonare del tutto la veste dei «vagues littérateurs qui réduisent l'art à un simple métier», come sosteneva Alberto Savinio su «La Vraie Italie»². Si tratta di romanzi filosofici *sui generis*, dove la filosofia viene usata in maniera molto personale. Nei primi due l'autore, più che enunciare delle verità, è alla ricerca di se stesso, di una nuova identità di scrittore e di una nuova forma di scrittura romanzesca: mentre si rivela e si nasconde al lettore in un gioco di doppi e rispecchiamenti, usa la filosofia abbassandola di tono e facendone, soprattutto nel primo libro, uno dei tanti ingredienti di una sarabanda di sapore futurista dove nulla è risparmiato. Invece l'importanza della filosofia per la letteratura o nella letteratura, e il suo significato ultimo per lo scrittore Bontempelli, si chiariscono a partire dal secondo libro e poi pienamente nei *Colloqui col Neosofista*, dove, come si vedrà, filosofia va intesa come forma di superiore lucidità che calandosi nella letteratura si riveste di ironia. Forse quello che può descrivere meglio questo significato ultimo della filosofia per il romanzo nella poetica bontempelliana, più che una definizione vera e propria è un'immagine, che l'autore usa ripetutamente in punti chiave della sua scrittura: è l'immagine di accendersi una sigaretta osservando la scena da una certa distanza, restando padroni di sé e imperturbabili anche di fronte agli sconvolgimenti e al crollo del mondo circostante. Da un libro all'altro l'immagine è sviluppata per gradi, poi assunta implicitamente dal personag-

¹ Cfr. Luigi Baldacci, *Introduzione* a Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978, pp. XI-XLIII, e in particolare p. XII.

² Alberto Savinio, *Massimo Bontempelli*, in «La Vraie Italie», I, 8, settembre 1919, rispettivamente pp. 249 e 248.

gio del Neosofista. Vediamo dunque come avvengono questi diversi incontri tra filosofia, romanzo e sigaretta.

1. «Scusi, le dà noia il fumo?»

La vita intensa si compone di dieci mini-romanzi «d'avventure» pubblicati per la prima volta nel corso del 1919 su «Ardita», la rivista de «Il Popolo d'Italia» diretta da Arnaldo Mussolini, e raccolti in volume nel 1920. Il secondo di questi mini-romanzi, *Il caso di forza maggiore*, si apre con un capitolo intitolato *Preliminari filosofici*, in cui l'autore fa il verso ai trattati di filosofia:

Il presente romanzo è di fondamento prettamente filosofico. È dunque indispensabile premettervi un capitolo di pura teoria. Il quale potrà servire a ogni lettore, sia per l'intelligenza del romanzo stesso, sia in molti e varii casi della vita³.

In realtà, come ha notato Fulvia Airoidi Namer, «*La Vita intensa* non è un romanzo didattico e il rapporto vita-letteratura si stabilisce in una sola direzione: la letteratura è un fine in sé, un assoluto, uno specchio al di là del quale tutto è differente, tutto è incomunicabile»⁴. Anche gli oggetti del mondo che vi compaiono non rimandano veramente al mondo reale, ma a un gioco con gli universi della scrittura. In questo senso proponiamo qui di leggere anche, nel complesso delle sue occorrenze, l'immagine della sigaretta.

Più avanti il narratore-protagonista si appresta a uscire di casa per recarsi a un misterioso appuntamento al quale l'ha invitato il suo amico Piero con un sibillino biglietto recapitato la sera prima. A questo punto l'io narrante si sofferma sulla mancanza di sigarette:

Mentre stavo per uscire di casa, non trovai subito le sigarette. Per non tardare di cinque minuti non mi indugiai a cercarle. Scesi dal tabaccaio, il quale le aveva fatalmente esaurite. Mi misi sull'angolo ad aspettare il tranvai, che passa proprio davanti a casa mia. / L'affare delle sigarette mi aveva messo in quello stato di mite rassegnazione alle privazioni della vita, che è il più deleterio per quando occorre essere pronti all'azione⁵.

È noto come il semplice atto di fumarsi una sigaretta assumesse per i soldati in guerra significati molto ampi: continuamente sottoposti ai pericoli esterni e agli

³ Massimo Bontempelli, *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*, Milano, Mondadori, 1933⁴, p. 22.

⁴ Fulvia Airoidi Namer, «*La vita intensa* di Bontempelli, ovvero l'invenzione di Massimo, attore narrato e narrante», contributo pubblicato in formato pdf sulla URL <<http://italogramma.elte.hu>>, p. 23.

⁵ M. Bontempelli, *La vita intensa* cit., p. 25.

ordini dei superiori, i soldati accendendosi una sigaretta compivano un gesto di per sé inutile ma che li aiutava a scaricare i nervi e a raccogliere le forze per prepararsi allo scontro, oppure a rilassarsi dopo la tensione del combattimento. La mancanza di una sigaretta poteva avere, perciò, risonanze vaste: non era solo rinunciare a un piacere, ma privarsi di qualcosa di veramente vitale. Si ha la tentazione di pensare che dietro l'ironia del narratore bontempelliano, che descrive lo stato di rassegnazione per mancanza di sigarette come «il più deleterio per quando occorre essere pronti all'azione», ci sia la suggestione dell'esperienza dell'autore di combattente nella prima guerra mondiale, che era appena terminata. E però, come si diceva citando Airoldi Namer, l'universo della letteratura era per Bontempelli un assoluto, un fine in sé, qualcosa di nettamente separato dalla vita, tanto più da un'esperienza così forte come il primo conflitto mondiale. Così, nel «romanzo d'avventura» che il letterato reduce dal fronte scrive nel 1919, l'azione non è certo quella di guerra, ma diventa un'azione amorosa, che si sdipana nei capitoli successivi.

Più avanti ancora il narratore-protagonista, salito sul bus per recarsi al misterioso appuntamento, vede una fanciulla e se ne invaghisce immediatamente. La reazione è senza controllo, irriflessa:

Come ebbi i miei occhi dritti sulla stessa linea degli occhi della signorina, sentii un irrefrenabile bisogno di parlarle. Io non mi resi conto di questo bisogno. Alla necessità seguì l'atto, senza trapasso di coscienza. Fu probabilmente per questo che le sei parole che pronunziai riuscirono un ineffabile monumento alla cretineria. / Perché le pronunziai? Quelle e non altre? Non ricordavo, certo, più con esattezza dove mi trovavo. [...] Tutta una diuturna serie di esperienze mie e altrui riflù inconsciamente nelle mie parole [...] Non ricordando altro, e invasato soltanto da quella voglia invincibile, mi chinai verso di lei e le domandai: / - Scusi, le dà noia il fumo?⁶

Pronunciate queste parole, il narratore-protagonista si sente precipitare in un abisso di imbecillità, non solo perché in realtà non aveva con sé neanche una sigaretta, come ci aveva appena raccontato, ma per il fatto che sul «tranvai» è ben visibile il cartello con la scritta «VIETATO FUMARE»⁷. Prima che l'io narrante abbia il tempo di risolversi a qualunque cosa, la donna scende alla sua fermata. Il protagonista resta immobile e non la segue; e d'altra parte si accorge ben presto di essere arrivato, senza rendersene conto, al capolinea della corsa, dunque di aver anche mancato all'appuntamento misterioso. Preso il tram dalla parte opposta, in linea contraria, fa ritorno a casa, dove il portinaio gli consegna la posta:

- Ecco la sua posta, signor Massimo. Non c'era che questo giornale. / [...] Era il n. 2 della *Vraie Italie*. E [...] mi tornò alla memoria un dialoghetto che avevo

⁶ Ivi, pp. 28-29.

⁷ Ivi, p. 30.

avuto giorni innanzi col mio bambino, quando gli era caduto sott'occhio il primo numero di quel giornale. Mi aveva domandato: /- Che cosa vuol dire *La vraie Italie*? /- Vuol dire «La vera Italia». /- To'; e la vera Italia è scritta in francese? /- No, Mino; fino a qualche anno fa la vera Italia era scritta metà in francese e metà in tedesco. Ora cercheremo di scriverla anche in italiano⁸.

Il secondo numero de «*La Vraie Italie*» era quello del marzo 1919 (sul quale comparve, tra l'altro, un articolo su Giorgio de Chirico⁹): era l'ultimo numero effettivamente uscito nel momento in cui Bontempelli stava componendo il suo «romanzo d'avventura» *Il caso di forza maggiore*, stampato su «*Ardita*» in aprile. In questo «romanzo d'avventura» Bontempelli dice dunque cose importanti sotto la copertura dell'ironia: che dove ci sono l'amore e la donna, là ci sono il bisogno irrefrenabile, la mancanza di controllo, l'atto incosciente – e non c'è la sigaretta; e poi che c'era bisogno di riformare le lettere italiane, se non l'immagine dell'Italia tutta.

2. *Farsi le sigarette da sé*

Il mini-«romanzo d'avventure» *Il dramma del 31 aprile, ovvero Delitto e castigo*, quarto della serie de *La vita intensa*, narra dello scherzo ordito dal narratore-protagonista ai danni di una bisbetica tabaccaia. Si tratta di una caricatura della scrittura tragica, in cui per vedersi cambiata la scritta «levata il martedì», che campeggia su un cartello affisso nel suo spaccio di Sali e Tabacchi, in «lavata il martedì», la tabaccaia si suicida. Tutto il quadro è paradossale, a partire dal titolo e dall'indicazione di tempo della storia, che contiene una data impossibile, non contemplata dal calendario. E però abbiamo già visto quanto, all'interno di questo universo dello scherzo e del paradosso, le sigarette contino: nel secondo mini-romanzo della serie la loro mancanza provocava lo sperdimento del protagonista, l'ingestibilità del desiderio amoroso, e infine la rinuncia all'appuntamento misterioso, cioè all'avventura; qui invece l'azione è generata dalla penuria di sigarette: contro la crudele tabaccaia che non ha voluto fornirgli tutti i pacchetti di *Macedonia* che le aveva chiesto, il narratore-protagonista si vendica cambiando quella fatidica E in A.

Nel capitolo terzo di questo stesso mini-romanzo si espone il sotterfugio del fare il giro di diversi tabaccai della città chiedendo in ognuno la razione massima di due pacchetti, in modo da aumentare la provvista totale della settimana fino alla levata successiva; nel capitolo quarto, invece, intitolato *Teorica*, Bontempelli fa un elogio del farsi le sigarette da sé:

⁸ Ivi, p. 38.

⁹ Cfr. Anonimo, *Giorgio de Chirico*, in «*La Vraie Italie*», I, 2, marzo 1919, pp. 56-57. Nel volume «*La Vraie Italie*» di G. Papini, a cura di Stefania De Carlis, introduzione di S. Zoppi, Roma, Bulzoni, 1988, l'articolo non compare nello spoglio generale della rivista, mentre nell'*Indice per argomenti* a p. 123 viene segnalato erroneamente come facente parte del n. 3 della rivista.

Il farsi le sigarette da sé costituisce una grande risorsa, per molte e varie ragioni, le quali sono più numerose, forti e sottili di quanto si possa scorgere a prima vista. E da quell'autore moralista che mi vanto di essere, sdegnoso della concezione puramente egoistica ed edonistica dell'arte, non potrei in coscienza trascurare questa occasione di dare alcuni utili insegnamenti ai miei simili. /Dico dunque, e sostengo, che a farsi da sé una parte della necessaria razione di sigarette, si ottengono molti vantaggi¹⁰.

Segue l'enumerazione di questi vantaggi in numero di cinque; al quinto punto, «che risparmiate il 50 per 100 di sigarette», è dedicato poi il capitolo successivo, per una più ampia delucidazione. Il risparmio, come viene spiegato, deriva dal fatto che al fumatore che si fabbrichi le sigarette da sé e si trovi in mezzo a una compagnia, gli altri, vedendolo prepararsi a rollare la sua sigaretta, offriranno sicuramente una delle loro già confezionate, che non sarà possibile rifiutare dopo ripetuti inviti: in questo modo, calcolando di passare almeno la metà del proprio tempo in compagnia, il suddetto fumatore è sicuro di risparmiare il 50% delle sue sigarette, non fumando quella metà delle sue che, da solo, si sarebbe fatto e avrebbe acceso. Al di là di questa trovata, che gioca sul ragionamento matematico protrato ironicamente, quello che interessa qui è la descrizione dei preparativi per rollare la sigaretta:

Tutti sono seduti, per esempio, intorno a un tavolino di caffè o nelle poltrone di un salotto ospitale: voi cavate la vostra *blague*, borsa, tabacchiera, scatoletta o semplice involtino, e l'appoggiate in bilico sopra un ginocchio (un'occhiata intorno). Poi con altrettanta calma estraete il *papier* Satin, Job, Griffon, Regno d'Italia, o altro a piacere: staccate una cartina soffiando con minuzia contro il taglio per assicurarvi che non sia doppia: riponete in tasca la bustina e la borsa e appoggiate delicatamente sul secondo ginocchio (altra occhiata intorno)¹¹.

In questa descrizione si evidenziano già alcuni caratteri importanti: chi si fabbrica da sé la sigaretta è solo, soggetto unico e in qualche modo divergente rispetto al resto del gruppo; tutta l'operazione di chi si rolla la sigaretta si svolge «in bilico», ma l'attitudine è di estrema calma, sia con se stessi sia rispetto al circostante: maneggiando con sicurezza e cura diversi tipi possibili di contenitori e di cartine e operando su entrambe le ginocchia, prima da una parte, poi dall'altra, il fumatore si premura di guardare non una, ma due volte intorno, insomma è vigile e tiene, per così dire, tutto sotto controllo. Sono importanti anche le righe che seguono questa descrizione:

Allora cominciate a fabbricare la sigaretta. Io affermo che le sigarette si fanno arrotolando la carta all'insù e in dentro, verso il corpo dell'autore; Savinio inve-

¹⁰ M. Bontempelli, *La vita intensa* cit., p. 73.

¹¹ Ivi, p. 75.

ce sostiene che si fanno arrotolandola in giù e in fuori, con una vaga direzione verso il corpo dell'interlocutore¹².

Dunque Savinio, che pochi mesi dopo avrebbe presentato Bontempelli ai lettori de «La Vraie Italie», ha la sua parte in questo affare di sigarette: è l'altro a cui Bontempelli concede l'immagine di speciale lucidità e destrezza che distingue dalla massa; un *alter ego* fumatore certamente importante che, se ora occorre lasciare un momento da parte, ritroveremo poi alla fine.

Il quinto capitolo del mini-romanzo contiene, infine, anche una descrizione più generale della differenza tra «sigarettisti» e «auto-sigarettisti»:

La crisi dei tabacchi non ha ancora persuaso più di trenta fumatori su cento, della necessità e della voluttà di farsi le sigarette da sé. Gli altri settanta sono sigarettisti nervosi e impazienti, che non soltanto non tollerano di non trovarsi subito in tasca la solida rotondità d'una sigaretta da palpare un momento e subito accendere brutalmente, ma neppure sopportano di vedere in altri quei calmi indugi e quella placidità spirituale che sono necessari all'auto-sigarettista. Soffre nevrasticamente, l'altro, [...] soprattutto, nel profondo del suo incosciente, del contrasto tra la riflessiva tranquillità dell'operazione e l'espressione di vibratile inquietudine che lo spirito moderno ha compendiata e sublimata nell'uso della sigaretta¹³.

Se dunque la sigaretta compendia e sublima «lo spirito moderno» nella sua «vibratile inquietudine», Bontempelli lancia un messaggio, o piuttosto tenta un'altra via: dopo la crisi dei tabacchi è anche possibile, pur continuando a fumare, assumere un atteggiamento di «riflessiva tranquillità», imboccare una strada di più «calmi indugi», non abbandonare una certa «placidità spirituale» che pare in minoranza ma non è detto non offra piaceri paragonabili a quelli dei moderni accaniti. Par di leggere in queste immagini una dichiarazione di poetica: di un classicista che la guerra ha trasformato, di uno che è passato al futurismo ma a cui il futurismo non basta più, di uno scrittore che ora vuole continuare a essere moderno ma trovando altre vie; insomma, di Bontempelli.

3. L'«uomo filosofo»

Alle avventure de *La vita intensa* fanno seguito quelle de *La vita operosa*, che si collega al primo libro piuttosto strettamente. Come lì si domandava e rispondeva «per chi e perché scrivo questo romanzo? / Lo scrivo per i posteri – lo scrivo per rinnovare il romanzo europeo»¹⁴, così qui, a colloquio con il «pescecane»

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 76.

¹⁴ *Ivi*, p. 8.

Valacarda, il narratore ci racconta: «scrivo per i posteri – dissi cercando di fargli credere che celiavo»¹⁵. *La vita operosa* contiene «nuovi racconti d'avventure» stampati per la prima volta da settembre a novembre del 1920 sulla rivista «I.I.I.» (Industrie Italiane Illustrate), in volume nel 1921. Bontempelli è ancora alla ricerca di una sua identità di romanziere e letterato, ma intanto si chiariscono, pur presentati ancora dietro il velo dello scherzo, la volontà dell'autore, il posto da assegnare alla letteratura, il ruolo che può e deve avere la filosofia per le lettere; e con essi, anche l'immagine della sigaretta.

Come ha scritto ancora Airoidi Namer, *La vita intensa* è «la storia di un personaggio disponibile e attivissimo a vuoto in un dopoguerra vago e irrealista, [...] una sorta di Candide frettoloso e svagato alle prese con le alterne vicende della vita borghese»¹⁶. Ne *La vita operosa* a questo Candide letterato che dichiara e finge di volersi immergere nella vita moderna e nel fermento produttivo della grande metropoli dopo il conflitto, si accompagna un Dàimone, *alter ego* dell'autore e custode di scetticismo di fronte ai miti produttivistici della modernità borghese, con scambi che oscillano tra il dialogo filosofico e le battute e ripicche di una coppia di vecchia data. La ragione sotterranea del libro è il tentativo di superare la dicotomia tra mondo reale e mondo ideale, tra azione e pensiero, o, per usare le parole del narratore-protagonista, tra corpo e anima:

[...] io ero tornato dall'esercizio del corpo a quello dell'anima, dalla quadrupedante e arcadica vita militare al cerebrosa turbine della metropoli. [...] all'ordine imperioso delle nuove necessità, io, per molti anni dedicato allo studio e poi per breve parentesi alla milizia, m'ero d'improvviso riplasmato uomo d'affari¹⁷.

Ma il tentativo di rinnovarsi come uomo d'affari è chiaramente votato al fallimento, per la svagatezza solo apparentemente candida del protagonista, che non ci crede affatto e al Dàimone affida tutti i suoi dubbi. Così alla fine del libro si sana la dicotomia tra i «due diversi pensieri» in cui si dibatte il narratore: l'uno, «facile fino alla volgarità»: che impegnandosi veramente, avrebbe potuto ottenere un «solenne, invidiato ed esemplare collocamento nel mondo sociale»; l'altro, «che gli si oppone, è più fino, e ha del metafisico»:

Ognuno fa ciò verso cui è nato, e niente altro. E questa non è già la sua predestinazione, ma la forma soggettiva della sua felicità. / Il che vale a dire: - Io non sono nato per collocarmi solennemente, invidiabilmente ed esemplarmente nel mondo sociale. Perciò, [...] quel mio sforzo, rimasto sterile, non si sarebbe inserito in alcun modo nella mia biografia [...]. / E s'io ricordo qui – nelle pagine

¹⁵ M. Bontempelli, *La vita operosa. Nuovi racconti d'avventure*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 65.

¹⁶ F. Airoidi Namer, «*La vita intensa*» di Bontempelli cit., p. 17.

¹⁷ M. Bontempelli, *La vita operosa* cit., pp. 149-150.

estreme e conclusive del libro della mia vita d'azione – quella vicenda [...] [del primo tentativo mancato di farmi una posizione], si è per placare in una nota di calma l'appassionato turbinio in cui ho dovuto trascinare il lettore traverso l'incalzare di troppo operose avventure. / Forse, così narrando l'ultima di esse, le sopprimerò tutte interamente dal mio ricordo, e dalla loro stessa esistenza. Allora non mi avverrà più di sentirmi oscillare tra i due pensieri che ho esposti, e si concluderà in me ogni dissidio tra l'uomo comune e l'uomo filosofo. Placato in tal modo ogni superstita interessamento verso gli aspetti episodici della vita, potrò intraprendere, come da tempo è mio desiderio, la descrizione di avvenimenti di ben più durevole e vasta portata e fecondità¹⁸.

Nel sistema del narratore-protagonista bontempelliano si trovano dunque da una parte la vita dell'uomo comune – e cioè la vita borghese, «facile fino alla volgarità», per riprendere i termini dell'autore – dove contano la posizione sociale, gli affari, il guadagno; dall'altra il mondo dell'uomo filosofo, fatto di idee e di pensiero. Alla fine del libro Bontempelli ci dice che è questo secondo, a ben guardare, il suo universo, e che è inutile illudersi di poter assumere una forma diversa da quella che ci è profondamente propria. La scrittura del libro, di tutte quelle operose e comiche avventure nella città di Milano, è servita dunque a questo: a fare i conti con il mondo dell'uomo comune, a tentare di narrarlo, per infine, verificata l'impossibilità di assumerlo fino in fondo, sopprimerlo. È stato, insomma, per citare ancora una volta Airoidi Namer, «l'avvio verso una letteratura che accetterà sempre meno di comprometersi col mondo»¹⁹. La quale, è quasi superfluo notarlo, impone un ritmo diverso alle cose, invitando a «placare in una nota di calma l'appassionato turbinio». Lo stesso effetto, insomma, di una sigaretta²⁰.

4. *Rissa in Galleria*

Il capitolo sesto de *La vita operosa*, intitolato *L'isola di Irene*, si potrebbe definire il capitolo del disimpegno politico. Il protagonista-narratore ostenta un'indifferenza al limite del qualunquismo verso le parti in lotta allora sulla scena politica, fascisti e comunisti, e manifesta soltanto il desiderio che i tumulti sociali che agitano il paese nell'immediato dopoguerra abbiano un termine, non im-

¹⁸ Ivi, pp. 191-192.

¹⁹ F. Airoidi Namer, «La vita intensa» di Bontempelli cit., p. 27.

²⁰ Il libro si conclude con un Idillio che spazza via ogni residuo dubbio e ricompone la diade in unità: «Pure, c'era un'ombra ancora in fondo al mio cuore. Qualcosa in me aveva bisogno di un conforto. / Per confortarmi, pensai: / - Sarà contento il mio Dàimone. / Infatti la sua voce risuonò subito sul mio capo, ilare e definitiva, come non l'avevo più sentita da un pezzo: / - Sì – disse – solo ora sono veramente contento, anzi orgoglioso di te. E da questo momento innanzi, lo sento, non sarò più quasi un altro essere al tuo fianco, ma sarò te stesso, e tu me, fusi in una sostanza unica indissolubilmente» (M. Bontempelli, *La vita operosa* cit., pp. 201-202).

porta sotto quale bandiera²¹. Prima di rifrangere ironicamente questa posizione di distacco e rifugio dal mondo nella descrizione dell'«isola di Irene», la bizzarra pensione i cui pensionanti si sono fatti la regola di non parlare di politica e attualità – pena il pagamento, ad ogni infrazione, di una bottiglia di vino da bere per tutti – il capitolo narra un episodio molto importante: un tumulto nei pressi della Galleria Vittorio Emanuele a Milano. Gli scontri sono generati dal fatto che fascisti e comunisti hanno bruciato gli uni la bandiera degli altri. Per sedare i disordini, in rinforzo dei soldati già presenti sulla scena a sbarrare l'ingresso alla Galleria, sopraggiunge un'autopompa; spinta dal getto d'acqua, la folla vociferante accalcata in piazza della Scala si disperde disordinatamente, trascinando anche il narratore-protagonista che si trovava a passare di là:

[...] al primo lampeggiare dell'acqua fui travolto improvvisamente da una fuga rovinosa. Mi sentii come trainato e sommerso in una corrente, sbattuto contro un muro, sollevato a mezz'aria e infine precipitato in un vano. Solo allora potei sciogliermi, sollevare il capo, guardarmi attorno. Eravamo, otto o dieci, nell'atrio di una casa, e due de' miei accidentali compagni stavano precipitosamente serrendo e sprangendo il portone. / Come fummo separati dal rimanente universo, tendemmo l'orecchio. / Fuori il fragore dei marosi politici si andava qua e là punteggiando di spari secchi [...]. Uno dei due che avevan chiuso [...] ruggì: / - Mascalzoni! / Non appurai se l'apostrofe fosse diretta all'una, oppure all'altra, delle fazioni dimostranti, o ai pompieri, o a tutta insieme l'umanità tumultuante nelle piazze e nelle vie a preparare l'età nuova: non approfondii questo punto, perché in quell'istante mi occupò un altro problema. Il mio primo movimento – appena il mio corpo si trovò sciolto dall'amalgama umano e rifatto individuo – il mio primo affettuoso movimento era stato di correr con le mani alla tasca e cercarvi il pacchetto delle sigarette. / Ma esso era tutto miserevolmente schiacciato. / Di sigarette non n'era rimasta intera e fruibile neppur una. / Esclamai: / - Questo sì mi dispiace. / Il duro sbarrator di portoni mi gettò un'occhiata sprezzante. / Ma un terzo, che doveva aver assistito al mio dramma, si fece avanti con un sorriso e portasigarette aperto e ricolmo, e mi porse l'uno e l'altro invitandomi: / - La prego, si serva. / Intanto il rumore delle strade pareva allontanarsi. Io m'ero seduto sul primo gradino d'una scala che metteva in quell'atrio. Gli spari cessarono del tutto. Qualcuno dei più curiosi propose di aprire il portone, ma l'arrabbiato non volle. L'uomo tranquillo che mi aveva offerto una sigaretta, venne a sedere, anch'egli fumando, accanto a me sul gradino, e mi disse con grande serenità: / -

²¹ «Trattavasi d'una questione di bandiere. [...] quel giorno era avvenuto che i fascisti avessero bruciato una bandiera rossa, e similmente i rivoluzionari avessero bruciato una bandiera tricolore [fascista]. Tuttavia né gli uni né gli altri erano paghi dell'equilibrio così stabilito. Di qui il tumulto. Perché in quell'epoca storica [...] tali gare pittoresche furono il segno più visibile del travaglio politico dell'epoca [...]. I cittadini d'Italia – cioè coloro che non avevano una fede assoluta in alcuna delle tesi politiche in contrasto – erano mossi da un solo spassionato desiderio: il desiderio che una qualunque delle due bandiere – oppure una terza, o una quarta, o una ennesima – riuscisse a bruciare tutte le altre e imporsi amabilmente sul paese, che appariva abbandonato a se stesso e alla malfida signoria del dio Caso» (ivi, pp. 120-121).

Da otto giorni non piove, per questo fa tanto freddo. / Questa superiorità ci affratellò, improvvisamente ci distinse e separò dal gruppo dei curiosi e degli affannati. Assaporammo l'inattesa fratellanza fumando per un poco in silenzio. / Fu riaperto il portone. Uscimmo tutti. Il tumulto era finito. La piazza era un lago²².

Tutto l'episodio è costruito su elementi oppositivi giocati a diversi livelli: da un lato, fuori, il movimento, la folla, il disordine, il rumore, l'acqua; dall'altro, dentro, la calma, i singoli individui, l'ordine, il silenzio, il fumo della sigaretta. Il trapasso dall'uno all'altro «universo», o meglio il possibile incontro tra i due, la reintegrazione dell'uno nell'altro, avviene proprio attraverso la sigaretta: è l'atto del fumare che permette ai due mondi di tornare a contatto.

Si parte con la descrizione del movimento disordinato della folla: dato che in questo caso è un'autopompa a causare il disperdersi scomposto di chi sostava in piazza della Scala nei pressi della Galleria, le immagini scelte da Bontempelli richiamano l'acqua: è una «corrente» di persone, da cui il narratore-protagonista si trova «trainato», «sommerso» e «sollevato»; sono «marosi» causati dalle passioni politiche. La descrizione bontempelliana è in linea con la percezione che della folla si aveva tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento: una massa indistinta di persone, preda degli istinti e potenzialmente violenta, che agisce inconsciamente e si agita senza regola, e nella quale l'individuo perde pericolosamente la sua identità di singolo. Nel 1895 Gustave Le Bon aveva pubblicato in Francia un libro, *Psychologie des foules*, che aveva avuto molto successo e aveva influenzato, tra gli altri, anche Marinetti. In esso Le Bon constatava «l'extrême infériorité mentale des foules» e scriveva tra l'altro:

L'action inconsciente des foules se substituant à l'activité consciente des individus est une des principales caractéristiques de l'âge actuel [...]. Observées dans la plupart de leurs actes, les foules font preuve le plus souvent d'une mentalité singulièrement inférieure; mais il est d'autres actes aussi où elles paraissent guidées par ces forces mystérieuses [...] dont nous ne saurions méconnaître la puissance, bien que nous ignorions leur essence [...]. Les foules, sans doute, sont toujours inconscientes; mais cette inconscience même est peut-être un des secrets de leur force²³.

Come ha mostrato Christine Poggi, il futurismo – a cui Bontempelli si affianca brevemente proprio con la Grande Guerra – aveva recepito questo tema della folla elaborandolo in maniera ambivalente, ora subendo la fascinazione della violenza e della forza che la massa poteva generare, ora con il senso di dominio su una massa indistinta e femminilizzata, non razionale, guidata solo dalle forze

²² Ivi, pp. 122-124.

²³ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895, con numerosissime ristampe. Qui abbiamo citato dalla «deuxième édition, revue» del 1896, dalle pp. I-II e V-VI.

di un inconscio incontrollato²⁴. Il tema della folla in tumulto nella grande metropoli di Milano era particolarmente caro ai futuristi, che in più di un'occasione avevano scelto proprio la Galleria Vittorio Emanuele nella capitale lombarda come ambientazione privilegiata. C'è un famoso quadro del 1910 di Umberto Boccioni, *Rissa in Galleria*, oggi alla Pinacoteca di Brera, dove nello spazio della Galleria illuminato dai lampioni elettrici il movimento della massa di borghesi è ritratto con pennellate che seguono movimenti ondulatori contrastanti, dipingendo varie correnti in urto tra loro. E ancora prima, nel 1900, Marinetti aveva descritto su «La Revue Blanche» *Les Émeutes milanaises de 1898*, giocando sul contrasto tra i moti disordinati della folla e l'immagine di Milano come città ordinata, identificata con la precisione burocratizzata e tecnologicamente avanzata della metropoli moderna. Secondo Marinetti rispetto ad altri luoghi, particolarmente del sud Italia, dove lo scoppio dei tumulti si spiegava con la carestia, il clima, e certi «atavismes», «Milan semblait en dehors. Milan, la ville prospère, la ville d'équilibre mathématique et de bien-être, ne se prêtait pas aux suppositions pessimistes»²⁵. Tanto più sconvolgenti, dunque, i moti del 1898, le cui prime avvisaglie si avvertono proprio nella zona della Galleria la sera del 4 maggio:

Vers huit heures du soir, sur la vaste place du Dôme, toute incendiée de petites lunes *électriques*, une marée humaine, hérissée de poings brandis et de clameurs, déferlait. Des rangs de fantassins, baïonnettes au clair, barraient le porche lumineux et profond de la Galerie Victor-Emmanuel. [...] Mais voici que le cordon de fantassins plie sous la poussée de la foule qui veut pénétrer dans la Galleria. On appelle des renforts. Mais trop tarde. La populace rompt les files et se rue en torrent.²⁶

Se si escludono le «lune elettriche» che incendiano la piazza, cioè i lampioni, che diventeranno una sorta di marchio futurista (e viene alla mente qui il quadro del 1909 di Giacomo Balla, *Luce elettrica*, oggi al MoMA di New York, dove l'alone di luce artificiale di un lampione copre e ingloba anche la luna sul sottofondo), si vede come la descrizione di questa «plebaglia» tumultuante in piazza Duomo sia giocata sulle stesse metafore acquatiche: è una «marea umana» che

²⁴ Christine Poggi, *Folla/Follia: Futurism and the Crowd*, in «Critical Inquiry», XXVIII, 3, Spring 2002, p. 711: «the figure of *la folla* – the crowd – occupies a central place within the constellation of futurist topoi. Simultaneously flattered and reviled, desired and feared, the crowd is the necessary addressee of futurist rhetoric and the locus of its political and cultural aspirations. Indeed, futurism's fascination with *la folla* was deeply ambivalent [...]. Conflated with “the people” or even the Italian race, these masses at times became synonymous with the nation. As such they were said to embody positive characteristics such as intuitive vitality, elasticity, heroism, and even genius. Conflated with the mob, *la folla* degenerated in a spontaneous, unruly collectivity, dangerous in its proclivity for crime, but thrilling as a potential agent of violent political revolt».

²⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Les Émeutes milanaises de mai 1898. Paysages et silhouettes*, in «La Revue Blanche», tome XXII, mai-août 1900, Genève, Slatkine Reprints, 1968, pp. 564-565.

²⁶ Ivi, p. 567.

«si infrange» e irrompe come un «torrente». Qui non ci sono autopompe, eppure l'acqua arriva anche qui, e per davvero, non solo metaforicamente, quando al mare della folla in tumulto si unisce il diluvio del cielo. Ecco come Marinetti continua poco dopo il suo racconto, in un *crescendo* a effetto:

Ordre est donné d'attaquer la foule. Les bersagliers, au pas de charge, débloquent l'énorme corridor lumineux de la Galleria. La foule tourbillonne, en remous hurlants, sur la place San-Fedele et se tasse entre la Municipalité et le théâtre Manzoni. Le ciel, étoffé de nuages, promet une averse. [...] Le ciel, comme un vieil ivrogne attendri, commença à pleurer de grosses larmes. La foule, à la dérive, se jeta vers le théâtre de la Scala. Mais le ciel pleurait de plus en plus, par sanglots. C'était là un sentimentalisme encombrant. Les cordons de fantassins s'ouvrirent à ce moment et la foule trempée traversa la Galleria et se déversa sur la place du Dôme. Alors, une averse diluvienne éclata. Et ce fut un sauve-qui-peut général [...]²⁷.

Alla carica dei bersaglieri, la folla, come nell'acqua di un fiume, «forma dei vortici», gli stessi che Boccioni dipinge nel suo quadro; alcuni «mulinelli urlanti» spingono in direzione della piazza di San Fedele²⁸, mentre il grosso della moltitudine va ad accalcarsi dalla parte opposta nello spazio tra il teatro Manzoni e la municipalità, lungo la via Alessandro Manzoni e in piazza della Scala²⁹. Dopo una minaccia di pioggia, dal cielo cominciano a cadere effettivamente dei goccioloni. La folla «alla deriva» preme verso il teatro della Scala. Continua a piovere sempre più forte. I fanti rompono le righe e la folla «inzuppata» attraversa di nuovo la Galleria e si riversa, come un fiume, sulla piazza del Duomo. A questo punto cade il diluvio dal cielo, e le due masse d'acqua, quella metaforica della folla e quella reale che cade dall'alto, sono una cosa sola. Il caos è completo.

Se torniamo a considerare Bontempelli, si nota il diverso atteggiamento del narratore sugli stessi materiali e sullo stesso campo metaforico di riferimento. Mentre in Marinetti si sente la fascinazione della folla, e la marea montante, nella sua violenza incontrollata, rompe finalmente il «sentimentalismo ingombrante» del cielo, forzando i suoi caratteri estremi, in Bontempelli la massa non offre nessuno sbocco, non c'è alcun desiderio di fusione con essa; la cosiddetta

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. M. Bontempelli, *La vita operosa* cit., pp. 121-122: «Dalla parte di San Fedele – crescendo il vocio e moltiplicandosi qua e là per la piazza episodi personali e violenti – cominciarono a scaturire gruppi di militi, meno sorridenti di quelli che chiudevano il passo alla Galleria: e a ognuno di quegli arrivi nascevano d'improvviso sussultori impeti entro la folla, nei quali sussulti qualche fianco s'ammaccava e qualche gola tramutava il grido di parte in imprecazione di dolore».

²⁹ «vedevo gente gesticolare, e gridavano moderatamente. Qualcuno, dopo aver gridato, usciva dalla Galleria e veniva a mescolarsi con la folla di piazza della Scala, ov'io ero. | Anche qui c'era gente che gridava, ma più forte; e molti, così vociferando, guardavano verso quel palazzo che nel maturo Rinascimento l'operoso genovese Tomaso Marino si fe costruire per propria dimora; ma nel tempo di cui parlo era, ed è oggi ancora, sede della municipalità di Milano» (ivi, p. 119).

«età nuova», di cui la folla tumultuante rappresenta uno dei segni più ineludibili, è guardata anzi con distaccata ironia; il narratore deve isolarsi per ritrovare se stesso, ed è solo dopo che si è «sciolto dall'amalgama umano e [si è] rifatto individuo» che può tornare a guardare fuori. In questo quadro, la sigaretta è l'oggetto che segna questo distacco dalla massa, l'elemento distintivo di questa superiore contemplazione a distanza.

Se il movimento del testo marinettiano era un *crescendo*, quello di Bontempelli è un *diminuendo*, che fa perno appunto sull'atto di fumare. Rifugiarsi nel portone, al riparo dalla folla, non basta: anzi, dopo che il gruppo ristretto ha sprangato il portone, il «fragore dei marosi politici» si punteggia anche «di spari secchi». Soltanto dopo che lo sconosciuto solidale offre la sigaretta al narratore-protagonista «il rumore delle strade par[e] allontanarsi»; e dopo che il narratore si siede sul primo gradino della scala, segnalando così una maggiore stabilità attraverso tutto il corpo, «Gli spari cess[ano] del tutto». Lo sconosciuto provvisto di portasigarette pronuncia anch'egli una frase che si sottrae del tutto all'urgenza della situazione, ai tumulti sociali e politici che premono. E su questa convergenza, sancita dal fumo della sigaretta, si stabilisce il senso di fratellanza fra i due individui: «Questa superiorità ci affratellò, improvvisamente ci distinse e separò dal gruppo [...]. Assaporammo l'inattesa fratellanza fumando per un poco in silenzio». Se non fosse che nell'economia dell'episodio questo fratello inatteso ha da essere uno sconosciuto, incontrato per caso proprio grazie alla sigaretta, ci vedremmo bene Savinio a fumare accanto a Bontempelli, sulla scala di quell'atrio del palazzo vicino a piazza della Scala a Milano.

5. «*Intanto, se permette, fumo una sigaretta*»

La sigaretta però non è soltanto il segnale di un distacco del soggetto dal mondo, di una posizione contemplativa in opposizione alla vita attiva. In verità, diventa l'immagine oggettivata di una poetica, di un modo di narrare, di cui l'autore Bontempelli è evidentemente, in questo giro di anni, alla ricerca. Ne *La vita operosa*, nello stesso capitolo dove si racconta l'episodio della Galleria, il protagonista-narratore fuma un'altra sigaretta poco dopo, quando parla con donna Irene delle storie della gente:

Lei non può immaginare quanto io ascolti. Tutti, di giorno e di notte, d'estate e d'inverno, e anche nelle stagioni intermedie, mi narrano, e io ascolto. Mi narrano la loro vita le loro speranze i loro affanni le loro crisi le loro perversioni spirituali sessuali cerebrali, e io ascolto ascolto tutto, tutti, tutte: idioti e sapienti, infanti e decrepiti, uomini donne invertiti, cortigiane fanciulle seminfanciulle, mogli, avole, vedove semplici, vedove rimaritate. Se lei, signora, appartiene a una di queste categorie, mi parli di sé e io la ascolterò. Se appartiene a una categoria diversa, ch'io abbia dimenticata o mi sia ancora ignota, racconti racconti,

e io avrò una sottospecie di più da aggiungere alla varietà delle persone che mi hanno raccontato i fatti loro. Intanto, se permette, fumo una sigaretta³⁰.

Non sono tutte queste storie della gente infine la materia grezza della letteratura? La scrittura può contenere tutto, e l'autore si pone con uguale disponibilità di fronte ai diversi aspetti della realtà; ma mentre ascolta, fuma, cioè la partecipazione che l'ascolto porta con sé deve rimanere implicita, non deve emergere: chi narra, nella poetica bontempelliana, non può sbilanciarsi in quello che Marinetti avrebbe definito «sentimentalisme encombrant». La sigaretta dunque non rispecchia tanto la posizione di un intellettuale chiuso nella torre d'avorio, ma piuttosto quella di un narratore che al mondo si avvicina asciugando gli aspetti troppo bruti della realtà.

L'enuclearsi della poetica bontempelliana emerge più avanti nel libro, quando il narratore è a colloquio con Bruno, inventore dello «specchio allocatoptotrico»³¹, una sorta di schermo dove si proietta l'immagine di una persona che è distante, e con la quale è possibile comunicare tramite delle cuffie sonore (un po' come permettono di fare oggi le videochiamate di Skype). Qui il narratore espone il fondamento della sua «creazione fantastica» rispetto alla realtà del mondo circostante:

[...] vorrei operare su questa materia, come se l'amassi, senza amarla, e creando giovarle senza intenzione ne' suoi piaceri o ne' suoi ozi: ma la mia sostanza sentirsene estranea e lontana, più là o più qua, sola³².

Questo è anche il senso ultimo dell'episodio della Galleria, con le sue boccate di fumo al riparo dalla folla. Quell'episodio è un momento molto importante nello sviluppo di Bontempelli narratore; si potrebbe dire che rappresenta per via figurata il nocciolo della poetica bontempelliana nella sua più delicata fase di ricerca. È solo attraverso un filtro, oggettivato lì nell'immagine della sigaretta, che il narratore trova una sua collocazione rispetto al mondo, riconosce

³⁰ M. Bontempelli, *la vita operosa* cit., p. 129.

³¹ Ivi, p. 156.

³² Ivi, p. 163. Si veda più ampiamente lo scambio con l'inventore Bruno alla stessa pagina: «← Rieccoci in piena vita moderna. Non pensavo che lei amasse tutte le cose che qui ora ci vediamo intorno. / – Non le amo – rispose. – Mi servono. Io vivo, per mio conto, nel secolo ventesimo, come fossi un uomo di dieci secoli prima o di dieci secoli più tardi. Il mio spirito e la mia consuetudine sono perfettamente soli. Qualche volta penso che questi uomini e queste donne non mi vedano neppure, tanto mi sento fatto d'una diversa sostanza. Ma me ne valgo. Questa ansia verso la velocità – soppressione del tempo e della lontananza – che è il carattere primo dell'epoca, è il materiale bruto della mia creazione. Perciò costoro mi servono, e senza intenzione forse io creando li servo. / – Così! – esclamai. – Sento in queste sue parole uno spirito fraterno. Lei ha definito esattamente, mi perdoni se parlo un momento di me, quello ch'io vorrei essere, se fossi un artista: sol che la mia creazione sarebbe fantastica, mentre la sua è pratica. Anch'io vorrei operare su questa materia, come se l'amassi, senza amarla, e creando giovarle senza intenzione ne' suoi piaceri o ne' suoi ozi: ma la mia sostanza sentirsene estranea e lontana, più là o più qua, sola».

le sue coordinate. Ciò è vero anche rispetto al racconto vero e proprio: quell'episodio, infatti, rimane legato nella memoria involontaria del protagonista proprio alla sigaretta e a tutto ciò che essa, come abbiamo visto, significa. Ecco cosa gli succede infatti in presenza di donna Irene dopo aver pronunciato la frase «se permette, fumo una sigaretta»:

Così dicendo, mi ricordai che n'ero sprovvisto. Prima però che rivelassi alla donna questa difficoltà all'attuazione del mio proposito, ella me ne aveva già porta una scatola colma. Ma frattanto l'incidente, richiamando improvviso al mio pensiero la scena di mezz'ora prima, sotto il portone, dopo i tumulti politici di piazza della Scala, mi fece sentire d'un tratto ch'io non sapevo dove fossi, neppure in qual via o quartiere della città, né per che scopo gli dèi mi avessero posto di fronte a donna Irene. Mi sentii fuori del tempo e del mondo³³.

Per un momento, al pensiero di non avere la sigaretta, il protagonista si sente perduto, e la sua memoria lo riporta al primo spaesamento della Galleria. Quell'episodio si conferma come fondamentale.

La vita operosa è il libro dove la ricerca di una nuova poetica, condotta attraverso la forma del romanzo filosofico ironizzato, si oggettiva ancora più chiaramente nell'immagine della sigaretta che si era già affacciata ne *La vita intensa*. Bontempelli sceglie questa immagine per raccontarci l'intuizione della sua nuova strada di narratore: è solo filtrato, come il tabacco di una *Macedonia*, che il mondo potrà essere di nuovo finalmente raccontato.

6. Lo «scrittore-filosofo»

Nei *Colloqui col Neosofista* non ci sono sigarette, non si sente nessun odore di fumo. Eppure, per il lettore che abbia seguito Bontempelli fin lì, se ne trova vivissimo il ricordo. Nelle primissime pagine il narratore presenta così il Neosofista:

La prima volta che ebbi occasione di trattenermi un po' a lungo con lui, ci trovavamo nella Galleria, la quale, come fu Delfo dell'antica Grecia, è oggi l'ombelico della Italia moderna. Vi eravamo rimasti prigionieri, perché gl'ingressi principali n'erano stati bloccati da due dimostrazioni contrarie: l'una in piazza della Scala, intorno a un tricolore [quello dei fascisti]; l'altra in piazza del Duomo intorno a un vessillo vermiglio, o diciamo pure coraggiosamente una bandiera rossa. A tratti rifluivano fino al nostro malcerto rifugio le ondate estreme delle due maree. Finalmente l'una e l'altra marea si placò. / Il Neosofista – in verità con scarsa discrezione – mi domandò quale delle due bandiere prediligessi³⁴.

³³ Ivi, p. 129.

³⁴ M. Bontempelli, *Il Neosofista e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1929, pp. 26-27.

L'episodio ha subito una evidente trasformazione. Se ne *La vita operosa* il soggetto narrante era dapprima in piazza della Scala e poi veniva da lì trascinato dentro il portone di un palazzo vicino, adesso non si trova più all'esterno della Galleria, ma al suo esatto interno, dove rimane; inoltre la questione delle bandiere, che veniva esposta nell'altro libro con fare ironicamente distaccato e slegato da ogni riferimento spaziale, qui viene presentata con dei precisi legami alla geografia della città: in piazza della Scala sono i fascisti, in piazza Duomo i comunisti. Nella Galleria rifluiscono le estremità dei due gruppi, cosicché il narratore e il Neosofista si trovano esattamente, addirittura geometricamente, tra i due fuochi, per così dire. Eppure i due personaggi non vengono veramente toccati dai tumulti: per quanto «malcerto» sia il loro rifugio, la «marea» di fascisti e quella di comunisti si ritirano qui da sole e senza conseguenze. Non c'è neanche bisogno di accendersi una sigaretta. È a questo punto che il Neosofista prende la parola.

Dov'è finito il fumo che aveva affratellato il narratore e l'ignoto passante nell'atrio di quel palazzo nelle vicinanze della Galleria, e che aveva prima scandito il placarsi dei tumulti che si udivano fuori dal portone, e poi permesso al gruppo di scampati di riaffacciarsi sulla piazza, tornata al silenzio ma ancora allagata dopo il diluvio dell'autopompa? Si potrebbe dire che tutto quello che era rappresentato dalle sigarette ne *La vita intensa* e ne *La vita operosa* viene trasferito qui nella figura del Neosofista, il quale vaticina nella moderna città di Milano allo stesso modo in cui nell'antica Delfi la Pizia traeva gli oracoli dai vapori che si sprigionavano all'interno del suo santuario.

La figura del Neosofista è una figura molto complessa, a cui Bontempelli affida una riflessione filosofica a vasto raggio sui temi della politica e della letteratura. Non è possibile qui enucleare tutti i suoi significati, anche perché per quanto riguarda la posizione politica di Bontempelli è necessario, prima di pronunciare un giudizio storico complessivo, avere a disposizione maggiori elementi, al di là delle dichiarazioni dei suoi personaggi letterari. L'argomento ha cominciato a essere oggetto di alcuni contributi di critica bontempelliana³⁵, ma si attende uno studio che affianchi alle indicazioni presenti in questi romanzi gli scritti di Bontempelli di stretta materia politica, o comunque non unicamente letteraria, di questo periodo, i quali sono ancora tutti da recensire e raccogliere. Qui ci concentreremo sul ruolo della filosofia nel romanzo in questione e più in generale in relazione alla letteratura, restando aderenti all'argomento del volume.

I *Colloqui col Neosofista* sono il libro più filosofico, strettamente parlando, dei tre affrontati qui. Sono organizzati come dei veri e propri dialoghi sul modello platonico. Il narratore, per quanto in controllo della cornice del libro, non è più anche protagonista, ma è ridotto a figura secondaria la cui unica funzione è

³⁵ Si vedano Simona Cigliana, *Bontempelli, un intellectuel sous le régime fasciste*, in *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, textes recueillis et présentés par Jacqueline Spaccini et Viviana Agostini-Ouafi, in «Transalpina», Caen, Presses Universitaires de Caen, 2008, pp. 19-35; e F. Airoldi Namer, *Images thériomorphes de l'espace et du temps: «Viaggi e scoperte»*, ivi, pp. 73-74.

quella di porre brevi domande al Neosofista, il quale si espande sui vari temi divenendo in ultima analisi il vero personaggio centrale del libro. Nell'ultimo capitolo il narratore riprende brevemente il controllo di fronte al lettore esautorando la sua guida («Decisamente, quel Neosofista è un letterato. Quando parla di politica, finisce sempre col perdere l'aderenza ai fatti più importanti della giornata [...]. È un uomo che vive fuori del suo tempo»³⁶); poi il Neosofista torna di nuovo al centro della scena e si concentra sullo stato della letteratura presente. L'assunto di partenza è che «i punti centrali e culminanti dello svolgersi della nostra storia spirituale sono tutti prettamente filosofici»³⁷, e che una «rieducazione [...] di natura filosofica»³⁸ è in atto fin dall'inizio del secolo, ma con un carattere paradossale: che, partita dalla filosofia ma svolta soprattutto «attraverso la critica: critica letteraria, anzi culturale in genere», tale rieducazione ha portato «a separare nettamente il valore logico dal valore estetico, il pensiero puro dall'espressione pura», e quindi «a favorire attorno alle cose dell'arte la considerazione più antifilosofica che possa immaginarsi»:

In pratica, essa annebbiò il senso della costruzione, distrusse le prospettive storiche in cui l'effetto d'arte s'inquadra e si compie, eliminò ogni gioco di piani: sminuzzò la costruita espressione in tutti i suoi elementi parziali, dando a ognun d'essi valore compiuto e per sé stante³⁹.

Non è difficile leggere in queste parole una critica all'estetica crociana. A Croce Bontempelli aveva già alluso scherzosamente ne *La vita intensa*, in quell'importante settimo mini-romanzo intitolato *Mio zio non era futurista*, dove ritraeva ironicamente, attraverso la figura dello zio e il controcanto del nipote, il suo stesso percorso letterario:

Io lo convinsi ch'egli era un neoclassico, e che la sua scuola sarebbe stata il vero e solo rimedio alla decadenza della lirica segnata dall'imperante dannunzianesimo. [...] Capii l'errore suo e mio, quando lessi, un po' in ritardo ma sempre a tempo, l'*Estetica* di Benedetto Croce. Allora la feci rilegare in pergamena, col titolo in rosso e oro, e la regalai a mio zio per il suo onomastico⁴⁰.

Nei *Colloqui col Neosofista* Croce non viene mai nominato direttamente, eppure il suo sistema estetico domina la visione del Neosofista. In effetti, più che essere anticrociano, questi tenta di essere postcrociano, come avrebbe detto Gianfranco Contini. Il Neosofista è contro la degenerazione della filosofia

³⁶ M. Bontempelli, *Il Neosofista e altri scritti* cit., p. 119.

³⁷ Ivi, p. 121.

³⁸ Ivi, p. 120.

³⁹ Ivi, p. 122.

⁴⁰ M. Bontempelli, *La vita intensa* cit., pp. 134-135.

in formalismo astratto e del lirismo in impressionismo⁴¹, e guarda con simpatia alla «crisi di serietà» che vede nel suo tempo: essa – dice – «ci ricondurrà forse a un'arte di pensiero, quale è nel nostro vero temperamento nazionale. È certo che allora noi avremo uno scrittore italiano, quando riavremo lo scrittore-filosofo»⁴². Il punto di partenza del ragionamento del Neosofista rimane sempre Croce:

La filosofia ci ha persuaso che lirismo è il fondo e la vita vera e ultima di ogni attuazione artistica; che ogni creazione d'arte è poesia e che ogni poesia è lirica. [...] Ora l'arte è, sì, pura lirica; ma nello stesso tempo la sua creazione si compie soltanto col pieno distacco del creato dal creatore, con la possibilità, nell'opera e in ogni suo elemento, di avere una vita compiutamente autonoma e piena. In altre parole, l'arte è tutta soggetto, ma è, anche, tutta oggetto. [...] In altre parole ancora, più empiriche, l'arte, che è tutta e nient'altro se non lirica, è insieme tutta e nient'altro se non narrazione. Solo ponendoci in un campo che comprenda queste due unità e condizioni, avremo veramente l'opera d'arte. / Per questa ragione oggi ci ridecidiamo a narrare; non più, come già s'è fatto, per il gusto mediocre d'inventare certe più o meno ingegnose macchine di azioni, ma per avviarci ad avvivare della nostra liricità oggetti autonomi⁴³.

Il Neosofista dunque cerca una correzione al sistema di Croce; parte dalle stesse categorie ma auspica un controcanto alla pura liricità attraverso un'oggettivazione dell'espressione. Per il letterato, questo significa abbandonare la lirica e abbracciare l'arte di narrare, per tradurre le ragioni soggettive in oggetti autonomi infine staccati dall'autore.

7. *Gli eroici pudori*

Una volta individuata la forma narrativa come via di oggettivazione della liricità, rimane a Bontempelli da definire meglio il tipo di narrazione a cui affidare il suo progetto letterario. Anche qui è attraverso un movimento dialettico che viene indicata la via da seguire. Se la soluzione non può essere quella di «ingegnose macchine di azioni», neppure il realismo sembra praticabile *sic et simpliciter*. Bontempelli su «'900» parlerà di «novécentisme» pur, qui *réfuse le réa-*

⁴¹ Cfr. M. Bontempelli, *Il Neosofista e altri scritti* cit., p. 123: «La buona origine filosofica era degenerata in quello ch'è il pericolo maggiore d'ogni filosofia: il formalismo astratto. [...] La critica vive ancora in quella visione puerilmente semplificata dell'opera d'arte, legittima purché pura, anche se vacua perché espressiva d'una limitata realtà; il che conduce direttamente all'impressionismo».

⁴² Ivi, pp. 123-124.

⁴³ Ivi, pp. 124-126.

lisme de même que la fantaisie pour la fantaisie»⁴⁴; qui il Neosofista spiega le ragioni filosofiche che stanno alla base di quel progetto futuro:

Il realismo è in sé tutto quanto può esservi di opposto all'arte. Perché l'arte è lirismo. Ma poiché, come abbiamo assodato, l'arte è risolvimento della dualità soggetto-oggetto, le reazioni realistiche sono gli espedienti storici per ricondurci, quando occorre, al senso della necessità della vita oggettiva dell'opera d'arte. / Ora la decadenza impressionistica da cui usciamo era appunto, in certo modo, il cumulo di tutti i detriti e di tutte le stanchezze del romanticismo. E avrebbe potuto produrre una reazione di realismo. Poiché ne abbiamo coscienza, ce ne guardiamo. Questa è la ragione della cura d'ironia che dobbiamo intraprendere: la più indicata per noi e per il momento che traversiamo. Uscendo da un periodo dispersivo, di passionalismo balordo e di nevrastenica impressionabilità, di sentimentalismo morbido e di enfasi artefatta – periodo eminentemente impudico, – tendiamo a una cura purificatrice e insieme cerchiamo veli da porre sopra i nostri nudi abbandoni, per potere affrontare con animo austero la durezza delle realtà e delle universalità da esprimere. / Così avviene che un bisogno di natura quasi pratica, più culturale che creativo forse, un istinto di rieducazione e in certo modo di conservazione, ci guida a quello spirito – lo spirito dell'Ironia – che d'altra parte è, per se stesso, il più propizio per appressarci all'ideale di creazione poetico-filosofica [...]. / Perché l'ironia – questo è l'aspetto fondamentale della cosa – l'ironia è il punto subdolo, il nucleo, la giuntura, per cui il pensiero puro può innestarsi nell'espressione pura.⁴⁵

Qui siamo nel nucleo della rivoluzione culturale pensata da Bontempelli attraverso la filosofia; siamo al cuore del progetto letterario che, una volta spogliatosi di riferimenti così diretti alla situazione di partenza italiana – come quelli che abbiamo visto a Croce – si farà pienamente europeo qualche anno più tardi, su «900»⁴⁶; siamo, infine, dove tutte quelle sigarette intendevano portarci: in una posizione di distacco ironico dal mondo che permette di osservare il circostante senza cedimenti o abbandoni e «affrontare con animo austero la durezza delle realtà e delle universalità da esprimere». Insomma, il letterato Bontempelli non rinuncia in fondo alla sua educazione classica e filosofica⁴⁷, ma invece di continuare a scrivere versi carducciani per contrastare il dannunzianesimo «impudico», dopo i furori della guerra e la breve parentesi futurista trova il modo

⁴⁴ M. Bontempelli, *Analogies*, in «900». Cahiers d'Italie et d'Europe», 4, cahier d'été 1927, p. 8.

⁴⁵ M. Bontempelli, *Il Neosofista e altri scritti* cit., pp. 127-129.

⁴⁶ Cfr. M. Bontempelli, *Chronique et faits-divers au sujet de la fondation de «900»*, in «900». Cahiers d'Italie et d'Europe», I, cahier d'automne 1926, pp. 175-176: «Nous sommes à peine sortis d'une période de dispersion inquiète, aride, appauvrissante; c'étaient les dernier restes des derniers morceaux du grand art romantique. Les formes de ces restes du romantisme furent l'amour de l'impression, du frisson passager, du fragment suggestif, de la minute lyrique. Contre cette anémie, une cure d'imagination s'impose; aujourd'hui, par réaction et par nécessité de reconstruction, les qualités inventives doivent passer au premier plan. Il faut apprendre de nouveau à raconter [...]».

⁴⁷ All'università di Torino, oltre che in Giurisprudenza il 10 luglio 1899, Bontempelli si laureò in Filosofia il 20 dicembre 1901 e in Lettere il 16 luglio 1902.

di continuare a scrivere per via di eroici pudori, intraprendendo una «cura purificatrice» e insieme cercando «veli» con cui celare la sua più intima natura.

Bontempelli chiama questo «un bisogno di natura quasi pratica, più culturale che creativo, forse». È arduo stabilire in che misura le due componenti abbiano influito sul suo progetto culturale. Certo è che, se lo presenta come un bisogno essenzialmente pratico e generale, era anche qualcosa che agiva a livello creativo più personale. Insomma, è l'incontro di un'esigenza soggettiva trasportata su un piano oggettivo: ritrovando attraverso la narrativa «il senso della costruzione» e di una trasposizione velata di sé, Bontempelli scrittore riacquista anche il senso delle «prospettive storiche in cui l'effetto d'arte si inquadra e si compie», per riprendere le categorie del Neosofista.

Si è visto come Croce costituisca il punto di partenza del ragionamento filosofico bontempelliano intorno alle cose d'arte. Ora, il superamento definitivo di Croce avviene nella teorizzazione del Neosofista grazie a Savinio, che avevamo già incontrato come *alter ego* di Bontempelli *agens* nel primo romanzo, *La vita intensa*, a proposito del farsi le sigarette da sé. Neanche Savinio è nominato esplicitamente nei *Colloqui col Neosofista*, eppure la sua impronta si avverte chiaramente nell'ultimo capitolo già dal titolo: *Il nostro pudore*. In un pezzo intitolato «*Anadioménon*». *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, pubblicato nel maggio 1919 su «ValoriPlastici», Savinio scriveva:

Ironia. / Eraclito, in un frammento [...], dice, per la Natura, ch'essa ama nascondersi. / Questo frammento si sfiora in una varietà di interpretazioni: / Che la Natura ami celarsi a sé – per un fenomeno di auto-pudore – ragione etica racchiusa. Poi, che questo pudore nasca dai rapporti della Natura con l'uomo. Mi fermo a questa posizione: vi scopro la ragione prima che genera l'ironia. / In fondo, non è che una ragione di nudità – per conseguenza di morale. / Nella pittura, l'ironia tiene una parte importantissima allorché la coscienza dell'artista raggiunge un punto massimo di chiarezza; che percepisce nettamente allora la precisione originale della Natura, la quale precisione, riflessa nell'uomo e, pel tramite di questo destinata ad esternarsi in una ulteriore rappresentazione, produce una reazione sottilissima, ma elementare e umana che, ripeto, si può chiamare pudore. È questa ragione che induce l'artista, sé malgrado, a deformare in qualche modo, nel riprodurli, gli aspetti terribilmente chiari che egli percepisce⁴⁸.

Ecco la fonte di quei concetti di ironia, nudità, pudore, che Bontempelli presenta nel suo libro attraverso le parole del Neosofista. Mentre Savinio applicava questi concetti all'arte contemporanea, Bontempelli li trasferiva alla letteratura: tornare a narrare la realtà, ma una realtà percepita attraverso lo schermo dell'ironia, con una deformazione che la renda ancora più nitida, che la veli per via di estrema chiarezza.

⁴⁸ A. Savinio, «*Anadioménon*». *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in «Valori Plastici», I, 4-5 aprile-maggio 1919, p. 14.

Da Savinio venivano a Bontempelli non soltanto spunti e ispirazione, ma anche avallo e riconoscimento: si è visto che Savinio presentò Bontempelli su «La Vraie Italie»; e in effetti in quel profilo parlava in termini elogiativi del mutamento radicale subito dallo scrittore, di cui apprezzava la personale rivoluzione in campo sia teatrale che romanzesco⁴⁹. Per quanto riguarda in particolare quest'ultimo, Savinio descriveva così il lavoro di Bontempelli svolto con i mini-romanzi usciti su «Ardita», poi confluiti nel volume de *La vita intensa*:

Il trace des scènes de la vie courante, en les déformant légèrement. Mais, à travers ce voile de légèreté, nous touchons à des bases humaines – passions, sentiments, dramatisation de situations – bref nous retrouvons tous les éléments qui informent le meilleur roman sérieux⁵⁰.

Deformazione, velo: sono parole e idee che Bontempelli applicherà a se stesso poco più di un anno dopo. Ecco dunque dove dovevano portare tutte quelle sigarette, che lui e Savinio si rollavano chi in una direzione, chi nell'altra. Bontempelli l'aveva detto ne *La vita intensa*: «Il farsi le sigarette da sé costituisce una grande risorsa, per molte e varie ragioni, le quali sono più numerose, forti e sottili di quanto si possa scorgere a prima vista». Molte di quelle ragioni si chiariranno più tardi, ne *La vita operosa* e soprattutto nei *Colloqui col Neosofista*. È molto significativa, a pensarci bene, la vicenda editoriale di quest'ultimo libro, non solo in relazione al Bontempelli politico, come è stato osservato⁵¹, ma anche al letterato: scritto nel 1920, in concomitanza con *La vita operosa*, viene dotato di una prefazione e annotato dall'autore nel 1926, l'anno in cui inizia l'avventura di «900», e poi

⁴⁹ Si veda quanto Savinio scriveva a proposito di *Siepe a Nord Ovest*: «*Siepe a Nord Ovest* [...] est une pièce qui réussit à réunir les deux qualités qui, selon Nietzsche, sont les éléments fondamentaux de l'œuvre d'art: légère et profonde. [...] Il n'est plus question ici de réalisme ni de surréalisme. La réalité y est peinte non pas dans ses volumes grossièrement visibles, mais dans ses aspects les plus multiples et variés; elle ressort et se présente dans ses facettes les plus inusitées qui, à première vue, peuvent paraître mystérieuses, bizarres, étranges, mais qui, en tout cas, ne sont ni voulues ni artificielles, car elles sont foncièrement vraies» (A. Savinio, *Massimo Bontempelli* cit., p. 249). Si veda anche quanto Savinio scriveva a proposito de *La vita intensa*: «Depuis une année, il publie tous les mois, sur la revue *L'Ardita*, des romans humoristiques très brefs. Il nous a donné ainsi douze romans lilliputiens sur douze sujets différents. [...] Nous pourrions dire que Massimo Bontempelli, dans sa série de romans en miniature, fait, avec grâce et désinvolture, ce que Balzac fit, avec ampleur et gravité, en ses romans cycliques. Même que, chez le premier, par l'abandon dans lequel se laisse aller l'écrivain, il en résulte des situations telles où la fatalité de la vie se révèle dans ses aspects les plus surprenants. Avec tout ça, les petits romans de Bontempelli sont divertissants à l'excès et constituent une forme littéraire qui, précédemment, n'avait été tentée par personne, en Italie» (ivi, pp. 249-250). Savinio parla di dodici mini-romanzi bontempelliani; in realtà ne uscirono tecnicamente soltanto nove, da marzo a dicembre, con *Morte e trasfigurazione* suddiviso in due parti uscite rispettivamente in luglio e agosto.

⁵⁰ Ivi, p. 250.

⁵¹ Cfr. S. Cigliana, *Bontempelli, un intellettuale sous le régime fasciste* cit., in particolare le pp. 21-22; e F. Airoidi Namer, *Images thériomorphes de l'espace et du temps: «Viaggi e scoperte»* cit., pp. 73-74.

pubblicato nel 1929, l'anno in cui quell'avventura è definitivamente tramontata. Bontempelli evidentemente lo sentiva come un punto a cui ritornare non solo nel momento in cui si affacciava sulla scena culturale europea con il progetto della rivista francese, ma anche dopo, quando quel progetto era fallito ma non erano evidentemente esaurite, agli occhi dello scrittore, le sue ragioni prime, espresse per la prima volta in maniera filosoficamente compiuta dal Neosofista.

L'immediato primo dopoguerra è una fucina importantissima per Bontempelli, e i suoi segni restano visibili anche più tardi. È appena il caso di ricordare, con un'ultima citazione, come tutto quello che abbiamo visto si ritrova in «'900»:

Plutôt que de la féerie, c'est de l'aventure qu'on a soif; de la vie, même la plus quotidienne et la plus banale, vue comme une aventure miraculeuse, comme un risque perpétuel, et comme une trouvaille continue d'héroïsme et de ruse pour s'en dégager. / L'exercice même de l'art devient un risque continu. N'être jamais sûr de son effet. Craindre toujours que l'inspiration ne soit qu'un artifice. C'est en finir avec la commodité du réalisme ou la duperie de l'impressionisme. [...] Être toujours sur une corde tendue, ou sur le sommet d'une vague; et pourtant sourire et allumer sa pipe⁵².

Tutto ritorna in «'900»: le avventure nella realtà, anche la più banale; l'animo austero ed eroico; l'equilibrio tra la facilità del puro realismo e gli inganni dell'impressionismo. Tutto, ma senza rivelare le fonti – qui abbiamo evidenziato Croce e Savinio –, per presentarsi all'Europa quasi senza padri⁵³. Bontempelli l'aveva detto: «scrivo per rinnovare il romanzo europeo». «'900» è il suo passaporto per l'Europa, il tentativo di cambiare ancora una volta pelle e iniziare una nuova avventura conservando però quel senso di essere «in bilico» – eppure sempre in pieno controllo – che si ha a rollarsi una sigaretta sulle ginocchia. È un altro esperimento letterario condotto ancora sul filo di un equilibrismo dialettico: provare a stare come su una corda tesa, con una sensazione di rischio continuo, tenendo in mano questa volta una pipa mentre si sorride sospesi sull'abisso.

⁵² M. Bontempelli, *Justification*, in «'900». Cahiers d'Italie et d'Europe», I, cahier d'automne 1926, p. 9.

⁵³ «Bien sûr, chacun voudrait n'être le fils de personne : mais ce n'est pas toujours possible. On est de temps en temps le produit de quelque accouplement, c'est-à-dire de quelque lutte. Peut-être en ce moment nous sommes les enfants de l'antithèse entre l'esprit cubiste et l'esprit futuriste (voire entre l'ultra-rationnel ou extra-solide, et l'ultra-illogique ou ultra-fluide). Ou plutôt d'un effort de réaction contre les deux. (Toute formation, les individus eux-mêmes, est le résultat d'un effort contre les tendances reçues: on naît d'un choc entre un père et une mère; on se forme en s'efforçant de se dégager de l'un et de l'autre)» (ivi, pp. 10-11).

TRA WITTGENSTEIN E VICO
PER UNA TEORIA DEL LINGUAGGIO IN «FINNEGANS WAKE»

Simone Rebora

Il quinto capitolo del primo libro di *Finnegans Wake* si apre con il lunghissimo elenco (quasi tre pagine) dei possibili titoli per il «mamafesta» di Anna Livia Plurabelle, il misterioso memoriale ritrovato dalla gallina Bidy Doran sopra un mucchio di letame, all'interno del quale, oltre a una lode in onore della protagonista femminile del libro, sarà possibile riconoscere l'immagine ologrammatica (completa e sintetizzata) del *Finnegans Wake*. Questo «untitled mamafesta» «has gone by many names at disjointed times» [*FW*, 104.4-5¹], è «passato sotto tanti nomi in tempi fuor di sesto»², assumendo una natura già in principio aleatoria e indefinibile – al di là di una stabile individuazione e localizzazione, ma anche contraria al regolare scorrere del tempo. Nel momento in cui la voce narrante si dedica a una specifica analisi 'filologica' del testo, la disseminazione, invece di trovare un freno nell'azione strutturante della razionalità, ne risulta ulteriormente potenziata:

The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture. There was a time when naif alphabetters would have written it down the tracing of a purely deliquescent recidivist, possibly ambidextrous, snubnosed probably and presenting a strangely profound rainbowl in his (or her) occiput. To the hardily curiosing entomophilust then it has shown a very sexmosaic of nymphosis in which the eternal chimerahunter Oriolopos, now frond of sugars, then lief of saults, the sensory crowd in his belly coupled with an eye for the goods trooth bewilderblessed by their night effluvia with guns like drums and fondlers like forceps persequstellates his vanessas from flore to flore. Somehows this sounds like the purest kidooleyoon wherein our madernacerution of lour lore is rich. All's so

¹ Tutte le citazioni tratte da *Finnegans Wake* saranno indicate con un rinvio rapido tra parentesi quadre nel corpo del testo. Quelle prive d'indicazione s'intendono già segnalate in precedenza. La notazione utilizzata (che si rifà a quella più invalsa nella critica joyciana) segnala i numeri di pagina e riga. Edizione di riferimento (che riproduce anastaticamente l'originale) è la seguente: James Joyce, *Finnegans Wake* [1939], London, Faber and Faber, 1975.

² J. Joyce, *Finnegans Wake. Libro Primo V-VIII*, a cura di Luigi Schenoni, Milano, Mondadori, 2001, p. 104bis.

herou from us him in a kitchernott darkness, by hasard and worn rolls arered, we must grope on till Zerogh hour like pou owl giaours as we are would we salve aught of moments for our aysore today. Amousin though not but. Closer inspection of the *bordereau* would reveal a multiplicity of personalities inflicted on the documents or document and some prevision of virtual crime or crimes might be made by anyone unwary enough before any suitable occasion for it or them had so far managed to happen along. In fact, under the closed eyes of the inspectors the traits featuring the *chiaroscuro* coalesce, their contrarities eliminated, in one stable somebody similarly as by the providential warring of heartshaker with housebreaker and of dramdrinker against freethinker our social something bowls along bumpily, experiencing a jolting series of prearranged disappointments, down the long lane of (it's as semper as oxhousehumper!) generations, more generations and still more generations [*FW*, 107.8-35, corsivi nel testo³].

³ Una prima guida all'interpretazione di questo brano, sono le *Annotations* di Roland McHugh:

| | | |
|--|---|--|
| «proteiform: varying in form | | <i>L</i> graphicus: writing |
| | | <i>L</i> scriptus: writing |
| | | (described it as) |
| (copy) | naif: naïve | recidivist: one who habitually relapses into crime |
| | delinquent | delinquent: liquifying [<i>sic</i>] by absorption of atmo- |
| spheric moisture | | |
| | | HCE [riferito al "hardily curiosing entomophilust"] |
| entomologist | entomophilous: of plants, insect-pollinated | <i>Gr</i> nymphesis: |
| wedding | | |
| sexual mosaic or chimaera: | organism with some male parts, some female | |
| ECH | Orion, hunter | |
| nymph: immature nonmetamorphosing insect | | |
| | leaf | |
| | lief: beloved | |
| | | God's truth |
| <i>S</i> Johnny, I Hardly Knew Ye ("...& guns & drums") | | |
| (earwig's forceps) | | |
| Some moths emit sexual attractant odours at night [riferito a "their night effluvia"] | | |
| quest Stella (Swift) | <i>Vanessa</i> , a genus of butterflies | |
| <i>L</i> persequor: to pursue | | flower to flower |
| <i>Ar</i> kidout'iun: science | | <i>Ar</i> madénakrou'tiun: literature |
| | | Mother Nation |
| <i>Ar</i> lour: news | <i>Ar</i> herou: far | <i>Ar</i> kišer: |
| night | | |
| Lour: gloominess of the sky | | |
| <i>Ar</i> hazar: 1,000 (& 1: <i>Arabian Nights</i>) | | |
| <i>Ar</i> zereg: day <i>Ar</i> pou: owl giaour: term of reproach applied by Turks to non-Mussulmans, | | |
| esp. Christians | | |
| <i>Ar</i> gouyr: blind | | |
| <i>Ar</i> aysôr: today | <i>Ar</i> amousin: husband | |
| <i>F</i> bordereau: inventory | | |
| | | chiaroscuro: disposition of darker & brighter masses |
| | | in a picture |

Luigi Schenoni propone questa traduzione per il brano:

In se stessa la grafia proteiforme è un poliedro di scrittura. Ci fu un tempo in cui degli ingenui alfabellitori l'avrebbero trascritta seguendo la traccia di un puro e semplice recidivo delinquente, può darsi ambidestro, probabilmente dal naso camuso, l'occipite del (o della) quale presentava un arcobuco stranamente profondo. All'hintrepido e curiosatore entomofoiologo ha quindi mostrato tutto un sessomosaico di ninfosi in cui l'eterno cacciachimere Oriopulos, adesso frondamente deliziato dagli zuccheri, allora fogliamente amato dai salti, con la folla sensoriale della pancia fusa con l'occhio per l'intera verità, reso perplessopago dai loro effluvi notturni con bombe come trombe e fauci come forbici, perquestella le sue vanesse da flore a flore. Sotto certi aspetti ciò appare come il più puro dei kidooleyoni di cui è ricco il folklore della nostra modernapatria ancerosa. Tutto ciò è così herou da noi, con lui che stiatrova in un'oscurità da kitchernotte, con hasarmille e un logoro risolto rialzato, che dovremo continuare a brancolare fino all'ora zerogh come pòuveri guffi giaourri quali siamo se volessimo lenire alcuni dei momenti per il nostro aysorloso oggi. Amousinvertente anche se non ma. Un esame più attento del *bordereau* rivelerebbe una molteplicità di personalità affisse sui documenti o sul documento e chiunque fosse abbastanza incauto potrebbe fare qualche previsione di delitto o delitti virtuali prima che fosse finora capitata qualche buona occasione per commetterlo o commetterli. Infatti, sotto gli occhi chiusi degli ispettori le caratteristiche che mettono in evidenza il *chiaroscuro* si confondono, una volta eliminate le contraddizioni, in uno stabile qualcuno in modo simile a quello in cui la provvidenziale lotta di sconquassacuori e scassinacase e di cicchetticatore contro liberopensatore il nostro qualcosa sociale si trasferisce a trabalzoni provando una sobbalzante serie di delusioni predisposte, giù per il vogolante viottolo di (è sèmprice come il buecasacammello!) generazioni, altre generazioni e ancora altre generazioni⁴.

Il rinvio a Proteo è, per i lettori di Joyce, il segno evidente di una presa di posizione tanto decisa quanto sorprendente. Il terzo episodio dello *Ulysses*, che traeva il suo titolo proprio dal nome della leggendaria divinità marina, oltre a costituire il primo vero incontro-scontro con lo *stream of consciousness* joycia-

| | |
|------------------|--|
| simple as ABC | Hebrew letters: Aleph means "ox", Beth |
| L semper: always | means "house", Gimel means "camel"» |

(Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 107). Ho voluto riprodurre il più fedelmente possibile l'impaginazione delle *Annotations*, per permettere al lettore di constatare il loro carattere frammentario e non sistematico. Appoggiandosi pienamente sul testo joyciano, McHugh si limita a cogliere il maggior numero possibile di spunti interpretativi, ma rifiuta di sistematizzarli all'interno di uno schema predefinito. La caoticità dell'universo finnegansiano non si esaurisce, ma si riflette nell'opera del suo ermeneuta.

⁴ J. Joyce, *Finnegans Wake. Libro Primo V-VIII* cit., p. 107bis.

no, era anche il capitolo in cui la presunta stabilità e distinzione delle percezioni umane veniva per la prima volta contraddetta sistematicamente: attraverso lo scorrere delle divagazioni analogiche di Stephen Dedalus sulla spiaggia di Sandymount, era la loro proteiformità a trionfare finalmente. Ma, giunti a questo momento dell'elaborazione letteraria, proteiforme non è più soltanto la percezione della realtà, ma la sua stessa rielaborazione attraverso il linguaggio: la scrittura, espressione limpida e 'geometrica' del pensiero umano, diviene inopinatamente un «proteiform graph», un grafo incapace di trovare forma definita – e quindi implicitamente contraddittorio. Il percorso che da Sandymount conduce al «Mamafesta» di Anna Livia Plurabelle sembrerebbe decretare la definitiva sconfitta del pensiero razionale nel suo tentativo di ricondurre la realtà al linguaggio e il linguaggio alla realtà.

Ma proprio a seguito di questa contraddizione, l'esercizio fantafilologico sul memoriale che non può avere titolo⁵, rivela in sintesi il substrato teorico che sostanzia *Finnegans Wake*. Il Mamafesta è un «polyhedron of scripture», un ologramma che come l'*Aleph* borgesiano racchiude in sé ogni possibile forma di scrittura – inclusa, ovviamente, anche quella che sta tentando di descriverlo –. Ma la ricorsività dell'operazione joyciana, applicandosi su un insieme che la racchiude, costringe il linguaggio a uno scavo in profondità dentro se stesso: scavo che al contempo gli fa prefigurare un'immagine della totalità, inscritta dentro i propri stessi geni.

La forte caratterizzazione metaletteraria di questo brano permette al lettore di 'tagliare' la superficie del testo, individuando in profondità una serie innumerabile di rimandi e corrispondenze, la proverbiale 'buccia di cipolla' cui non si può trovare inizio né fine: un'ispezione più ravvicinata del «*bordereau*», infatti, «would reveal a multiplicity of personalities inflicted on the documents or document». La molteplicità (delle personalità e dei documenti) viene riportata all'unità (del singolo documento) tramite un processo di «afflissione» (*in-fliction* – sapientemente tradotto da Schenoni con una neoformazione in cui si fondono le azioni dell'affiggere e dell'affliggere): la scrittura condensa le infinite e proteiformi sfaccettature della psiche umana in un insieme di simboli e documenti, convogliati infine entro una singola immagine olografica. Nello spazio della finzione, si realizza così un molteplice gioco a incastro, in cui un *fictional Joyce* guida un 'Joyce moltiplicato' attraverso l'interpretazione di un testo che altro non è se non quello che egli, in quel preciso momento, sta componendo. Il «polyhedron of scripture» rivela l'inesauribilità stessa dello strumento linguistico, lo vivifica, rendendone inafferrabile la più profonda matrice di senso. Che *Finnegans Wake* riesca infine in questa impresa ai limiti della significazione, è però impossibile dirlo, anche perché il suo successo coinciderebbe con la totale afasia, con la perdita della capacità di dire.

⁵ Un gustoso quanto improbabile elenco di proposte si può trovare in *FW*, 104.5-107.7.

Filosofo da sempre interessato ai limiti del linguaggio fu Ludwig Wittgenstein, che chiuse il *Tractatus logico-philosophicus* con la celebre proposizione: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»⁶. Impossibile analizzare in questa sede tutte le problematiche sollevate da questa semplice affermazione, che culmina una costruzione logica raffinatissima e ancora lontana dall'essere compresa integralmente. Basti solo seguire il suggerimento di Pierre Hadot, che sottolinea come questa negazione non implichi in Wittgenstein alcun tipo di rinuncia: l'intera costruzione del *Tractatus*, infatti, si regge sul continuo e proficuo confronto proprio con quell'impraticabile confine, rappresentato emblematicamente dal concetto del 'mistico':

Quando Wittgenstein identifica "indicibile" e "mistico" non si tratta né di teologia negativa né di estasi, ma di "sentimento", e penso che per lui il "mistico" sia caratterizzato precisamente dal fatto di essere un sentimento, un'emozione, un'esperienza affettiva (un *Erlebnis* e non un *Erfahrung*) che non si può esprimere, poiché è qualcosa di estraneo alla descrizione scientifica dei fatti, qualcosa che si situa invece nell'ordine esistenziale, etico o estetico. Si può del resto immaginare che parlando di mistico Wittgenstein pensi alla propria esperienza. È così che la proposizione (6.44) del *Tractatus*: "Non *come [wie]* il mondo è, è il mistico, ma *che [dass]* esso è" si chiarisce nella *Conferenza sull'etica*, dove Wittgenstein ci confida, senza usare la parola "mistico", quella che definisce la sua esperienza per eccellenza: "Credo che il modo migliore per descriverla sia dire che, quando io ho questa esperienza, *mi meraviglio per l'esistenza del mondo*"⁷.

Con il passaggio alla 'seconda fase' della riflessione wittgensteiniana, questo confronto si fa sempre più problematico, costringendo il filosofo a rivedere radicalmente il discorso dapprima sviluppato. Ma Wittgenstein, posto dai suoi stessi sostenitori di fronte allo spettro del fallimento, sceglie piuttosto di giocare con se stesso, di autocontraddirsi, smentendo in primo luogo coloro che avevano visto nel *Tractatus* il più alto raggiungimento del logicismo primo-novecentesco. La teoria che informa le *Ricerche Filosofiche*⁸ è molto più libera e aleatoria, in-

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1922], traduzione di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1974, #7, p. 82. Come sottolinea Thomas C. Singer: «The last proposition of the *Tractatus* reads: "What we cannot speak about we must pass over in silence" (#7). This is not merely some kind of negative injunction. For Wittgenstein, silence is a way of speaking, or rather, a way of showing what cannot be said. As Wittgenstein insists in his letter to von Ficker, "I have managed in my book to put everything firmly into place by being silent about it." The second part of the *Tractatus*, all that Wittgenstein has not written, is the important part. This sounds like a riddle, like nonsense, and that is precisely what it is; but Wittgenstein, like Joyce, pays attention to his nonsense» (*Riddles, Silence, and Wonder: Joyce and Wittgenstein Encountering the Limits of Language*, in «ELH», 57, 2, Summer 1990, p. 472).

⁷ Pierre Hadot, *Wittgenstein e i limiti del linguaggio*, [2004], Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 16-17 (corsivi nel testo).

⁸ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* [1953], traduzione e cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1999.

centrata sulle problematiche del linguaggio, ma anche aperta allo spiazzamento dei più imprevedibili giochi linguistici. La filosofia non punta più a definire la ‘matematica’ del linguaggio, ma si limita a descriverne le forme. Questo perché anche il ‘gioco linguistico’ è espressione di una «forma di vita»⁹: in esso trova realizzazione quel qualcosa che sempre sfugge alla più attenta indagine analitica, proprio perché generalmente considerato come ovvio e banale. La filosofia, per il secondo Wittgenstein, dovrebbe piuttosto fornire «osservazioni sulla storia naturale degli uomini», cioè quelle «constatazioni di cui mai nessuno ha dubitato e che sfuggono all’attenzione proprio perché ci stanno continuamente sott’occhio»¹⁰. La banalità cela così un esercizio di straordinaria profondità, capace di riuscire laddove l’indagine logicistica aveva fallito. Come nota Aldo Gargani, le *Ricerche* di Wittgenstein «illustrano qualcosa che sussiste prima di qualsiasi tesi o di qualsiasi teoria. In luogo della produzione di strutture teoriche sempre più complesse, Wittgenstein si propone, invece, di cogliere il significato, le essenze di esse da un centro che si sottrae al movimento del cosiddetto progresso»¹¹. E confrontando il suo pensiero proprio con quello di un letterato, Robert Musil, così prosegue:

Wittgenstein e Musil individuano una comune aspirazione a collocarsi in quel centro (*Mitte, Mittelpunkt, Zentrum*) dal quale si possono cogliere con perspicuità i significati del sapere, della vita e si possono catturare quelle illuminazioni intellettuali (*Einfälle*) che restituiscono un senso ai tratti e agli aspetti della nostra vita; quel senso che ne costituisce la motivazione interna ma che è stato cancellato dal modello della considerazione causale¹².

Liberata da ogni strutturazione meccanica e riferita unicamente a se stessa, la pratica dei giochi linguistici rivela implicitamente la struttura profonda del pensiero e del linguaggio umano, meglio di qualsiasi ricerca logicamente programmata. Le sue maggiori potenzialità risiedono proprio nella non riducibilità entro termini teorici univoci: decostruendo la referenzialità logica del segno

⁹ «Ciò che si deve accettare, il dato, sono – potremmo dire – *forme di vita*» (ivi, § XI, p. 295, corsivo nel testo); «“Così, dunque, tu dici che è la concordanza fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso!” – Vero e falso è ciò che gli uomini *dicono*; e nel linguaggio gli uomini concordano. E questa non è una concordanza delle opinioni, ma della forma di vita» (ivi, § 241, p. 117, corsivo nel testo); «[...] E immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita» (ivi, § 19, p. 17).

¹⁰ Ivi, § 415, p. 165. Confrontando proprio queste riflessioni con l’opera letteraria di James Joyce, Thomas C. Singer commenta: «What ties these two writers together above all else is their belief that the ordinary is the extraordinary, that the wonder of this world is not hidden behind any veils but is open to our view, and that language is both a revelation of this wonder and its riddle» (*Riddles, Silence, and Wonder* cit., p. 462).

¹¹ Aldo Gargani, *Wittgenstein e la cultura austriaca*, in *Wittgenstein. Momenti di una critica del sapere*, a cura di Rosaria Egidi, Napoli, Guida, 1983, p. 11.

¹² Ivi, p. 12.

linguistico¹³, Wittgenstein non precipita la sua indagine nella trappola del *nonsense*, ma la trasforma in un 'esercizio creativo' capace di ricondurre finalmente alla matrice primaria del linguaggio. Il percorso così disegnato, è fortemente autoreferenziale e si muove unicamente 'sulla superficie'¹⁴ del discorso, eppure l'indagine riesce a penetrare a fondo nei problemi della conoscenza, confermando ancora una volta quell'ipotesi di lavoro su cui Wittgenstein costruì il suo intero percorso speculativo: tutte le questioni filosofiche possono essere infine ricondotte a problemi (o fraintendimenti) di carattere linguistico¹⁵.

Sarà opportuno, a questo punto, rileggere per intero il brano in cui Wittgenstein propone una definizione per il concetto di «gioco linguistico». L'apparente fuggevolezza, il rifiuto di fornirne un'immagine univoca, sono le prime e più evidenti caratteristiche del suo procedere:

Qui la parola "giuoco linguistico" è destinata a metter in evidenza il fatto che il parlare un linguaggio fa parte di un'attività, o di una forma di vita.

¹³ A questo è dedicata tutta la parte iniziale delle *Ricerche*, che trae spunto dalla critica alla celebre sentenza di Agostino (*Confessioni*, I, 8), in cui Wittgenstein rinviene: «le radici dell'idea: Ogni parola ha un significato. Questo significato è associato alla parola. È l'oggetto per il quale la parola sta» (*Ricerche filosofiche* cit., § 1, p. 9). Ma l'identificazione non è così scontata: «Diciendo: "ogni parola di questo linguaggio designa qualcosa" non abbiamo detto proprio niente; a meno che non abbiamo precisato quale distinzione desideriamo fare» (ivi, § 13, p. 15, corsivo nel testo). Il significato delle parole non è dato da una corrispondenza univoca con gli oggetti che designano, ma dall'uso che ne facciamo: «"Denominiamo le cose, e così possiamo parlarne. Riferirci ad esse nel discorso". – Come se con l'atto del denominare fosse già dato ciò che faremo in seguito. Come se ci fosse una sola cosa che si chiama: "parlare delle cose". Invece, con le nostre proposizioni, facciamo le cose più diverse. Si pensi soltanto alle esclamazioni. Con le loro funzioni diversissime» (ivi, § 27, p. 23).

¹⁴ Si consideri in particolare la riflessione sul problema del 'linguaggio privato': «Supponiamo che ciascuno abbia una scatola in cui c'è qualcosa che noi chiamiamo "coleottero". Nessuno può guardare nella scatola dell'altro; e ognuno dice di sapere che cos'è un coleottero soltanto guardando il suo coleottero. – Ma potrebbe ben darsi che ciascuno abbia nella sua scatola una cosa diversa. Si potrebbe addirittura immaginare che questa cosa mutasse continuamente. – Ma supponiamo che la parola "coleottero" avesse tuttavia un uso per queste persone! – Allora non sarebbe quello della designazione di una cosa. La cosa contenuta nella scatola non fa parte in nessun caso del giuoco linguistico; nemmeno come un qualcosa: infatti la scatola potrebbe anche essere vuota» (ivi, § 293, pp. 132-133, corsivo nel testo). Saul Kripke ci mette però in guardia da un'interpretazione troppo semplicistica di questa riflessione: «Non bisogna limitare i dati a quanto è disponibile a un osservatore esterno, che ha modo di osservare il mio comportamento manifesto, ma non il mio stato mentale interno [...]. Spesso la filosofia della mente di Wittgenstein è stata considerata di stampo comportamentistico, ma anche se Wittgenstein può dimostrare avversione nei confronti dell'"interiore", nessuna avversione del genere va assunta come premessa: deve essere invece argomentata come conclusione» (Saul Kripke, *Wittgenstein. Su regole e linguaggio privato* [1982], Torino, Boringhieri, 1984, p. 21).

¹⁵ «Il libro tratta i problemi filosofici e mostra – credo – che la formulazione di questi problemi si fonda sul fraintendimento della logica del nostro linguaggio» (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* cit., p. 3); «La filosofia è una battaglia contro l'incantamento del nostro intelletto, per mezzo del nostro linguaggio» (L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* cit., § 109, p. 66).

Considera la molteplicità dei giuochi linguistici contenuti in questi (e in altri) esempi:

- Comandare, e agire secondo un comando –
- [...].
- Inventare una storia; e leggerla –
- Recitare in teatro –
- Cantare in girotondo –
- Sciogliere indovinelli –
- Fare una battuta; raccontarla –
- Risolvere un problema di aritmetica applicata –
- Tradurre da una lingua in un'altra –
- Chiedere, ringraziare, imprecare, salutare, pregare.

– È interessante confrontare la molteplicità degli strumenti del linguaggio e dei loro modi d'impiego, la molteplicità dei tipi di parole e di proposizioni, con quello che sulla struttura del linguaggio hanno detto i logici. (E anche l'autore del *Tractatus logico-philosophicus*)¹⁶.

Le azioni elencate da Wittgenstein per fornire esempi di giochi linguistici, pur se guidate da una logica volutamente sconnessa e aleatoria, mettono ugualmente in luce la necessità di un collegamento forte – ma mai sforzante – tra azione e pensiero, affinché il linguaggio possa esercitare la propria indagine cognitiva. Per questo motivo, un 'gioco linguistico' come il «Cantare in girotondo» rappresenta forse meglio di qualunque altro il carattere attivo e riflessivo della "forma di vita" ricercata da Wittgenstein: al di là della circolarità ricorsiva del girotondo, ciò che più colpisce è l'assoluta gratuità dell'azione compiuta (tipicamente infantile); gratuità che però non si esaurisce in se stessa, ma diviene strumento per creare un legame umano e sociale, e per indagare al contempo, in uno dei momenti di massimo abbandono della coscienza, quelle strutture che guidano dal profondo il nostro pensiero, che ne determinano l'umana significanza. Ponendo il girotondo sullo stesso livello dell'«aritmetica applicata», Wittgenstein ci insegna quanto il fattore determinante per una migliore indagine del nostro linguaggio non sia la difficoltà dell'operazione compiuta, ma il suo 'tasso di umanità' – che emerge in egual modo sia nel piacere di un gioco infantile, sia nella soddisfazione data dalla risoluzione di un problema; sia nell'ira di chi si sfoga a «imprecare», sia nell'abbandono di chi si inchina per «pregare».

La centralità dell'elemento umano emerge costante attraverso tutto il percorso delle *Ricerche filosofiche*. Wittgenstein cita numerosi esempi tratti dalla vita di tutti i giorni, si avvale di procedure dialettiche colte sul vivo del loro formarsi, riprendendo forse i vivi dibattiti svolti nelle aule universitarie di Cambridge. La ricerca di quel 'centro' cui alludeva Aldo Gargani, procede insomma di pari

¹⁶ Ivi, § 23, pp. 21-22 (corsivi nel testo).

passo con una lettura sociale e antropologica¹⁷ dei fenomeni linguistici, capace di penetrare oltre la superficie del discorso, pur mantenendosi sospesa nel ‘circolo virtuoso’ della sua ‘forma di vita’.

La teoria linguistica sviluppata in *Finnegans Wake* può dirsi quasi un ampliamento dei termini di questa ricerca. Il linguaggio inventato da James Joyce per la sua ultima opera, è profondamente innestato nella dimensione antropologica, ma anche pronto a una vertiginosa espansione in due direzioni opposte ma complementari: da un lato, l'affondo nelle più oscure stratigrafie della storia e della geografia; dall'altro, la penetrazione nelle più viscerali funzioni della fisiologia umana. E se in H.C.E., protagonista maschile del libro e figura archetipica del padre, confluiscono le vicende dell'umanità intera (*Here Comes Everybody*), l'ideale interprete (o scrittore?) del «Mamafesta» – il memoriale che racchiude in sé tutte le possibili storie – è descritto come una persona con «the sensory crowd in his belly coupled with an eye for the goods trooth». Schenoni traduce: «con la folla sensoriale della pancia fusa con l'occhio per l'intera verità», cogliendo appieno la profonda visceralità di questo approccio ermeneutico, che passa attraverso l'apparato digerente per giungere alla finale visione della verità. L'interpretazione del testo è quindi immaginata da Joyce come un'azione della più viscerale animalità, con riferimento alle funzioni primarie e ‘brute’ dell'uomo: la consumazione del cibo e la sessualità (che emerge in diversi *misspelling* precedenti, come «entomophilust» o «sexmosaic»), ma il tutto «with an eye for the goods» – quasi un ironico consiglio di economia domestica, che rimanda però anche al terzo occhio della conoscenza intellettuale, o all'unico sguardo di Dio (e il *misspelling* tra *god's* e *goods* è illuminante). Schenoni, per mantenere

¹⁷ «Il rapporto tra filosofia e antropologia non si esaurisce nell'assunzione dell'attività antropologica come un modello per quella filosofica. Wittgenstein ritiene infatti che il metodo della filosofia – quello morfologico – sia anche il più adatto ad affrontare il problema caratteristico della ricerca antropologica, cioè quello della descrizione e della comprensione del diverso. Facendo propria la prospettiva spengleriana Wittgenstein critica il riduzionismo evolutivista di Frazer, che spiega le usanze dei primitivi alla luce del sapere scientifico del suo tempo e le fa quindi apparire come errori, impedendone la comprensione» (Marilena Andronico, *Giocchi linguistici e forme di vita*, in *Guida a Wittgenstein* a cura di Diego Marconi, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 284). Ma 'antropologico' è, in un certo senso, anche il suo approccio ai problemi matematici: «Mentre i suoi contemporanei, per non mettere in crisi l'abituale modo di ragionare solidificato nei secoli della storia della filosofia e della logica occidentale, si preoccupavano di esorcizzare in ogni modo la contraddizione dal calcolo, Wittgenstein, pur non negando l'importanza matematica dei loro lavori, contrappone ad essi un "punto di vista antropologico": invece di cercare di evitare la contraddizione si accontenta di "descrivere il modo in cui la contraddizione influisce nei giochi linguistici" [...]. Questo punto di vista antropologico porta Wittgenstein a usare tutta la sua fantasia per immaginare possibilità diverse del modo di vita degli uomini, a fare – per così dire – dell'etnologia fantastica, con i suoi esempi paradossali, e contrapporre all'eternità, con cui i classici come Frege e Hilbert considerano il Calcolo, una visione relativistica [...]. Come noi possiamo ironizzare sull'inadeguatezza dei vecchi sistemi di misura – per i nostri scopi attuali – così in futuro potranno ironizzare sui nostri calcoli» (Carlo Penco, *Matematica e gioco linguistico. Wittgenstein e la filosofia della matematica del '900*, Firenze, Le Monnier, 1981, pp. 145-146, corsivo nel testo).

una certa eleganza nella traduzione, rende «goods trooth» con «interra verità»: ma, seguendo tutte le suggestioni del testo originale, sarà possibile individuarvi anche un'allusione al processo della masticazione (fisiologicamente, la prima parte della digestione). L'espressione «trooth», infatti, include sia *truth* che *tooth*, sia la «verità» che il «dente», e potrebbe essere resa in italiano come «verden-te», «veridentà», o altre creazioni simili. Insomma, la visceralità dell'espressione è ancora più forte di quanto non risulti dalla traduzione italiana – che pure ne mette in luce l'intensa matericità.

Questa profonda visceralità dei processi del pensiero umano non giunge come una novità all'interno della produzione joyciana: basti pensare al celebre monologo di Molly Bloom, tutto giocato sui ritmi fisiologici della grande deuteragonista di *Ulysses*; o al tuono vichiano che apre *Finnegans Wake*, ideale momento di avvio per il pensiero e la storia umana, ma anche irrisorio peto di Humphrey Chimpden Earwicker (H.C.E.), disteso ubriaco sul suo letto: «The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonntthunnttrovarrhounawnskawntoohooorderenthurnuk!)» [*FW*, 3.15-17], pachidermica parola (di 100 lettere) la cui solennità sconfinava presto nella parodia. Sembrerebbe infatti contraddittorio, ma l'iperlinguaggio di *Finnegans Wake* non riduce il suo gioco alla sola dimensione linguistica. Perché «[i]n the beginning was the gest» [*FW*, 468.5], all'inizio ci fu «il gesto», e la joyciana «scrittura del corpo» non è semplice tatuaggio sulla pelle, ma viscerale scaturigine della parola – come nella perturbante sequenza in cui Shem the Penman, *alter ego* letterario dello scrittore, utilizza una mistura dei suoi escrementi e del suo sangue per scrivere sul suo stesso corpo (*FW*, 185.29 - 186.2). L'intelligenza – sembra suggerire questa immagine – non sorge per partenogenesi dall'intrecciarsi di molteplici strutture linguistiche, ma è frutto di un tessuto ancora più complesso, che si radica nelle profondità dell'organismo umano. Essa è in primo luogo una 'forma di vita', che si attiva nel nostro 'giocare linguisticamente' con gli altri, ma anche con quella soglia di alterità che è ancora possibile rinvenire dentro noi stessi.

Una simile concezione del linguaggio umano, ancora prima dei giochi linguistici wittgensteiniani e dei cicli e ricicli joyciani, andrebbe forse ricercata nel pensiero di Giambattista Vico. Il filosofo napoletano, infatti, fu il primo a riconoscere l'importanza cardinale delle componenti fisiologiche nella definizione del linguaggio. E come i primi uomini ad articolare la parola vissero in un rapporto fisico immediato con il mondo che presero a nominare, così il filosofo, studiando il linguaggio, avrà la possibilità di stabilire un dialogo con le radici più profonde della natura umana. La critica moderna non ha mancato di sottolineare come spesso la riflessione sulle origini di una parola divenisse in Vico la preziosa occasione per 'raccontare una storia', per ricostruire un passato altrimenti cancellato dai documenti. Storia, natura e umanità si fondono nel linguaggio, che annulla le distanze attraverso la metafora: è tramite il procedimento metaforico, infatti, che l'uomo 'antropomorfizza' il mondo che lo circonda, rendendolo finalmente dicibile:

Quello è degno d'osservazione: che 'n tutte le lingue la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti e degli umani sensi e dell'umane passioni. Come "capo", per cima o principio; "fronte", "spalle", avanti e dietro [...]; "bocca", ogni apertura; "labro", orlo di vaso o altro; "dente" d'aratro, di rastrello, di serra, di pettine; [...]. Lo che tutto va di séguito a quella degnità: che "l'uomo ignorante si fa regola dell'universo", siccome negli esempi riportati egli di se stesso ha fatto un intiero mondo¹⁸.

La conoscenza che ne emergerà, sarà quindi per nulla asettica e separatrice, ma corposa, vitale e assimilatrice. Dentro l'etimo di una parola sarà racchiusa una storia che racconta non solo la sua origine funzionale, ma il senso stesso dell'essere uomo.

L'etimologia che compare e agisce nelle pagine di *Finnegans Wake*, non è una semplice ricerca delle radici del linguaggio (il «root language» [FW, p. 424]), ma è una "messa in circolo" dell'intero processo di mutazione dell'etimo – artificialmente simulato, s'intenda –. Il lettore, sdipanando il groviglio del testo joyciano, ha l'opportunità di confrontarsi direttamente con il linguaggio nel suo stesso costituirsi, decomporsi e multiplo intrecciarsi. Quel processo che le ricerche vichiane avevano mostrato solo in maniera indiretta, è immediatamente raffigurato in *Finnegans Wake*, libro babelico, involuto, ma soprattutto sospeso in una indeterminatezza spazio-temporale che permette la coesistenza dei più disparati codici linguistici, non più collocabili in un luogo o tempo definiti. L'etimo esplose nella sua implosione: la lingua diviene iperlinguaggio, ma anche sub-linguaggio. E nel mezzo di questo caos magmatico l'uomo riscopre se stesso, la propria natura più riposta, nel semplice *divertissement* di un girotondo linguistico¹⁹.

¹⁸ Giambattista Vico, *La scienza nuova* [1744], Milano, Rizzoli, 1994, p. 284.

¹⁹ Per supportare il discorso fin qui sviluppato senza stravolgerne la struttura complessiva, riferisco in nota questa stimolante corrispondenza, tratta dai più recenti studi sulle neuroscienze. È nota anche ai non addetti ai lavori la funzione dei 'neuroni specchio', quei particolari gruppi di neuroni che, situati nella corteccia premotoria, si attivano non solo quando stiamo per compiere un'azione, ma anche quando la vediamo compiuta da altri. È stato proprio uno dei loro scopritori, Vittorio Gallese, a proporre negli ultimi anni un'interpretazione 'allargata' delle loro funzioni, che tocca da vicino anche problematiche inerenti al linguaggio. Descrivendo casi in cui il sistema dei neuroni specchio si attiva al semplice ascolto di frasi riferite ad azioni, Gallese è giunto a parlare di «incarnazione della comprensione linguistica»: «Il punto principale dell'ipotesi sostiene che gli aspetti chiave dell'intelligenza sociale sono resi possibili dallo sfruttamento neurale, cioè dall'adattamento dei meccanismi cerebrali di integrazione sensori-motoria ad assumere nuovi ruoli nel pensiero e nel linguaggio, mantenendo nel contempo anche le loro funzioni originarie [...]. Secondo questa ipotesi, il medesimo circuito che controlla il movimento del corpo e che ci permette di comprendere le azioni altrui può, in linea di principio, strutturare anche il linguaggio e il pensiero astratto» (Vittorio Gallese, *Simulazione incarnata, intersoggettività e linguaggio*, in *Psicoanalisi e neuroscienze. Risonanze interdisciplinari*, a cura di Giuseppe Moccia e Luigi Solano, Milano, FrancoAngeli, 2009, pp. 196-197).

Tornando al confronto diretto con il testo, il termine *etym* compare una sola volta in *Finnegans Wake*, all'interno di un breve inciso nel terzo capitolo del libro secondo:

[*The abnihilisation of the etym by the grisning of the grosning of the grinder of the grunder of the first lord of hurtreford expolodotonates through Parsuralia with an ivanmorinthorrorumble fragoromboassity amidwhiches general uttermosts confussion are perceivable moletons skaping with mulicules which Coventry plumpkins fairlygsmotherthemselves in the Landaunelegants of Pinkadindy. Similar scenatas are projectilised from Hullulullu, Bawlawayo, empyreal Raum and mordern Atems. They were precisely the twelves of clocks, noon minutes, none seconds. At someseat of Oldanelang's Konguerriig, by dawnybreak in Aira.*] [FW, 353.22-32, corsivo nel testo²⁰]

Il passo è così tradotto da Schenoni:

[*L'abnichilizzazione dell'etimo per mezzo del grisningo del grosningo del grindero del grundero del primo lord di Hurterford expolodotonàica per tutta la Parsuralia con una fragoromboassità ivanmorintorrorrosa mezzallacui generale estremica confusione sono percepibili moltetonellate che skappano con muliculi mentre i semplicisotto di coventrympagna bellamentesimadrinano nei*

²⁰ «annihilation of the atom etymology R groza: thunderstorm
L ab nihil: from nothing R groznyi: terrible (epithet of Ivan)
G Gründer: founder s The Wild Man from Borneo Hurdle Ford (D)
 Lord Rutherford splits the atom, 1919
explodes detonates Lucan: *Pharsalia* Ivan the Terrible
 Persse O'Reilly Urals
fragor: loud harsh noise amid which confusion
It rombazzo: uproar confession
 R molat: hammer escaping molecules country bumpkins
atoms N skape: to make, create Coventry, city,
 England pumpkin Fairy Godmother (in *Cinderella*, pantomime) London elegance of
 Piccadilly *Mother Goose* (pantomime) Landau carriage (*Cinderella's*
 pumpkin)
 pinkindindies: C18 D nocturnal strollers; slashed passer-by with their sword points
 Honolulu
 It scenata: scene senators
 Bulawayo Imperial Rome G Raum: space "Modern Athens": Edinburgh G Atem:
 breath atoms
 R balavayu: I play pranks Empyrean G Mord: murder Atem: creator in *Egyptian book of the*
Dead
 (radio time signal; in Freemasonry the time is always noon)
 sunset all day long Da Kongerige: kingdom F guerre Donnybrook: district of D
 Danelagh: area in N. & N. E. England settled by Danes in C9-10
 Eire»
 (R. McHugh, *Annotations to Finnegans Wake* cit., p. 353, corsivi nel testo, mie le sottolineature).

Landauneganti di Pinkadindy. Scenate simili sono proiettizzate da Hullululu, Bawlawayo, Raumspazio empireale e Ateme morderna. Erano precisamente i dodici degli orologi, mezzigioni minuti, nessuno secondi. In salche sedile dell'*Oldanelango Konguerrige, nell'Aira*²¹.

La parentesi quadra si apre in prossimità della conclusione di un lungo dialogo tra due personaggi, *BUTT* e *TAFF*, ennesime incarnazioni dei due fratelli Shem e Shaun, figli di H.C.E. Nel comico botta e risposta, iniziato a pagina 338, sarà possibile individuare una rielaborazione del dialogo tra Mutt e Jute, svoltosi nel primo capitolo del libro primo (*FW*, 16-18). Se il dialogo tra Mutt e Jute era molto contenuto nelle dimensioni, quello tra *BUTT* e *TAFF* si estende invece per oltre sedici pagine, e si sviluppa entro un ambiente estremamente confuso e disturbato. La scena, infatti, è la taverna di Humpthrey Chimpden Earwicker, colma di avventori, e il dialogo vi viene riportato solo indirettamente, attraverso il mezzo televisivo. Ma in questo scenario rumoroso e caotico, risulta difficile distinguere se a 'parlare' siano effettivamente i personaggi sul teleschermo o lo stesso taverniere²², che era stato appena invitato a raccontare la storia 'già sentita mille volte' («Order, order, order! Milster Malster in the chair» [*FW*, 338.1]). Questa tanto attesa narrazione, ovviamente, sarà l'ennesima trasposizione del tema della caduta del padre, questa volta nelle vesti del Generale Russo della guerra di Crimea, ucciso da *BUTT* (il figlio) mentre sta defecando. Il dialogo è inframmezzato da una serie di incisi tra parentesi quadre, i quali, da semplici e rumorose interruzioni della storia, divengono gradualmente parte della stessa – quasi che la dimensione televisiva di *BUTT* e *TAFF*, quella pubblica della taverna e quella privata del taverniere, convergessero progressivamente per collassare in un unico punto –. E proprio al limite del collasso (e il vero svenimento di H.C.E. avverrà poche pagine dopo) compare l'inciso sulla «*abnihilizzazione dell'ètimo*».

Distinguendo i campi semantici dominanti in questo brano, l'immagine del tuono risulta quella più sviluppata²³. Questa parentesi 'etimologica', infatti, si presenta come la spiegazione²⁴ di alcune espressioni comparse nella precedente

²¹ J. Joyce, *Finnegans Wake. Libro Secondo III-IV*, a cura di Luigi Schenoni, Milano, Mondadori, 2011, p. 353bis (corsivo nel testo).

²² «Calling for Butt and Taff, the customers may be asking Earwicker to turn the set on. As chairman, he may be part of the audience. But as author of the *Wake*, Earwicker commands any form. The broadcasts on TV (341-42, 345-46, 349-50, 353) may be interruptions of the story rather than its source. Why, if its source, should these interludes be enclosed in square brackets? On the whole, I feel, at this time and without conviction, that Earwicker himself is telling another on himself» (William York Tindall, *A reader's guide to Finnegans Wake* [1969], Syracuse, Syracuse University Press, 1996, pp. 196-197).

²³ Cfr. le sottolineature nella nota 20.

²⁴ Utilizzo questo verbo nella piena coscienza della sua effettiva scorrettezza. Ma, se il suo opposto «complicare» sarebbe stato più esatto nel suo significato puntuale, questo verbo mi pare invece più adatto a esprimere l'ambiguità dell'operazione joyciana. Nella sua accezione etimolo-

battuta di *BUTT*, che descriveva la fase finale del suo incontro con il generale russo, concluso dalla detonazione del suo «[s]parro»:

Ay, and untuoning his culothone in an exitous erseroyal *Deo Jupto*. At that instullt to Igorladns! Prronto! I gave one dobblenotch and I ups with my crozzier. Mirrdo! With my how on armer and hits leg an arrow cockshock rockrogn. Sparro! [*FW*, 353.17-21, corsivo nel testo, mie le sottolineature]²⁵.

Diverse espressioni rimandano alle lingue italiana o latina: «untuoning», se in inglese può ricondurre alla pronuncia di *undoing*, o *untuning* («disfare», «confondere», «de-sintonizzare»), in italiano richiama inevitabilmente il suono del tuono²⁶; «*Deo Jupto*» (in un latino storpiato) suggerisce indirettamente l'immagine dell'antico fulmine che, terrorizzati «con folgori e tuoni spaventosissimi»²⁷ gli uomini primitivi, istillò in loro il timore degli dèi – e di Giove in particolare; infine lo «Sparro», con improvviso balzo dalla dimensione mitico-preistorica fino ai tempi della guerra di Crimea, richiama ancora quell'esplosione, quella detonazione, questa volta non più in cielo, ma tra gli uomini²⁸.

L'abnihilisation di questo *etym* guida il lettore in un curioso percorso di ricomposizione e contemporanea destrutturazione della parola. Il primo nucleo semantico individuabile, conduce fino al *Gründer* (il 'fondatore') della casa Earwicker, attraverso un'allusione alla *Pharsalia* di Marco Anneo Lucano, omofona al nome dell'autore della ballata che compare in conclusione del secondo capitolo del libro primo (*FW*, 44-47), Persse O'Reilly, a sua volta omofono al francese *perce-oreille* (la 'forbicina' che punge l'orecchio: *earwicker*, appunto). Lo scoppio che sconvolge la narrazione di *BUTT*, non è insomma il semplice rimbombo del colpo di pistola rivolto contro il terribile generale russo, ma richiama direttamente quell'ancor più sconvolgente tuono che irrompe nella narrazione del *Finnegans Wake* fin dalla sua prima pagina – un tuono che, come già detto, è anche il 'peto' di H.C.E. che «*expolodotonates through Parsuralia*», attraverso il

gica, infatti, la «spiegazione» è lo svolgimento di un oggetto ripiegato, la sua distensione in una superficie piana. Ma se, grazie a questa azione, l'oggetto non sarà più 'accartocciato', esso perderà anche quella concentrazione, quella sinteticità che prima possedeva; e lo svolgimento della sua superficie potrà allora procedere indefinitamente, fino a trasformare la sua 'spiegazione' in un'inarrestabile dispersione.

²⁵ «Essi, e untuonando il suo culottone in un exito ersereale *Deo Jupto*. A quell'insultp all'Igorladna! Prronto! Ho dato un dobbriionòcdo e mi sollevo con il mio pasto orale. Mirrda! Con il mio parco sull'armbraccio la sua bamba sunna freccia gallofallo rognarock. Sparro!» (J. Joyce, *Finnegans Wake. Libro Secondo III-IV* cit., p. 353bis, corsivo nel testo).

²⁶ McHugh segnala: «undoing It tuoni: thunders [...] Fi tuoni: figure of Death» (R. McHugh, *Annotations to Finnegans Wake* cit., p. 353).

²⁷ G. Vico, *La scienza nuova* cit., p. 263.

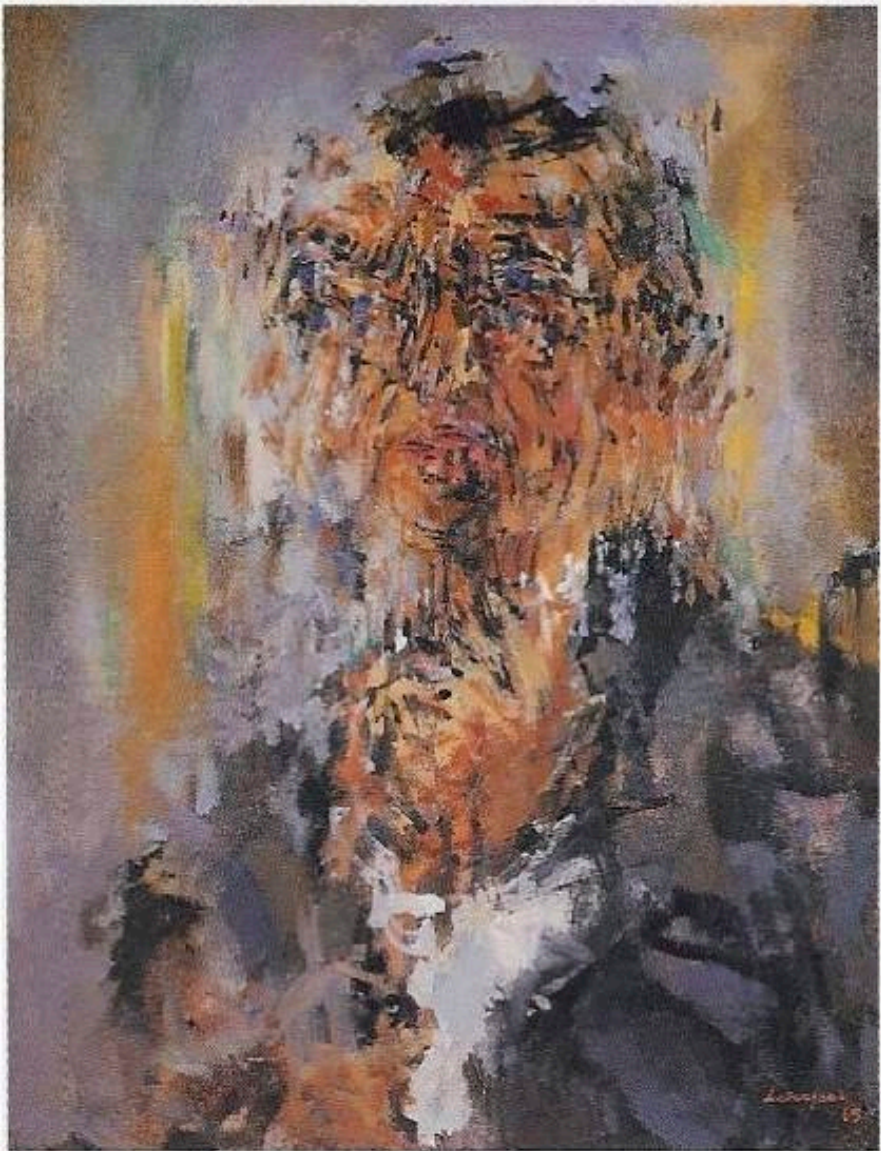
²⁸ McHugh individua qui un riferimento alla filastrocca: «Who killed Cock Robin?: "I, said the sparrow With my bow & arrow"» (cfr. R. McHugh, *Annotations to Finnegans Wake* cit., p. 353).

corpo di Humphrey Chimpden Earwicker disteso nel suo letto.

L'*abnihilisation* dell'etimo joyciano si realizza quindi in questo doppio movimento: un annichilimento, ma al contempo un'emersione dal nulla (*ab nihilo*); un'invenzione, che è anche uno scavo nelle profondità della natura e della storia umana. E se una delle accuse rivolte alla filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein fu proprio quella di mantenersi troppo avulsa dalle problematiche storicistiche²⁹, il confronto con gli improbabili 'giochi linguistici' proposti da *Finnegans Wake*, conferma la sua soluzione al problema della conoscenza. Perché come l'ologramma del «proteiform graph» era capace di racchiudere in sé tutti i codici possibili, così anche l'attivazione del suo etimo implica la storia e la fisiologia stessa dei suoi parlanti. Come sosteneva Wittgenstein, il semplice studio del linguaggio può risolvere tutti i problemi filosofici di e sull'uomo. Ma alla domanda di quale sia la chiave per ridurre la complessità, la gallina joyciana avrebbe finalmente risposto: «è sèmprice come il buecasacammello!»:

generations, more generations and still more generations.

²⁹ Discutendo della «dimensione pragmatica del linguaggio, quale viene sviluppata dal Morris e dall'ultimo Wittgenstein», Karl Otto Apel afferma: «Il pragmatismo completa il modello linguistico sintattico-semanticamente della logistica, ovvero del positivismo logico (e l'annesso modello di verità della "giustezza" logico-formale e fattuale), in modo "sistematicamente" giusto, cioè nel senso di un retroriferimento "antropologico" al costituirsi del senso linguistico ed alla sua verità situazionale. Ma quel che esso, proprio perché antropologismo sistematico [...], non può volgersi a considerare, è la storicità dell'essere-nel-mondo mediato linguisticamente, per la quale l'uomo, che nei suoi bisogni vitali ed esistenziali è indubbiamente il perno formale del costituirsi del senso linguistico, è tuttavia condizionato storicamente, *hic et nunc*, nel suo proprio essere, anche dall'a-priori semantico della propria lingua. A dirla in termini radicali: la natura del linguaggio non può essere spiegata antropologicamente, e per questa ragione: in quanto mediazione di senso e prassi, essa s'identifica con la natura storica dell'uomo» (*L'idea di lingua nella tradizione dell'umanesimo da Dante a Vico* [1963], Bologna, il Mulino, 1975, p. 47).



Robert Lapoujade, *Jean-Paul Sartre* (1965, Huile sur toile, 61x 46, collection Roland Dumas, Paris).

«AUTRE CHOSE QUE DU REEL».
LE CONCEPT D'IMAGINATION
DANS LA PREMIERE PRODUCTION ROMANESQUE DE SARTRE

Riccardo Barontini

1. *Aux origines du roman philosophique sartrien*

C'est dans les années Trente et Quarante que se situe le moment crucial du dialogue entre roman et philosophie dans l'œuvre de Sartre. Cette période voit en effet la publication de l'essentiel de sa production narrative (*La Nausée*, *Le Mur*, la série des *Chemins de la Liberté*), de sa réflexion sur l'imagination¹, de *L'Être et le Néant*, ainsi que de nombreux essais, tels que le recueil *Situations I* et *Qu'est-ce que la littérature?* Maurice Blanchot problématisait déjà ce rapport en 1945 quand il constatait, chez Sartre, une dialectique féconde entre la totalisation philosophique et la déconstruction opérée par l'œuvre narrative:

En somme, nous le voyons mieux maintenant: le roman n'a rien à craindre d'une thèse, à condition que la thèse accepte de n'être rien sans le roman. Car le roman a sa morale propre, qui est l'ambiguïté et l'équivoque. Il a sa réalité propre, qui est le pouvoir de découvrir le monde dans l'irréel et l'imaginaire. Et, enfin, il a sa vérité, qui l'oblige à ne rien affirmer sans chercher à le reprendre et à ne rien faire réussir sans en préparer l'échec, de sorte que toute thèse qui dans un roman triomphe cesse aussitôt d'être vraie².

Depuis, les rapports entre les productions philosophique et romanesque de Sartre ont souvent été explorés par la critique, qui a privilégié pourtant la grande synthèse théorique qu'est *L'Être et le Néant*, fondation de l'anthropologie de la liberté sartrienne et de sa psychanalyse existentielle³. Cependant, pour comprendre la genèse d'une certaine conception du roman chez Sartre, il est central de revenir sur ses premières recherches philosophiques, lieu d'une enquête dé-

¹ Nous faisons référence principalement aux deux volumes *L'imagination* (1936) et *L'Imaginaire* (1940).

² Maurice Blanchot, *Les romans de Sartre*, inclus dans *La part du Feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 198.

³ Voir, par exemple, Rhiannon Goldthorpe, *Sartre: literature and theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

taillée sur le concept d'imagination: il s'agit en effet de repartir de l'intuition de Blanchot sur la «réalité propre» du roman, située «dans l'irréel et l'imaginaire», pour voir comment cette réflexion philosophique innerve les textes fictionnels contemporains. Nous allons donc essayer, en redessinant les axes conceptuels de la théorie de l'imagination sartrienne, d'en déceler l'influence sur l'élaboration de *La Nausée* et du *Mur*, pour ensuite, en élargissant le discours aux écrits critiques de *Situations I*, tâcher de problématiser, dans la dialectique réel/irréel, les bases de son esthétique romanesque.

*

Si on remonte jusqu'aux années Trente on découvrira un Sartre qui n'a pas encore atteint une grande notoriété ni un poids particulier dans le débat intellectuel de l'époque, et qui «se cherche», selon ses propres mots, à travers des études très spécifiques qui sembleraient, à première vue, assez éloignées de l'amplitude de son action future en tant qu'intellectuel. Pourtant, on ne peut pas ne pas remarquer que le champ d'exploration choisi, l'imagination, constitue un sujet particulièrement sensible d'un point de vue esthétique et qu'il s'agit d'un thème exploité par de nombreux théoriciens de l'entre-deux-guerres, à partir, bien évidemment, de la réflexion d'André Breton et du Surréalisme, en passant par des écrivains tels que Roger Caillois, Gaston Bachelard et Armand Petitjean. L'imagination permet souvent chez ces auteurs de s'interroger sur le pouvoir de connaissance de la littérature, sur sa place à l'intérieur du système des savoirs, dans un questionnement problématique de l'héritage romantique, en dialogue constant avec les sciences humaines naissantes. Sartre assume, dans ce contexte, un rôle tout à fait spécifique: il conteste les théories psychologiques courantes, s'oppose au bergsonisme et, n'admettant pas l'importance attribuée à la psychanalyse dans le dévoilement des mécanismes de l'imagination, fonde son approche sur les méthodes d'une nouvelle doctrine philosophique qui représentera l'une des grandes révolutions intellectuelles du XX^{ème} siècle, la phénoménologie. Il se dresse en effet contre l'idée, propre à la doctrine philosophique classique, que l'image soit un élément extérieur à la conscience qui l'affecte temporairement, un simulacre de nature semblable à celle de la perception d'un objet. Au contraire, pour Sartre, l'image constitue un acte intentionnel de la conscience, une forme particulière qu'elle assume dans le libre mouvement qui la caractérise: la conscience n'est donc pas un élément inerte et passif, mais une structure intentionnelle. Sartre s'éloigne aussi sensiblement des théories romantiques sur le pouvoir productif de l'imagination, en mettant en évidence ce qu'il appelle la «pauvreté essentielle» de l'image, c'est à dire le fait qu'au contraire de la perception elle n'apporte aucun savoir effectif, puisque elle ne contient que ce que la conscience y a mis. Si, à travers l'observation, on peut découvrir toujours de nouveaux aspects de l'objet perçu, on ne peut pas en dire autant de l'image:

[...] la *chair* de l'objet n'est pas la même dans l'image et dans la perception. Par «chair» j'entends la contexture intime. Les auteurs classiques nous donnent l'image comme une perception moins vive, moins claire, mais toute pareille aux autres dans sa chair. Nous savons à présent que c'est une erreur. L'objet de la perception est constitué par une multiplicité infinie de déterminations et de rapports possibles. Au contraire, l'image la mieux déterminée ne possède en soi qu'un nombre fini de déterminations, celles précisément dont nous avons conscience⁴.

Mais si les pouvoirs gnoséologiques de l'imagination sont si pauvres, quel rôle peut-on, avec Sartre, attribuer à cette faculté, quelle est son importance dans la vie psychique et que peut enfin nous dire son étude phénoménologique sur le lien entre imagination et roman? Pour le comprendre, il faut introduire un autre aspect de la théorisation sartrienne, à savoir la «fonction irréalissante» attribuée à l'imagination. Sartre écrit, dans une synthèse très dense, que «l'acte imaginaire est à la fois *constituant, isolant, et anéantissant*»⁵. Si nous essayons d'explicitier cette formule nous voyons qu'il est «constituant» dans la mesure où il crée l'image, celle-ci n'étant pas donnée de fait mais constituée par l'intention spécifique; qu'il est «isolant» parce que l'objet, n'étant plus relatif à une situation de perception, se donne comme un absolu et de manière spontanée; anéantissant enfin, car l'objet est nié, malgré sa réalité et celle de l'*analogon*, puisque l'image le produit comme absent et irréalisé. L'acte imaginaire pose le monde à distance, permettant à la conscience de se libérer:

La condition pour qu'une conscience puisse imaginer est donc double: il faut à la fois qu'elle puisse poser le monde dans sa totalité synthétique et, à la fois, qu'elle puisse poser l'objet imaginé comme hors d'atteinte par rapport à cet ensemble synthétique, c'est à dire poser le monde comme un néant par rapport à l'image⁶.

Sartre met ainsi une condition ontologique à la base de l'acte imaginaire, la condition même à laquelle elle peut créer de l'irréalité et sortir des contraintes du monde. L'acte imaginaire se configure donc comme réalisation et témoignage de la liberté de la conscience:

Nous pouvons affirmer sans crainte que, si la conscience est une succession de faits psychiques déterminés, il est totalement impossible qu'elle produise jamais autre chose que du réel. Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle échappe au monde par sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu'elle soit libre⁷.

⁴ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 2005, p. 38.

⁵ *Ibidem*, p. 348.

⁶ *Ibidem*, p. 353.

⁷ *Ibidem*.

Il en résulte que l'imagination n'est pas une faculté comme les autres, que la conscience pourrait perdre tout en demeurant ce qu'elle est, parce qu'elle est inséparable de la liberté qui constitue l'essence même de la conscience dans la philosophie de Sartre et la base de toute sa réflexion postérieure.

2. *Le concept d'imagination dans la trame romanesque: le cas du «Mur» et de «La Nausée»*

Si nous essayons maintenant de déterminer comment les axes de réflexion que nous avons dégagés peuvent fournir des clefs de lectures pour mieux comprendre les textes fictionnels du *Mur* et de *La Nausée*, nous verrons qu'il est possible d'introduire trois niveaux d'analyse, de complexité et de généralité croissantes: le premier, 'thématique', concerne l'influence exercée par l'étude de l'imagination sur le choix des situations et des modalités narratives; le deuxième, 'gnoséologique', porte sur la fonction de connaissance, de révélation existentielle, que permet l'imagination dans l'expérience des personnages sartriens; le dernier, 'méta-narratif', se situe au niveau du rôle de la réflexion esthétique dans la trame narrative.

Procédons par ordre. Nous pouvons tout d'abord constater que l'étude des phénomènes imaginatifs influence thématiquement les récits sartriens, où cet intérêt transparait dans les choix des situations et jusque dans les modalités narratives. Le deuxième récit du *Mur*, *La Chambre* constitue de ce point de vue un exemple tout à fait significatif: il s'agit de l'histoire d'une femme, Ève, dont le mari sombre lentement dans la folie; il ne la reconnaît plus, il l'appelle Agathe et refuse de sortir de sa chambre, hanté par des hallucinations, des statues volantes qui lui rendent visite chaque jour⁸. Ève n'écoute pas les recommandations de son père, qui voudrait faire interner son gendre dans une maison de soins, et, méprisant le monde des 'normaux', essaie de participer à l'irréalité que vit son mari. Le récit est donc fondé sur le décalage entre ces deux univers mentaux irréductibles, et sur les interrogations qui en découlent: comment s'assurer de la sincérité du malade? Comment comprendre cet "irréalisable ontologique" qu'est la folie d'autrui?⁹ Examinons donc un passage du récit:

Il lui suffirait d'un tout petit effort et, pour la première fois, elle entrerait dans ce monde tragique. «J'ai peur des statues», pensa-t-elle. C'était une affirmation violente et aveugle, une incantation: de toutes ses forces elle voulait croire à leur

⁸ Cette nouvelle comporte une dimension biographique puisque Sartre lui-même, en 1935, se fait piquer à la mescaline par le docteur Lagache, un ancien camarade d'agrégation, pour en constater les effets sur sa propre imagination. Cette expérience, qui est relatée par Simone de Beauvoir dans *La force de l'âge*, lui causera pendant longtemps des hallucinations qui le feront craindre pour sa propre santé.

⁹ Cf. Jean-François Louette, «*La chambre de Sartre*» ou *la folie de Voltaire*, dans «Poétique», février 2008.

présence; l'angoisse qui paralysait son côté droit, elle essayait d'en faire un sens nouveau, un toucher. Dans son bras, dans son flanc et son épaule, elle *sentait* leur passage. Les statues volaient bas et doucement; elles bourdonnaient. Ève savait qu'elles avaient l'air malicieux et que des cils sortaient de la pierre autour de leurs yeux; mais elle se les représentait mal. Elle savait aussi que qu'elles n'étaient pas encore tout à fait vivantes mais que des plaques de chair, des écailles tièdes, apparaissaient sur leurs grands corps; au bout de leurs doigts la pierre pelait et leurs paumes les démangeaient. Ève ne pouvait pas *voir* tout cela: elle pensait simplement que d'énormes femmes glissaient tout contre elle, solennelles et grotesques, avec un air humain et l'entêtement compact de la pierre¹⁰.

Nous nous trouvons face à une écriture narrative capable d'absorber les subtilités de la spéculation: on distingue, dans le processus d'autosuggestion, les étapes de la tentative, en réalité impossible pour le système sartrien, de transformer l'image en sensation. Les deux verbes de perception soulignés dans le texte, l'un positif («elle *sentait*»), l'autre négatif («Ève ne pouvait pas *voir* tout cela»), l'un au début, l'autre à la fin, marquent la progression de cet échec, la révélation que ni le désir, ni la peur auto-induite ne peuvent amener Ève là où elle le souhaite: les deux mondes restent en effet séparés, parce que, comme nous l'avons vu, la conscience de l'image n'a rien à voir avec la perception et ne peut pas s'y mêler¹¹. Mais la porosité des deux écritures détermine la transformation, sur le plan des valeurs narratives, d'une thèse philosophique en symbole de la distance indépassable entre les deux époux. Par ailleurs il est intéressant de remarquer que la question de l'imagination peut être étudiée aussi par rapport à ses productions, les images hallucinatoires, qui, entre narration et écriture, jouissent d'un statut amphibie, car elles sont à la fois la conséquence du délire du personnage et des images *littéraires*, produites par une sensibilité figurative qui rappelle celle des tableaux surréalistes de Chirico.

Un autre exemple de l'influence thématique de l'exploration des phénomènes imaginatifs sur l'écriture sartrienne, apparaît dans le récit éponyme du recueil, *Le Mur*. Il s'agit d'une nouvelle centrée sur les événements qui accompagnent la dernière nuit d'un condamné à mort, le républicain Pablo, pendant la guerre

¹⁰ J.P. Sartre, *Œuvres romanesques*, éditions établie par Michel Contat et Michel Rybalka avec la collaboration de Geneviève Idt et de George H. Bauer, Paris, Gallimard, 1981, pp. 258-259 («Bibliothèque de la Pléiade»)

¹¹ Sartre consacre à l'hallucination un long passage dans *L'imaginaire* (pp. 286-308 de l'éd. cit.). La question est en effet centrale, car c'est un phénomène qui, pour beaucoup de psychologues, est caractérisé par la confusion entre perception et imagination, par l'extériorisation des images et qui, par conséquent, constituerait la démonstration de l'homogénéité entre les produits de l'imagination et ceux de la perception. Sartre se lance dans une longue dissertation pour prouver le contraire, en faisant appel à des expériences médicales qui démontreraient que les deux consciences, perceptive et imaginative, ne se superposent jamais mais alternent; en outre il prétend que la croyance à la réalité extérieure des hallucinations s'imposerait seulement rétrospectivement chez les patients.

civile espagnole. Toute la nuit est, pour lui et pour ses compagnons, hantée par l'impossibilité d'éviter la préfiguration imaginative du moment de l'exécution:

- Ça va. Ils seront huit. On leur criera: "En joue" et je verrai les huit fusils braqués sur moi. Je pense que je voudrai rentrer dans le mur, je pousserai le mur avec le dos de toutes mes forces et le mur résistera, comme dans les cauchemars. Tout ça je peux me l'imaginer. Ah! Si tu savais comme je peux me l'imaginer.
- Ça va! Lui dis-je, je me l'imagine aussi.
- [...] Je sens déjà les blessures; depuis une heure j'ai des douleurs dans la tête et dans le cou. Pas de vraies douleurs; c'est pis: ce sont les douleurs que je sentirai demain matin. Mais après?¹²

Il s'agit pour les condamnés d'une véritable torture, une obsession qui accompagne le temps qui coule lentement et qui les rapproche du moment de l'exécution. Et ce sont justement les affres de l'imagination qui unissent les prisonniers dans leur attente. Du seul intrus, un médecin fasciste chargé de les reconforter avant l'exécution, le narrateur dit: «[...] à regarder ses gros yeux bleus et froids il me sembla qu'il péchait surtout par défaut d'imagination»¹³. Dans ce cas là aussi l'irréductibilité totale de la conscience imaginative à la perception est mise en évidence clairement, car les douleurs ressenties ne sont pas de «vraies douleurs» mais des images. D'ailleurs l'acte de préfiguration imaginative ne peut s'arrêter au moment de l'exécution, mais entraîne nécessairement la tentative d'imaginer 'l'après', d'imaginer la mort, ce qui détermine une impasse, une impossibilité:

C'est comme dans les cauchemars, disait Tom [...]. Je suis matérialiste, je te le jure; je ne deviens pas fou. Mais il y a quelque chose qui ne va pas. Je vois mon cadavre: ça n'est pas difficile mais c'est *moi* qui le vois, avec *mes* yeux. Il faudrait que j'arrive à penser... à penser que je ne verrai plus rien, que je n'entendrai plus rien et que le monde continuera pour les autres. On n'est pas fait pour penser ça, Pablo¹⁴.

Mais c'est justement à ce niveau qu'on peut apprécier une nouvelle étape de l'utilisation de la réflexion sur l'imagination dans la trame narrative. En effet les processus imaginatifs, grâce à la capacité qu'ils offrent de se situer du côté de l'irréel, permettent aux personnages une prise de conscience de leur position par rapport à la réalité, un détachement qui débouche, dans le cas du *Mur*, à la révélation flagrante de l'être-pour-la-mort: il s'agit du niveau que nous avons appelé 'gnoséologique', c'est à dire la fonction de connaissance que comporte l'imagination grâce à sa négation du réel. La nouvelle conscience acquise se ré-

¹² J.P. Sartre, *Œuvres romanesques* cit., pp. 221-222.

¹³ *Ibidem*, p. 218.

¹⁴ *Ibidem*, p. 222.

vèle, chez Pablo, dans une perception différente des objets, dans un rapport modifié à son propre corps:

[...] je trouvais aussi que les objets avaient un drôle d'air: ils étaient plus effacés, moins denses qu'à l'ordinaire. Il suffisait que je regarde le banc, la lampe, le tas de poussière, pour que je sente que j'allais mourir. Naturellement je ne pouvais pas clairement penser ma mort mais je la voyais partout, sur les choses, dans la façon dont les choses avaient reculé et se tenaient à distance, discrètement, comme des gens qui parlent bas au chevet d'un mourant. [...] mon corps, je voyais avec ses yeux, j'entendais avec ses oreilles, mais ça n'était plus moi; il suait et tremblait tout seul et je ne le reconnaissais pas¹⁵.

La conscience imaginative engendre dans le protagoniste une distanciation, la possibilité de se voir de l'extérieur. Et la mort, auparavant impossible à imaginer, se déverse sur les objets, ou plutôt, dans le regard qu'il pose sur eux. Si imaginer signifie donc se plonger dans l'irréel, cela peut modifier à jamais le rapport des personnages sartriens avec le réel et avec leur propre condition d'hommes.

D'ailleurs n'est-ce pas le même processus qui entre en jeu dans le discours sur la contingence de *La Nausée*? Dans le célèbre épisode du marronnier, où le protagoniste vit, dans un jardin public, l'attaque la plus violente de sa nausée et en même temps en découvre l'origine dans la gratuité totale de l'existence, se trouve un passage relatif au rôle de l'imagination:

[...] bien sûr qu'il n'y avait *aucune raison* pour qu'elle existât, cette larve coulante. *Mais il n'était pas possible* qu'elle n'existât pas. C'était impensable: pour imaginer le néant, il fallait qu'on se trouve déjà là, en plein monde et les yeux grands ouverts et vivant; le néant ça n'était qu'une idée dans ma tête, une idée existante flottant dans cette immensité: ce néant n'était pas venu *avant* l'existence, c'était une existence comme une autre et apparue après beaucoup d'autres¹⁶.

Pour vaincre le «trop plein» de l'existence, sa gratuité envahissante, il faudrait pouvoir atteindre le néant, un néant qu'on ne peut saisir qu'avec l'imagination: la néantisation correspondrait ainsi à l'irréalisation, à la distanciation propre à l'acte imaginatif et qui, nous l'avons déjà vu, permet de porter un regard extérieur sur la contingence du réel. Le désespoir de Roquentin est lié justement, dans ce passage, à la conscience que ce processus est impossible à réaliser, qu'il n'est pas envisageable car, au comble du désespoir, le néant même lui paraît entaché d'existence.

Pourtant l'imagination reste le seul moyen pour nier la nécessité du réel, cette nécessité affirmée par les «salauds» sartriens. Sur le même thème nous trouvons,

¹⁵ *Ibidem*, pp. 226-227.

¹⁶ *Ibidem*, p. 159.

plus loin dans le roman, un passage étonnant, où le protagoniste se met à imaginer un univers dans lequel, en un paradoxe humien, les lois de la nature se briseraient, engendrant un monde aléatoire contre lequel l'assurance et la respectabilité bourgeoises ne pourraient rien et où chacun serait forcé de reconnaître le véritable visage de l'existence:

Je la vois, moi, cette nature, je la vois... Je sais que sa soumission est paresse, je sais qu'elle n'a pas de lois: ce qu'ils prennent pour sa constance... Elle n'a que des habitudes et elle peut en changer demain. / S'il arrivait quelque chose? Si tout d'un coup elle se mettait à palpiter? Alors ils s'apercevraient qu'elle est là et il leur semblerait que leur cœur va craquer. / [...] Et un autre trouvera qu'il y a quelque chose qui le gratte dans la bouche. Et il s'approchera d'une glace, ouvrira la bouche: et sa langue sera devenue un énorme mille-pattes tout vif, qui tricoterait des pattes et lui raclerait le palais. Il voudrait le cracher, mais le mille-pattes, ce sera une partie de lui-même et il faudra qu'il l'arrache avec ses mains. Et des foules de choses apparaîtront pour lesquelles il faudra trouver des noms nouveaux, l'œil de pierre, le grand bras tricorne, l'orteil-béquille, l'araignée-mâchoire. Et celui qui se sera endormi dans son bon lit, dans sa douce chambre chaude, se réveillera tout nu sur un sol bleuâtre, dans une forêt de verges bruissantes, dressées rouges et blanches vers le ciel comme les cheminées de Jouxtebouville, avec de grosses couilles à demi sorties de terre, velues et bulbeuses, comme des oignons. Et des oiseaux voleront autour de ces verges et les picoreront de leurs becs et les feront saigner. Du sperme coulera lentement, doucement, de ces blessures, du sperme mêlé de sang, vitreux et tiède avec de petites bulles¹⁷.

La description de ce monde cauchemardesque s'écarte, par la richesse des images, par son rythme frénétique, du style du reste du texte et rappelle que Sartre, farouchement opposé au Surréalisme d'un point de vue théorique¹⁸, en est pourtant un lecteur attentif et en tire souvent une leçon d'écriture, au vu des images composites et dérangementes, des libres associations oniriques dont il se sert dans ce passage¹⁹. D'ailleurs ce texte nous montre clairement la façon

¹⁷ *Ibidem*. pp. 187-188.

¹⁸ Cf. J.P. Sartre *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948 et notamment le chapitre IV *Situation de l'écrivain en 1947*, où il accuse les Surréalistes de vouloir échapper à la conscience de soi et de se servir de l'écriture automatique pour dissoudre la subjectivité, annulant du même coup la conscience du réel par la création d'objectivités évanescences. Sur les rapports entre Sartre et le Surréalisme voir aussi le volume de William Planck, *Sartre and Surrealism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1972.

¹⁹ Il ne faut pas non plus négliger, en ce qui concerne l'origine des images de ce texte, les souvenirs de l'expérience de la mescaline (cf. *infra* n. 8). Simone de Beauvoir écrit à ce propos: «On l'avait étendu sur un lit, dans une chambre faiblement éclairée; il n'avait pas eu d'hallucinations; mais les objets qu'il percevait se déformaient d'une manière affreuse: il avait vu des parapluies-vautours, des souliers-squelettes des monstrueux visages; et sur ses côtés, par derrière, grouillaient des crabes, des poulpes, des choses grimaçantes» dans Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 216.

dont Roquentin s'attaque à la plénitude de la réalité grâce à la néantisation générée par l'imagination, et aux images qui révèlent le mensonge tranquille d'une contingence que certains voudraient absolue. Sa démarche rappelle ici quelque peu celle des surréalistes: en effet la faculté imaginative, qui, de sa propre nature, nie le réel, recouvre dans le discours de Roquentin une fonction de provocation, de destruction: les images deviennent une arme, l'instrument d'une vengeance phantasmatique. Mais, au-delà de ce cas spécifique et de ses outrances, il n'en reste pas moins qu'à un niveau plus général, dans *La Nausée* comme dans les passages du *Mur* que nous avons examinés, l'imagination permet de prendre du recul par rapport au réel et d'en comprendre la vraie nature.

Nous avons donc commencé par constater le rôle simplement thématique que joue le problème de l'imagination dans les récits sartriens pour en venir à sa place dans l'élaboration d'une analyse visant à éclaircir la dimension spéculative de l'écriture romanesque. L'imagination, telle qu'elle apparaît dans les textes fictionnels, c'est à dire comme élément de distanciation du réel, permet d'ailleurs de comprendre le rôle fondateur que peut tenir cette question dans la construction du système philosophique sartrien: c'est par la conscience de la contingence révélée par la néantisation qu'on peut percevoir la liberté fondamentale de l'homme, et c'est à partir de l'étude des processus imaginatifs que Sartre isole la dialectique Être/Néant qui constituera la base de son ontologie.

Cependant, si nous nous sommes cantonnés jusqu'à présent à étudier le rôle de cette faculté dans son acception la plus ample, il reste un autre aspect du problème à traiter, à savoir les réalisations de l'imagination sur le plan esthétique. Il s'agit d'un méta-discours perceptible à la fois dans les récits et dans le discours critique mené par Sartre sur la relation entre roman et spéculation philosophique. Pour en revenir à *La Nausée*, et en particulier à sa conclusion, nous trouvons un exemple à la fois éclairant et problématique du lien établi dans les récits sartriens entre réflexion esthétique et faculté imaginative. Antoine Roquentin s'apprête à abandonner Bouville, désormais conscient de la gratuité absolue de son existence et décidé à rentrer à Paris sans but, pour se laisser simplement vivre; c'est alors que les notes d'une chanson de jazz lui offrent une révélation soudaine:

Elle n'existe pas. C'en est même agaçant; si je me levais, si j'arrachais ce disque du plateau qui le supporte et si je le cassais en deux, je ne l'atteindrais pas, *elle*. Elle est au delà – toujours au delà de quelque chose, d'une voix, d'une note de violon. A travers des épaisseurs et des épaisseurs d'existence, elle se dévoile, mince et ferme et, quand on veut la saisir, on ne rencontre que des existants, on bute sur des existants dépourvus de sens. Elle est derrière eux: je ne l'entends même pas, j'entends des sons, des vibrations de l'air qui la dévoilent. Elle n'existe pas, puisqu'elle n'a rien de trop: c'est tout le reste qui est de trop par rapport à elle. Elle *est*²⁰.

²⁰ J.P. Sartre, *Œuvres romanesques* cit., p. 206.

Comme on le voit l'œuvre d'art se pose, pour Sartre, en tant que produit de l'imagination, dans l'irréel, en-dehors du monde des existants: la matière sensible qui la rend perceptible n'affecte en rien ce caractère, elle n'en est pas un élément essentiel, et ne représente qu'un *analogon*, un élément de médiation par lequel elle entre en contact avec le réel²¹. C'est justement le fait que l'œuvre d'art *n'existe* pas dans le monde qui la rend essentielle face à l'inessentialité des existants, quant à eux dépourvus de sens car absolument contingents. L'affirmation péremptoire de Roquentin quant à l'*essence*, à la nécessité, si l'on veut, de l'œuvre d'art («Elle *est*»), s'associe à son désir de jouir de la même condition, de vivre dans un univers dans lequel son existence serait justifiée, fondée sur des bases solides:

Et moi aussi j'ai voulu *être*. Je n'ai même voulu que cela; voilà le fin mot de l'histoire. Je vois clair dans l'apparent désordre de ma vie: au fond de toutes ces tentatives qui semblaient sans liens, je retrouve le même désir: chasser l'existence hors de moi, vider les instants de leur graisse, les tordre, les assécher, me purifier, me durcir, pour rendre enfin le son net et précis d'une note de saxophone. Ça pourrait même faire un apologue: il y avait un pauvre type qui s'était trompé de monde. Il existait, comme les autres gens, dans le monde des jardins publics, des bistrotts, des villes commerçantes et il voulait se persuader qu'il vivait ailleurs, derrière la toile des tableaux, avec les doges du Tintoret, avec les graves Florentins de Gozzoli, derrière les pages des livres, avec Fabrice del Dongo et Julien Sorel, derrière les disques de phono, avec les longues plaintes sèches des jazz²².

On remarquera comment, d'un point de vue figuratif, l'existence est associée à «la graisse» des instants inessentiels, tandis que l'univers de l'art se place dans le champ sémantique de la sécheresse, de la dureté, de la précision, avec une polarisation constante dans le texte et qui fonde un jugement de valeur. C'est ainsi que Roquentin envisagera la possibilité de devenir lui même un artiste, un écrivain, pour réussir à «souffrir en mesure»²³ comme les auteurs du morceau de jazz qu'il écoute, pour passer dans cet univers solide d'essence. Il s'agit de se

²¹ *L'Imaginaire* contient des passages que l'on peut facilement mettre en relation avec ce que Roquentin dit à propos du morceau de jazz. On y lit, par exemple: «[...] l'œuvre d'art est un irréel [...]. Tant que nous considérons la toile et le cadre pour eux-mêmes, l'objet esthétique [...] n'apparaîtra pas. Ce n'est pas qu'il soit caché par le tableau, c'est qu'il ne peut pas se donner à une conscience réalisante. Il apparaîtra au moment où la conscience, opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde, se constituera elle-même comme imageante. [...] On pense alors qu'il a eu passage de l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai. Ce qui est réel, il ne faut pas se lasser de l'affirmer, ce sont les résultats des coups de pinceau, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs. Mais précisément tout cela ne fait point l'objet d'appréciations esthétiques. Ce qui est «beau» au contraire, c'est un être qui ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l'univers. [...] En fait le peintre n'a point *réalisé* son image mentale: il a simplement constitué un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'analogon» dans J.P. Sartre, *L'Imaginaire* cit., pp. 362-363.

²² J.P. Sartre, *Œuvres romanesques* cit., pp. 206-207.

²³ *Ibidem*, p. 209

«laver du péché d'exister» en écrivant une histoire «belle et dure comme l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence»²⁴. S'agit-il de *La Nausée* elle-même? La question est débattue²⁵, car l'ambiguïté des formulations sartriennes ne permet pas de prononcer un jugement définitif à cet égard, ni de savoir s'il envisage pour Roquentin (et pour lui-même) un effectif salut par l'art, comparable à celui du Narrateur de la *Recherche* proustienne. Le personnage pose la question de manière problématique:

La négresse chante. Alors on peut justifier son existence? Un tout petit peu? Je me sens extraordinairement intimidé. Ça n'est pas que j'aie beaucoup d'espoir. Mais je suis comme un type complètement gelé après un voyage dans la neige et qui entrerait tout d'un coup dans une chambre tiède²⁶.

Or, si nous nous limitons à une application stricte de la théorie sartrienne, nous en concluons que la séparation entre l'irréalité de l'œuvre d'art et le réel ne rend pas possible la justification du créateur, mais seulement celle de l'œuvre, qui lui échappe inévitablement, puisque elle appartient à un univers inatteignable²⁷. Pourtant Sartre se livre à plusieurs reprises à des affirmations qui paraissent contredire ce principe et introduire au contraire l'idée d'un privilège que l'artiste tiendrait de sa création, d'une nécessité qu'il tirerait de son activité. Il écrit par exemple dans *Les Mots*:

Je réussis à trente ans ce beau coup: d'écrire dans *La Nausée* – bien sincèrement, on peut me croire – l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. *J'étais* Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie; en même temps j'étais *moi*, l'élu, annaliste des enfers. [...] impossible moi-même, je ne différais des autres que par le seul mandat de manifester cette impossibilité qui, du coup, se transfigurait, devenait ma possibilité la plus intime, l'objet de ma mission, le tremplin de ma gloire²⁸.

La question des rapports entre l'irréel de la fiction et la réalité constitue donc un élément d'ambiguïté majeur dans l'approche de Sartre au roman philosophique: quelle place une démarche éminemment dualiste comme la sienne laisse-t-elle à l'action du roman sur le monde? Essayons donc d'approfondir cette question en prenant du recul et en menant l'analyse du point de vue de la production critique, du regard porté par Sartre sur les romans des autres.

²⁴ *Ibidem*, p. 210.

²⁵ Voir l'analyse que fait Michel Deguy de la question dans M. Deguy, «*La Nausée*» de Jean Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1993.

²⁶ J.P. Sartre, *Œuvres romanesques* cit., p. 209.

²⁷ Cf. Vincent de Coorebyter, *Sartre avant la phénoménologie: autour de «La Nausée» et de la «Légende de la vérité»*, Bruxelles, Ousia, 2005.

²⁸ J.P. Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 210.

3. *Entre réel et irréel: les ambiguïtés d'une esthétique romanesque*

Situations I recueille des textes critiques, écrits entre 1938 et 1942, portant principalement sur la littérature américaine contemporaine (dont Sartre est un lecteur passionné) et sur la littérature française: ces essais nous fournissent un angle d'observation spécifique sur l'approche philosophique de Sartre quant au roman. En effet sa confrontation à la technique et à la métaphysique des textes étudiés produit souvent une tension: les idées exprimées dans *L'Imaginaire* s'adaptent rarement de manière exacte à la description des univers fictionnels examinés. Le plus souvent Sartre est confronté à des contradictions, à l'insubordination des caractères de l'écriture et de la poétique des auteurs qu'il analyse à sa propre métaphysique et à sa propre anthropologie: c'est de cette tension que se dégagent les éléments les plus intéressants de son écriture critique, car il doit préciser et approfondir les présupposés philosophiques sur lesquels elle repose. Un des problèmes centraux qu'il affronte est celui de la représentation de la liberté fondamentale de la conscience individuelle. Sartre reproche par exemple à Faulkner de fournir une représentation des consciences de ses personnages comme obscures et apparemment non libres: dans son analyse il est donc à la fois fasciné par la qualité de l'écriture et révolté contre le déterminisme résigné qui y transparaît²⁹.

Mais c'est dans l'essai que Sartre consacre à Dos Passos qu'il aborde le plus directement la question du rapport entre médium romanesque, contenu idéologique et action sur le réel. Il écrit:

Un roman, c'est un miroir: tout le monde le dit. Mais qu'est-ce que *lire* un roman? Je crois que c'est sauter dans le miroir. Tout d'un coup on se trouve de l'autre côté de la glace au milieu de gens et d'objets qui ont l'air familiers. Mais c'est tout juste un air qu'ils ont, en fait nous ne les avons jamais vus. Et les choses de notre monde, à leur tour, sont dehors et deviennent des reflets. Vous fermez le livre, vous enjambez le rebord de la glace et rentrez dans cet honnête monde-ci, et vous retrouvez des immeubles, des jardins, des gens qui n'ont rien à vous dire; le miroir qui s'est reformé derrière vous le reflète paisiblement. Après quoi vous jureriez que l'art est un reflet; le plus malins iront jusqu'à parler de glaces déformantes. Cette illusion absurde et obstinée, Dos Passos l'utilise très consciemment pour nous pousser à la révolte³⁰.

Le roman est donc comparé à un miroir qu'il faut traverser pour se plonger dans l'irréel, véritable autre dimension, où les objets sont totalement autres par

²⁹ «Une chose-esprit, un esprit solidifié, opaque, derrière la conscience, des ténèbres dont l'essence est pourtant clarté: voilà l'objet magique par excellence; les créatures de Faulkner sont envoûtées, une étouffante atmosphère de sorcellerie les entoure. Et c'est ce que j'appelais déloyauté: ces envoûtements ne sont pas possibles. Ni même concevables» (J.P. Sartre, «*Sartoris*», dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 12).

³⁰ J.P. Sartre, *A propos de John Dos Passos et de «1919»* (dans *Situations I* cit., p. 14).

rapport à notre réalité, même s'ils semblent être les reflets d'objets homologues. On en revient donc à l'argument de la séparation totale entre univers fictionnel et univers réel, en apparence si proches. Pourtant Sartre introduit une nuance particulièrement significative dans son discours, quand il prétend que c'est justement sur cette apparence, sur cette illusion de ressemblance que Dos Passos construit son art, car il peut ainsi faire éclater une contradiction: celle qui existe entre sa façon de raconter et ce qu'il raconte. Dos Passos mène son récit en faisant glisser la conscience individuelle dans une sorte de conscience collective, montrant ainsi l'aliénation de l'homme dans la société capitaliste:

[...] toutes les paroles de ses personnages, Dos Passos nous les rapporte dans le style des déclarations à la presse. [...] Peu importe, pense le cœur satisfait, ce qu'il y avait dans la tête de Dick quand il a prononcé cette phrase. L'essentiel, c'est qu'elle ait été prononcée: elle venait de loin, d'ailleurs, elle ne s'est pas formée en lui, elle était, avant même qu'il parlât, un bruit pompeux et tabou; il lui a seulement prêté sa puissance d'affirmation³¹.

Pour Sartre le roman peut donc se constituer comme un réceptacle de contradictions qui se révèlent lorsque l'irréel est confronté à la réalité; c'est alors que la liberté de notre conscience se manifeste. Le monde de «derrière la glace» reste néanmoins un monde impossible et c'est cela qui constitue son pouvoir de fascination, dans le contraste crucial entre idéal et réel:

Le monde de Dos Passos est impossible – comme celui de Faulkner, de Kafka, de Stendhal, – parce qu'il est contradictoire. Mais c'est pour cela qu'il est beau: la beauté est une contradiction voilée. Je tiens Dos Passos pour le plus grand écrivain de notre temps³².

Mais quelles sont au juste les conséquences d'une telle conception sur les rapports entre fiction et réalité? L'esthétique de Sartre implique-t-elle vraiment une vision du roman comme étant totalement cloisonné, séparé du réel, autonome? Il est clair qu'une définition si stricte de l'espace fictionnel risque de présenter des problèmes: de nombreux critiques de la théorie de l'imagination sartrienne ont révélé qu'en partant de ces principes théoriques, on est obligé d'accepter que l'adhésion à l'univers imaginaire de l'art implique une renonciation au réel, une plongée dans un solipsisme nécessairement aliénant – ce qui contraste avec l'idée d'engagement qui caractérise la phase suivante de sa production –. Cela comporterait donc soit l'acceptation d'une contradiction latente dans le système sartrien, soit l'hypothèse d'une césure nette et de l'abandon, après-guerre, d'une certaine conception de l'imagination, trop liée à un finalisme interne de l'art,

³¹ *Ibidem.* p. 20.

³² *Ibidem.* p. 24.

pour épouser une littérature de pure communication et pour ainsi dire 'non-imaginative', avec un passage parallèle d'un humanisme fondé sur l'individu à un humanisme fondé sur la collectivité³³.

Tout en admettant l'intérêt de ces objections théoriques qui mettent en évidence une véritable difficulté de la doctrine sartrienne, sur laquelle il est difficile de se prononcer définitivement, nous pensons qu'il est possible d'envisager une cohérence et une continuité dans la position de Sartre à cet égard. La distinction nette qu'il pose entre l'univers de la perception et l'univers imaginaire n'implique pas que toute action, que toute influence de l'un sur l'autre soit totalement impossible; elle invite plutôt à ne pas confondre les deux domaines, à ne pas penser qu'on puisse leur appliquer les mêmes règles ou que le passage de l'un à l'autre puisse être réalisé naïvement, sans précautions. Cela au moins en ce qui concerne le roman, qui est préféré à la poésie justement à cause de l'usage instrumental qu'il fait des mots, selon la célèbre distinction élaborée dans *Qu'est-ce que la littérature?*³⁴.

L'analyse menée par Sartre sur l'œuvre de Dos Passos est un exemple particulièrement adapté pour illustrer ce point théorique: la contradiction mise en évidence entre le monde irréel de Dos Passos et la réalité n'est justement pas le signe d'une impasse, d'une communication impossible, mais elle est censée, en procurant une révélation, pousser à l'action, à la révolte:

C'est cet étouffement sans secours que Dos Passos a voulu exprimer. Dans la société capitaliste les hommes n'ont pas de vies, ils n'ont que des destins: cela, il ne le dit nulle part mais partout il le fait sentir; il insiste discrètement, prudemment, jusqu'à nous donner un désir de briser nos destins. Nous voici des révoltés: son but est atteint³⁵.

³³ Voir Richard Kearney, *Poetics of imaging. Modern to post-modern*, New York, Fordham University Press, 1998, mais aussi Edouard Casey, *Sartre on imagination*, dans *The Philosophy of J.P. Sartre*, edited by Paul Arthur Schilpp, La Salle, Open Court, 1991 («The Library of living philosophers», 16).

³⁴ En s'interrogeant de manière rhétorique sur les raisons possibles du rapprochement entre la poésie et la prose, Sartre écrit: «Parce qu'elle se sert des mots comme la prose? Mais elle ne s'en sert pas de la même manière; et même, elle ne s'en sert pas du tout; je dirais plutôt qu'elle les sert. Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage» (J.P. Sartre, *Situations II. Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1975, p. 63). Il faut en effet préciser que le concept de "littérature engagée" exposé dans *Qu'est-ce que la littérature?* ne pourrait être opposé à l'idée d'imagination élaborée auparavant, car il ne présente pas un modèle de fiction véritablement alternatif: la distinction centrale opérée dans le texte de 1948 concerne le type du rapport au langage envisagé et ne concerne pas directement le rapport entre réalité et fiction. De ce point de vue le 'roman engagé' ne se distingue pas du reste de la littérature et relève donc, par sa nature même, de l'irréalisation propre à l'imagination: le fait que Sartre continue pendant longtemps à écrire de la fiction (notamment théâtrale) implique d'ailleurs une persistance de sa confiance dans ce type de *medium*, dans ses possibilités d'action sur le réel.

³⁵ J.P. Sartre, *A propos de John Dos Passos et de «1919»* cit., pp. 18-19.

On voit donc comment tout le discours mené par Sartre sur les contradictions recélées par le roman, sur la diversité des deux univers, ne vise qu'à mettre en évidence la relation qu'ils peuvent créer et l'action que le roman peut produire sur le réel: les deux niveaux doivent certes être rigoureusement séparés, il l'affirme clairement dans la première partie de l'essai; mais cela ne l'empêche pas, dans le même texte, de mener une réflexion sur la communication possible entre les deux plans, sur l'incidence du roman sur la réalité; incidence qui ne se fonde pas sur l'homologie entre les deux dimensions, mais justement sur leur hétérogénéité, sur l'"impossibilité" du roman lui-même. À notre avis, c'est sur ces bases, en prenant en compte les nuances apportées par Sartre, dans sa pratique critique, à son discours théorique rigide, qu'on pourra essayer de structurer une analyse cohérente. En effet si l'on considère à nouveau, à cette lumière, le projet d'écriture de Roquentin qui conclut *La Nausée*, nous pourrions remarquer qu'il s'agit du même cas de figure: le roman n'est pas pensé comme un refuge solipsistique, comme une fuite de la réalité, mais comme une relation à l'autre et une action sur lui, car l'œuvre imaginée fera «honte aux gens de leur existence», c'est à dire les rendra conscients de leur contingence et par conséquent de leur liberté: il exercera donc une action de révélation sur les hommes telle que celle que l'imagination réalise sur les personnages sartriens en leur permettant de se néantiser, de s'abstraire du réel. On voit bien que, de ce point de vue, les niveaux 'gnoséologique' et 'méta-narratif' finissent par se rejoindre, prouvant ainsi l'unité de fond du discours sartrien sur l'imagination. Une unité problématique mais qui, au carrefour d'une série de problématiques centrales dans l'œuvre de Sartre, et notamment à la jonction cruciale des langages philosophique et littéraire, ne peut pas être négligée dès lors que l'on s'attache à éclaircir les bases de la démarche du nouvel humanisme sartrien.



Occhio di Buster Keaton.

FILOSOFIA DELLA VISIONE E L'OCCHIO PALINDROMICO
IN «FILM» DI SAMUEL BECKETT

Luigi Ferri

1. *Beckett e il residuo filosofico*

Fermarsi a riflettere sulla parabola artistico-letteraria di Samuel Beckett è un'operazione che reca con sé quasi un senso di vertigine. In effetti nessun altro autore sfugge come lui a una definizione univoca e definitiva. Eppure, pur nella vastità della sperimentazione, Beckett non ha tradito mai la sostanza della sua poetica; e ciò sarebbe stato ben facile avendo avuto a che fare – accanto alla scrittura poetica e drammatica – con *medium* così specifici e condizionanti quali sono il cinema e la televisione. Colpisce non poco la coerenza con cui l'autore ha perseguito i suoi intenti, e soprattutto quella sua capacità di operare il trapasso – da un genere all'altro, da una forma artistica all'altra – del 'cuore' posto a fulcro della sua indagine: l'essere umano nella condizione ontologica liminare, il globo oscuro – etimologicamente e fisiologicamente inteso – dell'*esse* diviso in pensiero e corporeità. Quella concatenazione rilevata fra le molteplici opere beckettiane, dunque, è il frutto di una fedele ricerca, di uno scavo operato da Beckett nell'ambito identitario, dell'essere e dell'assurdità di esistere; temi, questi, insistentemente mostrati e ribaditi, oltre che profondamente scandagliati, tramite le differenze stesse del *medium* che, di volta in volta, s'è adoperato a usare, confermando la sua capacità di generare contenuti attraverso l'uso di pure forme.

L'attenzione di Beckett nei confronti della filosofia è ben documentata; in seguito entrerà anche in più diretto contatto con la psicoanalisi: leggendo i testi di Freud, assistendo a una conferenza tenuta da Jung nel 1935 e sottoponendosi ad analisi presso Wilfred Bion. L'influenza operata da psicoanalisi e filosofia non è da sottovalutare, poiché tutte le opere di Beckett ne risultano sottilmente venate¹. Ma bisogna fare attenzione: Beckett non è un filosofo, non in-

¹ Per un rapido *excursus* sul tema della presenza filosofica e psicoanalitica in Beckett, cfr. Sergio De Riso, *Postfazione. Psicologia, filosofia e clinica nell'opera di Samuel Beckett*, in Didier Anzieu, *Beckett*, Genova, Marietti, 2001, pp. 249 sgg. Sull'influenza di Giordano Bruno, di Nicola Cusano e di Jung nella trilogia di Beckett cfr. Aldo Tagliaferri, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Feltrinelli, Milano, 1979².

tende fare filosofia tramite i suoi scritti². Tantomeno lo si può definire un diretto sostenitore della psicoanalisi, anche visto il suo rapporto burrascoso con Bion. Si assiste, piuttosto, a un uso strumentale, volutamente non coerente del pensiero filosofico e psicoanalitico; uso che trasforma ogni riferimento culturale in un 'residuo', in maceria, simile alle macerie delle civiltà antiche, che permangono intatte nella loro decadenza e nel loro abbandono. Sono residui della memoria filosofica tutte quelle citazioni che, ogni tanto, fanno la loro silenziosa comparsa sulla pagina beckettiana, attraverso la voce di personaggi prosimi al silenzio³. La filosofia, dunque – o meglio: ciò che ne resta –, è resa strumento d'espressione di quell'insensata condizione umana che ci illude di spiegare. Non si può rappresentare meglio di così il crepuscolo di una civiltà: invece di edifici in rovina, l'opera beckettiana mostra la rovina del pensiero che li anima⁴. Pertanto, certi riferimenti culturali continuano ad essere significativi proprio in funzione del loro fallimento: ognuna di quelle filosofie ha saputo fallire ancora, fallire meglio.

Dal tracollo di ogni possibile spiegazione dell'esistenza nasce il senso dell'assurdo; assurdo che spinge chi vi si imbatte o a un netto rifiuto, o a compiere una nuova ricerca di significato⁵. Bisogna notare però che in Beckett la condizione umana appare insensata fin dalle stesse sue fondamenta; tale insensatezza non è circoscrivibile a determinate condizioni apocalittiche o 'post-atomiche'. Ciò che Beckett intende manifestare, dunque, non è tanto l'uomo in circostanze liminari, quanto l'uomo nella sua perenne condizione liminare, che è quotidiana: la tendenza dell'essere umano al grado zero dell'esistere. L'opera d'arte si incarica, così, di svelare esteriormente questa condizione ontologica interiore, altrimenti quasi inesplicabile. È per questo che spesso non risulta possibile ricondurre a ragione certi paradossi e certe contraddizioni beckettiane: l'aporia è insita nell'essenza del mondo, dunque anche l'arte deve sfuggire alla possibilità di una completa e coerente spiegazione⁶. Per Beckett la filosofia «è il negozio da rigattare che

² Beckett stesso, in un'intervista del 1961, disse: «Se l'argomento dei miei romanzi potesse essere espresso in termini filosofici, non ci sarebbe stata ragione perché io li scrivessi» (in A. Tagliaferri, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria* cit., p. 161).

³ Cfr. Theodor Adorno, *Tentativo di capire «Finale di Partita»*, in S. Beckett, *Teatro completo*, introduzione e note di Paolo Bertinetti, traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 658-659.

⁴ «[...] non possiamo dimenticare che in Beckett [...] tutto l'armamentario filosofico, con i suoi raffinati strumenti di edificazione e di edulcorazione dell'esistenza, cade sotto la mannaia lucida e impietosa dell'insensatezza dell'esistere» (Rosario Diana, *Per una lettura di «Finale di partita» di Samuel Beckett. Appunti da un seminario*, in «Laboratorio dell'ISPF» VIII, 2011, ½, [pp. 107-117], p. 112). Anche consultabile online: <http://www.ispf-lab.cnr.it/2011_1-2_302.pdf>.

⁵ Cfr. R. Diana, *Per una lettura di «Finale di partita» di Samuel Beckett. Appunti da un seminario* cit., p. 109.

⁶ «Già sul piano strettamente logico, entrare nello spazio oscuro dell'«assurdo» significa addentrarsi e muoversi nella foresta intricata della 'contraddizione', dove possibilità inesplorate si

gli fornisce alcuni pezzi per i suoi meccanismi narrativi: in essi la filosofia svela le proprie nascoste follie, scopre la propria miseria»⁷. È da questo «negozio da rigattiere» che spunta anche un'opera come *Film*; opera in cui è possibile isolare una caratteristica sommersa dell'occhio beckettiano: la proprietà 'palindromica'.

2. *Lettura e Visione: volti di un'opera bifronte*

Film, unica opera cinematografica di Samuel Beckett, è stata a lungo poco conosciuta e spesso relegata dalla critica fra i lavori di minore importanza. In realtà, almeno per Beckett, rivestì un ruolo centrale⁸: è dopo di essa, infatti, che inizierà la sperimentazione sul mezzo televisivo e la progressiva riduzione della parola a favore di un'immagine statica e straziante. In linea con questo processo di scarnificazione della *pièce*, nasce il «*dramaticule*», nome dato da Beckett a questi lavori al limite del silenzio e dell'intelligibilità.

I primi appunti sull'opera risalgono al 5 aprile 1963. In quattro giorni Beckett terminerà le prime versioni, *Notes for Film* e *Percipi notes*. La versione successiva, intitolata *Outline sent to Grove*, viene conclusa il 22 maggio. Infine, lo *Shooting Script* reca la data del 20 luglio 1964⁹. Il confronto delle varie versioni con la stesura definitiva mostra il progressivo emergere della volontà dell'autore di «eliminare [...] i dati e i riferimenti troppo precisi e riconoscibili a favore della massima indeterminatezza possibile»¹⁰. Il nucleo centrale del film, però, sembra delinearsi subito: esso verte su un celebre assunto filosofico di Berkeley: «*esse est percipi*», anche se poi Beckett sembra volerne diminuire l'importanza. In un ap-

delineano ed è facile perdere l'orientamento, avendo rinunciato alla guida sicura del principio di non-contraddizione [...]. Prendere atto della contraddittorietà dell'esistere, riconosciuta nella sua scarna essenzialità – termine che dice qui nel contempo nocciolo ontologico esangue, prossimo al nulla, e assenza di un qualsivoglia senso dell'esistenza umana, la quale, malgrado tutto incapace di annientarsi, trascorre nel vuoto di una ripetizione temporale monotona, costellata da sparuti e infelici tentativi di darsi una direzione –, fa tutt'uno con lo smascheramento di quegli strumenti terapeutici escogitati per occultare l'assurdità, ovvero la contraddizione in cui è invischiato il vivere dell'uomo» (ivi, p. 108).

⁷ L'osservazione è di Renato Oliva, tratta da D. Anzieu, *Beckett* cit., p. 251.

⁸ L'importanza del cinema per Beckett è testimoniata da un celebre episodio giovanile: «[...] nell'estate del 1936, in preda a una delle sue più gravi depressioni, [Beckett] si decise a scrivere una lettera a Eizenstejn proponendogli di recarsi a proprie spese a Mosca, e lì vivere per un anno svolgendo l'attività di assistente non pagato del maestro. Eizenstejn (appena ripresosi dal vaiolo ma alle prese con Stalin [...]) non rispose» (Sandro Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 60. L'imprescindibile lavoro di Montalto è il più completo ed esauriente studio italiano su *Film*).

⁹ S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 1. Uno studio dei manoscritti è contenuto in Stanley E. Gontarski, «Film» and Formal Integrity, in *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, a cura di Morris Beja, Stanley E. Gontarski e Pierre Aspier, Columbus, Ohio State University Press, 1983.

¹⁰ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 864.

punto della seconda stesura infatti scrive: «Argomento del film: ricerca del non essere in fuga dalla percezione degli altri che culmina nell'inevitabilità dell'autopercezione. *Non attribuire a ciò valore di verità assoluta. Si tratta semplicemente di una trovata strutturale e drammatica*»¹¹.

Il film è stato prodotto nel 1965, dura 22 minuti ed è in bianco e nero. È privo di suono, fatto salvo per lo «ssh!» pronunciato da una donna ad appena due minuti dall'inizio. Si tratta anche dell'ultima opera in cui abbia lavorato Buster Keaton, il grande comico autore di *The General* (1926)¹².

Non si può non concordare con Montalto quando afferma che, in *Film*, troviamo «una delle opere più significative di Beckett»¹³; infatti l'opera sembra costituire una *summa* di tutto il percorso precedente e una fondamentale anticipazione di tutto il lavoro a seguire. Questo non deve sorprendere: per Beckett il cinema, suo amore giovanile, racchiude la speranza di un controllo totale sul materiale poetico; controllo che, in realtà, non mancherà di deluderlo. Ma questa delusione non deve lasciare intendere un'insignificanza del risultato, al contrario: l'opera era stata ideata con grandi aspettative ed è in questa prospettiva che anche la critica deve accostarsi a *Film*. L'opera, inoltre, presenta alcune importanti peculiarità: 1) è tra i pochi lavori di Beckett esplicitamente fondati su di un preciso residuo filosofico, messo in chiaro già nella sceneggiatura: l'*esse est percipi* berkeleyano; 2) è la prima opera di Beckett a presentare una significativa scissione, per così dire, ontologica: è, infatti, sia testo letterario sia opera visiva e, in entrambi i casi, racconto e pellicola mantengono una chiara e reciproca autonomia. In effetti, è possibile leggere la sceneggiatura come un racconto autonomo, senza che l'esperienza di visione coincida con quella di lettura e di pensiero. La non perfetta sovrapponibilità delle due esperienze, lettura e visione, è importante: in genere le sceneggiature non hanno questa possibilità, ma vivono totalmente in funzione della pellicola, non potendo dire niente di più di ciò che le immagini mostrano. In *Film* accade il contrario¹⁴; 3) l'incontro, o meglio, 'l'investimento' tra film e racconto – come da ora in poi chiameremo la sceneggiatura – fornisce chiavi di lettura non deducibili dall'analisi separata delle due singole parti; 4) per concludere, il finale a effetto, l'agnizione finale: in pochissime altre opere beckettiane assistiamo alla precisa volontà di una conclusione 'chiusa' e d'impatto¹⁵.

¹¹ Ivi, p. 864 (il corsivo è mio; quando non indicato è dell'autore. La frase messa in evidenza la si consideri per ora come una sottolineatura di Beckett in rapporto all'infrazione che compie nei confronti della filosofia berkeleyana).

¹² Per uno studio sui lavori keatoniani cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., pp. 71-94. Sull'incontro tra Beckett e Keaton cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., pp. 864-876.

¹³ S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. VI.

¹⁴ In seguito, con le *pièce* televisive, questa duplicità dell'opera beckettiana sarà più frequente, in ogni caso senza raggiungere mai più il medesimo grado d'autonomia delle singole parti.

¹⁵ Viene in mente il repentino finale di *Teatro I*, anche se, proprio in virtù dello scatto con cui termina, produce un forte effetto di sospensione. La chiusura brusca e inaspettata rimanda

3. George Berkeley¹⁶

Come nota Diana, la connessione tra i due grandi irlandesi «non è il risultato di una convergenza teoretica preterintenzionale, riscontrata *a distanza e dall'esterno* [...], ma il frutto di un richiamo esplicito di Beckett al “Nuovo Principio” berkeleyano e di un suo fecondo utilizzo, reso ancor più *virtuoso* [...] da un grave *vizio* di infedeltà teorica alle tesi di Berkeley»¹⁷. In effetti, le infedeltà a Berkeley sono molteplici, ma tutte conseguenza di una scelta iniziale: l'applicazione decontestualizzata e indifferenziata del motto *esse est percipi*, che, usato così, si rivela un principio auto-distruttivo per tutto l'impianto teorico berkeleyano. Beckett sa bene che il filosofo aveva messo in guardia a chiare lettere contro simili operazioni: «[...] ci sono taluni brani che, considerati autonomamente, sono davvero soggetti [...] a grossolani fraintendimenti e ad essere accusati delle più assurde conseguenze»¹⁸. A Beckett, però, le «assurde conseguenze» interessano e ne fa materia fondante. Questo rientra nel chiaro intento di mostrare l'incrinatura del pensiero e il suo residuo attivo, l'ingranaggio rotto in movimento. Invece George Berkeley, filosofo a metà strada fra empirismo e idealismo neoplatonico, nonché vescovo della Chiesa anglicana, aveva incentrato la sua riflessione sul tentativo opposto, ovvero quello di risolvere «le cause principali di errore e di difficoltà nelle scienze; insieme ai fondamenti dello scetticismo, dell'ateismo e della irreligiosità»¹⁹. Dunque, nel *Trattato sui principi della conoscenza umana*, egli affronta la questione gnoseologica funzionalmente alla «dimostrazione dell'esistenza e dell'immaterialità di Dio, come della naturale immortalità dell'anima»²⁰. Nonostante la vastità e la complessità del campo d'indagine, l'opera mantiene sempre una specchiata chiarezza.

Per Berkeley i principali errori da disinnescare sono tre: la distinzione fra *res cogitans* e *res extensa*; la distinzione fra 'qualità primarie' e 'qualità seconda-

ineludibilmente alla struttura aperta del finale. Si noti, però, che in un primo tempo Beckett aveva pensato per *Teatro I* a una ben diversa conclusione. Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 835. Per quanto riguarda *Film*, invece, troviamo una struttura narrativa tradizionale, basata su di un incipit, uno sviluppo e un punto culminante, cioè l'acme narrativo, il *climax* che, contemporaneamente, fa anche da conclusione. Per quanto possa sembrare enigmatico, il finale di *Film* non è inaspettato, nel senso che lo spettatore è per tutto il tempo in attesa di scoprire i due volti misteriosi. E, cosa rara in Beckett, viene anche accontentato.

¹⁶ Per uno studio incentrato sul concetto di 'idea' in Berkeley si veda Paolo F. Mugnai, *Idea nelle opere di Berkeley*, in *Idea*, VI colloquio internazionale (Roma, 5-7 gennaio 1989), a cura di Marta Fattori e Massimo Luigi Bianchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, pp. 265-277. Invece, per un'agile trattazione su Berkeley già in funzione di un efficace raffronto con *Film* si veda R. Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», pp. 55-70.

¹⁷ R. Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett*, cit., pp. 55-56.

¹⁸ George Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* [1734], Milano, Bompiani, 2004, p. 255.

¹⁹ Ivi, p. 251.

²⁰ Ivi, p. 255.

rie' della materia; infine, la fonte di tutti gli errori, ovvero l'illusione che l'uomo possa formarsi delle idee astratte. Il primo passo è proprio quello di dimostrare l'errore di tale tipologia di idee, attraverso la constatazione che esse non sono altro che rappresentazioni particolari²¹. L'esperienza di ogni giorno mostra chiaramente, secondo Berkeley, che niente è conoscibile se non idee particolari, introdotte dagli organi di senso o dall'intelletto. Sono idee tutte le singole percezioni, anche quelle interne, ovvero i sogni, le immaginazioni, i ricordi, le emozioni e via dicendo²². Dunque si conoscono esclusivamente percezioni e diventa inutile supporre l'esistenza di un mondo in sé, inconoscibile, esterno a colui che percepisce. 'Cosa' e 'percezione' coincidono. L'idea – ovvero «qualsiasi oggetto immediato dei sensi o dell'intelligenza»²³ – diviene a un tempo sia l'*oggetto* sia il *soggetto* del conoscere²⁴. Infatti, se tutti gli oggetti che esistono sono conoscibili mediante percezione, se la percezione stessa è l'unica conoscenza possibile degli oggetti, se, infine, la percezione è l'oggetto stesso, allora l'esistenza delle cose coincide con il «percepire o essere percepiti»: *esse est percipi*. Berkeley ribadisce, quindi, che la credenza in un mondo al di fuori del soggetto percipiente risulta inutile e assurda: tutte le percezioni sono *nel soggetto* e non in un *substratum* esterno e materiale²⁵.

Tutte le 'qualità primarie' confluiscono nelle 'secondarie', poiché le prime esistevano solo per erronea astrazione, non potendo essere percepite come idea immediata, né immaginate in loro stesse, cioè slegate da rappresentazioni particolari. Sparisce completamente la necessità di pensare al dualismo di *res cogitans* e *res extensa*: questa separazione delle *res* era infatti problematica soprattutto in rapporto alla modalità con cui le due sostanze eterogenee arrivavano a unirsi nell'uomo e ad agire l'una sull'altra: problema acuito e non risolto con la teorizzazione da parte di Cartesio della ghiandola pineale. Berkeley dissolve il problema alla radice, sostenendo che l'unica sostanza esistente è la *res cogitans*, la sostanza spirituale, mentre l'idea della materia sarebbe posta nello spirito umano direttamente da Dio. La materia è *idea* e non *sostanza*. In conclusione, sparisce ogni possibile scetticismo basato sull'inconoscibilità del reale: la percezione è quel reale. Nasce così l'immaterialismo berkeleyano²⁶.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 265.

²² «È evidente a chiunque esamini gli oggetti della conoscenza umana che essi sono o idee attualmente impresse nei sensi; o nozioni che sono elaborate badando alle passioni e alle operazioni della mente» (*ivi*, p. 291).

²³ G. Berkeley, *Saggio su una nuova teoria della visione*, Milano, Bompiani, 2004, p. 85.

²⁴ Cfr. Roberta Lanfredini, *Filosofia della conoscenza*, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 38-48.

²⁵ Cfr. G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* cit., p. 293.

²⁶ «[...] non era più necessario domandarsi come lo spirito potesse agire sulla materia e viceversa, dal momento che quest'ultima, privata del rango di sostanza, destituita di ogni autonomia ontologica rispetto al soggetto percipiente e del tutto ricondotta all'idea che esso ne poteva avere, non offriva più alcuna ragione a suffragio di una sua possibile esistenza indipendente dal contenuto soggettivo nel quale si manifestava. Nel mondo di Berkeley la materia si polverizza

Si potrebbe però obiettare che, dato il principio «*esse est percipi*», un qualsiasi oggetto esisterebbe solo nel momento in cui lo si percepisce. Inoltre, data la soggettività dell'oggetto di conoscenza, ogni tentativo di costituire un sapere scientifico oggettivo risulterebbe vano; per non parlare del «guazzabuglio di percezioni disparate»²⁷ a cui la teoria berkeleyana aprirebbe la strada. Ma le obiezioni sono infondate. È chiaro che, a garante della permanenza di tutte le cose nell'esistere, anche mentre nessuno le sta percependo, c'è Dio. Tutto è in Dio, perché tutto è da lui costantemente percepito²⁸. La mente divina costituisce anche un'indubitabile garanzia della coerenza percettiva fra gli individui. Del resto, Dio Padre, attento alle necessità dei figli e amorevole nei loro confronti, non potrebbe mai permettere un guazzabuglio di percezioni disparate. A tal proposito, Türcke osserva che «[l'esistenza di Dio] non è necessario dimostrarla a parte, perché una volta dimostrato che esistono solo percezioni ma nessun mondo fisico da esse distinto sussistente per sé, allora Dio è praticamente già co-dimostrato. Da dove potrebbero giungerci le percezioni, se non da lui?»²⁹.

Ed eccoci giunti allo snodo decisivo, necessario per il raffronto con Beckett. L'unica sostanza esistente è quella spirituale, di due generi: Dio e gli uomini. Questa sostanza è anche detta «mente», «anima» o «spirito» e riceve dallo Spirito divino le idee immediate, ovvero quelle percepite dai sensi. Fra «spirito» e «idea» c'è una radicale diversità: lo spirito è sostanza attiva perché pensante e percipiente, l'idea è soltanto pura percezione, puro contenuto mentale percepito. L'idea, passiva e inerte, non può rappresentare la sostanza: che idea si può avere dell'*intelligenza* o della *volontà*? Della sostanza, dunque, non si ha idea alcuna:

Uno spirito è un essere semplice, indiviso, attivo; se percepisce idee è chiamato *intelligenza*, e se produce o opera altrimenti su esse è chiamato *volontà*. Per cui non può esserci alcuna *idea* formata di un'anima o di uno spirito; infatti tutte le idee quali che siano, essendo passive e inerti, non possono rappresentare a noi, secondo la modalità dell'immagine o della somiglianza, ciò che agisce. Una modesta attenzione renderà chiaro a chiunque che avere un'idea, che sia simile a quel principio attivo del movimento e del cambiamento delle idee, è assolutamente impossibile. Tale è la natura dello *spirito*, o di ciò che agisce, ossia

nel nulla, inghiottita dalla sua stessa inutilità» (R. Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett* cit., p. 58).

²⁷ Christoph Türcke, *La società eccitata – Filosofia della sensazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 117.

²⁸ «[...] nella misura in cui [gli oggetti] non siano attualmente percepiti da me, o non esistano nella mia mente o in quella di qualche altro spirito creato, essi devono o non avere esistenza alcuna, oppure sussistere nella mente di qualche Spirito Eterno» (G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* cit., p. 295).

²⁹ C. Türcke, *La società eccitata – Filosofia della sensazione* cit., p. 117. Cfr. G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* cit., pp. 315-317. Cfr. anche R. Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett* cit., p. 63.

che non può essere percepito in se stesso, ma solamente dagli effetti che esso produce³⁰.

In conclusione: *esse est percipi*, in Berkeley, si riferisce esclusivamente agli oggetti sensibili, cioè alle idee. Solo le idee sono soggette a questo principio e mai le sostanze, le menti umane; tantomeno la mente divina. Tutto ciò che è «spirito» si conosce indirettamente, tramite il suo agire e attraverso una collazione di idee con cui, in genere, si è abituati a identificarlo. Infine, ogni mente può avere di se stessa soltanto una conoscenza intuitiva, ma non un'autopercezione in senso pieno:

[...] le nostre anime non possono essere conosciute nella stessa maniera degli oggetti insensibili e inattivi, ossia nel modo delle *idee*. *Spiriti e idee* sono cose così totalmente differenti che, quando diciamo *esistono o sono conosciuti*, [...], queste parole non devono significare niente di comune ad entrambi i generi. [...]. Da ciò che è stato detto è chiaro che non possiamo conoscere l'esistenza degli altri spiriti altrimenti che dalle loro attività, o dalle idee che essi suscitano in noi. Io percepisco diversi movimenti, cambiamenti, combinazioni di idee, i quali mi informano che ci sono certi agenti particolari, simili a me, che [...] concorrono alla loro produzione³¹.

4. Beckett-Berkeley: un confronto

Può sembrare strano che Beckett adotti come riferimento Berkeley, difensore del cristianesimo, apologeta del teismo e assertore del primato dello spirito sulla materia. Perché impiegarlo in *Film*? In primo luogo, per una questione gnoseologica: in Berkeley, il concetto di «immagine», nozione che «sottintende l'esistenza di una realtà *distinta* dall'immagine stessa»³², è disinnescata attraverso il concetto di immagine mentale come unica realtà. E il cinema è proprio questo: pura immagine, gioco inafferrabile di luce e di tenebra, slegato da qualsiasi materialità, ma capace di creare una fortissima sensazione di reale. Questo giustifica anche lo strano e auto-referenziale titolo dell'opera: *Film*, appunto.

Ma l'uso della filosofia berkeleyana è motivata anche da un'altra ragione, di natura ontologica: «Al centro dell'interesse di Beckett è qui l'esistere dell'uomo»³³. È dunque per rivelare l'anima umana, per mostrare l'istanza scissa dell'Io, che Beckett si serve di una filosofia sostanzialmente solipsistica come quella di Berkeley, non mancando però di ribaltare sottilmente le conclusioni del filosofo. Il vizio di fon-

³⁰ G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* cit., pp. 313.

³¹ Ivi, pp. 427-429.

³² R. Lanfredini, *Filosofia della conoscenza* cit., p. 38.

³³ R. Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett* cit., p. 66.

do, infatti, è quello di aver assunto l'*esse est percipi* come regola applicabile anche a ciò che non è 'oggetto', dunque alle persone e alla divinità, mentre, come si è visto, Berkeley afferma che gli spiriti non sono sottoposti all'esigenza di essere percepiti dagli altri per esistere; del resto, gli spiriti non sono percepibili in forma di idee:

«'Percepire' gli altri ed 'essere percepito' dagli altri – gesti *ontopoietici* che in *Film* vengono veicolati dalla direzionalità dello sguardo dei personaggi e della mdp [macchina da presa]»³⁴.

Dunque, nel film di Beckett, lo sguardo è investito di un potere assai maggiore che in Berkeley: è, appunto, un gesto «ontopoietico», capace di dare e di togliere esistenza ai soggetti. In questo consiste il dramma del protagonista, lanciato in una corsa affannosa per sottrarsi alle percezioni: egli fugge nel solo tentativo di non essere percepito, nel tentativo di non esistere. Non vi riuscirà: l'autopercezione di sé è ineliminabile.

Dal tradimento della filosofia di Berkeley, e dalla sua commistione con la psicoanalisi, emerge però qualcosa di decisamente nuovo. Diana osserva: «È in questa operazione [...] che germoglia una *nuova forma di disappartenenza dell'io*»³⁵. Quello che emerge dalle ceneri di Berkeley è una configurazione palindromica dell'identità umana. E si assiste a un secondo tradimento: se per il filosofo lo spirito è un essere semplice, indiviso e attivo³⁶, in Beckett è scisso in due componenti, una attiva e l'altra passiva: una è 'oggetto' di percezione, l'altra è pura 'volontà' autopercepiente.

5. *Filosofia della visione*

Esse est percipi. Soppressa ogni percezione estranea, animale, umana, divina, la percezione di sé continua ad esistere. Il tentativo di non essere, nella fuga da ogni percezione estranea, si vanifica di fronte all'ineluttabilità della percezione di sé. Quanto sopra è puro espediente strutturale e drammatico e non possiede alcun valore di verità. Per poter essere rappresentato in questa situazione il protagonista è scisso in oggetto (Og) e occhio (Oc), il primo in fuga, il secondo all'inseguimento. Non sarà evidente fino alla fine del film che l'inseguitore percipiente non è un estraneo, ma è egli stesso³⁷.

Queste indicazioni generali, con cui il racconto di *Film* ha inizio, possono essere considerate sia una chiave di lettura sia un'efficace *synopsis* dell'opera

³⁴ *Ibidem* (il corsivo è mio).

³⁵ Ivi, p. 56 (il corsivo è mio).

³⁶ Cfr. G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* cit., p. 313.

³⁷ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 351.

complessiva. La storia si configura come il dramma di una fuga: la fuga di Og, che cerca disperatamente di sottrarsi ad ogni percezione in grado di minacciarlo d'esistenza. Eppure, come accade ai personaggi beckettiani le cui imprese si risolvono spesso in fallimenti, anche Og deve arrendersi davanti a Oc, l'occhio implacabile dell'autopercezione.

A coloro che vedono *Film* senza aver letto il racconto, però, sfuggono vari elementi: ad esempio i nomi dei due personaggi, il principio filosofico che soggiace alla vicenda drammatica e anche i dettagli di tempo e di luogo in cui l'azione di svolge. Si ricordi che Beckett sottopone *Film* a un attento processo di indeterminazione, sia in fase di stesura del racconto, sia nella sua trasposizione filmica.

5.1 *Le due inserzioni: l'occhio di Buster* – Il film inizia con il grande occhio di Buster Keaton, che fissa davanti a sé. L'inserzione iniziale è anche la scena con cui il film termina. C'è da notare che il racconto non parla di queste due inquadrature: la decisione di girarle, come Schneider racconta, nacque direttamente sul set³⁸. Ad ogni modo questo incipit è importante, poiché ci introduce nel regno berkeleyano-beckettiano della percezione, mostrando la centralità dell'occhio e il suo potere ontopoietico. Il fatto che questa inserzione vada a sostituire l'incipit originario non ne diminuisce l'importanza, data anche la scelta di usare la stessa inquadratura come finale.

5.2 *Epoca e stile di un'epoca* – L'esordio del racconto è una notazione di carattere cronologico: l'azione si svolge una mattina estiva del 1929³⁹. La data è emblematica: si tratta dell'anno in cui uscì *Un chien andalou* di Buñuel e Dalí e *L'Uomo con la Macchina da Presa* di Vertov. Beckett conosceva la sceneggiatura del film di Buñuel sin dal 1932, poiché era stata pubblicata sullo stesso numero della rivista «This Quarter» in cui apparivano anche alcuni suoi contributi. Come fa notare Enoch Brater⁴⁰, certe suggestioni di *Un chien andalou* possono essere ritrovate anche nell'opera beckettiana di *Giorni Felici*, del 1961: l'ultima immagine del film di Buñuel, in cui un uomo e una donna stanno in riva al mare confitti nella sabbia, ricorda molto il personaggio di Winnie, confitta fino alla vita – e da ultimo fino al capo – in un cumulo di terra. Si potrebbe anche ricordare *Finale di Partita* – del 1956 –, dove i due esseri-rifiuto, Nagg e Nell, stanno immersi dentro a due bidoni della spazzatura, senza mai uscirne. Nell'ambito di *Film*, invece, c'è da notare che le corrispondenze sono più di tipo stilistico: Beckett sceglie di fare un film con le stesse caratteristiche di *Un chien andalou*. Non si tratta di una scelta ideologica – Beckett non intende

³⁸ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 874.

³⁹ La data è scelta accuratamente: nei primissimi appunti di Beckett su *Film*, infatti, si legge un «1913?», poi cassato e sostituito con «1929» (ivi, p. 864).

⁴⁰ Cfr. ivi, p. 847 (n) 3 (cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 54).

fare un film surrealista – ma formale: procede così a rimuovere le parole a favore di un puro e silenzioso agire. L'unica parola che resta, una semplice onomatopea, non fa altro che invocare ulteriormente il silenzio: «sssh!». Questa scelta, come ben si vede, risulta funzionale all'accentramento di ogni attenzione sull'occhio e sulla vista, piuttosto che sull'orecchio e l'udito. Del resto, l'introduzione dei rumori e delle voci avrebbe reso più ardua la lotta di Og contro il mondo circostante e più inverosimile la mimetizzazione di Oc alle spalle di Og. Anche i suoni rimandano alla percezione, dunque all'esistenza. Mantenere nell'opera filmica sia le idee visive sia quelle uditive sarebbe stata una complicazione, tutto sommato non pratica ai fini dell'«esperimento mentale tradotto in immagini»⁴¹ qual è *Film*.

5.3 *La strada* – Il racconto vero e proprio comincia con una sequenza in seguito soppressa, a causa di alcuni problemi tecnici che guastarono il girato⁴². Beckett scrive:

Nella scena iniziale tutte le persone devono apparire in qualche modo nell'atto di percepire: l'un l'altra, un oggetto, una vetrina, un manifesto, ecc., tutte cioè soddisfatte nel *percepire* e *percipi*. [...] Infine appare Og che si affretta alla cieca sul marciapiede [...] in direzione opposta a tutti gli altri⁴³.

Montalto nota che, già in queste righe, l'atteggiamento di Og appare improntato a un'estrema conflittualità con l'ambiente circostante⁴⁴. Al contrario, Oc non si trova a disagio e osserva il paesaggio senza tradire emozioni. In effetti a Oc interessa soltanto trovare Og: l'occhio percipiente necessita non d'un oggetto qualsiasi di percezione, bensì, si potrebbe dire, dell'Oggetto per eccellenza. Scrive Beckett: «Oc [...], immobile, fruga con lo sguardo alla ricerca di Og. [...] L'occhio indagatore di Oc [...] lo coglie [...]»⁴⁵. Da ora in poi, Oc si metterà alle calcagna di Og senza più mollarlo. C'è una regola che Beckett stabilisce nelle indicazioni generali, e cioè che «sino alla fine del film Og è percepito da Oc da dietro e con un'angolazione non eccedente i 45°. Convenzione: Og entra nel *percipi* = sperimenta l'angoscia "dell'essere percepito", solo quando questo angolo viene superato»⁴⁶.

⁴¹ R. Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett* cit., p. 69. Si noti che Beckett aveva previsto anche alcuni rumori in *Film*, ma poi ci ripensò. Beckett disse anche che, se non si poteva fare a meno di un commento musicale, l'unica musica tollerabile sarebbe dovuta essere tratta dal *Doppelgänger* di Schubert. Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 864. Sul *Doppelgänger* in letteratura cfr. Mario Praz, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 515-523.

⁴² Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., pp. 870-872.

⁴³ Ivi, p. 353.

⁴⁴ S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 3.

⁴⁵ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 353.

⁴⁶ Ivi, p. 351.

A differenziare Og e Oc, c'è anche un altro dettaglio: mentre Og fugge per non essere percepito, ma inevitabilmente è l'oggetto della percezione di tutti – passanti e animali –, Oc cammina liberamente davanti a tutti, senza che nessuno si curi di lui – salvo, poi, rivelarsi gradualmente e in modo terribile, in un processo che Beckett chiama «investimento».

C'è, infine, una sorta di cortocircuito nel legame fra Oc e Og, nel loro reciproco appartenersi, che non può essere spiegato pienamente né con la teoria del “doppio” – teniamo a mente ciò che dice Beckett: «il protagonista è *scisso* in oggetto (Og) e occhio (Oc)»⁴⁷ –, né pienamente con la teoria dell'identità speculare – nell'agnizione finale, Oc e Og sono identici: portano entrambi la benda sull'occhio sinistro. Se Oc fosse stato immagine speculare di Og, avrebbe portato la benda sull'occhio destro.

5.4 *La coppia* – Nell'episodio della coppia il racconto prevedeva che la donna tenesse per mano una scimmietta. Secondo Beckett, l'animale doveva avere il ruolo d'anticipare il comportamento degli animali della stanza: comportamento del tutto indifferente allo sguardo di Oc⁴⁸. Probabilmente, nel contesto della coppia, la scimmia doveva anche sottolineare la differenza tra la percezione umana e quella animale. Nel film, però, la scimmia è assente. Assai curioso è anche lo strano ‘balletto’ che i due passanti compiono con i propri occhiali; in linea di massima, quando uno li mette, l'altro se li toglie. Nell'attimo dell'«investimento», cioè quando i due si rendono gradualmente conto della presenza estranea che li fissa, la donna guarda Oc attraverso le lenti, mentre l'uomo senza di esse. L'effetto finale, peraltro, è il medesimo per entrambi⁴⁹.

Nel film, all'interno di questo episodio, compare per la prima volta la visuale di Og. Infatti, il fuggitivo urta i due passanti e, per un attimo, si ferma a guardarli. A proposito delle soggettive di Og, Beckett si rende conto che sarebbe stato difficile distinguere le due diverse visuali, cioè la visione dell'Occhio e la visione dell'Oggetto⁵⁰. Probabilmente, la soluzione definitiva è trovata da Kaufman, direttore della fotografia, il quale, riferendosi alla soggettiva di Og nell'episodio della coppia, annota: «A questo punto la visione distorta di Og è mostrata cinematograficamente. Sono inquadrati con una breve [...] ripresa a mano prima l'uomo, poi la donna; le loro immagini sono sfocate con un velatino»⁵¹. Dunque, l'Oggetto vede il mondo in modo sfuocato; l'Occhio in modo nitido. Questa è la differenza che distingue il loro *percepire*. La trovata è qualcosa di più che un

⁴⁷ *Ibidem* (il corsivo è mio).

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 401-402.

⁴⁹ Si noti, oltre al balletto degli occhiali, che la coppia è composta da un uomo e una donna: lei vestita di bianco, lui di nero. L'episodio è all'insegna di una evidente antitetività. Cfr. *ivi*, p. 356.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, pp. 402-403.

⁵¹ *Ivi*, p. 356, nota in asterisco.

espediente tecnico, se pensiamo che Og è colui che non desidera la percezione, mentre Oc colui che incarna la percezione stessa.

L'episodio dello scontro con la coppia ha la funzione di «suggerire fin dall'inizio il carattere insostenibile dello sguardo indagatore di Oc. L'impressione è rafforzata dall'episodio della fioraia nella sequenza delle scale»⁵².

5.5 *Le scale e la fioraia* – L'episodio delle scale è importante per il ruolo svolto dall'anziana signora. Come già indicato, la reazione della donna davanti allo sguardo di Oc rafforza l'impressione della sua insostenibilità. L'episodio è pensato al fine di creare nello spettatore la *suspense* nei confronti dell'identità di Oc, che culminerà nell'agnizione finale. Ma chi è questa anziana signora? Beckett parla di una fioraia: infatti la donna scende le scale con in mano una cesta di fiori. Secondo Giorgio Tinazzi si tratterebbe dell'anziana madre di Og⁵³. In effetti, nella prima versione del racconto di *Film*, Beckett dice esplicitamente che Og si sta dirigendo a casa dell'anziana madre, per accudire i suoi animali mentre lei è all'ospedale. L'identificazione, però, sembra decisamente improbabile: in primo luogo perché Beckett scrive che Og «non [la] vede da molti anni»⁵⁴. Se la signora fosse veramente la madre, questa annotazione del racconto non avrebbe senso. In secondo luogo, il fatto che Beckett consideri la stanza verso cui Og si dirige come 'la stanza della madre' non giustifica per forza l'identificazione con la fioraia. D'altro canto, già nella prima stesura di *Film*, la madre non si trova nell'edificio all'arrivo di Og, ma all'ospedale: particolare ribadito anche nella nota, più vaga, del racconto definitivo. Infine, con Montalto, possiamo rilevare che «Og è piuttosto vecchio e la sua età non sembra poi molto differente da quella dell'attrice che noi presupponiamo essere la madre; Beckett non può non averlo notato»⁵⁵.

5.6 *La stanza* – Nella stanza assistiamo a un fenomeno curioso: Oc, l'occhio inseguitore, smette di disturbare Og – almeno per un po'. In effetti, anche lo spettatore tende a riassorbire lo sguardo di Oc e relegarlo al ruolo di istanza narrante, e questo perché non dà quasi più segni di iniziativa propria – salvo che nella scena finale. Non bisogna scordare, invece, che ciò che sembra essere tornata una pura istanza narrante, resta la soggettiva di Oc, che continua a

⁵² Ivi, p. 401. Tra l'altro, questa è l'unica parte che si è salvata del girato in esterno con le comparse. Cfr. ivi, p. 871.

⁵³ S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., pp. 6-7. L'osservazione sembra ingiustificabile, se non fosse per una nota del racconto, relativa al proprietario della stanza verso cui Og si dirige: «Ovviamente non può essere la stanza di Og. Possiamo supporre che sia la stanza di sua madre, che lui non vede da molti anni e che deve occupare momentaneamente per prendersi cura degli animali finché lei non uscirà dall'ospedale. Questo non ha alcuna importanza per il film e non ha bisogno di essere chiarito» (S. Beckett, *Teatro completo* cit., pp. 403-404).

⁵⁴ S. Beckett, *Teatro completo* cit., pp. 403-404.

⁵⁵ S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 9.

osservare Og rimanendogli alle spalle. Invece, le soggettive di Og diventano, a partire da adesso, via via più frequenti.

Og e Oc entrano nella stanza. Una volta all'interno, Og si sente al sicuro, tant'è che si sfilia il fazzoletto dal volto. Il luogo, secondo Tinazzi⁵⁶, rappresenterebbe l'utero materno, la madre stessa. Poiché la stanza si rivela essere piena di percipienti, si può ipotizzare che 'percepire ed essere percepiti' costituisca il nucleo del desiderio materno. Questo desiderio, proiettato sul figlio Og, sarebbe all'origine del suo comportamento anomalo: il rifiuto del *percipi* nasconderebbe il rifiuto di Og per sua madre. Ciò sembra indicare un'influenza laciana in *Film*. In effetti, proprio nella stanza apparentemente sicura, si scatena la lotta più accesa contro i percipienti⁵⁷.

5.7 *Dio Padre* – L'immagine appesa alla parete mostra un essere con due occhi immensi: si tratterebbe di Dio Padre. Ma anche questo sguardo è neutralizzato con una certa facilità. La distruzione della stampa sacra è totale. Soltanto un occhio, separato dall'altro, continua a fissare da terra Og. Lo sguardo di Dio, però, cessa completamente non appena l'uomo torna a sedere, e non ricompare più. Sul muro ne resta, tuttavia, una traccia indiretta: uno spazio vuoto nella parete ingrigita, un riquadro che, però, non dà più alcun fastidio.

Sull'immagine contenuta nella stampa, nel corso degli anni, sono state spese pochissime parole, come esaurientemente riassume Montalto⁵⁸. L'immagine raffigura una statuetta di orante, ora conservata all'Istituto Orientale dell'Università di Chicago, rinvenuta nella città di Esnunna, in Iraq, risalente alla Dinastia sumera del 2750-2600 a.C. circa. Queste statuette erano collocate nel tempio, alla presenza del dio e vi restavano per sempre: era un modo concreto per lasciare una presenza di sé davanti alla divinità, così che la preghiera proseguisse anche quando l'individuo usciva dal luogo sacro. L'utilizzo in *Film* di questa immagine ha delle interessanti implicazioni: si ricordi che, per Berkeley, Dio è il garante supremo della coerenza di ogni percezione, nonché la sorgente di tut-

⁵⁶ Cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., pp. 6-9.

⁵⁷ Alcuni di questi percipienti sono animali. Poco dopo essere entrato, Og scorge a terra una cesta. La coppia che la occupa, similmente alla coppia umana incontrata in strada, è costituita da due elementi abbastanza antitetici: un cane e un gatto. Nel racconto è espressamente indicato che il cane deve essere più piccolo del gatto. In seguito, appariranno anche un pappagallo e un pesce rosso. Secondo Montalto, la scelta degli animali non è casuale, infatti il cane e il gatto, la scimmia, il pappagallo e il pesce rosso rappresentano tutti i tipi di sguardo del regno animale, «un campionario di esseri viventi non umano e vasto, depositari della percezione non angosciata e non angosciante teorizzat[a] da Schopenhauer» (S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 15). Qui, per la verità, lo sguardo degli animali ha un effetto assai angosciante su Og, il quale tenta a più riprese di obliterarlo. Stiamo assistendo a un residuo della concezione cartesiana del corpo animale: secondo Cartesio, poiché è assente da loro la *res cogitans*, questi corpi viventi sarebbero costituiti solamente di *res extensa* e, pertanto, macchine biologiche prive di coscienza e di intelligenza. Il residuo cartesiano è importante, come in seguito si vedrà.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 16-17.

te le idee impresse nei sensi degli uomini. Ma, in Beckett, è anch'egli soggetto all'anomalia dell'*esse est percipi* indifferenziato. Far coincidere il pregato con il pregante, l'uomo orante con il dio pregato, produce così un potente cortocircuito: Dio esiste perché è percepito dall'orante. Ma di conseguenza, l'esistenza di Dio è sottoposta alla percezione umana; ne consegue, evidentemente, che Dio, in sé, non esiste.

[...] ecco il fulcro dell'operazione filosofica di Beckett: facendo coincidere [...] percepito e percipiente, egli elimina la componente divina ed abbandona i suoi personaggi al caos: scrive infatti Berkeley che senza la sapienza e benevolenza di Dio, saremmo tutti incerti e confusi. In *Film* Dio è scomparso, l'uomo è costretto a percepire le cose ma non è in grado di dar loro un senso [...]⁵⁹.

Dunque, Dio non esiste; lo sguardo che scruta Og dal muro, e che tanto lo turba, – si ricordi che, con molta probabilità, ci troviamo nella stanza della madre – non è altro che una proiezione materna sul figlio: la madre crede in Dio e vuole che il figlio creda. La madre prega e vuole che il figlio preghi. Sguardo di Dio, sguardo di orante e sguardo materno coincidono. Questa triplice corrispondenza potrebbe essere in parte avvalorata da alcuni particolari: in primo luogo, in una stesura precedente del racconto, Beckett aveva incluso, a fianco dell'immagine di Dio Padre, anche una foto di Og con la dedica: «A mia madre, senza rancore, Natale 1929». In seguito la scelta è stata cassata. Si potrebbe anche notare, assieme a Montalto, che nel racconto l'espressione «sguardo severo» ricorre tre volte: «due riguardanti la madre e una riguardante Dio»⁶⁰. La divinità e la madre hanno in comune lo stesso cipiglio⁶¹. Infine, è da notare che di Dio resta un'assenza percepibile, un vuoto: il riquadro bianco sul muro. Un chiodo getta all'interno del riquadro, là dove l'immagine era affissa, un'ombra filiforme.

5.8 *Finestra e specchio* – Per non essere visto da nessuno, Og oscura la finestra. Più problematico, invece, si rivela oscurare lo specchio: infatti la coperta usata per coprirlo cade improvvisamente e Og non può fare a meno di specchiarsi. Infine, però, anche quest'ultima minaccia è neutralizzata e non disturberà più. Il tema dello specchio, e quindi il tema del “doppio speculare” è assai importante: uno dei motivi per cui non si può considerare Oc immagine speculare di Og – oltre a quello, palese e già accennato, della benda – è anche il fatto che la percezione del doppio è neutralizzata assieme allo specchio. Infatti la percezione degli uomini è eliminata entrando in casa e tappando la finestra; la percezione degli animali è stata eliminata gettando gli animali fuori dalla stanza; la perce-

⁵⁹ Ivi, p. 99.

⁶⁰ Ivi, p. 21.

⁶¹ Si noti anche la relazione tra madre e preghiera nella seconda fotografia, in S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 405.

zione di Dio è stata eliminata distruggendo la stampa appesa al muro; la percezione del sé speculari è stata eliminata coprendo lo specchio. Ognuna di queste percezioni non torna più a infastidire Og. Conseguentemente a ciò, non si può considerare Oc un'immagine speculari. Del resto Beckett scrive che «Non sarà evidente fino alla fine del film che l'inseguitore percipiente [...] è *egli stesso*»⁶². Dunque, l'immagine dello specchio non provoca «investimento» e non anticipa a Og quanto in seguito vedrà; il finale non ha niente a che vedere con lo specchiarsi⁶³. Rimane però il dilemma di come sia possibile che Og e Oc siano la stessa persona, pur avendo comportamenti antitetici. Nell'unico essere complessivo Og/Oc è intervenuta una sorta di metaforica e terribile 'operazione chirurgica'.

5.9 *I falsi occhi, la sedia a dondolo e l'enigma della morte* – Arrivano a infastidire Og pure gli 'sguardi' della sedia a dondolo e della cartellina. Questi occhi non vengono neutralizzati, poiché non incarnano sguardi veri e propri. O meglio: lo sguardo della sedia a dondolo, nonostante tutto il fastidio che procura, è con sforzo ignorato; lo sguardo della cartellina, invece, viene neutralizzato con una rotazione della cartellina stessa, che però è necessario ripetere ogni volta.

La sedia a dondolo è un oggetto assai caro a Beckett: lo troviamo già nel suo primo romanzo, *Murphy*, e in uno dei suoi ultimi lavori teatrali, *Dondolo*, del 1981. In *Murphy*, il protagonista ha l'abitudine di legarsi forte al dondolo, tanto che a un certo punto si ribalta e non riesce più a liberarsi. Stare sulla sedia a dondolo è per Murphy il solo modo per entrare nel grande nulla: il dondolo fa sfuggire alla vita e introduce anticipatamente nell'anticamera della morte – e quindi, si può osservare, nel 'non essere percepiti'. Peraltro, la morte sopraggiunge davvero quando il protagonista è sul dondolo; nel passaggio cruciale – per molti versi simile a quello che vediamo in *Film* – la fine del dondolo corrisponde al graduale trapasso del protagonista⁶⁴. Anche in *Dondolo* una donna, seduta sulla sua sedia, si oscilla a poco a poco sempre meno, mentre una voce – la sua voce, ma registrata – ripete incessantemente uno stanco ritornello, con cui si invoca la morte⁶⁵.

È plausibile pensare che la morte intervenga anche in *Film*? Montalto sostiene di sì, pur ammettendo che, in Beckett, la morte è una 'grazia' raramente concessa ai

⁶² Ivi, p. 351 (il corsivo è mio).

⁶³ Cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 23. Galimberti, parlando del volto e dello specchio, dice: «La propria immagine è per il corpo un *cerchio mancato* dove l'intenzione percettiva si confonde con la convenzione della percezione. A nessuno, infatti, è concessa l'immagine fedele del proprio corpo. La mia vista non può esplorare ciò che si nasconde dietro le mie spalle, e soprattutto non può vedere quel viso che sono e che mi esprime. Anche lo specchio non raggiunge lo scopo, perché l'immagine riflessa non è sovrapponibile ma simmetrica: la destra, cioè, diventa la sinistra, e siccome le due parti non sono perfettamente identiche, l'espressione che vedo riflessa *non è la mia espressione*» (Umberto Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2009¹⁹, p. 318. Corsivo mio). Si noti invece che, in *Film*, quel 'cerchio' si chiude.

⁶⁴ Cfr. S. Beckett, *Murphy* cit., pp. 188-189.

⁶⁵ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 489-499.

propri personaggi⁶⁶. In effetti, bisogna a questo punto ricordare che Og, in vari momenti della sua fuga dai percipienti, si tasta il polso per ascoltarne i battiti, come se volesse accertarsi del tempo che gli resta da vivere. Invece Gian Piero Brega, in una recensione scritta subito dopo la visione del film – proiettato durante il Festival di Venezia del 1965 dove ottenne il diploma di merito – preferisce sottolineare come la chiusura dell'occhio di Og sia un 'arrendersi' al suo destino di oggetto⁶⁷.

Se si esamina però la vicenda da una prospettiva berkeleyana, e si assumono fino in fondo le conseguenze del motto alla guida del dramma, non si può sostenere che in Og intervenga la morte. Egli, infatti, avrebbe potuto entrare nel nulla solo se non percepito. Invece, benché il dondolio cessi e gli occhi di Og siano ben coperti, continua ad essere percepito dallo sguardo incessante di Oc, che è Og stesso. La morte, quindi, è una conclusione in conflitto con il principio berkeleyano inizialmente espresso.

5.10 *Le fotografie* – Le fotografie osservate da Og – ma anche da Oc, sebbene da una prospettiva leggermente arretrata – sono sette. Beckett, nel racconto, descrive dettagliatamente quale dovesse essere il contenuto di tali immagini⁶⁸. Le fotografie mostrano tutta la vita di Og e sono caratterizzate da un normale rapporto fra *percipere* e *percipi*, come se lo strano desiderio di fuggire dagli sguardi sia sopraggiunto molto tempo dopo, legato in qualche modo alla perdita dell'occhio destro. La distruzione delle fotografie, a differenza di quella operata sull'immagine di Dio Padre, non sembra motivata da un fastidio nei confronti degli sguardi: infatti Og osserva attentamente ogni immagine senza turbamento. È anche vero che nessuna delle figure ritratte guarda verso Og, a esclusione del personaggio arcigno della settima fotografia⁶⁹, il quale sembra proprio essere la causa scatenante della distruzione di tutte le altre. È credibile pensare che Og desideri rimuovere definitivamente ogni traccia della sua esistenza di 'percipiente' e di 'percepito'. Distruggere delle fotografie, azione presentata in modo identico anche in *Un pezzo di monologo*⁷⁰, potrebbe rappresentare il tentativo di Og di eliminare da dentro di sé i ricordi: Og non vuole ricordare di essere esistito e forse nemmeno che possa essere ricordato da altri, cosa che, in qualche modo, 'lo richiamerebbe alla vita'. Si noti che l'unica foto a opporre resistenza è la prima. Non si tratta di una casualità, ma di un effetto esplicitamente voluto⁷¹. Dunque, il ricordo più antico, cioè lo sguardo materno – si noti la suggestione lacaniana – è anche il ricordo più difficile da cancellare.

⁶⁶ Cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 36.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 32.

⁶⁸ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 405.

⁶⁹ Si noti che nella foto n. 5 la coppia di fidanzati è in posa. Nella fotografia, però, è stranamente incluso il fotografo.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 484.

⁷¹ Cfr. *ivi*, 382.

5.11 *Investimento finale* – E infine, l'investimento. Con questo termine, Beckett intende il rivelarsi di Oc davanti a un soggetto percepito. Come si è visto, un primo investimento si era verificato nell'episodio della coppia, poi in quello della fioraia. Ma ora, ad essere investito è Og stesso.

Og si addormenta. Rimosse tutte le minacce di percezione dalla stanza, l'uomo si abbandona al sonno, preludio all'annullamento. Oc allora ne approfitta per passargli davanti, ma Og ha un sobbalzo. Sembra proprio che per Oc non sia possibile giungere di fronte a Og senza generare turbamento. In effetti, tutti i tentativi di Oc per investire Og tramite un graduale passargli davanti, sono sempre falliti. L'investimento finale, dunque, procede con quello che sembra essere uno stratagemma: Oc si volta indietro, verso la parete e inizia una corsa attorno alla stanza⁷², fino a che non sopraggiunge proprio davanti a Og, ma, ancora, senza guardarlo. Poi si volta. L'investimento, così, è violento, totale e repentino. È interessante constatare che nella corsa di Oc sono via via mostrati alcuni dei percipienti neutralizzati, in una sorta di ricapitolazione generale; come a ribadire che, in fondo, tutta la fatica di Og è stata inutile. A questo punto l'investimento vero e proprio ha inizio e Og, dopo un attimo di confusione iniziale, si avvede di trovarsi di fronte a Oc, cioè a se stesso:

Stacco su Oc, del quale questa è la prima immagine (solo il volto, sullo sfondo la parete scrostata). È il volto di Og (con la benda), ma con un'espressione molto diversa, impossibile a descriversi, né di severità, né di benevolenza, piuttosto di penetrante intensità. Vicino alla tempia sinistra (il lato della benda) è visibile un grosso chiodo. Lunga inquadratura dell'occhio immobile⁷³.

Si può notare, a questo punto, che Oc è esplicitamente collocato da Beckett a fianco del grosso chiodo. Il riquadro chiaro lasciato dall'assenza dell'immagine sacra, invece, non è visibile, poiché Oc gli sta davanti. Montalto interpreta questo passaggio come il segno di una sostituzione di Oc a Dio:

Possiamo addirittura congetturare che la "confessione" stia proprio in questo particolare: il principio divino simboleggiato dal chiodo e dalla macchia lasciata dalla fotografia (e quindi da un'assenza) è sostituito dall'umano, o meglio da un se stesso insostenibile, sostituito finito della "mente infinita" berkeleyana (condizione divina che rende per Berkeley in sé impossibile la sottrazione allo sguardo divino)⁷⁴.

Dunque Oc si sostituisce allo sguardo di Dio e scruta in modo indefinibile l'uomo che gli sta davanti, cioè lui stesso. In una nota relativa alle differenze fra i due

⁷² Beckett, nel racconto, parla di un «aggiramento più ampio» (ivi, p. 385).

⁷³ Ivi, pp. 391-392.

⁷⁴ S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 21.

volti, Beckett scrive che deve esistere solo una differenza d'espressione⁷⁵. A questo punto, però, è necessario precisare meglio le dinamiche che rendono Oc e Og due istanze identiche e, al contempo, segmenti di un unico essere.

6. *L'occhio Palindromico e lo sguardo insostenibile dell'Io*

L'enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi, e riconoscere in ciò che [...] vede 'l'altra faccia' della sua potenza visiva. Si vede vedente, [...] è visibile e sensibile per se stesso⁷⁶.

L'operazione chirurgica operata da Beckett sul proprio personaggio è delle più spietate e sottili: il protagonista, infatti, è stato «scisso»⁷⁷ in occhio e in oggetto, in 'vedente' e 'visibile'. Queste due caratteristiche, che solitamente nell'uomo convivono unite, in *Film* vengono disgiunte e vivono separate di vita autonoma. È comunque da escludere che Og e Oc siano due 'sosa'. Nel concetto di sosia è inclusa l'idea di somiglianza tra due individui totalmente distinti. Possiamo anche escludere che Oc sia il 'doppio' di Og, e viceversa. Per poterlo essere, bisognerebbe che entrambi fossero per se stessi qualcosa di intero e di identico. Beckett, invece, parla di un unico individuo scisso in due parti distinte. Di conseguenza, né Og, né Oc, sono in realtà esseri umani completi: piuttosto sono due frammenti di un solo uomo, che vagano nel mondo inseguendosi e sfuggendosi. Non a caso, l'essere monocolo incarna spesso una condizione sub-umana e una scarsa capacità di percezione del mondo⁷⁸. Ci troviamo davanti, pertanto, a due costituenti di un unico essere; ma questi due costituenti non sono speculari l'un l'altro, perché, se lo fossero, Oc avrebbe dovuto portare la benda sull'occhio destro e invece Beckett specifica che sia Og sia Oc devono averla entrambi sull'occhio sinistro. Dunque, i due non sono neanche immagini speculari⁷⁹. A trarre in inganno, probabilmente, è il loro comportamento, ritenuto speculare: l'uno infatti scappa, l'altro insegue⁸⁰. Ma un comportamento

⁷⁵ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 404.

⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito*, Milano, SE, 1989, p. 18.

⁷⁷ Cfr. S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 351.

⁷⁸ Cfr. Chevalier-Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR 1988, pp. 262-263 (vol. I) e pp. 148-159 (vol. II).

⁷⁹ In letteratura il doppio per separazione è una forma di *Doppelgänger* che, classicamente, si identifica con il riflesso, l'ombra o, in certi casi, anche il ritratto. È evidente che in *Film* si assiste a un fenomeno decisamente innovativo del modello letterario, che meriterebbe maggiori indagini. Si noti che il termine *Doppelgänger* può anche indicare l'immagine di se stessi vista con la coda dell'occhio. Per una trattazione sul tema del doppio in letteratura si veda Maurizio Bettini, *La maschera, il doppio e il ritratto – strategie dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

⁸⁰ Si tratterebbe di una specularità concettuale: ma è corretto dire che due comportamenti 'opposti' sono comportamenti 'speculari'? L'imbroglione si basa sul fatto che lo specchio 'ribalta' le immagini. Ma se si prova ad allontanarsi da uno specchio, l'immagine certo non ci insegue. Sul tema della

concettualmente antipodico non è affatto sinonimo di specularità. Si ha quindi il paradosso di due costituenti fra loro non complementari, al tempo stesso identici e contrari. Insomma, i due non sono “doppi”, ma frammenti; e non “frammenti speculari”, ma segmenti d’un palindromo. Oc e Og sono i due termini di una identità palindromica, le due sillabe del medesimo *ESSE*.

7. Il Palindromo e il Palindromico

Il termine palindromo è generalmente riferito a parole o sequenze di parole che, lette da sinistra a destra o da destra a sinistra, danno come esito la medesima sequenza⁸¹. Il termine palindromico⁸², un po’ più raro, ha il medesimo significato, ma viene perlopiù usato in biochimica per descrivere delle particolari sequenze di nucleotidi che, ‘lette’ sia da sinistra verso destra sia da destra verso sinistra, forniscono la medesima informazione genetica. Poiché i nucleotidi compongono il DNA, queste sequenze palindromiche hanno direttamente a che fare con l’identità della specie e dell’individuo. Dunque, sia che si parli di ‘sequenza palindroma’ che di ‘sequenza palindromica’, il significato di fondo non cambia, con l’unica differenza che, nel primo caso, si è più strettamente connessi alla linguistica – e dunque alla parola – mentre nel secondo all’ambito biologico, genetico e identitario.

Come abbiamo detto, Oc e Og non sono esattamente uguali: uno fugge, l’altro insegue. Ma entrambi fanno parte del medesimo essere umano scisso in due parti, del medesimo *ESSE*. In effetti, *ESSE* è proprio una parola palindroma, ed è contenuta nella frase berkeleyana che sta alla base di *Film, esse est percipi*. Per praticità si potrebbe nominare Og e Oc il primo *ES-*, mentre il secondo *-SE*.

Finché *-SE* e *ES-* si inseguono, non accade nulla; infatti, finché Oc si trova dietro Og, non si ha nessuna ricomposizione dell’*ESSE* di cui i due sono i membri. Tutte le volte, invece, che *-SE* tenta di mettersi davanti a *ES-*, ecco che inizia il fenomeno dell’investimento. Finalmente, nella sequenza finale, Oc e Og si trovano faccia a faccia. Solo adesso, dunque, e per la prima volta, *ES-* e *-SE* si vedono in viso. L’essere complessivo perciò si realizza in questo ricongiungimento oculare, in una percezione che procede dall’uno all’altro, da Oc a Og e da Og a Oc; ma in qualsiasi direzione si proceda, quello che i due vedono – e con essi, lo spettatore – non è altro che il medesimo volto, il medesimo individuo. Questa bidirezionalità degli sguardi, questa possibilità di percorrere in entrambi i sensi la linea delle due percezioni senza che cambi l’identità l’*ESSE* comples-

specularità, qui non affrontabile, si rinvia a Umberto Eco, *Kant e l’ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 318-319; cfr. anche U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

⁸¹ Cfr. <<http://www.treccani.it/vocabolario/palindromo>>; cfr. anche <<http://www.treccani.it/enciclopedia/palindromo>>.

⁸² Cfr. <<http://www.treccani.it/vocabolario/palindromico>>.

sivo è esattamente quello che si è definito «la proprietà palindromica» dell'occhio beckettiano in *Film*:

[...] l'umanità non è il prodotto delle nostre articolazioni, dell'impianto dei nostri occhi (e ancor meno dell'esistenza degli specchi, [...]). [...] Siamo in presenza di un corpo umano quando, fra vedente e visibile, fra chi tocca e chi è toccato, fra un occhio e l'altro, fra una mano e un'altra mano, avviene una sorta di reincrociarsi, quando si accende la scintilla della percezione sensibile, quando divampa questo fuoco che non cesserà di ardere finché un accidente corporeo non avrà disfatto quel che nessun accidente avrebbe potuto fare...⁸³.

8. *Lo sguardo insostenibile dell'Io*

Resta decisamente non chiaro, però, il motivo per cui, davanti alla coppia di passanti e alla fioraia, Oc produca il medesimo, terribile effetto. Di che cosa ha paura la coppia di passanti? Beckett scrive che l'orrore si origina dalla percezione di essere percepiti⁸⁴. Eppure, i passanti erano già immersi in un reciproco *percipi*, senza che la qual cosa fosse per loro elemento di disturbo. Che cosa differenzia, allora, la percezione operata da Oc da quella di una qualsiasi altra persona? E perché, invece, gli animali sono indifferenti? La risposta può essere la seguente: quello che gli individui vedono nel volto di Oc, non è Og, ma, probabilmente, il loro stesso volto, il volto del loro Io. Nel volto di Oc ognuno vede una parte di se stesso. L'occhio palindromico, dunque, sembra possedere questa straordinaria capacità: svegliare l'individuo dal torpore e introdurlo nella consapevolezza dell'autopercezione. Gli animali, invece, esseri cartesianamente inconsapevoli di loro stessi – in termini di coscienza di sé – restano indifferenti a questo terribile Occhio. È vero che Oc è parte di un *ESSE* distinto da quello della fioraia o da quello dei membri della coppia; ma Oc è quella parte dell'essere che incarna lo sguardo sull'Io. Come tale, è un occhio senza volto, almeno fino al momento in cui qualcuno non incrocia il suo sguardo: solo allora, lo spazio vuoto della percezione di ogni essere si riempie col volto di chi guarda. Per scoprirsi guardato.

Guardando il volto di un uomo, solo una nostra supposizione ci fa ritenere che a lui siano noti i tratti che noi vediamo. In realtà per ciascuno di noi il volto è il *vuoto* del nostro corpo spalancato sull'oggettualità del mondo⁸⁵.

Lo sguardo dell'Io su se stesso è insostenibile: è uno sguardo che vede nel profondo, che non si può ingannare, di insopportabile intensità. L'occhio pa-

⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo Spirito* cit., pp. 19-20.

⁸⁴ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 356.

⁸⁵ U. Galimberti, *Il corpo* cit., p. 319.

lindromico è dunque uno sguardo impietoso, un'autopercezione non desiderabile, forse lo schermo della propria cattiva coscienza; o forse, dell'inconscio. In questo senso, si noti che la prima sillaba che costituisce la parola *ESSE* – ovvero *ES* – ricorda proprio l'Es freudiano, il serbatoio delle forze psichiche impersonali e istintive: la parte di se stessi che si nasconde sotto il velo della coscienza e che nessuno vorrebbe mai incontrare⁸⁶.

9. *Dall'essere vivente all'essere vedente*

Nel fenomeno dell'agnizione finale, cioè quando Og si scopre Oc e viceversa, l'*ESSE* resta scisso nei suoi componenti. Non assistiamo a nessuna ricomposizione fra i due. Prova ne è che Og si accascia sulla sedia coprendosi gli occhi, mentre Oc resta in piedi, a scrutare l'altro. Possiamo dunque affermare che, in Beckett, l'uomo non ricompono la sua armonia, ma resta irrimediabilmente scisso⁸⁷. L'unità dell'essere complessivo, dunque, si realizza solo per un attimo ed esclusivamente sul filo degli sguardi, nel reciproco incrociarsi e sovrapporsi dei due campi visivi; fisicamente, però, i frammenti non si ricongiungono. Si può dunque ipotizzare che 'l'essere vivente', sottoposto all'"intervento chirurgico" di Beckett, sia destinato a rimanere per sempre un 'vedente' e un 'veduto', ricostituendosi solamente nel rapido istante di uno sguardo terribile. Questa creatura instabile e provvisoria è 'l'essere vedente' beckettiano: che vede se stesso e si scompone.

⁸⁶ In Beckett il tema della scissione di un unico individuo in due frammenti, uno che fa le veci della vittima, l'altro del persecutore, è abbastanza frequente. Nell'opera televisiva *Di' Joe* – la cui stesura definitiva risale al 1965 – un'incessante voce femminile, scissa dal protagonista maschile, racconta da dentro la testa dell'uomo la storia in terza persona di una donna assassinata. Forse il colpevole è proprio l'uomo seduto, che tace guardando il vuoto e subendo la violenza verbale della voce. È probabile, dunque, che la voce 'incarni' la coscienza scissa e severa. In S. Beckett, *Teatro completo* cit., pp. 879-880 viene detto: «Appare [...] chiaramente [...] un'idea che diverrà centrale in *Non io*, e cioè il presentare come altrui la propria esperienza soggettiva»: caratteristica che ritroviamo, ad esempio, anche in *Improvviso nell'Ohio*, dove, tra l'altro, vediamo in scena due personaggi praticamente identici. È però *Di' Joe* a sorprendere per la sua somiglianza a *Film*: le due opere, scritte nello stesso periodo, mostrano evidenti analogie. In entrambi i casi l'azione si svolge in una stanza e il personaggio, prima di sedersi, si accerta di essere solo, chiudendo porte e finestre. Cfr. *ivi*, pp. 417-423. Ma l'Occhio palindromico può essere assimilato alla coscienza? Non potrebbe, piuttosto, avere qualche analogia con l'incoscio? Descrivendo lo sguardo di Oc, Beckett non dice che esso deve presentarsi come sguardo giudice e severo, ma piuttosto dovrà essere «impossibile a descriversi, né di severità, né di benevolenza, piuttosto di penetrante intensità» (*ivi*, p. 391).

⁸⁷ «La critica ha giustamente sottolineato come l'episodio finale di *Film*, l'investimento di Og da parte di Oc, sia il momento del reciproco riconoscimento fino ad allora impossibile, ma è necessario capire (e qui la critica ha quasi sempre mancato di attenzione) che in questo momento la monade in realtà non si ricongiunge, la coppia non si fonde [...]: le inquadrature spiegano molto bene come fino alla fine i due "protagonisti" restino distinti, [...] come Og rifiuti tale possibile ricongiungimento coprendosi gli occhi e quindi interrompendo lo sguardo reciproco, la situazione finale» (S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., pp. 99-100).

Og non vuole essere percepito perché non vuole esistere: la sua aspirazione è il nulla. Ma, rimossi tutti quanti i percettori, si accorge che il peggior nemico è nel proprio petto e si incarna in Oc, l'occhio dell'autopercezione. A questo punto è anche probabile che, in seguito allo shock finale, Og riprenda a correre e fuggire, mentre Oc a inseguirlo. In pratica, tutto potrebbe ricominciare da capo. La circolarità di *Film* è suggerita dall'inquadratura dell'incipit, che coincide con quella finale: il grande occhio che si apre e che fissa davanti a sé. Del resto, il film vero e proprio comincia con Oc, il quale, «immobile, fruga con lo sguardo alla ricerca di Og»⁸⁸. Dunque i due già si conoscono: l'uno già cerca l'altro e l'altro già sfugge l'uno. È classico in Beckett che le condizioni di tormento siano destinate a ripetersi incessantemente: si pensi, ad esempio, al balletto geometrico-matematico di *Quad*⁸⁹. È altresì nota la predilezione di Beckett per il *Purgatorio* di Dante.

Già dicevamo in precedenza come Gian Piero Brega considerasse l'occhio chiuso di Og una sorta di 'arrendersi' al suo destino di oggetto⁹⁰; per essere esatti, però, Og desidera rimanere oggetto. La sete di ritornare nell'inorganico, infatti, è spesso declamata da molti personaggi beckettiani:

[...] e Murphy si mise a vedere il Nulla, questo splendore incolore di cui si gode tanto raramente una volta usciti dalla madre e che consiste (per abusare di una raffinata distinzione) non tanto nell'assenza del *percepire* quanto del *percipi*. Gli altri sensi, piacere inatteso, giacevano in pace. Non la pace agghiacciata dalla loro stessa incertezza, ma la pace positiva che sopravviene quando i «qualcosa» soccombono, o forse se ne ritornano semplicemente al Nulla, quel Nulla di cui, come diceva il buffone di Abdera, non c'è nulla di più reale. Il Tempo non si fermò, sarebbe stato chiedere troppo, ma la ruota delle ronde e delle pause smise di girare, mentre Murphy, il capo tra gli eserciti, pompava avidamente da tutte le posterle della sua anima inaridita, la Cosa senza accidenti, comunemente detta nulla⁹¹.

Il brano mostra anche che Beckett aveva già da lungo tempo assimilato la filosofia berkeleyana, facendone elemento di meditazione sul tema dell'esistenza e dell'esistere⁹².

⁸⁸ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 353.

⁸⁹ «È una specie di ripetizione con variante [...] che suggerisce l'idea di un continuo ripetersi del 'castigo' che i personaggi della *pièce* devono subire. Beckett disse che questa ripetizione aveva luogo centomila anni dopo» (ivi, p. 918).

⁹⁰ Cfr. S. Montalto, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere* cit., p. 32.

⁹¹ S. Beckett, *Murphy* cit., p. 185.

⁹² Meriterebbe, in altra sede, compiere una più puntuale comparazione tra *Murphy* e *Film*. Si consideri anche la suggestiva analisi di De Risio: «Murphy: forma inglese di Morfeo. Il sonno, valore rifugio. Non il sonno notturno, attività banale di chi sta bene in salute. Ma vivere dormendo in stato di veglia. Una messa in letargia non solo dei desideri [...], ma anche degli organi e delle funzioni che permettono la percezione – odiosa – della realtà esterna» (D. Anzieu, *Beckett*

La scissione del personaggio è degna di maggiore attenzione, anche se tentare di inquadrare a tutti i costi Oc e Og è forse un modo non corretto di procedere. Del resto, la natura profonda della scissione e dell'identità complessiva dell'*esse*, nonché quella delle due componenti identiche, è resa da Beckett un'aporia: tentare di comprendere fino in fondo e coerentemente ciò che viene mostrato è impossibile. Non si dimentichi che Beckett, nel suo saggio sul lavoro joyciano, esordisce proprio con questa raccomandazione: «Il pericolo è nella nettezza delle identificazioni»⁹³. È lecito, tuttavia, meditare su ciò che viene espressamente scritto e mostrato, senza affrettare conclusioni, ma lasciando campo alle ipotesi.

Con Oc e Og forse si assiste all'uso del concetto bruniano degli «identici contrari», in *Film* applicato all'ambito identitario. Infatti, «non c'è minima differenza, dice Bruno, [...] tra il cerchio infinito e la linea retta. Il massimo e il minimo di determinati contrari sono una cosa sola e non possono essere distinti»⁹⁴. Si rammenti che, a fronte di una perfetta identità fra le due parti, Oc e Og condividono anche un totale antagonismo d'intenti per quanto riguarda la percezione.

Limitarsi a queste considerazioni, però, sarebbe riduttivo e porterebbe la riflessione presente in *Film* a un puro gioco pseudo-filosofico. Invece è lecito pensare che Beckett volesse esprimere una dinamica molto più profonda e problematica dell'Io. Si era accennato alla possibilità di identificare i due frammenti con l'Es e l'Io freudiani. Ma chi incarna chi? Si può tentare di capirlo mettendo a confronto alcuni passi di Freud con il comportamento dei personaggi in azione:

[L'Io] ha il compito *dell'autoaffermazione* e lo adempie, verso l'esterno, venendo a conoscere gli stimoli, accumulando (nella memoria) esperienze su di essi, *evitando gli stimoli eccessivi (con la fuga)*, accettando gli stimoli moderati (mediante adeguamento), e infine apprendendo a modificare (attività) il mondo esterno in modo rispondente a un fine, per i suoi vantaggi [...]. L'Io tende al piacere e vuole evitare il dispiacere. Un accrescimento atteso, previsto, di dispiacere ha per risposta il *segnale d'angoscia*; ciò che può provocare questo accrescimento, sia la minaccia esterna o interna, vien chiamato *pericolo*. Di tanto in tanto l'Io scioglie i suoi legami con il mondo esterno e *si ritira nello stato di sonno* [...]⁹⁵.

L'Io freudiano è incaricato dell'«autoaffermazione», mentre Og dell'autoannullamento; ma per il resto, sia l'Io sia Og, evitano gli stimoli eccessivi «con la fuga»; Og sopporta «gli stimoli moderati», come i falsi occhi della sedia a dondolo, e modifica «il mondo esterno» – cioè la stanza – in modo da ottenere l'annul-

cit., p. 174).

⁹³ S. Beckett, *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico* cit., p. 19.

⁹⁴ Ivi, p. 22. Si noti che, in un palindromo divisibile in due parti, i segmenti sono identici fra loro se letti in senso opposto, ma antipodici se letti con identica direzione di lettura. Identici contrari.

⁹⁵ Sigmund Freud, *Dizionario di psicoanalisi - tratto dalle opere di Sigmund Freud*, a cura di Nandor Fodor e Frank Gaynor, Milano, Feltrinelli 1967, pp. 77-78 (il corsivo è mio).

lamento che desidera. Inoltre, il «segnale d'angoscia» è ben evidenziato dall'angoscia di essere percepito, dunque dagli scatti che Og compie davanti ad ogni sguardo molesto. Sciolti «i suoi legami col mondo», anche Og «si ritira nello stato di sonno»⁹⁶. Dunque, dalle parole di Freud appare evidente l'analogia fra l'Io e Og. Del resto, poiché l'Io è la parte modificata dell'Es che si rapporta al mondo, non è errato supporre che Og incarni un Io problematico, danneggiato nelle sue normali funzioni di percezione della realtà, dunque non tendente all'autoaffermazione, ma al suo contrario.

L'identificazione fra Es e Oc, invece, non è così immediata; infatti «Non si può attribuire all'Es l'intenzione di mantenersi in vita [...]»⁹⁷, mentre l'auto-percezione di Oc ha proprio questo risultato: strappa Og dal suo agognato sogno di nulla. Però, è anche vero che «L'Es, diversamente dall'Io, non può avere angoscia»⁹⁸: dinamica che *Film* sembra confermare.

C'è una terza possibilità. Si era inizialmente tolto peso all'ipotesi che Oc potesse incarnare la coscienza, proprio per il fatto che Beckett parla non tanto di uno sguardo severo, bensì di uno sguardo indescrivibile e profondo. A conti fatti, però, l'autopercezione è una classica definizione di coscienza. Ma a chiarire in modo quasi sorprendente la situazione, ancora una volta, interviene Freud:

L'Io è il soggetto per eccellenza, come può diventare oggetto? Ora, non vi è alcun dubbio che questo è possibile: l'Io può prendere come oggetto sé medesimo, trattarsi come altri oggetti, osservarsi, criticarsi e fare di se stesso Dio sa quante altre cose ancora. Così facendo, una parte dell'Io si contrappone alla parte restante. L'Io dunque è scindibile; [...]. Le parti possono successivamente riunirsi [...]. D'altro canto siamo avvezzi all'idea che la patologia possa rendere evidenti, ingrandendole e rendendole più vistose, condizioni normali che altrimenti ci sarebbero sfuggite [...]. Di un gruppo di questi malati noi diciamo che soffrono del delirio di essere osservati. Essi si lamentano di essere molestati incessantemente, e fin nelle loro più intime azioni, da forze ignote, probabilmente persone, che li osservano [...]. Da quando [...] ho concepito l'idea che la separazione di un'istanza osservatrice dal resto dell'Io potrebbe essere un tratto regolare nella struttura dell'Io, quest'idea non mi ha più abbandonato e mi ha spinto a indagare gli ulteriori caratteri e relazioni di questa istanza in tal modo separata. [...] D'ora in poi designerò questa istanza presente nell'Io come 'Super-Io'⁹⁹.

A conti fatti, dunque, Oc incarna il Super-Io. Ma attenzione: in Freud il Super-Io è un'istanza giudice e severa. Come conciliarla con lo sguardo indefinibile di Oc?

⁹⁶ Si veda anche S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri 1978, pp. 481-485.

⁹⁷ S. Freud, *Dizionario di psicoanalisi - tratto dalle opere di Sigmund Freud* cit., p. 79.

⁹⁸ Ivi, p. 59.

⁹⁹ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri 1978, pp. 466-468.

Per uscire dall'aporia, bisognerà notare, con Freud, che «L'istanza autoservatrice ci è nota come censore dell'Io, la coscienza morale [...]. Quando nel delirio di essere osservati questa istanza si scinde, ci svela la propria origine negli influssi dei genitori, degli educatori e dell'ambiente sociale, nell'identificazione cioè con l'una o l'altra di queste persone assunte a modello»¹⁰⁰. Ecco dunque perché Oc si colloca là dove stava Dio, il Dio pregato dalla proprietaria della stanza, cioè la madre. Ma attenzione, il Super-Io mostrato da Beckett è privo della componente severa e c'è un motivo: si ricordi, a questo punto, che in Beckett spesso è presentato il fallimento educativo, l'annientamento genitoriale e spirituale. Questo elemento è anche alla base di alcune sue opere maggiori, come per esempio *Finale di partita*, dove Nagg e Nell, genitori bambini, oggetti di rifiuto, sono ridotti a chiedere 'pappa' al bambino-padre-padrone Hamm. Si pensi al Dio che non c'è, presentato in *Film*, ridotto a un esistere sottoposto al *percipere* del pregante. Si pensi alla società disfatta, alle macerie dentro le quali si svolge l'azione di *Teatro I*. E così via. Oc, dunque, incarna un Super-Io mancato, un Super-Io in potenza. Il cerchio si chiude.

Invece no, il cerchio ancora non si chiude. In Freud è ribadito che questa dinamica di scissione permanente è propria dello psicotico. Ma, in Beckett, non è lo psicotico ad essere oggetto d'indagine, bensì l'uomo, l'uomo in genere. A questo punto si consideri l'altro filone interpretativo, quello junghiano: valgono ancora tutte le considerazioni di Freud, ma visualizzate da una diversa prospettiva, quella enantiodromica:

Enantiodromia: letteralmente significa «corsa in senso contrario» ed esprime l'antagonismo del divenire, l'idea che tutto ciò che c'è si trasforma in senso contrario. [...] «La natura stessa tende all'antagonismo; da questo deriva la sua armonia, non dall'identico»¹⁰¹ [...]. Io chiamo *enantiodromia* la manifestazione dell'opposizione inconscia, in particolare nello svolgimento temporale. Questo fenomeno caratteristico si presenta quasi sempre quando una tendenza estremamente unilaterale domina la vita conscia, in modo che poco a poco si forma nell'inconscio un atteggiamento opposto, ma stabile, che si manifesterà dapprima con un'inibizione del rendimento conscio, poi con un'interruzione progressiva del suo orientamento troppo unilaterale. La psicologia di San Paolo e la sua conversione al cristianesimo è un buon esempio di enantiodromia [...]¹⁰².

Si può ipotizzare che Beckett avesse ben presente questo concetto quando configurava i due frammenti Oc/Og, identici contrari: se Og rappresenta l'Io, la vita conscia che, in modo altamente unilaterale, aspira solo a diventare inconsciente, Oc rappresenta la sua opposizione inconscia, che aspira a rendersi con-

¹⁰⁰ Ivi, p. 386.

¹⁰¹ Il brano, da cui Jung trae il termine «enantiodromia», è di Eraclito.

¹⁰² C.G. Jung, *Tipi psicologici*, Roma, Newton Compton editori, 1973, p. 398.

scia attraverso l'investimento¹⁰³. Ma si noti: qui non si può parlare di enantiodromia pura, perché nell'enantiodromia junghiana gli opposti non si incontrano, ma si susseguono, realizzandosi così nel divenire, nel tempo. Dunque la scissa identità palindromica mostrata in *Film* è un'enantiodromia sincronica, inconciliabile e terribile, come la si avrebbe se San Paolo si trovasse, in se stesso, contemporaneamente persecutore di cristiani e cristiano perseguitato. È chiaro che una tale condizione non può che essere insostenibile.

A fronte di tutto questo si può concludere che l'influenza della psicoanalisi è più profonda di quanto lascerebbe intendere una lettura e una visione superficiale di quest'opera bifronte.

10. *L'essere vedente come Trinità decaduta*

Fino ad ora si è tentato di spiegare i due segmenti del palindromo, identici e contrari. Per concludere, manca un'interpretazione del modello di 'uomo' che quest'opera beckettiana sembra delineare. Si noterà che, in *Film*, il palindromo non si riforma: già è stato detto che l'identità non può confluire in un essere unico e coerente, cioè in una mente berkeleyana semplice, indivisa e attiva. La proprietà palindromica è quindi una qualità dello sguardo, già definito da Diana «ontopoietico»¹⁰⁴. Ma con la metafora del palindromo si ha un'ulteriore analogia da verificare.

L'andirivieni dell'occhio da un capo all'altro della linea di percezione – generata cinematograficamente da un campo contro campo totale – è una modalità di 'lettura' dell'*esse* complessivo, le cui parti, però, mantengono una distanza spaziale, una frontalità che non si rimargina. Il personaggio originario, l'*esse* pre-operatorio, esiste solo all'interno di questo rapporto visivo. Quindi non assistiamo solamente a una visione capace di mantenere Og nell'esistenza, ma a uno sguardo agrimensore che è esso stesso esistenza, esso stesso 'personaggio', proprio perché nel suo andirivieni è permesso il labile ritorno all'*esse* non scisso, di cui Beckett non ci mostra mai il volto 'integro'. Lo sguardo è dunque il terzo protagonista, il vero protagonista, come del resto l'inserzione iniziale e finale dell'occhio – inserzione che racchiude l'intera vicenda tra due sguardi – implicitamente suggerisce. La visione, nella sua proprietà unitiva fra due istanze identiche che si respingono – per l'appunto come i poli identici di una calamita –, è pertanto l'unica istanza certa visibile in *Film*: allo spettatore è data a vedere solo la visione, la percezione senza volti percipienti. Lo spettatore incarna fisicamente ciò che non ha volto, ma soltanto *visio*.

¹⁰³ Per uno studio dell'apporto junghiano, in particolare enantiodromico, all'interno della Trilogia beckettiana – concettualmente legata alla filosofia di Giordano Bruno e al tema dell'identità –, si veda A. Tagliaferri, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria* cit., pp. 37-46.

¹⁰⁴ Cfr. R. Diana, *Disappartenenza dell'Io. Berkeley e Beckett* cit., p. 66.

A questo punto si viene a creare un parallelismo assai suggestivo: proprio come Dio, anche l'essere vedente beckettiano non necessita del mondo per sussistere: entrambi esistono nell'autopercezione. Infatti, anche Dio si autopercepisce: in questo, appunto, il motivo della sua autosufficienza, ma anche del suo essere misteriosamente Uno e Trino. Anche senza il mondo, «[Egli] continuerebbe a contemplare gioiosamente sé in quello speciale rapporto di visione per autorispecchiamento sussistente che è il rapporto trinitario [...]». Dio luce genera entro sé lo specchio di sé, il Figlio, e nel reciproco riflettersi dello πνεῦμα caldo e radioso che spira dagli occhi, si genera appunto lo πνεῦμα ἄγιον, lo Spirito santo che è rapporto visivo di *ardor* ed *amor*¹⁰⁵. Lo Spirito Santo, rapporto visivo di amore tra Dio Padre e Dio Figlio è esso stesso Persona, che fluisce dall'uno all'altro in perfetta armonia, generando unione.

L'essere vedente è dunque simile a un modello trinitario: ma di Trinità decaduta, paradossale, enantiodromica e sincronica, impossibile a sussistere oltre l'istante del reciproco *percipi*. In una parola, umana. Un cortocircuito esistenziale, dove lo sguardo resta, sì, un'istanza finalizzata all'assimilazione tra vedente e veduto, «per realizzare un rapporto di sussistenza trinitaria»¹⁰⁶; ma che, contemporaneamente, mostra in sé l'impossibilità di operare suture fra le parti dell'Io. L'uomo, nell'aporia interna che produce, diventa inconcepibile, così come, per altri versi, incomprendibile è la Trinità; ma l'analogia con Dio si arresta qui. Beckett, del resto, non amava affatto le metafore divine come spiegazione alle opere¹⁰⁷ e tentare di capire oltre l'uomo beckettiano sarebbe come voler travasare il mare in una buca sulla spiaggia. Agostino racconta che così gli disse un fanciullo, mentre egli meditava sulla Trinità. Beckett era un appassionato lettore di Agostino.

Parafrasando la weischedeliana «teologia all'ombra del nichilismo», forse si potrebbe dire che Beckett, con la sua opera e con la sua arte, e in *Film* soprattutto, è andato a costruire una vera e propria 'antropologia all'ombra del nichilismo' – dove per nichilismo si intende quell'aspirazione dei suoi personaggi a un forse impossibile *nihil*. È assai sorprendente come un racconto di poche pagine – e un film di appena 22 minuti – possa giustificare in sé un così vasto panorama filosofico. Il segreto potrebbe stare proprio nella duplicità, anzi, nella componente palindromica di quest'emblematica opera d'arte, unitaria e duplice: opera scissa in parola e immagine, in frammenti tra loro autonomi e, contemporaneamente, fra loro indispensabili. In questo modo, l'arte è scissa come lo è l'uomo, divenendone l'emblema; e assume in sé più vasti contenuti, proprio nel momento in cui i due frammenti, racconto e film, si 'investono' reciprocamente, riconoscendosi e spiegandosi. *Mise en abyme*.

Il cerchio si chiude? No: «Non attribuire a ciò valore di verità assoluta. Si tratta semplicemente di una trovata strutturale e drammatica»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Giorgio Stabile, *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, in «Micrologus» V, 1, 1997, p. 245.

¹⁰⁶ Ivi, p. 245.

¹⁰⁷ S. Beckett, *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico* cit., p. 90.

¹⁰⁸ S. Beckett, *Teatro completo* cit., p. 864.

IL DEMONE E L'EROE
ALTRE OSSERVAZIONI SU PAVESE E VICO

Tommaso Tarani

1. Nel saggio *Il mito*, pubblicato nel 1950 su «Cultura e realtà», Cesare Pavese affronta il problema cruciale del «primitivismo» che aveva animato in maniera più o meno costante il dibattito antropologico delle origini. L'autore sembra voler ridimensionare le discussioni, definite «appassionate e pedanti», della ricerca etnologica e ritornare ai primordi poetici del problema, alla scoperta della mentalità primitiva che ebbe la *Scienza Nuova* di Giambattista Vico come testo pioniere:

Prima che favola, vicenda meravigliosa, il mito fu una semplice norma, un comportamento significativo, un rito che santificò la realtà. E fu anche l'impulso la carica magnetica che sola poté indurre gli uomini a compiere opere. Tutto ciò non è nuovo. L'ha chiarito la ricerca etnologica attraverso discussioni appassionate e pedanti, e la croce – implicita o esplicita – della disputa fu il presunto prelogismo dei primitivi, la questione se quei nostri antenati pensassero secondo schemi concettuali e legge di casualità o non piuttosto secondo una mistica legge di partecipazione, la magia, l'arbitrio animistico. Qualcuno si è addirittura chiesto se realmente quella gente non disponesse di poteri soprannaturali o metempirici, se insomma la stregoneria non fosse una cosa seria. A noi pare che, come sempre accade, l'inventore della questione ci abbia visto più chiaro di tutti. «... I primi uomini, come fanciulli del genere umano, non essendo capaci di formar i generi intelligibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici, da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere somiglianti...» (*Scienza Nuova Sec.degn. XLIX*). Questa prima classica descrizione della mentalità primitiva ci riesce, a tutt'oggi, la più convincente. Se poi le accostiamo l'altra degnità (XLVII) che «... il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi a luogo di falso...», potremo capacitarci che realmente il Vico ha veduto il problema nella sua interezza e, leggendo, com'è giusto, mitico dov'egli dice poetico, avremo messo fine a molte mal impostate dispute contemporanee. Quelli che il Vico chiama universali fantastici sono – è noto – i miti, e in essi i fanciulli, i primitivi, i poeti (tutti coloro che non esercitano ancora o non del tutto il razioicinio, la «umana filosofia») risolvono la realtà, sia teoretica che pratica. Fu il primo il Vico a notare e interpretare l'evidente fatto che *tutta* l'esistenza dei primitivi (i

«popoli eroici») è modellata sul mito. Ora, quest'atteggiamento umano fondamentale, questa riduzione di «tutte le spezie particolari» a «certi modelli», «a generi fantastici», non è altro che l'atteggiamento religioso¹.

Quello che Pavese imposta come generale problema estetico, noi cercheremo di trasformarlo man mano in problema stilistico, non solo nel tentativo di capire l'effettiva influenza del pensiero di Vico nella narrativa pavesiana, ma soprattutto per sottrarre, in chiave comparatistica, le speculazioni sul mito a un dibattito, talvolta astratto, volto a rintracciare tra i due autori unicamente somiglianze di poetica². È infatti un dato sostanziale che la presunta mentalità pre-logica dei primitivi caratterizzante il mito non può che esprimersi, dal linguaggio alle rappresentazioni artistiche ai riti popolari, in strutture ben concrete. Questo perché la pratica mito-logica, proprio in quanto compresenza e interazione di irrazionale e razionale, «mito» e «logo», sembra porsi come obiettivo fondamentale d'indagare e decostruire la terribile violenza degli archetipi limitandoli in strutture ben acciuffabili dalla ragione. Sono tali strutture, o tracce, del pensiero mitico, a fornire i materiali d'indagine agli studiosi. Ad esempio, nelle ultime e decisive pagine di *Linguaggio e mito*, Ernst Cassirer non aveva esitato a far coincidere lo spazio dell'immagine mitica con una struttura poetico-retorica ben precisa. Aveva infatti parlato di «pensare metaforico» a proposito del mito, scrivendo che «sembra dunque necessario partire dall'essenza e dal significato della *metafora*, se vogliamo cogliere da un lato l'unità, dall'altro la diversità del mondo mitico e di quello linguistico»³. Lo stesso Vico, secoli prima, nel secondo libro della *Scienza Nuova* aveva impostato il problema nella sua purezza, poiché se è

¹ Cesare Pavese, *Il Mito*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1959, p. 346.

² Si deve ovviamente a Furio Jesi e ai suoi bellissimi saggi su Pavese l'inaugurazione del filone di studi mitici applicati all'autore, poi raccolti nel volume *Letteratura e mito* che avremo modo di citare in seguito. I mutui rapporti tra Pavese e Vico, spesso sulla base delle poche annotazioni del diario pavesiano o dei saggi in cui il filosofo viene apertamente citato, sono stati a più riprese indagati dagli studiosi. Girardi dedica le prime pagine del suo scritto al commento del saggio *Il Mito* riconoscendo a Pavese l'originalità di recuperare, in opposizione alla visione di Croce, il «valore integralmente umano e perciò religioso [...] della speculazione vichiana» (Enzo Noè Girardi, *Il mito di Pavese e altri saggi*, Milano, Vita e Pensiero, 1960, p. 18). Cfr. anche Umberto Mariani, *Vico nella poetica pavesiana*, in «Forum Italicum», 2, 1968, pp. 80-98. Altre somiglianze di poetica, decretate a partire dall'analisi di testi in cui vengono rintracciate eco vichiane, sono state trovate da Franco Lanza, *Pavese e Vico*, in *Studi di letteratura e di storia in onore di Antonio di Pietro*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 394-405. Una rassegna dei passi pavesiani in cui risuona il nome di Vico è stata fatta nella breve comunicazione di Franco Pappalardo La Rosa, *Tracce e spunti del pensiero vichiano nella produzione letteraria di Cesare Pavese*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*, Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro di Studi Cesare Pavese, 1982, pp. 127-134). Si leggano anche le recenti, acute considerazioni di Michele Ladogana, *Il pensiero di Vico in Cesare Pavese*, Post, 2, 2010, Milano, Mimesis, pp. 117-125.

³ Ernst Cassirer, *Linguaggio e mito*, Milano, Se, 2006, p. 101.

da un lato innegabile che l'anima primitiva risolve spontaneamente, come anche Pavese riconosce, la realtà esteriore nel mito e «il vero fisico» nel «vero poetico o metafisico», dall'altro è pur sempre di una *logica poetica* che si tratta; e tale logica è articolata in figure, si fa conoscere. Vico è stato dunque il primo pensatore a isolare, nel linguaggio mitico dei «poeti teologi», importanti strutture stilistiche⁴ quali la metafora, i tropi, le similitudini. Con la cura, va sottolineato, di non far prevalere l'elemento logico, intellettuale, apportato dal *logos*, su quello vivo e sentito dai poeti teologi come realtà mitica operante:

Adunque la sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una metafisica, non ragionata ed astratta qual è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovet'essere di tai primi uomini, siccome quelli ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie, com'è stato nelle *Degnità* stabilito [...]; nello stesso tempo, diciamo, alle cose ammirate davano l'essere di sostanze dalla propria lor idea, ch'è appunto la natura de' fanciulli, che [...] osserviamo prendere tra mani cose inanimate e trastullarsi e favellarvi come fusser, quelle, persone vive⁵.

Di questa logica poetica sono corollari tutti i primi tropi, de' quali la più luminosa [...] è la metafora, ch'allora è vieppiù lodata quando alle cose insensate ella dà senso e passione, per la metafisica sopra qui ragionata: ch'i primi poeti dieder a' corpi l'essere di sostanze animate, [...] cioè di senso e di passione, e sì ne fecero le favole; talché ogni metafora sì fatta vien ad essere una picciola favoletta. Quindi se ne dà questa critica d'intorno al tempo che nacquero nelle lingue: che tutte le metafore portate con simiglianze prese da' corpi a significare lavori di menti astratte debbon essere de'tempi ne' quali s'eran incominciate a dirozzar le filosofie [...]. Quello è degno d'osservazione: che 'n tutte le lingue la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti e degli umani sensi e dell'umane passioni. Come «capo», per cima o principio; «fronte», «spalle», avanti e dietro; «occhi» delle viti e quelli che si dicono «lumi» ingredienti delle case; «bocca», ogni apertura; «labro», orlo di vaso o d'altro; [...] «barbe», le radici; «lingua» di mare; [...] «collo» di terra; «braccio» di fiume; «seno» di mare, il golfo; [...] «viscere» della terra; «ride» il cielo, il mare [...]; «mormora» l'onda; [...]⁶.

Come si evince dalla lettura, il pensiero vichiano si articola attorno a due nuclei inestricabili, *mythos* e *logos*, rispettivamente rappresentati dal primo e dal secondo dei passi che abbiamo proposto. In quanto realtà «sentita e immagina-

⁴ Lanza, nel suo saggio, cita il secondo dei passi da noi riportati della *Scienza Nuova*, alludendo al «fondamentale scambio di attributi uomo-natura» quale espressione principale della «fenomenologia primitiva», anche se poi non chiarisce in che modo tali strutture retoriche vengano utilizzate, in concreto, nella prassi poetica di Pavese.

⁵ Giambattista Vico, *La Scienza Nuova*, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 261-263.

⁶ Ivi, pp. 283-284.

ta», nonché principale modalità d'accesso al reale, la rappresentazione dell'anima primitiva è sostanzialmente *mythos*. In quanto facoltà attiva, poetica, operante, essa è *logos*, poiché articolandosi in strutture retoriche del significato («metafore», «tropi», «simiglianze») esce dal silenzio in cui il flusso mitico la costringeva e diviene poiesi, si dà a conoscere. Vico è perfettamente consapevole di questo doppio aspetto della facoltà primitiva, ponendolo quale principio fondamentale della sua *Metafisica poetica*. Fa anche di più, attribuendo alle categorie di *mythos* e *logos* le nozioni di «idea» e «parola», specificando che la religione appartiene alla prima, al discorso chiuso e potenziale del *mythos* che, in un certo senso, nega la possibilità della «favella» («E convenevolmente fu così dalla divina provvidenza ordinato in tali tempi religiosi, per quella eterna proprietà: ch'alle religioni più importa *meditarsi* che favellarne»)⁷. In altre parole, Vico espone nella *Scienza Nuova*, in forma grezza ma indubbiamente consapevole, il dispositivo mitico originario e la sua forzatura, facendo balenare la vertiginosa intuizione che le immagini e rappresentazioni mentali del mito covano già al loro interno il *germe* che attende di essere articolato dal poeta liberandosi in parola e *logos*⁸. Se la notte del mito, tutta fatta di timori e tremori, non può che reggersi sulla paralisi e l'afasia (è la favola greca, *μυζος*, scrive Vico, da cui «vien a'latini *mutus* - la quale ne'tempi *mutoli* nacque mentale»)⁹, la facoltà poetica, che ne è il tesoro e la festosa riserva, spezza il circolo del mutismo e scandisce un dettato nuovo, fondando una cultura e inaugurando lo spazio della storia. Sotto questo aspetto, i poeti teologi della *Scienza Nuova*, in quanto creatori di strutture poetiche, sono posti sullo stesso piano degli «eroi» fondatori delle prime città e delle tecniche agricole. Cioè dei primi civilizzatori (gli Ercoli, gli Orfei) che, sottraendo i giganti alla bestiale «ferinità», apportarono loro in un unico movimento la legge e la cultura.

Ora, nel saggio sul *Mito* del 1950 Pavese definisce come «eroica» la morale poetica vichiana, e soprattutto fa coincidere con la profanazione delle potenze mitiche il più alto compito etico del poeta. Nelle parole dell'autore, le «idee» di Vico caratteristiche dei miti divengono, in un passaggio estremamente significativo, «immagini», la cui natura è definita «demonica». Per vincere l'irriducibile assoluto della loro potenza interviene il *logos* (il «discorso accessibile al prossimo»), al fine di «togliere al mito violato la sua unicità» e trasformare i flussi mitici «che vogliono esser creduti» (i «veri metafisici» vichiani) in *simboli concreti*¹⁰. Si noti anche come, in sintonia con l'ontologia di Vico che voleva la reli-

⁷ Ivi, p. 280.

⁸ Tale anche una delle definizioni dell'arte che Pavese fornisce nel suo diario («l'arte, che di mito fa logo»).

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Anche Cassirer individua nell'attività performatrice dell'immagine mitica attraverso il linguaggio la più alta forma di liberazione dalle potenze del mito, nonché il compito supremo dell'arte: «Anche l'immagine approda alla sua funzione puramente rappresentativa, alla sua fun-

gione «meditata» prima della «favella», l'esperienza del mito in Pavese risulti avvolta da un «alone *religioso*» che dovrà a sua volta essere forzato dall'atto sovranico del poeta e farsi parola:

Mitico chiamiamo perciò questo stato aurorale; e *miti* le varie immagini che balenano, sempre le stesse per ciascuno di noi, in fondo alla coscienza. Esse vivono in quanto tuttora non risolte nell'evidenza poetica o nella chiarezza razionale, ma irradiano tanta vita, tanto calore, tanta promessa di luce, che riescono in definitiva altrettanti fuochi o fari della nostra coscienza. Nel presente discorso questi miti individuali c'interessano come i germi di ogni poesia.

Il poeta che altro fa se non travagliarsi intorno a questi suoi miti per risolverli in chiara immagine e discorso accessibile al prossimo? Giacché è loro natura *demonica* che, mentre incantano con l'esperienza di un unico di un assoluto irriducibile, questi miti, che vogliono esser creduti («veri metafisici»), inquietano la coscienza come un'importante parola ricordata soltanto a metà, e impegnano tutte le energie dello spirito per rischiararli, definirli, possederli fino in fondo. Ma possedere vuol dire distruggere, si sa. Questa distruzione – beninteso, è una trasformazione – toglie al mito violato la sua unicità, la sua misteriosa *potenza* di simbolo creduto. Il mito che si fa poesia perde il suo alone religioso. Quando si faccia anche conoscenza teorica («umana filosofia») il processo è finito¹¹.

La potenza interiore, demonica del mito dovrà dunque essere rischiarata e definita dai lumi dell'«umana filosofia», farsi «conoscenza teorica», materia conoscibile ed esperibile. In *tale* dimensione, forse, l'aver impostato il problema come stilistico potrà aiutarci a mettere meglio a fuoco quel legame «retorico», strutturale, in cui Vico fa coincidere, nella *Scienza Nuova*, l'essenza stessa della rappresentazione primitiva. E da lì potremo anche muovere per cercare di capire, in dettaglio, l'uso che Pavese fa di tali strutture nella sua narrativa.

2. Il fatto, da noi già esposto su scorta vichiana, che il *logos* primitivo già presenti al suo interno, o meglio faccia parlare, l'immagine mitica, può essere agevolmente confermato dalla lettura dei molti testi che Pavese scelse di pubblicare assieme a Ernesto de Martino per la «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» presso Einaudi¹², poi confluita nel catalogo Bollati-Boringhieri. In uno di questi in particolare, *L'anima primitiva* di Lucien Lévy Bruhl, la cui influenza è attestata in

zione specificamente «estetica», solo quando il cerchio magico, in cui essa rimane confinata nella coscienza mitica, viene spezzato, quando si riconosce in essa non una forma mitico-magica, bensì una vera e propria forma di attività formatrice» (E. Cassirer, *Linguaggio e mito* cit., p. 115).

¹¹ C. Pavese, *Il Mito* cit., pp. 348-349.

¹² Per una ricostruzione dei nessi e delle influenze di questi testi nel pensiero di Pavese, cfr. le belle pagine di Jesi (cfr. Furio Jesi, *Lettere di Pavese: una confessione dei peccati*, in *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 183-184).

vari pensieri del diario paveseano¹³, si ritrova quel procedimento tropico-metaforico già presente *in nuce* nella *Scienza Nuova*, che abbiamo isolato al paragrafo precedente quale espressione più pura della favella dei poeti teologi. Scorrendo il libro dell'etnologo francese in cui vengono riportate le testimonianze dei primitivi circa le loro credenze religiose, non ci stupiamo di ritrovare, nel *logos* dei parlanti, la presenza di strutture che spaziano dalla semplice metafora che «umanizza» il fenomeno naturale, all'aperta similitudine, fino all'esposizione distesa di quelle che possono essere definite favole a tutti gli effetti. Ne portiamo alcuni esempi:

Anche il *mringa*, un albero che alligna soltanto nella zona coltivata dai Dschagga, per abbatterlo richiede scongiuri speciali. Lo si chiama «sorella» di colui che ne è il proprietario il quale poi non può prendere parte all'operazione. [...] Al posto del proprietario un cerimoniere ha il compito di consegnare *l'albero – sorella* del proprietario – a coloro che lo vengono a cercare: *essattamente come si affida una fidanzata agli amici del marito*. [...]¹⁴

È questo uno stato emotivo strano e impenetrabile per noi, ma naturale per il «primitivo», il quale si rappresenta – o piuttosto *sente* – un'essenza comune in tutti gli esseri con cui si trova in rapporto. «Voi credete sul serio – ci si potrebbe chiedere – che il Dschagga rivolga una preghiera all'ascia, al suo manico, all'albero che deve abbattere, alla liana, al canapo, alla cordicella, all'arnia, al coltello del miele ecc. *come se* questi oggetti potessero accordargli o rifiutargli il loro favore o il loro aiuto, assicurargli o impedirgli il successo? Credete proprio che essi attribuiscono loro dei sentimenti e una volontà *come a esseri coscienti?*»¹⁵

Le pietre sono per la terra quello che le ossa sono per il suo corpo: partecipano quindi alla sua natura e hanno diritto allo stesso rispetto [...]. A Malekula (Nuove Ebridi) dei grossi blocchi di pietra sono considerati *come la forma corporea di antenati* [...]. Quando il Maori entrava in una foresta si sentiva *fra i suoi simili*: gli uomini e gli alberi non avevano infatti una origine comune, essendo gli uni e gli altri discendenti di Tane? [...] E esso [il Maori] *vedeva in quegli alberi maestosi delle persone viventi* appartenenti al ramo maggiore della grande famiglia. [...] Un grosso albero che sia cresciuto nei pressi di un orto piantato dai genitori di un individuo, non sarà mai toccato dall'individuo stesso. «Abbattendolo, - mi dice uno dei miei informatori – voi ferite *il vostro proprio corpo*»¹⁶.

Stando a quello che l'Hose e Mac-Dougall hanno udito raccontare, i coccodrilli, come gli altri animali, *parlano fra loro*: una volta *parlavano con gli uomini*¹⁷.

¹³ Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 45, 163, 221.

¹⁴ Lucien Lévy Bruhl, *L'anima primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 33.

¹⁵ Ivi, p. 37.

¹⁶ Ivi, pp. 37-45.

¹⁷ Ivi, p. 53.

Tutti questi esempi sono per noi significativi proprio in quanto favole e metafore, dacché vediamo contenuto in essi, srotolato nella forma distesa del racconto, il *germe* retorico dell'immagine primitiva con cui si presume i primitivi si rapportassero al loro mondo, strutturandovi un profondo rapporto simbolico. Sul piano poetico, che è poi quello che più c'interessa, possiamo estrapolarvi almeno tre strutture principali, di cui due figure retoriche e un genere letterario: la metafora, soprattutto per apposizione sostantivale («l'albero – sorella del proprietario»), la similitudine («grossi blocchi di pietra sono considerati come la forma corporea di antenati») e la favola vera e propria, in cui addirittura gli animali pensano e parlano («i coccodrilli, come gli altri animali, *parlano fra loro*»). Ora, il problema relativo alla prima consistenza mitica di queste immagini che si presume abbiano animato l'interiorità dei primitivi assumerà i tratti della ricerca di una «rappresentazione psichica» in ottica psicologica ed etnologica oppure, in quella poetica, di un fantastico mondo primordiale in cui gli dèi praticavano con gli uomini¹⁸. Quest'ultima dimensione, che di fatto trasforma l'«immagine primitiva» in una sorta di psicosi collettiva in cui tra la natura e i suoi misteriosi abitanti non sussiste più alcun triste spessore, ha stuzzicato la fantasia di molti poeti. Leopardi, tra i più grandi, già aveva rimpianto un mondo fanciullo in cui le *correspondances*, non ancora divenute fredda scienza retorica, si facevano carne e sangue, materializzando un mondo di favole antiche in cui l'umano e il divino erano una sola cosa. Anche Pavese, in certi luoghi della sua opera, sembra essere passato attraverso questa nostalgica rievocazione della paganità in cui si ritrovano, non a caso, tutti gli elementi costitutivi della linea vichiana del mito in cui l'immagine primitiva, o meglio il suo tratto tipicamente antropomorfo, era tutt'uno con la natura¹⁹ (tale in Vico la convinzione, nel-

¹⁸ Inutile specificare che i due aspetti, almeno sul piano retorico, si tocchino, visto che è sempre dalla ricostruzione del fenomeno estetico primitivo tramite le testimonianze e le tradizioni dei primitivi che l'etnologo può strutturare e fondare il proprio discorso. Ciò è particolarmente evidente nel libro di Lévy-Bruhl. Tuttavia, sempre restando ai libri scelti da Pavese per la «Collezione di studi etnologici», il tratto della natura antropomorfa risulta essere una delle costanti poetiche, riconducibile alla linea vichiana, che sembra aver maggiormente attratto la fantasia dello scrittore, come si vedrà in seguito. Si leggano ad esempio alcuni passaggi del *Ramo d'oro* di Frazer in cui sono a oggetto gli spiriti degli alberi: «Quando si abbatte una quercia, essa emette *strida* o lamenti [...] alcuni stregoni pretendono di aver udito il *pianto* degli alberi sotto la scure [...] un albero *sente* il taglio *quanto un uomo* le sue ferite [...]. Uno stregone stringe con l'albero una fratellanza, proprio *come due uomini* diventano fratelli succhiandosi rispettivamente il sangue. Dopo può abbattere senza pericolo il suo *fratello* albero [...] l'albero *spaventato* certamente porterà i frutti. La concezione degli alberi e delle piante quali esseri animati porta necessariamente a trattarli *come maschio e femmina* [...]» (James G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 141-142).

¹⁹ Si legga ad esempio questo passo del diario: «Una piana in mezzo a colline, fatta di prati e alberi a quinte successive e attraversata da larghe radure [...] t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato. [...] Lì, sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare il dio. Il luogo mitico non è quello individualmente unico, tipo santuario o simili [...], ma bensì quello di nome comune, universale [...]» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 258).

la già esposta XXXVII *Degnità* dell'opera, che «il più sublime lavoro della fantasia è alle cose insensate *dare senso e passione* e [...] di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fossero, quelle, persone vive»). Il testo a cui facciamo riferimento s'intitola appunto *Gli dèi* ed è contenuto al termine dei *Dialoghi con Leucò*, uno dei libri più belli e inattuali di Pavese. In esso, in cui l'influsso leopardiano è indubbio (basti pensare alla presenza del sintagma «spavento notturno», oppure alle superstizioni degli antichi circa «terrori notturni e terremoti» che corrispondono ad altrettanti capi del *Saggio sopra gli errori popolari*) si assiste al dialogo tra due personaggi che rimpiangono la fine del mondo pagano:

- Non è facile vivere come se quello che accadeva in altri tempi fosse vero. Quando ieri ci ha preso la nebbia sugli incolti e qualche sasso rotolò dalla collina ai nostri piedi, non pensammo alle cose divine né a un incontro incredibile ma soltanto alla notte e alle lepri fuggiasche. [...]
- Di questa notte e delle lepri sarà bello riparare con gli amici quando saremo nelle case. Eppure di questa paura ci tocca sorridere, quando pensassimo all'angoscia della gente di un tempo *cui tutto quello che toccava era mortale*. Gente per cui l'aria era piena di spaventi notturni, di arcane minacce, di ricordi paurosi. Pensa soltanto alle intemperie o ai terremoti. [...] Io, per me, non mi stanco di sentirli parlare dei loro terrori notturni e delle cose in cui sperarono.
- E credi ai mostri, credi ai corpi imbestiati, ai sassi vivi, ai sorrisi divini, alle parole che annientavano?
- Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito. Se un tempo salirono su queste alture di sassi o cercarono paludi mortali sotto il cielo, fu perché ci trovavano qualcosa che noi non sappiamo. [...]
- Dilla dunque, la cosa.
- Già lo sai. Quei loro incontri²⁰.

C'interessa evidenziare, piuttosto che la constatazione (anch'essa leopardiana) secondo cui l'impossibilità del mito in un mondo disincantato afferma in sua vece una natura muta e regolata da leggi meccaniche, il tentativo poetico di decostruire il mito stesso attraverso una riflessione sulle forme di cui Pavese mostra la perfetta padronanza. Qui si entra nel vivo del nostro problema stilistico. Nelle prime righe del dialogo, i due personaggi si ritrovano su un monte chiaz-zato di neve. Come prima cosa, la «chiazza» diventa occasione per un'analogia: l'immagine mitica, che mette in relazione il vicino col lontano, rapporta la forma del monte al corpo di un centauro, e le chiazze di neve alle macchie presenti sul manto dello stesso. È qui il dialogo la forma che articola il mito in linguaggio, e il primo personaggio si serve del procedimento analogico per dar fondo al malinconico discorso della lontananza che è al centro del breve scritto, la cui

²⁰ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 170-171.

tesi potrebbe essere così riassunta: gli dei antichi (e con essi il passato, la giovinezza) non torneranno più. È infatti proprio del flusso mitico, e tale riflessione risulta fondante di tutta l'ontologia poetica di Pavese, che l'insistenza dei lontani, di tutto *ciò che* è perduto, continui a nutrire la riserva potenziale (e demonica) delle immagini finché l'atto sovrano del *logos* non ne neutralizzi l'aureola. Solo così, trasformato il mito in dialogo e in reciproco intrattenimento attraverso l'arte della parola, sarà possibile riannodare le fila del discorso e offrire una possibilità di redenzione alle immagini che infestano la vita interiore. Citiamo il frammento, per poi tornare alla nostra questione stilistica:

- Il monte è incolto, amico. Sull'erba rossa dell'ultimo inverno ci son chiazze di neve. *Sembra* il mantello del centauro. Queste alture sono tutte così. Basta un nonnulla, e la campagna ritorna la stessa di quando queste cose accadevano²¹.

La *correspondance* «monte innevato → mantello di centauro», abilmente posta all'inizio del dialogo quale forma concreta di recupero della mitologia classica, potrebbe sembrare un dato trascurabile. Se invece, come crediamo, essa è la spia di una certa padronanza stilistica dell'autore in relazione al problema centrale del recupero, o meglio dell'articolazione stilistica del mito che è poi l'essenza più profonda della poesia anche secondo Vico, la ricerca assume tutt'altra portata.

Se apriamo le prime pagine del diario di Pavese, scritte negli anni di confino a Brancaleone Calabro, c'imbattiamo in quattro annotazioni (due delle quali citazioni dal *De rerum natura* di Lucrezio) in cui l'autore imposta inequivocabilmente il problema poetico a partire da una ricerca stilistica. La lettura di questi frammenti è illuminante, dacché l'autore sembra mettere a confronto due ispirazioni opposte: quella simbolista del «rapporto» e della «corrispondenza» da un lato e quella della descrizione esatta con «termini proprii» dall'altro. In quest'ultima, lo scarto immaginoso fornito dalle figure del significato risulta pressoché inesistente. Inutile dire che le preferenze di Pavese, certo influenzate dalle meditazioni saggistiche degli anni Trenta sullo stile «materico e terrestre» dei romanzi americani, vanno interamente alla seconda opzione. Ciò sembrerebbe escludere, apparentemente, la linea vichiana che, come abbiamo visto, fa dei rapporti e delle somiglianze il dato peculiare dello «stile primitivo» (basti leggere il capitolo della *Scienza Nuova* sui *Corollari d'intorno a' troppi, mostri e trasformazioni poetiche* in cui viene esposto con estrema chiarezza il ruolo centrale di «metafore» e «somiglianze» nella logica poetica)²². Ecco le due annotazioni. Si noti nella prima, in cui vengono trattate le «somiglianze», la presenza del medesimo traslato («Sembra») che abbiamo già visto nei *Dialoghi*

²¹ Ivi, p. 169.

²² G.B. Vico, *La Scienza Nuova* cit., pp. 283-285.

con *Leucò* quale forma di relazione del vicino col lontano («Il monte... sembra il mantello del centauro»):

28 ott.

Comincia la poesia quando uno sciocco dice del mare «*Sembra olio*». Non è affatto una più esatta descrizione della bonaccia, ma il piacere di *avere scoperto la somiglianza*, il solletico di un misterioso *rapporto*, il bisogno di gridare ai quattro venti che si è notato. [...]

1 nov.

È interessante l'idea che il sentimento in arte sia il puro pezzo mimetico, l'esatta descrizione della bonaccia. Una descrizione cioè, fatta con *termini proprii, senza scoperte di rapporti immaginosi* e senza intrusioni logiche. [...] Rimando a miglior filosofo il secondo capoverso. Mi pare comunque esatto che sentimento sia il descrivere propriamente. Adoperare le commozioni per scoprirvi *rapporti* è infatti già elaborare razionalmente queste esperienze²³.

Sullo stesso tenore un appunto scritto nel 1940, in cui la ricerca dei «rapporti metaforici» viene definita una sorta d'impressionismo macchiettistico:

21 giugno

Animare la natura descrivendola in atteggiamenti umani («il campo *si ricrea* sotto l'acqua») è inizialmente dialettale, in quanto ricorre alla forma più istintiva dell'immagine («la pioggia *mormora*») e riduce in sostanza la descrizione delle cose a una presentazione di macchiette, a un'arguzia giudicante, di tipo impressionistico – quale è appunto la macchietta²⁴.

Da osservare anche, per il primo gruppo di passi datati 1935, la pertinenza delle due citazioni lucreziane (in data 21 e 27 ottobre) che sembrano collegarsi al procedimento figurale quale modalità di occultamento dell'elemento umano (qui nella variante pagano-materna) nell'elemento terrestre. Potremmo semplicemente definirlo in chiave stilistica una figura, nient'altro che un banale trapezare del senso figurato dietro a quello proprio, che crea tuttavia un potentissimo dispositivo della trasparenza che suggerisce, dietro i veli della natura, l'insistenza di *qualcosa* di arcano e perduto. Nel caso dei passi lucreziani citati da Pavese prima di esporre le proprie riflessioni sull'essenza del «rapport» si registra, non a caso, la presenza di una similitudine e di una metafora, entrambe volte a comparare la terra al corpo della madre («*sicut nunc foemina quaeque / cum pepe-*

²³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., pp. 15-16.

²⁴ Ivi, p. 189.

rit, dulci repletur lacte» e «in *gremium matris terrae praecipitavit*)²⁵. Nel prossimo capitolo ci porremo in cerca, in passi significativi dei romanzi pavesiani, di questi dispositivi di occultamento del corpo (anch'essi un residuo pagano) che risultano, in ultima istanza, terribili inganni dell'immagine, non diversamente dai simulacri di Lucrezio (ma lo stesso discorso si potrebbe fare per i tropi di Vico e per qualsivoglia metafora...), che velano la scabra evidenza della natura con un supplemento metaforico, appunto un velo (o una pellicola) che suggerisce una riserva, o una promessa, «al di là». Quest'ultima contribuisce a far sorgere, in chi legge o osserva, immagini che lo portano altrove, verso un lontano perduto, non mai vissuto (è il caso delle immagini dell'America nella *Luna e i falò*) oppure già stato, vagheggiato e rimpianto. Contro tali inganni della lontananza risponderrebbe forse la «medicina stilistica» di Pavese della «descrizione esatta», del «termine proprio», del naturale privo di apporti metaforici. Per dirla con parole di Furio Jesi, uno dei più attenti e sensibili commentatori dell'opera di Pavese, l'ideale di un'espressione genuina del mito, svincolata da tutti quei «rapporti» demoniaci che proiettano l'espressione artistica «fuori di sé», sembra essere la sola soluzione auspicabile per ritrovare un rapporto sano e, in un certo senso, redentore, col mito:

Il problema del simbolo [...] non può essere neppure posto se non si intendono queste considerazioni preliminari e ci si limita a chiamare *simbolo* un'entità che rimanda a un'altra entità intelligibile, o almeno resa intelligibile grazie all'entità simbolica stessa. Il problema infatti consiste nell'esperienza spirituale di artisti che avvertono la necessità di evocare entità «riposanti in se stesse», prive di significato che trascenda la loro parvenza, e simboliche in quanto implicanti un rinvio a se stesse e insieme al nulla²⁶.

Questa riflessione di Jesi ci consegna in maniera essenziale, chiarissima, i rischi insiti nei cattivi simboli (che sarebbe più opportuno chiamare *diaboli*, separatori). Essi non potranno mai farci accedere al *concreto simbolo* finché saranno delle «entità che rimandano a un'altra entità intelligibile», cioè all'essenza stessa del *rapport*, alla connessione, al salto, alla catena concomitante. In altre parole, finché non saranno decifrati e svolti nella loro *nullità* («rinviando a se stessi e insieme al nulla»), finché continueranno a dare a vedere la promessa e la speranza di una realtà o di un corpo a venire, disperderanno le energie dell'uomo in una folle ricerca del lontano che non concederà mai tregua. Sotto questo aspetto aveva ragione Pavese: ogni immagine mitica è di per sé «demonica» finché il *logos*, profanando la riserva del suo niente, non le imponga una nuova legge²⁷.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ F. Jesi, *Letteratura e mito* cit., p. 18.

²⁷ Si tratta delle potenze del linguaggio messe al servizio dell'espressione artistica nella parole di Cassirer, «Ma esiste un dominio dello spirito in cui la parola non solo serba la sua originaria

3. Abbiamo dunque osservato che in vista di uno stile realistico-simbolico, Pavese sembra scartare la linea figurale delle *correspondances* per orientarsi verso uno stile piano, scarno di rapporti, perlopiù improntato al «termine proprio». Se si leggono i romanzi pavesiani in cerca di conferme in tal direzione, si deve riconoscere che ciò è vero oltre ogni dubbio. Soprattutto nei grandi romanzi della maturità come *La luna e i falò*, in cui la dialettica del *ritorno* può esser letta in doppia accezione (il ritorno del protagonista ai luoghi dell'infanzia, ma anche e soprattutto il simbolo-*logos* in quanto ritorno)²⁸, lo stile realistico si presenta come il risultato più alto e ambizioso di quella teoria estetica, di cui abbondano le pagine del diario, che vede nella parola la messe a venire del mito, nonché la conservazione del ricordo infantile e la riscoperta vergine delle cose avvolte dal loro luminoso supplemento memoriale. In altre parole, la maturità redenta dall'arte²⁹. Malgrado ciò, si deve riconoscere che anche la «poetica dei rapporti» vichiana, soprattutto in riferimento al nucleo mitico della narrativa di Pavese in cui ora cercheremo di addentrarci, ha lasciato tracce evidenti, benché abilmente occultate, in pressoché tutto il ciclo creativo dell'autore.

Vico suddivide il libro II della *Scienza Nuova (Della sapienza poetica)* in due categorie maggiori: logica poetica e morale. Esse sono ovviamente legate in quanto i poeti teologi, creando continue *correspondances* nell'ordine naturale non solo fondano le strutture poetiche che abbiamo detto (metafore, similitudini ecc.), ma consegnano agli uomini ancora nello stato ferino la prima legge morale, contestuale all'invenzione delle divinità (per Vico è breve, se non addirittura sincronico, il passaggio dalla convinzione che esistessero dèi antropomorfi della montagna al traslato «spalle dei monti»). Come vedremo, Pavese risulta influenzato da entrambi gli aspetti della meditazione vichiana. Sul piano stilistico, egli accoglie ovviamente l'intuizione della «metafora di carne» quale innesto dell'elemento umano nella natura. Precisando però che tale aspetto va ben al di là di una semplice scelta di stile, estendendosi alle fondamentali tematiche, alle sorti metafisiche dei romanzi stessi. Nel primo romanzo, *Paesi tuoi* (1941), appare chiaro che la collina non è soltanto una collina, ma nasconde al suo interno la promessa del sesso e della conquista della donna (Gisella) che vede contrapposti ben tre personaggi, il macchinista-io narrante, l'impotente Talino ed Ernesto del Prato. Basta vedere come

forza figurativa, ma la rinnova incessantemente: in esso attinge la propria eterna palingenesi, la propria resurrezione sensibile e spirituale. Tale rigenerazione si compie quando la parola si configura in espressione artistica. Qui ritrova la pienezza della vita; ma una tale vita non è più quella vincolata miticamente, bensì quella liberata esteticamente» (E. Cassirer, *Linguaggio e mito* cit., p. 116).

²⁸ Cfr. il bello studio di Antonino Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1980.

²⁹ Come nota Musumeci, «L'infanzia è mitica, il presente è poetico: come il presente è vichianamente il "logos" del passato, così la poesia è il "logos" del "mythos", è il mito ridotto a parola significante» (ivi, p. 65).

Pavese, qui sì in maniera alquanto scoperta, si sia servito di una semplice metafora per collegare la collina all'oggetto mancante per i tre protagonisti maschili (il seno femminile), di fatto ricreando in una storia dei nostri tempi l'immagine primitiva vichiana in cui la fantasia e il desiderio dell'io danno senso e vita alla natura inanimata:

Ma ridevo perché, raccontandole della *collina che sembrava una mammella*, sarei venuto sul discorso³⁰. [...] Dall'altra parte della valle si vedevano i lumi di Ponticello; ma tutto il vuoto era come una nebbia e neanche il *mammellone* si vedeva bene³¹. [...] Nel cortile faceva fresco, quasi freddo e si vedeva *la mammella* sotto la luna³².

Si osservi anche la presenza di un accorgimento tecnico, semplice ed efficace, con cui Pavese mette in pratica il procedimento inverso. Se la collina, in quanto riserva occulta dell'archetipo femminile-materno (la «mammella») è una chiara figura del seno di Gisella, in altre sequenze del romanzo il senso figurato viene ricondotto a quello proprio, svelando l'eccedenza mitica della collina e riconducendola all'origine femminile verso cui i desideri dei personaggi tendono. Ciò appare in modo evidente nella sequenza in cui l'io cerca di possedere Gisella. Dapprima Pavese cala il tentativo di amplesso dei due nel cuore del paesaggio antropomorfo, quindi ci mostra il protagonista che appoggia la testa sul petto della donna e della terra, creando tra le due una forte ambiguità semantica. In entrambi i casi, la parola scelta è sempre la stessa, che slitta da figura a termine proprio:

Andava svelta e qualche volta le vedevo soltanto una gamba e la sentivo ansimare. Adesso sì, siamo soli, pensavo, e siamo in mezzo alle *mammelle*. Ogni tanto c'era un sentiero aperto ma si vedeva solo piante e cielo caldo: le due colline non salivano abbastanza. [...] Poi colla testa sulle *mammelle* ci riposiamo, e le sentivo il cuore battere³³.

Per non parlare della sequenza finale del romanzo in cui Talino, nell'estremo tentativo di vincere la propria impotenza e affermare la conquista della donna, durante la mietitura ficca un tridente nel collo a Gisella, che morirà poco dopo. Vi è una scena in particolare che vede le donne al capezzale della ragazza nell'atto di strapparle la camicetta. La «macchina da presa» di Pavese indugia ovviamente sul particolare del seno (le solite mammelle) per mettere in scena apertamente quel fondo di morte e sangue in cui consisteva il nucleo ferino, bestiale, del corpo e del sangue che la collina, nella prima parte del romanzo, velava

³⁰ C. Pavese, *Paesi tuoi*, in *I Capolavori*, Torino, Einaudi, 2008, p. 45.

³¹ Ivi, p. 64.

³² Ivi, p. 91.

³³ Ivi, pp. 54-55.

in metafora. Assistiamo di nuovo alla «scoperta» del termine proprio, che viene rivelato subito dopo per sottrarne l'orribile vista agli astanti:

Gisella era come morta, le avevano strappata la camicetta, le *mammelle scoperte*, dove non era insanguinata era nuda. Poi la vecchia grida di non guardare. [...] La vecchia mandava via i bambini. Attraversano adagio il cortile, le avevano *coperto le mammelle*, entrano in cucina³⁴.

Altri traslati primitivi, sempre in ottica mitico-sessuale, possono essere agevolmente scovati nei romanzi di Pavese. Quasi tutte le metafore presenti nel *Carcere*, ad esempio, sembrano avere lo scopo di suggerire, in maniera neanche troppo oscura, parallelismi con la donna selvaggia, ferina e ancestrale: Concia. In una delle prime scene, il protagonista Stefano viene mostrato nell'atto di bere da un'anfora. Quest'ultima viene dapprima umanizzata per metafora a suggerire un rapporto con i fianchi di Concia. Poi la relazione figurale slitta dall'anfora all'acqua, che assume un «sapore terroso» e un gusto «selvatico e *caprigno*». Aggettivo, quest'ultimo, già usato da Pavese una pagina prima per connotare il sorriso della ragazza. Si osservi ancora il consueto procedimento dal proprio al figurato con cui lo scrittore sposta la semantica del sostantivo «fianchi» dal corpo di Concia all'oggetto inanimato (l'anfora):

La stanza dal tetto a terrazzo era un gran bagno di sudore, e Stefano si faceva alla bassa finestra dove il muro gettava un po' d'ombra e l'anfora di terra si rinfrescava. Stefano ne stringeva con le mani *i fianchi* svelti e umidicci, e sollevandola di peso se la portava alle labbra. Scendeva con l'acqua un sapore terroso, aspro contro i denti, che Stefano godeva più dell'acqua e gli pareva il sapore stesso dell'anfora. C'era dentro qualcosa di *caprigno*, selvatico e insieme dolcissimo, che ricordava il colore dei gerani³⁵.

La sua fantasia diede un balzo quando vide un mattino su quella scaletta una certa ragazza. L'aveva veduta girare in paese – la sola – con un passo scattante e contenuto [...] levando erta sui *fianchi* il viso bruno e *caprigno* con una sicurezza ch'era un sorriso³⁶.

Da notare anche la germinazione del processo figurale, secondo quanto abbiamo esposto al paragrafo precedente con le parole di Jesi, per cui nelle *correspondances* «un'entità rimanda a un'altra entità». Non solo la catena associativa incastona l'oggetto primario (i fianchi di Concia) nella metafora dell'anfora che la ricorda per somiglianza³⁷, ma vengono suggerite due altre idee concomitan-

³⁴ Ivi, pp. 82-83.

³⁵ C. Pavese, *Il Carcere*, in *I Capolavori* cit., p. 108.

³⁶ Ivi, p. 107.

³⁷ Si legga anche questo passo, in cui viene riproposta la metafora: «S'accorse, dopo un poco,

ti di cui la donna è sempre il centro nascosto: il sapore dell'acqua risulta «capri-gno» come il suo viso e «ricorda il colore dei gerani», gli stessi che Stefano aveva visto al suo primo incontro con la selvaggia («C'erano sul davanzale dei *gerani* scarlatti e Stefano si fermava ogni volta»)³⁸. In un altro luogo, Concia viene riportata per similitudine a una capra: «Non lo so. Con licenza parlando, credo faccia la serva. È bella *come una capra*. Qualcosa tra la statua e la capra»³⁹. Stesso accostamento in un dialogo tra Stefano e Pierino, in cui alla domanda «A voi piacciono le donne di qui?», il protagonista risponde «*Sembrano capre*».⁴⁰ Anche qui, la trama stilistico-simbolica messa in gioco da Pavese è alquanto complessa, e getta ponti tra i vari romanzi. In *Paesi tuoi*, ad esempio, vi è una sequenza in cui il macchinista esce di soppiatto nella campagna in attesa di Gisella. Passa il tempo ma la donna non arriva. A un certo punto, un rumore tra le frasche lo mette sul chi va là. Vede un punto nero in lontananza e lo crede lei. Si tratta invece di un suo simulacro, dacché al posto della donna compare una capra: «Gisella non veniva. Mi alzo in piedi e mi metto a ridere, per farmi una faccia. [...] Qualcuno dalla stoppia mi aveva risposto ridendo, ma non era Gisella: era un verso da bestia, che sembrava una vecchia, una voce da battere i denti. [...] *Era una capra*. Mi siedo contro il muretto e la guardo, [...] perché veniva proprio da me. Fortuna che non c'era Gisella e che non mi vedeva»⁴¹. Se si pensa poi che la sera successiva si ripete lo stesso copione, con la differenza che la donna stavolta si presenta eccome, la capra sembra essere in qualche modo sua figura e preparazione, quasi annunciandola. Ancora nel *Carcere*, nella sequenza della battuta di caccia viene palesata una somiglianza tra Concia e le prede, «*Anche Concia è una quaglia, anche Concia è una quaglia*», si ripeteva inquieto e felice»⁴².

In *Paesi tuoi* e nel *Carcere*, traslati di questo tipo sono ben evidenti. La figura femminile è chiaramente il nucleo pulsante dell'immagine primitiva nonché la promessa d'una felicità sessuale che continua a insistere, e per questo a sottrarsi, nel desiderio dei protagonisti. La metafora non è che la forma più idonea per esprimere tale tensione. Ma le somiglianze vichiane attraversano in maniera sotterranea un po' tutti i romanzi, spesso presentando una natura protesa, pronta a risvegliare i tremendi archetipi che dormono sotto il velo delle cose. Questi i più evidenti che ho rintracciato nei romanzi:

Le piccole onde correvano ai piedi con *labbra di spuma*. [...] qualcosa come un rachitico groviglio di fichidindia, *umano* e crostoso di *membra* invece che di

di fantasticare l'estate trascorsa [...] il *fianco* ruvido dell'anfora» (ivi, p. 149).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 125.

⁴⁰ Ivi, p. 140.

⁴¹ C. Pavese, *Paesi tuoi* cit., p. 46.

⁴² C. Pavese, *Il Carcere* cit., p. 135.

foglie. Erano atroci quelle siepi grasse, ammassate *carinosamente* come se l'aridità di quella terra non conoscesse altro verde, e quei fichi giallicci che incoronavano le foglie fossero davvero *brandelli di carne*⁴³ (*Il carcere*).

In fondo al viale, tra le piante, si vedeva la gran *schiena* delle colline, verdi e profonde nell'estate⁴⁴. [...] Ci sono giorni in cui questa *nuda* campagna che camminando ho un soprassalto: un tronco secco, un nodo d'erba, una *schiena* di roccia, *mi paiono corpi distesi*⁴⁵ (*La casa in collina*).

- La cascina è a San Grato, - disse, e m'indicò la *schiena* gialla del nostro colle, che s'incava sulle case oltre la piazza⁴⁶. [...] Quel pomeriggio salimmo a San Grato, sul *dorso* della collina dietro il paese [...] ⁴⁷. - La terra è *come la donna*, - continuava il padre, - voi siete giovanotti ma lo saprete a suo tempo⁴⁸. [...] Dall'ombra doveravamo si vedevano i versanti delle valli, grandi *fianchi* come di mucche accovacciate⁴⁹ (*Il diavolo sulle colline*).

Fin che restammo sottoterra io pensavo a suo nonno e dicevo che l'acqua è il *sudore* delle radici [...] Credevo di udire il gorgoglio dell'acqua che *sudava* dal tufo, inzuppava la volta, scorreva tutta la collina⁵⁰ (*Feria d'agosto*).

Un altro fertile e originale filone dell'immagine primitiva in Pavese è rappresentato dal simbolo della «frutta». Anch'esso attraversa il rapporto dei personaggi col desiderio come un fiume carsico, facendosi promessa a venire di una speranza o di un premio che sarà ostinatamente cercato e proiettato in un avvenire di speranze. Ma per trovarlo è richiesto il coraggio immane di forzare l'immagine mitica dietro cui il *premio* si nasconderebbe, e varcare una soglia. È qui che le potenze del mito si risvegliano, ed è qui che all'eroe moderno è richiesto l'atto eroico per eccellenza: stracciare il velo del mistero e assumere la responsabilità del proprio desiderio. Insomma, agire e andare incontro al destino. Il libro *Feria d'agosto* in particolare è tutto un'allusione al superamento, in chiave mitica, di tale soglia: la linea del mare nell'ottica del viaggio o, nel passaggio dall'adolescenza alla giovinezza, la scoperta del sesso femminile che in Pavese si presenta sempre come un traumatico punto di non ritorno⁵¹. Ci preme sottolineare che molti dei racconti di *Feria d'agosto* sembrano contenere, dal punto di vista dei narranti, l'es-

⁴³ Ivi, pp. 154-155.

⁴⁴ C. Pavese, *La casa in collina*, in *I Capolavori* cit., p. 211.

⁴⁵ Ivi, p. 319.

⁴⁶ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, in *I Capolavori* cit., p. 366.

⁴⁷ Ivi, p. 370.

⁴⁸ Ivi, p. 371.

⁴⁹ Ivi, p. 385.

⁵⁰ C. Pavese, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 198-199.

⁵¹ Gioanola vede nella scoperta del sesso in Pavese il passaggio alla condizione adulta (cfr. Elio Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1971, p. 238).

senza stessa dell'immagine mitica la quale, un po' come le demoniche corrispondenze di cui parla Jesi, alletta i protagonisti nascondendo la promessa di «qualcosa dietro qualcos'altro». Facendo loro cercare con ostinazione un altrove, questa immagine li allontana inevitabilmente dalla patria e dalle origini nonché, in chiave sessuale, dal mondo magico dell'adolescenza in cui il mistero della carne non era ancora svelato e il fanciullo poteva dirsi, almeno sul piano del sesso quale intimo motore delle scelte umane, al sicuro. Nella *Luna e i Falò*, ad esempio, i due aspetti procedono di pari passo, in quanto al vagheggiamento dell'altrove (Genova, l'America e così via) corrisponde l'altrettanto forte speranza di poter incontrare donne intriganti nel quadro di una vita movimentata e romanzesca.

Nell'ultimo pezzo di *Feria d'agosto*, dal titolo *Storia segreta*, Pavese contravviene alla struttura tripartita del libro che avrebbe dovuto rappresentare le fasi della crescita (adolescenza, giovinezza, maturità) mettendo di nuovo in scena il fanciullo e ponendolo di fronte ai suoi desideri nascenti. La parte più consistente del racconto ci mostra i dialoghi e le passeggiate del protagonista con una donna, la Sandiana. Leggendo, ci accorgiamo che quest'ultima, nel suo discorso sibillino e insinuante, mira a far sorgere nel protagonista tutta una serie di desideri di scoperta ed evasione, facendolo sempre sentire in difetto nei confronti delle vite e dei luoghi da lei evocati nei suoi racconti («Avrei voluto anch'io esser nato alla bicocca coi suoi vecchi e aver conosciuto i fratelli e provato quelle notti che venivano i lupi. Di questo avrei voluto vantarmi, e ascoltando la Sandiana sapevo che me ne sarei vantato»)⁵². In altre parole, potremmo dire che alla produzione del *logos* della Sandiana sorgono nell'immaginario di chi ascolta flussi e associazioni mitiche (immagini, *eikones*) che influenzeranno il suo rapporto col desiderio, dunque con le scelte, inducendolo forse a mutare il destino, come l'Edipo dei *Dialoghi con Leucò*. Nel racconto è ovviamente il personaggio a connettere i pezzi e a trarre connessioni simboliche molto significative. Una di queste, e torniamo al dispositivo stilistico vichiano dell'immagine primitiva, crea una indiscutibile corrispondenza tra la frutta e la donna. Con l'aggiunta di un elemento della massima importanza. Ci accorgiamo ora che queste immagini non sono inerti. Chiedono qualcosa al protagonista. Qui il problema viene subito impostato come etico. Contemplare non basta più. Si deve agire, passare «al di là» e addentare, cogliere e mangiare i frutti. Dapprima il narratore passa dalla *correspondance* per suggerire il rapporto:

Ma quando mangiavo le frutta, capivo. Le frutta, secondo il terreno, hanno molti sapori. Si conoscono *come fossero gente*. Ce n'è delle magre, delle sane, delle cattive, delle aspre. Qualcuna è *come le ragazze*. Ci sono fichi e uva luglienga alla Bicocca che *sanno ancora di Sandiana*. Io ne ho mangiate di ogni sorta, e specialmente la selvatica, le prugnone e le nespole acerbe⁵³.

⁵² Ivi, p. 187.

⁵³ Ivi, p. 190.

Una volta stabilita la corrispondenza («la frutta è come le ragazze»), le oscillazioni metaforiche cui la frutta va incontro vengono sempre mantenute nell'ottica di una possibile sua consumazione a venire. È infatti un altro accorgimento, nonché una finezza d'autore, l'uso di «termini propri» nella descrizione della frutta nelle pagine seguenti. Ciò ben sapendo che lo stile, pieno di corrispondenze e risonanze mitiche già stabilite, non potrà che suggerire tra le righe quel «passo al di là» che risuona in tutto il libro, cioè il passaggio della soglia, sia essa intesa nell'accezione della partenza (come l'orizzonte del mare nel racconto omonimo) oppure, come qui e in altri testi, (*La giacchetta di cuoio* e *Primo amore*) di scoperta del sesso, intesa quale superamento del divieto mitico che impediva all'adolescente di passare all'età successiva. Di fatto, memore il precedente accostamento «donne-prugnone», il seguito della narrazione risulta fin troppo allusivo al segreto antropomorfo detenuto dalla frutta:

La Sandiana rideva e diceva: - Sapessi... - Sapessi cosa? Fin che un giorno mi disse che di là dai suoi boschi dopo un'altra vallata, alla Madonna della Rovere la costa era tutta una prugnone. - Ci andiamo? - Era troppo lontano. - Ma nessuno le coglie? - chiedevo. [...] Oggi ancora mi pare un assurdo tanto spreco di sapori e di succhi che nessuno gusterà. [...] Nemmeno gli uccelli, selvaggi anche loro, non potevano goderne, perché le spine dei rametti li ferivano negli occhi. Allora pensavo alle cose, alle bestie, ai sapori, alle nuvole che la Sandiana aveva conosciuto quando stava nei boschi, e capivo che tutto perduto non era, che ci son delle cose che basta che esistano e si gode a saperlo. Anche le prugnone, diceva la Sandiana, non se ne mangia più di due tre alla volta. Ma è un piacere che ce n'è dappertutto. Già a quel tempo bastava che dicesse un paese, e mi pareva di vederlo [...] Mi pareva di esserci stato o di poterci andar domani. [...] C'era di mezzo quel selvatico che lei non sapeva ma io mettevo dappertutto. [...] Lontano, chi sa dove, c'era il mare. Lo dicevo a mio padre, e lui rideva, brusco. Una siepe di prugnone mi chiudeva l'orizzonte, e l'orizzonte sono nuvole, cose lontane, strade, che basta sapere che esistono⁵⁴.

Sono i racconti della Sandiana a innescare il germe del desiderio, e lo si capisce già dall'attacco coi punti di sospensione, che fa insorgere nel soggetto la volontà di sapere («Sapessi...»). Ma è nelle righe successive che il materiale tematico dell'intero libro viene disposto in modo da suggerire il superamento simbolico dell'«orizzonte» mitico che limita il fanciullo nello spazio chiuso della sua arcadia. La Sandiana non ha fatto altro che evocare nomi di paesi, e il protagonista, un po' come Marcel nella *Recherche*, li ha vissuti in immagine pur senza esserci mai stato («bastava che dicesse un paese, e mi pareva di vederlo»). Preso all'amo, il passo da lì a varcare il mare è assai breve («Lontano, chi sa dove, c'era il mare»). Lo stesso vale, vedremo, per la prospettiva profanatoria del tabù sessuale di cui le prugnone, e la frutta in generale, sono il simbolo. Ci limitiamo per ora

⁵⁴ Ivi, pp. 192-193.

a mostrare come la corrispondenza a sfondo sessuale «frutta-donna» non sia un elemento episodico nei romanzi di Pavese. In *Paesi tuoi*, dopo la morte dell'oggetto d'amore (Gisella), il macchinista addenta violentemente una mela quasi a sfogare il proprio istinto sul sostituto metonimico dell'amata:

Vado da me nella stanza delle *mele* di Gisella, e prendo le più belle, e mordo dentro come un matto. Stasera, pensavo, me ne riempio le tasche. Poi m'incammino e giro intorno alla casa, dove il sole picchiava ma almeno non c'era nessuno. C'era una pianta di fico che cresceva sul letamaio, e mi fermo là contro, e dico: - Basta, non tocca più a te. Più ci pensi, più è morta⁵⁵.

Nel *Carcere*, sempre in riferimento a Concia, Stefano evoca nella sua fantasticheria un rapporto strettissimo tra i succhi della frutta e le donne del paese:

Stefano si era fatta l'idea che le donne di quella terra fossero bianche e grassocce *come polpa di pere*, e quell'incontro lo stupiva⁵⁶.

L'intuizione si ritrova anche nella *Luna e i falò*, l'ultimo romanzo di Pavese:

Eppure mi piaceva quella donna, mi piaceva come il sapore dell'aria certe mattine, *come toccare la frutta fresca* sui banchi degli italiani nelle strade⁵⁷.

Passando poi da alcune annotazioni estremamente esplicite del diario (rispettivamente scritte nel 1948 e nel 1949) che tolgono ogni dubbio in proposito:

I maggio

[...] Spiegato a M. L. davanti alla collina – stupenda – che m'incarogniva non poterne far nulla, esser costretto ad ammirarla e basta. L'idea di possederla, di farla propria, di berne il segreto, d'incarnarmela, non riuscivo neanche a esprimerla. Mi spiegai *col paragone del frutto: come un frutto* si mangia e assimila, così la collina. Ma, e con questo? Dicevo; intanto il frutto non c'è più⁵⁸.
(5 dic.)

In fondo, il piacere di chiavare non supera quello di mangiare. Se il mangiare fosse impedito come l'altro, sarebbe nata tutta un'ideologia, una passione del mangiare, con norme cavalleresche. Quell'estasi che dicono – il vedere, il sognare quando chiavi – non è nulla di più che *il piacere di addentare una nespola o un grappolo d'uva*. Se ne può fare a meno⁵⁹.

⁵⁵ C. Pavese, *Paesi tuoi* cit., p. 95.

⁵⁶ C. Pavese, *Il Carcere* cit., p. 107.

⁵⁷ C. Pavese, *La luna e i falò*, in *I capolavori* cit., p. 643.

⁵⁸ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 350.

⁵⁹ Ivi, p. 380.

Questi due passi bastano da soli a ricostruire pressoché per intero l'articolato ordito metaforico di Pavese in riferimento ai simboli collina-donna-frutta da noi mostrati in queste pagine. Nel primo, l'impotenza di possedere la collina slitta, in una fitta rete di metafore, nell'evidente impossibilità di ritrovare in essa l'oggetto mancante che era pure al centro del romanzo *Paesi tuoi* («la *mammella* della collina»). Infine, il paragone col frutto mangiato allude chiaramente alla consumazione dell'atto sessuale, per quanto manchi nell'annotazione del diario il *tertium* (appunto, la donna) che collega i simboli della collina e della frutta. Quasi il controcanto del primo, il secondo passo rende esplicito (nel caso ce ne fosse stato bisogno) il suddetto parallelo a sfondo sessuale «mangiare la frutta-chiavare», ma invocando un'estetica cavalleresca che protegga i profanatori dalla consumazione compulsiva del frutto. Quasi a voler dire che alcuni misteri dovrebbero restare velati, e che la cultura, a maggior ragione in quanto generatrice di leggi, divieti e simulacri, dovrebbe essere preservata nella sua laenza mitica. Oppure forzata, ma in altro modo. Con la consapevolezza dell'eroe. Questo era anche uno dei capisaldi del pensiero vichiano, come vedremo nel paragrafo successivo.

4. Sul piano della morale poetica, il racconto di Vico si presenta come una enorme metafora sull'uscita dell'umanità dallo stato bestiale e ferino. I primi uomini, cui i poeti teologi apportarono la cultura e la legge morale, erano originariamente delle belve (i giganti reduci del diluvio) in preda a passioni violente e spaventose:

Ma tali primi uomini, che furono poi i principi delle nazioni gentili, dovevano pensare a forti spinte di violentissime passioni, ch'è il pensare da bestie. Quindi dobbiamo andare da una volgare metafisica (la quale si è avvisata nelle *Degnità* e troveremo che fu la teologia de' poeti), e da quella ripetere il pensiero spaventoso d'una qualche divinità, ch'alle passioni bestiali di tal'uomini perduti pose modo e misura e le rendé passioni umane. Da cotal pensiero dovette nascere il conato, il qual è proprio dell'umana volontà, di tener in freno i moti impressi alla mente dal corpo, per o affatto acquetargli, ch'è dell'uomo saggio, o almeno dar loro altra direzione ad usi migliori, ch'è dell'uomo civile⁶⁰.

Fingendosi l'idea d'una divinità irata e in atto di punire (tale il primo Giove, definito «fulminante» da Vico), gli uomini cominciarono a trarre cause vere da falsi effetti, popolando la natura di dèi antropomorfi (da cui la natura eminentemente «poetica» della scoperta) e ridimensionando la loro condotta sfrenata nel segno della legge morale⁶¹. Tra gli effetti principali del passaggio dallo stato

⁶⁰ G.B. Vico, *La scienza nuova* cit., p. 239.

⁶¹ «[...] così la metafisica de' poeti giganti, ch'avevano fatto guerra al cielo con l'ateismo, gli vinse col terrore di Giove, ch'appresero fulminante. E non meno che i corpi, egli atterrò le

ferino alla cultura, Vico sottolinea anzitutto il ridimensionamento della «libidine» e il fatto, importantissimo, che gli «uomini sappienti» fossero capaci di «dar altra direzione ai moti impressi alla mente dal corpo». Lo stesso timore della divinità che aveva placato la superbia dei selvaggi, ingiunge ora di astenersi dal dare libero sfogo alle passioni «in faccia al cielo», e di fondare le prime istituzioni matrimoniali nel segno della pudicizia:

Cominciò, qual dee, la moral virtù dal conato, col qual i giganti dalla spaventosa religione de' fulmini furon incatenati per sotto i monti, e tennero in freno il vezzo bestiale d'andar errando da fiere per la gran selva della terra [...]. Col conato altresì cominciò in essi a spuntare la virtù dell'animo, contenendo la loro libidine bestiale di esercitarla in faccia al cielo, di cui avevano uno spavento grandissimo; e ciascuno di essi si diede a strascinare per sé una donna dentro le loro grotte e tenerlavi dentro in perpetua compagnia di lor vita; e si usarono con esse la venere umana al coverto, nascostamente, cioè a dire con pudicizia; e si incominciarono a sentir pudore [...]. In cotal guisa s'introdussero i matrimoni, che sono carnali congiungimenti pudichi fatti col timore di qualche divinità [...]⁶².

Se saltiamo, nel medesimo libro, alla sezione *Della fisica poetica*, Vico ci dice anche dove i poeti teologi avevano collocato, come fece Platone, i tre aspetti dell'anima: razionale, irascibile e concupiscibile. Quest'ultima, ove risiedono gli appetiti umani (tra cui l'istinto sessuale) viene identificata col «sangue» e, in un ulteriore contatto con la potenza generatrice, lo «sperma»:

I liquidi riducevano [sogg. i poeti teologi] al solo *sangue*, perciocché la sostanza nervea o *spermale* pur chiamavano «sangue» (come la frase poetica lo ci dimostra: «sanguine cretus» per «generato»), e con giusto senso ancora, perché tal sostanza è 'l fior fiore del sangue. [...] Fecero il petto stanza di tutte le passioni, a cui con giusti sensi ne sottoposero i due fomenti o principi: cioè l'irascibile nello stomaco [...] – e posero la concupiscibile, più di tutt'altro, nel fegato ch'è diffinito l'«ufficina del *sangue*», ch'i poeti dissero «precordi», ove Titane impastò le passioni degli altri animali [...]; e abbozzatamente intesero che la concupiscenza è la madre di tutte le passioni e che le passioni sieno dentro de' nostri umori⁶³.

In questa associazione di Vico tra «sangue», «sperma» e «concupiscenza», ci sembra di poter ritrovare un tema importante della narrativa pavesiana⁶⁴. È infat-

loro menti, con fingersi tal idea sì spaventosa di Giove, la quale – se no co'raziocini [...] co'sensi, quantunque falsi nella materia, vivi però nella forma [...] – loro germogliò la morale poetica con fargli pii» (ivi, p. 351).

⁶² Ivi, pp. 352-353.

⁶³ Ivi, p. 496.

⁶⁴ Un accostamento vichiano in riferimento al sangue è tra l'altro contenuto, come sem-

ti costante in Pavese l'accostamento del sangue all'atto sessuale inteso quale metafora di una perdita progressiva dei freni inibitori che la cultura aveva imposto per proteggere l'individuo dalle parti più oscure di sé. Soprattutto nei romanzi della maturità (in maniera particolarmente evidente nella trilogia della *Bella estate*), la dissipazione sessuale si presenta come uno degli elementi distintivi dei personaggi (Amelia, Gabriella, Morelli, Momina e molti altri), le cui tendenze sottilmente orgiastiche testimoniano di una quasi regressione allo stato primitivo delle belve vichiane. Il sesso, e il sangue che gli è indissolubilmente legato, diventano allora espressioni di un sacrificio umano violento e inevitabile⁶⁵. Spargendo sangue nell'amplesso, il borghese annoiato sembra pagare il tributo all'inquietante ritorno di una mentalità primitiva in un mondo apparentemente civile. Pavese sembra essere cosciente che quell'ancestralità bestiale è parte integrante della natura umana, nonché riserva mitica, ctonia, che continua a dormire nella radura delle cose. Già nella *Casa in collina*, passeggiando per i boschi il protagonista intuiva che l'idea del sesso, «quel mistero scottante», stonava nella natura. Ma «nel fondo» di quest'ultima gorgogliava, antico, «il sangue», reclamando un tributo che sarebbe stato sparso, se non nelle congiunzioni carnali, certo nell'imminente lotta di resistenza, in cui sarebbero stati trucidati indistintamente partigiani, spie e fascisti:

[...] per noi l'idea della donna, del sesso, quel mistero scottante, non quadrava nel bosco, disturbava. A me che le forre, le radici, i ciglioni, mi richiamavano ogni volta il sangue sparso, la ferocia della vita, non riusciva di pensare in fondo al bosco *quell'altro sangue*, quell'altra cosa selvaggia ch'è l'*amplesso* di una donna⁶⁶.

L'accostamento in chiave resistenziale viene tra l'altro ripreso in un passo della *Luna e i falò*, dove all'elemento del «sangue» versato in guerra si aggiunge, quale suo tragico corollario, l'atto ferino del possesso carnale nell'accezione di stupro, come accade in altri romanzi di Pavese (ad esempio, lo stupro di Gisella da parte di Talino in *Paesi tuoi*):

Il parroco, parato a festa, [...] fece il discorso sui gradini della chiesa. [...] Disse che i tempi erano stati *diabolici*, che le anime correvano pericolo. Che troppo *sangue* era stato sparso e troppi giovani ascoltavano ancora la parola dell'odio. [...] A sentire i discorsi che facevano adesso donnette e negozianti in paese, il *sangue* era corso per quelle colline come il mosto sotto i torchi. Tutti eran stati derubati e incendiati, tutte le donne ingravidate⁶⁷.

plice spunto associativo ma non per questo meno significativo, in un passo del diario di Pavese: «Piacciono i ruderi di Roma [...] e la preistoria (*Vico*, | *il sangue* sparso sulla siepe o sul solco) s'adattano a questa rusticità [...]» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 254).

⁶⁵ Cfr. le pagine di René Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 13-62.

⁶⁶ C. Pavese, *La casa in collina* cit., p. 243.

⁶⁷ C. Pavese, *La luna e i falò* cit., pp. 608-609.

Oppure, in un altro passo del medesimo romanzo, la sola presenza del sangue che affluisce in volto è sufficiente per trarre un rapporto col desiderio carnale: «Irene non disse niente, ma si capì ch'era in calore, le tornò il sangue sulla faccia»⁶⁸.

Il diavolo sulle colline è il romanzo in cui ci sembra di scorgere la componente vichiana in maniera più accentuata, dato l'argomento. Nei due mondi che Pavese contrappone, quello meticolosamente coltivato di Mombello e l'altro, arido e sconosciuto, del Greppo, possiamo osservare la tenzone tra cultura e primitivismo nella stessa misura in cui Vico opponeva, nella *Scienza Nuova*, il mondo bestiale e sregolato dei giganti a quello, pudico e cadenzato dal lavoro agricolo, apportato dagli eroi e dai poeti teologi. Pavese è davvero abilissimo a preparare per tutto il romanzo la sequenza finale dell'orgia insinuando, tra le pieghe stesse della cultura georgica in cui i tre personaggi sono dapprima inseriti, lo spettro e addirittura il sapore⁶⁹ di quel «sangue» che, qui sì in chiarissima accezione sessuale, sarebbe presto tornato a scorrere. Pieretto lo espone a suo modo circa a metà della vicenda:

Pieretto si mise a parlare del sangue. Disse che il gusto dell'intatto e del selvaggio era gusto di spargere il sangue. – *Si fa all'amore per ferire*, per spargere *sangue*, – spiegò. – Il borghese che si sposa e pretende una vergine, vuole cavarsi anche lui questa voglia...⁷⁰.

Ma il tessuto mitico del romanzo è molto più intricato, coinvolgendo miti e archetipi ancestrali che si rifanno alle grandi favole delle origini, come quelle narrate nelle pagine della *Scienza Nuova*. Nei capitoli della *Iconomica poetica* in cui Vico racconta le fondazioni delle prime città da parte degli eroi, si sofferma sull'elemento civilizzatore per eccellenza: l'agricoltura. Conseguenza immediata delle gesta dell'eroe (Ercole, Bellerofonte, Cadmo, Perseo), è infatti la riduzione a coltura delle «selve», sempre preceduta dagli atti profondamente simbolici di dar fuoco alla foresta e uccidere la «serpe»:

Ma – stando essi eroi dentro circoscritte terre [...], ed avendo la medesima religione insinuato loro di dar fuoco alle selve per aver il prospetto del cielo, [...] – si diedero con molta, lunga, dura fatica a ridurre le terre a coltura e seminarvi il frumento, il quale, brustolito tra gli dumeti e gli spinai, avevano forse osservato utile per lo nudrimento umano. [...] Da tal fatica, che fu la più grande e più gloriosa di tutte, spiccò altamente il carattere d'Ercole, che ne fa tanta gloria a Giunone, che comandolla per nutrir le famiglie. [...] Queste furono storie

⁶⁸ Ivi, p. 670.

⁶⁹ «A volte, mentre bevevo o mangiavo – minestre, carne, peperoni, pane – mi chiedevo che effetto mi avrebbe fatto dentro il sangue quel cibo ruvido e ricco, quei succhi terrestri ch'eran gli stessi che passavano nel vento» (C. Pavese, *Il diavolo sulle colline* cit., p. 378).

⁷⁰ Ivi, p. 357.

diverse in diverse parti di Grecia, significanti una stessa cosa in sostanza. Come in altra fu quell'altra pur Ercole, che bambino uccide le *serpi* in culla [...]. In altra Bellerofonte uccide il mostro detto Chimera, con la coda di serpe [...]. In Tebe è Cadmo ch'uccide pur la gran *serpe* e ne semina i denti e Cadmo divien esso anco serpe [...], come sarà spiegato molto più appresso, ove vedremo le *serpi* nel capo di Medusa e nella verga di Mercurio aver significato «dominio di terreni» [...] ⁷¹.

Insomma, chi compie il viaggio infero riportando alla luce il «tesoro», la *messe*, è lui degno di esser considerato un eroe. E se, come abbiamo visto, logica e morale poetica sono per Vico un tutt'uno, se la costumatezza e la coltura sono le risultanti del medesimo movimento di uscita dallo stato bestiale apportato dalla morale eroica; allora i desolati incolti della proprietà del Greppo in cui Poli e Gabriella conducono una vita oziosa e dissoluta assurgono a chiaro simbolo di regressione ferina in un mondo che si sarebbe avviato, paradossalmente, verso un progresso e un benessere rapidissimi. La memoria tematica vichiana sembra aver agito soprattutto in una delle pagine più suggestive del romanzo, dove Oreste nomina gli animali del Greppo al protagonista. Questi, che si è rimesso in contatto con le profondità mitiche della terra, vi ritrova, annodata alle radici, proprio quella «serpe» ancestrale che gli eroi vichiani del mito avevano saputo sconfiggere per consegnare agli uomini il miracolo delle colture. Tanto più che nei capoversi successivi l'io narrante compie una significativa riflessione sulla desolante condizione del Greppo, ritornato allo stato di selva caotica, d'incolto, in cui tutte le terre del mondo versavano prima dell'arrivo degli eroi. Riporto di seguito due passi del romanzo, uno in cui Pavese descrive il territorio devastato (tra l'altro definendolo «selva», come Vico le foreste primordiali dei giganti), l'altro in cui dando fondo alla propria «morale poetica», ritrova la «serpe» nelle profondità e critica i nuovi selvaggi (Poli e Gabriella):

Questa larga strada [...] tagliava i versanti selvatici, fitti di rovi e tronchi, tutta tufi e strapiombi. Ma quello che stupiva era il groviglio, l'abbandono: dopo qualche vigna deserta, mangiata dall'erba, nella *selva* s'accavallavano piante da frutto, fichi e ciliegi coperti di rampicanti [...]; poi via via che uscimmo nel sole [...] s'intromisero piante insolite come leandri, magnolie, qualche cipresso e tronchi strani che non avevo mai visto, in un disordine che dava alle casuali radure l'aria di solitudini esotiche ⁷².

Oreste ci nominò gli animali del Greppo. [...] Per me, già i grilli e le cicale mi cantavano giorno e notte nel sangue [...]. Certe volte il frastuono era tale che mi faceva rabbrivire – doveva giungere alle *serpi*, alle radici sotterra. Mi chiedevo

⁷¹ G.B. Vico, *La scienza nuova* cit., pp. 380-381.

⁷² Ivi, p. 386.

se i padroni del Greppo, non tanto Poli e Gabriella che non erano niente, ma l'antenato cacciatore e i guardiani di un tempo avevano amato questa terra [...]. Quell'abbandono, quella solitudine del Greppo, era un simbolo della vita sbagliata di lei e di Poli. Non facevano nulla per la loro collina; la collina non faceva nulla per loro. Lo spreco selvaggio di tanta terra e tanta vita non poteva dar frutto che non fosse inquietudine e futilità. Ripensavo alle vigne di Mombello, al volto brusco del padre di Oreste. Per amare una terra bisogna lavorarla e sudarla⁷³.

Non dovremo dunque stupirci se è proprio sullo sfondo di quella natura selvatica e aggrovigliata che Pavese scatena la sequenza finale dell'orgia in cui ricorre, in un rito paradossale e grottesco del sangue e del sesso, il selvaggio primitivo, come si legge in una pagina del diario dell'autore: «La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito: *sangue* o *sesso*. Parrebbe un'illusione suggerita dall'idea che ti fai delle culture primitive – riti sessuali o sanguinari⁷⁴. Proprio come quella desolata del Greppo, dunque, la «natura selvaggia» è dominata dalle forze notturne dell'inconscio degli amici milanesi di Poli sembra attestare, in una sorta di amaro ricorso vichiano, il ritorno dello stato ferino in un mondo contemporaneo ormai disertato dagli eroi. Questi ultimi, diversamente da chi non riesce a contenere le potenze devastanti del mito, ne accettano la sfida trasferendola su di un altro piano, accogliendo la lotta con la bestia ma sempre ritornando in superficie col loro prezioso *frumento, per monstra ad sferam*. Del resto, il tratto della continenza e in certi casi dell'astinenza (se non addirittura della pratica estrema dell'evirazione, nel caso delle feste che celebravano il culto di Attis)⁷⁵ sembra essere rappresentativo di pressoché tutte le feste primitive il cui scopo fosse rivolto alla fertilità dei campi e all'abbondanza del raccolto. Esattamente l'opposto, dunque, della vita condotta da Poli e Gabriella, il cui ritmo scandito dalla noia da un lato e dalla consolazione della festa orgiastica dall'altro ottiene come unico risultato il declino della fertilità e della potenza, nonché l'aridità dei campi simboleggiata dal pietoso stato in cui versano le terre del Greppo («Quell'abbandono, quella solitudine del Greppo, era un simbolo della vita sbagliata di lei e di Poli. Non facevano nulla per la loro collina; la collina non faceva nulla per loro»). Non è certo un caso che in una parte del suo *Ramo d'oro* intitolata *L'influenza dei sessi sulla vegetazione*, Frazer avesse elencato una lunga serie di tabù sessuali da osservare da parte dei contadini al fine di propiziare la rinascita e rigenerazione della terra⁷⁶. Al termine del capitolo, l'etnologo estendeva la pratica di continenza a precetto etico, suggerendo una sorta di consequenzialità

⁷³ Ivi, p. 404.

⁷⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 284.

⁷⁵ Si legga la descrizione che fa Frazer di queste pratiche (cfr. J. Frazer, *Il ramo d'oro* cit., pp. 417-422).

⁷⁶ «Dal momento in cui seminavano il granturco fino al giorno in cui lo mietevano, gli Indiani del Nicaragua vivevano in castità, tenendosi lontano dalle loro mogli e dormendo in luoghi separati [...] mentre tra i Lanquinero e i Cajabonero il periodo di astinenza da questi piaceri carnali si estende a trenta giorni» (ivi, p. 170).

tra l'osservazione del divieto sessuale e la grande gioia del successivo premio della messe che attendeva chi si fosse sottoposto alla potenza del tabù:

Perché la forza di carattere [...] consiste principalmente nel potere di sacrificare il presente al futuro, e di disprezzare le tentazioni immediate di un piacere effimero per più lontane e durevoli fonti di soddisfazione. Più si esercita questo potere e più diventa alto e forte il carattere; finché il vertice dell'eroismo è raggiunto da quegli uomini che rinunciano ai piaceri della vita e anche alla vita stessa perché altri possano conservare o conquistare, fors'anche in tempi lontani, i doni divini della libertà e della verità⁷⁷.

Neppure sarà inutile ricordare come da un certo punto in poi della sua opera, Frazer riconduca, come Vico, pressoché tutti i riti primitivi di fertilità al modello orfico (da Enea a Osiride a Persefone), che prevede sempre la discesa agli inferi e la successiva risalita con la messe dell'avvenire, sia essa frumento o parola. Non si dimentichi che il parallelo orfico tiene assieme tanto la dimensione eroico-poetica del viaggio che quella, per così dire georgica, del lavoro campestre. Gli eroi, che sanno sacrificare il piacere dell'immediato in vista del raccolto futuro, sanno cavare dei tesori dalle oscure selve dell'anima, e sono parole di Vico:

[...] perché quest'oro *poetico*, che fu il frumento, diede appo i primi greci il nome all'età dell'oro⁷⁸

L'importante è produrre le potenze ctonie, ma senza abboccare all'amo delle immagini demoniche. Senza disperdere le energie vitali, né spargere sangue. Avvolgerle in un velo, indifferentemente sotto la pagina del campo coltivato o suggerendole, come i poeti teologi, tra le pieghe di una metafora. Come fece appunto Orfeo che, nelle parole introduttive di Pavese al dialoghetto che lo vedeva protagonista, seppa sacrificare all'avvenire del canto le promesse effimere del «sangue» e del «sesso»:

Il sesso, l'ebrezza e il sangue richiamarono sempre il mondo sotterraneo e promisero a più d'uno beatitudini ctonie. Ma il tracio orfeo, cantore, viandante dell'Ade e vittima lacerata come lo stesso Dioniso, valse di più⁷⁹.

Tutto potrà così mantenersi in un delicato equilibrio in cui le potenze, pur continuando ad agire nella prospettiva di *qualcosa* a venire, o se preferiamo in un'allettante immagine del «di là», ci consentiranno di osservare i proibiti su di una pericolosa soglia in cui si giocano le incerte sorti della cultura. Per dirla

⁷⁷ Ivi, p. 171.

⁷⁸ G.B. Vico, *La scienza nuova* cit., p. 386.

⁷⁹ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit., p. 77.

con le parole dell'io narrante della *Città*, uno dei più bei racconti di *Feria d'agosto*, l'obiettivo sembra essere quello di ribaltare l'insegnamento iniziale di Gallo («*queste cose* è meglio farle che dirle») ⁸⁰, e sostare su un limite in cui l'osservazione e l'ascolto dei flussi mitici non impedisca di agire «*queste cose*», ma consenta di farle, per così dire, per finta e non per davvero: «Gallo mi parlò di un suo amore cittadino e confidò che era stato lì lì per portarsela in casa dai suoi, ma che aveva poi capito che il bello di *queste cose* è non farle sul serio. Cioè, sul serio ma non passare un certo limite» ⁸¹. In ciò consisteva anche, nello stesso racconto, l'etica dell'uomo di campagna, che lo ripeteva, su scorta leopardiana, attraverso il simbolo della siepe: «Noialtri di campagna siamo così: ci piace guardare di là dalla siepe, ma non scavalcarla» ⁸². Forse perché scavalcare la siepe significa trovare la morte, forzare le frontiere della fantasticheria e dare, finalmente, un esito concreto alle terribili *potenze* del mito? Probabile, se non fosse che il protagonista era condotto in un vicolo cieco quando cercava di capire quale fosse l'*oggetto* dell'oltre-siepe: «Io gli dissi ch'ero pronto invece a passare ogni limite ma non mi riusciva di trovare l'*oggetto*» ⁸³. *Che c'è di là dal limite?* L'uomo sembra oscillare tra una straziante volontà di sapere e lo scacco inevitabile cui rischia d'incorrere una vita interamente basata sull'ossessiva ricerca dell'*oggetto* segreto dei propri miti personali. Solo facendone l'esperienza in sé, *tale e quale*, per così dire nella sua *nudità*, egli potrà interrompere il tremendo flusso demonico dei lontani, e trovare, forse, un po' di pace nel *logos*. Ma anche per questo, è richiesto un coraggio immane.

⁸⁰ C. Pavese, *Feria d'agosto* cit., p. 120.

⁸¹ Ivi, pp. 121-122.

⁸² Ivi, p. 120.

⁸³ *Ibidem*.

PRINCIPES
DE
LA PHILOSOPHIE
DE L'HISTOIRE,
TRADUITS DE LA *SCIENZA NUOVA*
DE J. B. VICO,

OU MÉTHODE D'UN ENSEIGNER SUR LE SYSTÈME ET LA VIE DE L'AUTRE.

PAR JULES MICHELET,

PROFESSEUR D'HISTOIRE AU COLLÈGE DE SORBONNE.



A PARIS,
CHÈZ JULES RENOUARD, LIBRAIRE,
RUE DE BOULOGNE, N° 6.

1827.

Copertina dei *Principes de la philosophie de l'histoire* di J.B. Vico, 1827.

DESSIANA

GIUSEPPE DESSÍ
«IL CAPRIFOGLIO»
a cura di Nicola Turi

Si riproduce qui un racconto di Dessí (in forma di dialogo) comparso sull'«Orto» nel dicembre 1939 e di prossima pubblicazione in un volume (mia la cura, dal titolo «*Nascita di un uomo*» e altri racconti) che raccoglie pezzi dispersi dell'autore. Aldo Capitini, amico di Dessí negli anni della formazione pisana, lo lesse tra i primi, nel giugno del 1935, riconoscendo nell'analitico confronto tra un uomo e i suoi fantasmi il promettente abbozzo per un lavoro più ampio¹ destinato però a rimanere incompiuto – a meno che non si voglia rinvenire nei plurimi 'racconti di Giacomo' (la *Sposa in città* del 1935; l'omonimo corsivo che introduce la prima raccolta del 1939; in mezzo *Finire un quadro* del 1937)² lo sviluppo in quanto ripetuta variazione, al di là della continuità onomastica, di un autobiografico tema centrato sulla follia come acuita visione del vero.

¹ «Ti restituisco il tuo scritto: il ritardo è dovuto, in parte, al fatto che l'ho dato a leggere ad Enei e ad Apponi. L'ho riletto ora per un'ultima volta, e l'ho compreso in tutti i suoi punti: è molto interessante e ricco. Da un punto di vista strettamente artistico si avverte che c'è qualche cosa di non autonomo, fatti della realtà esaminati con indugio, per sé stessi perché reali, autobiografici, ecc. E la finezza consueta diventa talvolta sottigliezza che, se accresce quell'impressione di intimità, di attenzione molteplici, di animo che sa pesare l'istante, il silenzio, il gesto impercettibile, dà anche qualche cosa di letterario. Quindi, rispetto a un lavoro in cui fosse ripreso in grande il tema del dialogo, questo è un abbozzo, una prova, un primo filtro e ordinamento. Molto interessante dicevo, per l'impostazione che è la scoperta di un'umanità, non di qua dalla riflessione e dai programmi, ma di là. Mi sembra che Andrea, giunto a quel possesso (michelstaedteriano) di se stesso che è "la volontà di affrettare" quasi non la metterebbe più in atto, concludendo la sua vita in una serenità sublime e libera, di *oltre tutto*, se non ricevesse l'urto della presenza di quelli che gli "facevano la guardia". Il tema della superiore naturalezza, dell'unità raggiunta, sarebbe degno di sviluppo in un lavoro più ampio. Già qui si vede come la riflessione, lo sfondo, l'orgoglio, tutto concorra a portarti a uno stato, che visto da una parte è ispirazione artistica, dall'altra è "saggezza", comprensione pratica. Tu, per pudore e per lirismo, tendi a dar misura, freschezza alla vita pratica, e un po' anche a rimuoverla dal primo piano» (la lettera è adesso pubblicata in Aldo Capitini, *Lettere a Giuseppe Dessí (1932-1962): con un'appendice di inediti*, a cura di Francesca Nencioni, Roma, Bulzoni, 2010, p. 98).

² Il primo di questi racconti è stato pubblicato sull'«Orto» e poi nella postuma raccolta *Come un tiepido vento* (1989); il secondo appunto nel volume *La sposa in città; Finire un quadro*, invece, inizialmente pubblicato sul «Corriere Padano», comparirà anch'esso nel volume di racconti di prossima pubblicazione («*Nascita di un uomo*» e altri racconti).

In realtà, centro della giovanile prosa di Dessì – piuttosto che, come nei citati racconti, la declinazione artistica della follia in un piccolo paese insulare finalmente raggiunto dalla luce elettrica – è il tema del suicidio, variamente declinato nel corso di una più che trentennale carriera letteraria sotto specie di vago proposito (*Isola dell'Angelo*), compiuto destino (*Le scarpe nere*) oppure atto mancato (*La mia trisavola Letizia, Paese d'ombre*). Gravava del resto sull'autore, fin dagli esordi, una cupa vicenda familiare (anch'essa ossessivamente riproposta) fatta di patrimoni dissolti e fratricide cambiali che, registrata nei diari personali, doveva poi trovare il suo esito narrativo nella *Frana* nonché nelle successive trasposizioni (teatrale e televisiva) di un testo in buona parte aderente (almeno inizialmente) al dramma culminato nella morte volontaria dello zio Nino (lì Oreste e qui, nel *Caprifoglio*, zio Andrea): annunciata e poi veramente eseguita secondo un ordine forse inconsueto delle cose e nonostante le preghiere dai familiari richiamati a un astratto dovere di vita, oppure (come Giacomo) a un inatteso, comunque improduttivo *bluff*.

Massima espressione di coraggio o di follia, il sentimento di verità che anima l'inquieto adolescente protagonista di queste pagine vuole infatti incarnarsi in un salvifico gesto d'amore e diventa invece l'appiglio per un rancoroso tentativo di scaricare, da parte dell'aspirante suicida, il peso dei propri propositi. Di qui la durevole e profonda ferita che riporta in vita il defunto, evocata incarnazione di un soliloquio che altrimenti continuerebbe a girare a vuoto nella vana identificazione non tanto dei *se* – ché l'atto è l'unica incarnazione possibile delle pulsioni in gioco – quanto dei simboli, delle figure di passaggio con cui la *logica* lastrica la strada delle intuizioni (come in un gioco di costruzioni, come nell'eterno accavallarsi delle lancette di una sveglia): luogo di miracolosi incontri, come fiori di caprifoglio, tra l'istante e l'eternità.

IL CAPRIFOGLIO

Giacomo era nella sua stanza, seduto sul divano. Era solo e giocava con una scatola di costruzioni di legno. Giocava come può giocare un uomo, e come forse giocano anche i ragazzi — chi potrebbe dirlo con certezza? —, pensando ad altro. Tuttavia l'impegno del suo ragionamento interiore si rifletteva nel suo giuoco. Aveva costruito due o tre volte il portale di una chiesa e lo aveva disfatto prendendo in una manciata tutti i pezzi e rimettendoli nella scatola. Ricominciava scegliendo i pezzi che gli servivano, scartando gli altri con l'indice. Nella sua distrazione, i diversi pezzi prendevano forma solo quando s'adattavano alla costruzione che veniva su: prima, non ne avevano alcuna. Ma quando egli li vedeva, erano perfetti: capitelli, archi, cubi che servivano per gli angoli. Così anche le parole del suo ragionamento interiore: esse nascevano via via come se egli parlasse con qualcuno e lo ascoltasse parlare. E realmente parlava con una persona che era presente in lui come solo possono esserlo i morti, quando un motivo di rancore, da parte nostra o da parte loro, perdura. Essi allora insistono in noi, come anime purganti che chiedano preghiere e remissione. Chiedono chiarezza per potersi definitivamente staccare da noi? Forse il rancore soltanto ha il potere di tenerli legati ai vivi con la loro voce, i loro gesti, le conseguenze dei loro atti? Oppure cercano la chiarezza per potersi distendere a dormire dentro di noi, in pace, fino al giorno in cui si risveglieranno purificati?

Egli dunque disponeva i pezzi con cura, con precisione e leggerezza. E aveva preso a costruire una torre. Nella mano sinistra teneva tre piccole finestre bifore che avrebbe più tardi inserito in questa torre; ma esse, per il momento, non erano che tre pezzetti di legno, che faceva ballare nel palmo.

Andrea: Dimmi una sola cosa con sincerità. Una volta non t'importava se quello che dicevi faceva male.

Giacomo: Eccoti di nuovo qui!

314

Andrea : Qui. Non me ne sono mai andato.

Giacomo : E se neanche ora volessi risponderti?

Andrea : Prima o poi dovrai rispondermi.

Giacomo : Prima o poi! Se finora non l'ho fatto, perchè dovrei finire per darti ragione? Perchè?

Andrea : Lasciamo stare il *perchè*. Continuiamo a discorrere come *prima*. Eravamo in questa stessa camera. Te lo ricordi? Io stavo seduto sul divano, come tu ora, e tu per terra. Tu giocavi con le costruzioni di legno che avevi comprato per la bambina. Sì, proprio quelle. Mettevi un pezzo sull'altro, così... Prova. Prova, cerca di ricordarti anche le parole. Parlavi piano, come se trovassi le parole in quei pezzi di legno. Fai conto di continuare il discorso d'allora.

Giacomo : Non basta far conto a metà. E se facciamo conto di essere come allora, come *prima*, le stesse ragioni di allora m'impediscono di risponderti.

Andrea : Fai conto di essere come allora, ma di avere pensato di più. Fai conto che ciò che *ora* sai, e che consideriamo come un sottinteso, tu lo intraveda, lo senta come un'intuizione che sia stata chiara solo per un momento, e che, in certo senso, ti serva da guida, come quei fatti che si è certi che accadranno, che non si potranno in nessun modo evitare, ma che pure, quando sono accaduti perdono il loro potere di nuocere perchè fin dal loro primo apparire li abbiamo considerati posti fuori della successione dei fatti umani, fuori del tempo, simboli, e soltanto simboli di ciò che è eternamente.

Giacomo : Ti risponderai ciò che ti avrei risposto anche allora. Del resto tu stesso lo avresti dovuto capire.

Andrea : Credi?

Giacomo : Io credo di sì.

Andrea : Sta' a sentire: io ti avevo chiesto perchè non volesti di nuovo ammettere anche in presenza a mia madre che, nelle mie condizioni, era meglio morire.

Giacomo : Ci sono diversi modi di morire.

Andrea : Sai bene quello che voglio dire: togliermi di mezzo con le mie stesse mani. Non vuoi rispondere? Tu un tempo amavi la verità sopra tutte le altre cose, l'amavi come un santo, a costo del sacrificio tuo e degli altri. Era una cosa assurda per tutti, pazzesca, eppure pareva che tu, proprio per questo amore

assurdo, fossi andato tanto oltre nell'esperienza umana. Poi hai fatto come un gran salto indietro, e non ne vuoi neanche più sentir parlare.

Giacomo : È una sciocchezza, parlarne. Non c'è bisogno di parlarne. Facciamo conto che questo amore sia come un sottinteso, nella mia vita, come il *perchè* di prima nel nostro discorrere.

Andrea : Non ti capisco più, se penso a quello che tu eri allora.

Giacomo : Quando allora?

Andrea : Quando eri per la verità a tutti i costi.

Giacomo : Quando tu mi sottevi continuamente?

Andrea : Ho sempre sfottuto un po' tutti, non solo te, ho fatto soffrire tutti, mia madre, mia sorella ; ma lasciamo andare, non è questo : volevo dire che tu sei cambiato come uno che abbia rinunciato a sè stesso. Forse, quando arrivasti a capire certe cose, eri troppo giovane, forse sei stato come un fanciullo prodigio della verità : con gli anni la *virtù* se n'è andata. Una rivelazione improvvisa, e poi buio.

Giacomo : Quando io alzai quella bandiera, tu non parlavi di rivelazione, parlavi di pazzia. Dicevi che ero un ragazzo esaltato. E questo quando eri ben disposto verso di me, perchè altre volte ti ho sentito dire che ero un pagliaccio, un mistificatore.

Andrea : Sì, molte volte l'ho creduto. Facevo tutte queste distinzioni, ero logico, razionale. E tu non mi vuoi perdonare neanche ora. Però, se c'è in te anche solo un'ombra di rancore, bada!, anche solo un'ombra, non riusciremo mai ad andare avanti. Ho sentito parlare di una specie di uccelli, una volta, uccelli migratori che attraversano il mare in piena estate. Sono così delicati, così leggeri nel loro volo, che se una nuvola getta un'ombra sul mare è come se tra la nuvola e il mare ci fosse una muraglia : urtano contro la muraglia e precipitano. Io ora sono come uno di questi uccelli. E ho bisogno di te per capire una cosa che mi sta a cuore.

Giacomo : Come vuoi che non ci sia rancore! Quando io, seduto qui per terra, parlavo con te della tua morte, lo facevo perchè mi pareva di allontanarla da te parlandone. Io parlavo come se fossi te stesso. Tu me lo lasciasti credere. Invece mi hai ingannato. Tu hai voluto parlare con me della tua morte solo per dividere con me una responsabilità odiosa. Come vuoi che non ci sia rancore! E non solo nella tua coscienza, nel segreto,

316

hai cercato di dividere con me questa responsabilità, ma quando volevi farmi dire in presenza a tua madre quelle parole, che dette in presenza a lei riacquistavano tutto il loro valore vero, reale, terribile; hai cercato di fare anche di peggio: volevi che quanto c'era di odioso nel tuo atto ricadesse, agli occhi di tua madre, su di me. Tu volevi andartene senza macchia, vivere puro nella sua memoria.

Andrea: Lo ammetto. È stato un brutto tiro.

Giacomo: Ributtante.

Andrea: Sì, ributtante; come vuoi. Tanto più che quando tu mi dicevi che eri d'accordo con me circa la mia decisione di togliermi dai piedi, io avevo capito che tu, allora, mi amavi.

Giacomo: Non ti ho mai amato.

Andrea: Allora mi amavi. E appunto per questo le tue parole avevano valore, perchè mi amavi, forse solo allora, sentendomi in pericolo, e perchè io ti avevo amato sempre, forse. Sì, davvero: non ridere, io ti ho sempre sentito in pericolo, si può dire da quando hai aperto gli occhi. La rivelazione che hai avuto poi, c'era in te allo stato latente, come certe malattie, si sentiva, poi è scoppiata, pfffff.... un vulcano, una fiammata che ha bruciato tutto in un colpo, un foruncolo di verità. Dopo sei ridiventato un ragazzo quieto, sei sparito. Questa è proprio la parola esatta, *sparito*. Quando mia sorella ti mise al mondo io avevo la tua età, ma era come se avessi molti e molti anni di più. La mia vita s'era inaridita presto, senza frutto, come uno stagno che si dissecca, senza che un dolore mi avesse colpito.

Giacomo: No, no, non è mica esatto.

Andrea: Come no?

Giacomo: Non te n'accorgevi perchè ce n'erano già troppi di dolori, in casa. In casa, fuori di casa, dappertutto. Ci vuole una certa serenità per accorgersene, bisogna sentirli arrivare uno alla volta.

Andrea: Sì, può darsi. Ma io non sentivo dolore: era fastidio. Tutto mi dava fastidio. Quando tu sei nato, io ero già vecchio, te l'ho detto, pieno di noia. Tuo padre era in Africa, tua madre era tornata a stare con noi, come quando era ragazza.

Giacomo: Insomma, in questa specie di stagno secco che era intorno a te, io ero come una pianticella nuova *costretta a fiorire nel chiuso inverno*.

Andrea : Proprio così.

Giacomo : Mi viene da ridere perchè sto per dirti una cosa che forse non crederai. La tua noia io l'ho subito avvertita, fin da bambino, proprio come una pianta sente un clima cattivo, un senso di arido, di immobile. Ed eri tu.

Andrea : Eri un bambino musone. Gli altri dicevano che eri buono, quieto; invece eri musone. Si dimenticavano persino che c'eri. Tu te ne stavi lì e sembrava che capissi sempre tutto. Questo dava da pensare.

Giacomo : A te?

Andrea : Anche a me, astrattamente. E forse solo a me.

Giacomo : Ci tenevi proprio, alla mia salute?

Andrea : Tu eri l'unica cosa che mi desse veramente da pensare. Mi pareva di vedere me bambino. E ti osservavo per vedere come ero fatto, come ero venuto su. Invece poi m'accorsi che c'era in te qualcosa di assolutamente diverso: non assomigliavi a me, ma a mia sorella.

Giacomo : E da quel momento io non ti diedi più da pensare. Via! toglimi questo rimorso.

Andrea : Ho tentato di farlo, ma poi è avvenuta l'eruzione.

Giacomo : Una serie di fatti ben curiosi!

Andrea : Tutti i fatti di quel periodo si possono ridurre a uno solo: ti si era rivelato improvvisamente qualcosa, avevi scoperto il mare.

Giacomo : E come uno che vede per la prima volta il mare, m'ero messo a gridare, a fare il matto.

Andrea : Ed era tanto giusto fare così!

Giacomo : Sì; per un ragazzo, per un adolescente, per un ragazzo esaltato.

Andrea : Non c'entra niente l'adolescenza: era giusto. Era giusto fare tutto ciò che facevi, celebrare così la rivelazione che avevi avuto. Sentivi che non c'era differenza fra te e le cose, che il mondo era uno con te.

Giacomo : No, non con tanta chiarezza. Semplifica pure: immagina un orgoglio smisurato. Cosa credi che fosse quel dire la verità a chiunque, in ogni caso?

Andrea : Mah! Non lo so più. So che da quel momento mi sono sentito legato alla tua sorte. Le nostre vite, da quel momento, sono state legate....

318

Giacomo : Come i piatti di una bilancia.

Andrea : Come le acque di una valle, piuttosto, che con velocità diversa arrivano al fiume.

Giacomo : Per te la cosa dev'essere stata molto importante. Per conto mio ricordo solo la noia di sentirmi i tuoi occhi addosso. Tu eri la noia, la tristezza. Per merito tuo ho sempre considerato la noia e la tristezza come creature vive. E così, quando mi hai visto in pericolo sul serio?...

Andrea : Avrei voluto dimenticarmi anch'io che c'eri, come facevano gli altri quand'eri bambino. Riuscirci! Avevi rivelato qualcosa che ti trascendeva. Io sentivo questa cosa nuova.

Giacomo : Ti avevo attaccato la malattia?

Andrea : Lascia andare. Rispondi piuttosto alla mia domanda. Perché, quel giorno, quando entrò mia madre, tu non avesti il coraggio di dirle ciò che avevi detto a me poco prima? Non pensare adesso al vantaggio che volevo cavarne io : rispondi semplicemente.

Giacomo : Lo sai anche tu.

Andrea : Non vuoi rispondermi.

Giacomo : L'hai detto tu stesso, no? Non ebbi il coraggio.

Andrea : Non lo avesti allora, proprio quella volta, oppure non lo avevi più?

Giacomo : Non ti pare, questo mio *non avere coraggio*, molto più umano del mio pazzo coraggio di un tempo? di quel coraggio che riduce il mondo a una sola faccia piatta, senza luci e senza ombre? molto più umano e chiaro? Ma tu non capivi allora che la verità era proprio quella che dicevo a tua madre? Eppure neanche a te avevo mentito.

Andrea : Ero io che non avevo coraggio, nè di finirla nè di continuare. Tutti mi stavano attorno come guardiani per paura che io facessi qualche pazzia. Ricordi? dicevano così. E avevano questa paura da quando i medici avevano dovuto dichiarare che la mia vita aveva un limite segnato. Io mi consumavo sotto i loro occhi come una di quelle candele che s'accendono nelle aste pubbliche, che servono a misurare il tempo, e dentro quel tempo limitato, morto, le voci dei concorrenti gridano il prezzo aumentando di volta in volta di pochi centesimi. Pensarono subito la cosa più naturale, che era inutile soffrire e che io l'avrei finita, io, con le mie mani. Una paura pazza avevano,

e ti ho già detto perchè. L'idea della morte era veramente penetrata in me, ma non come essi credevano; era entrata senza disperazione e senza pompa. Fu la loro paura, il loro disagio, la loro pena che mi rese la cosa insopportabile, fu il loro sospetto che mi fece venire l'idea di questa possibilità. Perchè, lasciamela dire, la parola, per quanto sia dura, essi desideravano, nel loro segreto, che io la finissi, lo desideravano, senza confessarselo, per me, per se stessi, lo desideravano senza coraggio, e temevano anche che questo desiderio inconfessabile si realizzasse, temevano da matti, temevano! Avevano terrore del rimorso che ne sarebbe venuto, essi che dovevano continuare a vivere. Tu invece venivi, ti sedevi per terra a giocare con le costruzioni di legno della bambina, e dicevi: «Ma sì, certo, tu devi ucciderti». Ed eri il solo a volere con tutta l'anima che io vivessi.

Giacomo: E tu lo capivi?

Andrea: Lo capivo, ma ero stanco. Proprio stanco. Volevo andarmene, ma in pace, di nascosto, non volevo addossarmi io tutta la colpa di non aver saputo tener duro.

Giacomo: Soffrivi anche.

Andrea: Molto. Ma dimmi un'altra cosa: quando tu, ragazzo, decidesti di *morire* e *rinascere*, quella sera che, con la divina leggerezza di un giuoco di fanciulli ti sedesti in una poltrona, nella tua camera, tutto solo, e dicesti chiudendo gli occhi: «ora il vecchio uomo che io sono se ne va, muore, con tutti i suoi vecchi e brutti pensieri, e un altro figlio di se stesso, si alzerà di qui», non facesti questo per liberarti dalla determinazione che sentivi nel mondo, come te lo figuravi allora?

Giacomo: Forse sì.

Andrea: Si può dire che un consiglio divino ti abbia ispirato quel giuoco. Tu sei passato con gli occhi chiusi vicino a un pozzo. Ma ora cominci a capire?

Giacomo: Forse sì. Fa conto che veda qualche forma vaga, nella nebbia.

Andrea: Ma che forme? Monti? case? paesi?

Giacomo: Ma no: quadrati, triangoli, cubi, archi.... Vedo i pezzi di queste costruzioni sospesi nell'aria.

Andrea: Non scherzare, fai come se fossi ancora qui, e che il nostro tempo fosse limitato, come allora, strettamente definito e

prezioso. Non me lo sciupare. Non fermarti alle costruzioni geometriche; abbandonati un po' a me, vedile danzare. Una volta mi hai detto d'essere riuscito a capire una certa musica immaginando sul muro una danza di cerchi e di triangoli, e che poi, quando ne scopristi la chiave, quando arrivasti ad afferrare il sottinteso che l'animava, triangoli e cerchi si dileguarono e si scoprì tutto un grande paesaggio. Cerca di fare così anche per me, non fermarti al ragionamento logico. Il ragionamento logico, le costruzioni geometriche bisogna subito dimenticarle, subito. Tu, per esempio, della sveglia, non te ne ricordi neppure.

Giacomo : Quale sveglia?

Andrea : Hai visto! Hai dimenticato tutto: voglio dire, tutto ciò che era da dimenticare. Ritorna con me indietro, piuttosto lontano negli anni, al tempo del tuo metaforico *morire* e *rinascere*, al tempo della tua *pazzia*, come io dicevo allora. Tu sedevi là, al tuo tavolino. Fuori pioveva. Gli scuri erano chiusi per via dei lampi. Tua madre li aveva chiusi. Tu scrivevi. Scrivevi precisamente una lettera, sul tuo diario, a quell'amico che esisteva solo nella tua fantasia e che tu chiamavi *Mirrino*. Te ne ricordi? Scrivendo, fantasticavi, riandavi la tua giornata. Eri stato da *Annetta*, e in mancanza del tuo cavallino avevi dovuto montare quello del fattore, un povero ronzino sfiancato che ti faceva pensare a quello di *D'Artagnan* quando entrò in Parigi. Non eri stato molto brillante neanche nella conversazione, quel giorno. Te n'eri tornato melanconicamente col tuo cavallino.

Giacomo : Senza neanche averle dato un bacio.

Andrea : Circa verso le sette del pomeriggio. Però, pensa! circa verso le sette. Venivi dalla pianura per una viottola tortuosa sprofondata fra le siepi, e avevi in faccia *San Silvano* e le sue montagne. E pensavi che *Annetta* aveva riso quando le avevi detto che il caprifoglio ha due fioriture e due fiori diversi, in autunno e in primavera. Ti pareva di vedere, nella luce del crepuscolo, ogni tanto, rosseggiare il rosso tralcio nel cupo dei mirti, con le sue foglie butterate. I fiori delle due stagioni sono diversi, e diverso è il loro profumo, ma sono come due tonalità di una stessa nota, così che si sente un profumo nell'altro a distanza di mesi. Se prendi tra le dita il fiore autunnale, che è formato di un tenue mazzo di calici, alcuni dei quali sempre

un po' vizzi, perchè non sbocciano mai tutti in una volta, ti pare di vedere dietro quello come un fantasma dello stellante fiore di primavera. Se procedi poi col fiore in mano senza guardarlo, col pugno sul pomo della sella, non ricordi più quale sia il fiore di primavera, quale quello d'autunno. Tu dunque, seduto a tavolino, fantasticavi, quando, attraverso quella nube d'immagini, tra i rumori che ti giungevano dal di fuori discreti, confusi col fruscio della pioggia, si fece strada uno, piccolo, secco, insistente, uno di quei rumori che durano, ripetendosi, quanto la vita di un uomo, e anche più, ma che solo in certi momenti si ascoltano.

Giacomo: Un tarlo.

Andrea: No. La sveglia. Eccola là. Poi uscì dalla nebbia quel quadrante bianco, sfacciato, e sul quadrante le due sfere, la grande e la piccola. E subito uscì, di tra le fantasie, come il piccolo coniglio meccanico che hai regalato l'altro giorno alla bambina per ripagarla di questa scatola di costruzioni, uscirebbe dalla boscaglia — te lo immagini! — uscì questo pensiero: «Se io ti chiedessi (dicevi tu a Mirrino), se io ti chiedessi quanti giri fa la sfera dei minuti più di quella delle ore, tu cosa mi risponderesti?». Mirrino sorrise. «Ventidue in un giorno», continuasti tu. «E in un mese? e in un anno? e se la sveglia dovesse, protetta da una campana di vetro come un bel Sant'Efisio col pennacchio rosso e blu, durare in eterno?». Mirrino sorrideva.

Giacomo: Era in fondo una cosa semplice, semplice e risaputa.

Andrea: Sarebbe stata, se tu ti fossi fermato all'infinito matematico. Ma questo pensiero stretto e angusto fu solo il passaggio buio per cui dovesti strisciare per arrivare al mare. Il tuo sorridente amico ti attendeva sulla spiaggia. E subito dimenticasti il buio passaggio e ti alzasti in piedi.

Giacomo: Sì, la sveglia fu subito dimenticata.

Andrea: Fu un incidente insignificante; la sveglia, ebbe, in questa tua scoperta del mare, una parte ben più importante di quel tuo fantasticare interrotto in cui fioriva il caprifoglio. E io t'invidio questo dono divino di dimenticare ciò che non serve. Per me la cosa fu ben differente. Anche a me non apparve definita dalla condanna dei medici soltanto la mia vita, ma tutto il mondo. Però il mio primo pensiero fu: «Questa mia vita!».

Quando la vita cessa di fluire in tutta la sua pienezza, sia pure per un solo istante, ecco che le leggi che la regolano, si rivelano. Vengono fuori come le statue dagli scavi, statue di antiche divinità, che sono rimaste nella terra per secoli, incomprendibili, che hanno nella faccia un'aria di idiozia e di verità. Sono atroci! Le leggi, voglio dire, per cui crediamo che le acque di una valle debbono seguire un determinato corso, mentre sono esse a segnarlo, libero, perfetto. Il mio primo pensiero dunque fu: « Questa mia vita! »; e solo più tardi, invece: « questa nostra vita, questo nostro tempo che finisce! ». Che ristoro ne ebbi! E non ci sarei arrivato mai, senza di te.

Giacomo: Nessuna differenza dunque tra il tuo destino e quello di tutti gli altri uomini.

Andrea: In fondo, nessuna. Salvo che il termine, per tutti, è ignoto, all'infinito. In mezzo c'è l'infinita possibilità, gli atti sorgono via via nella coscienza che s'illumina, come s'illumina la terra davanti al sole. Ed è proprio quel limite, imperscrutabile come il cordiale sottinteso che dà la misura alla musica e alla poesia, che è a un tempo in esse e fuori di esse, che mi fa sentire pulsare sangue e pensieri, e li modera, e v'infonde poi una stanchezza, fino a

Quel di ch'io pieghi addormentato il volto.

Io invece dovevo vegliare, aspettare. Credi che fosse una cosa facile? Quel termine che io ero riuscito a porre in una lontananza indefinita pensando alla vita di tutti gli altri uomini, ecco che improvvisamente mi tornava davanti, come uno scoglio davanti alla prua di una barca. E allora mi riprendeva anche il calcolo logico che mi portava a dire: « Meglio finirla ». Con un alternarsi continuo proprio come uno scoglio che appare e scompare dietro le onde. Cos'hai da ridere, ora?

Giacomo: Non rido. Penso che in mezzo a tutto questo tormento, tu, tante volte, ti sei ucciso metaforicamente, come me, e come me sei rinato.

Andrea: Sì, infinite volte. Tante volte in una stessa notte.

Giacomo: E proprio a questo metaforico morire e rinascere io pensavo quando, giocando con le costruzioni di legno ti sedevo accanto.

Andrea : E lieve come un'ombra del mio segreto desiderio, consentivi con me, senza tormentarmi nella mia pena. Eri entrato come un'immagine nella mia vita.

Giacomo : Come volevi dunque farci entrare anche tua madre, che era apparsa sulla soglia, con tutto il suo reale e peso amore di madre?

Andrea : Ora, finalmente, mi hai risposto. Ci siamo capiti come una sola persona che pensa tutta sola con sè stessa.

Giacomo : Sì. Ma tu ti sei ucciso lo stesso.

Andrea : Fu come se un altro, un servo stupido, eseguisse un ordine che io avevo dato in un momento di ubbriachezza. Quando mia madre se n'andò, io me ne stavo seduto sul letto. Ascoltavo i rumori che venivano dalla campagna. C'era davanti a me, per terra, un granellino di sabbia. E io pensavo a te. Sentivo, come te, la mia vita, come un trapasso infinito di forme. Ma mia madre non aveva finito di scender le scale che sentii Ottavio nella stanza accanto, al solito posto di guardia. Perchè non venivano dentro? Perchè non parlavano con me? Mi sorvegliavano dal buco della serratura come un pazzo. Venne poi anche Agostino e si misero a parlare. Certo mentre parlavano, non guardavano dalla fessura. Allora io dissi: « Aspetta un po' ! ». E legai alla trave il cordone del pigiama. Loro due intanto parlavano della raccolta delle mele, che era già cominciata, e io per un istante vidi le mele rosse negli alberi.

Giacomo : E allora cerchiamo di non uscirne, da questo istante.

Andrea : Macchè! Tornerà, ma non si può mica fermarlo. Mi basta che in sua virtù possiamo capirci, ogni tanto, essere un poco come i due fiori del caprifoglio, che uno richiama l'ombra dell'altro. Per un istante.

GIUSEPPE DESSÌ.



Giuseppe Dessì, *Figura* (tempera su carta, seconda metà degli anni 50. Villacidro - Fondazione Giuseppe Dessì).

Anna Dolfi

1. *The portrait of the artist as a young man*

Due sono i grandi miti della cultura e della sensibilità del Novecento. Quello che sceglie un luogo facendone uno spazio prediletto di ricerca e consapevolezza (è quanto è accaduto a livello di narrativa europea con la Germania di Mann, la Dublino di Joyce, la Praga di Kafka, la Francia e la Parigi di Proust...), e quello che affida alla scrittura, alle pagine di un romanzo, il segreto di un'esistenza che, solo perché 'vera' per un vissuto individuale, risulta tale anche su un piano più generale (riuscendo in ogni senso a trasformare in 'centro' un 'punto' dell'universo dislocato ai margini). Questi due miti, che hanno nutrito anche la letteratura italiana con la loro *verità* e/o con il suggerimento di una sostanziale *verisimiglianza* (si pensi ai casi di Svevo, di Tozzi, di Gadda..., ma anche, per arrivare alla terza generazione, di Pavese, di Bassani...), possono risultare utili per inquadrare e capire la narrativa di Giuseppe Dessì. È infatti sullo sfondo di un paesaggio preciso (che coincide con quello che più ha contato per lo scrittore) che si configura, attraverso la persistenza delle storie (sì che anche per il nostro autore potremmo parlare di un'opera 'unica' modulata in più libri), il ritratto di *alter ego* ideali, in definitiva *the portrait of the artist as a young man*. Lo spazio di un paese e il volto di un uomo tendono così in qualche modo a coincidere, aiutando a tracciare quella storia nascosta sottesa a tutte le altre che dà senso e ragione alla non facile scelta di scrivere.

La Sardegna, nel caso di Dessì, è lo sfondo sul quale si muove questa complessa corrispondenza: ma si tratta, e *pour cause* (come l'indotta conseguenza prevede), di una terra assieme reale e fantastica. Un luogo pieno di tutti i tempi della storia condensati in uno solo capace di arrivare, in momenti privilegiati, a una purezza mitica in grado di annullare perfino la temporalità¹. A questo con-

* Questo testo è stato pubblicato in svedese, come introduzione all'edizione estera del romanzo (*Förord: En 'filosofisk' roman*, in Giuseppe Dessì, *San Silvano*. Förord av Anna Dolfi. Översättning av Johanna Hedenberg, Stockholm, Italienska Kulturinstitutet «C.M. Lericci», 2011, pp. 9-25).

testo, e alla fedeltà a verità così attimalmente raggiunte, Dessì affida le possibilità di azione dei suoi personaggi, che solo in quella solitudine e in quel silenzio possono sentire la forza di elettivi mondi riflessivo-affettivi. Benché impenetrabili e distanti come monadi leibniziane, i personaggi infatti si assomigliano per una sorta di genetico isolamento e per l'irresistibile attrazione esercitata su di loro dal tempo della percezione e da quello della conoscenza. Non stupisce insomma che si trovino a muoversi in romanzi dove a dominare è il pensiero. Né questa è l'unica costante che è necessario sottolineare. Le ricorrenze infatti, all'interno dell'opera completa dello scrittore, non sono solo tipologiche, ma anche stilistiche e culturali. A un lettore attento si rivelano le suggestioni esercitate sull'autore dalla grande tradizione letteraria e filosofica moderna, nei nomi di Flaubert e Proust, Heine e Hesse, Rilke e Borges, Leibniz e Spinoza. Mentre a risaltare sono l'eleganza e la modernità dello stile, le strutture aperte (i romanzi brevi, le storie interrotte) e i temi-non temi di racconto, che ripropongono, nelle diverse modalità della *narratio*, l'intensa moralità di filosofiche *bildung*. Non è un caso infatti che le meccaniche narrative che permettono di identificare colui che scrive con l'io profondo che ha scelto i proustiani *secrets du sentiment* sulle *vérités de l'intelligence* scattino sempre non appena appare un personaggio prediletto (il giovane Giacomo Scarbo, e quanti possono assomigliargli) e quando si palesano mondi semantici privilegiati fatti di sentimenti esclusivi che non conoscono declinazioni (identificati con semi totalizzanti quali *gioia, dolore, tristezza, ebbrezza, terrore*²).

Insomma, la trama vera dei romanzi si basa, più che sul *plot*, su una diffusa capacità riflessiva e sul suo declinarsi in parole. Su insegnamento del Tommaseo, che aveva letto e riletto nella giovinezza, Dessì crede alla forza delle parole e alla loro intenzionalità; non teme le ripetizioni, le usa anzi per far emergere con forza un mondo interno e segreto. Non è un caso che all'origine della sua lingua, delle modalità del 'sentire', ci sia, accanto al *Dizionario dei sinonimi* del Tommaseo (riflessivo e romanizzato come un *conte philosophique*), sul quale aveva imparato sfumature semantiche divenute quasi un trattato di filosofia morale, la terza parte dell'*Ethica* di Spinoza, che aveva turbato la sua adolescenza definendo per proposizioni, dimostrazioni, scolii, i limiti della libertà umana e la natura, la differenza degli *affetti*.

¹ Su questo punto essenziale il riferimento agli scritti saggistici dedicati da Dessì alla Sardegna (*Sardegna una civiltà di pietra; Scoperta della Sardegna; La leggenda del Sardus Pater*), in particolare a *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Edizioni della Torre, 1987 (n.e. 2006).

² Questi termini, non a caso da noi contrassegnati in corsivo, richiedono di essere ricondotti al loro significato etimologico e alle valenze con le quali appaiono nel terzo libro dell'*Ethica* di Spinoza, non a caso intitolato *De affectibus*.

2. *Un classico moderno*

Anche a rileggerlo nei caratteri della vecchia edizione Le Monnier con i quali apparve per la prima volta nel 1939, *San Silvano* si impone con la forza di un classico. Non solo per il respiro europeo che fece subito fare a un grande critico come Gianfranco Contini il nome di Proust³, non solo per la struttura ritmico-melodica della frase, per la cadenza inconfondibile della prosa, ma per l'esemplare chiarezza con cui un intero mondo culturale si restituiva dalla conoscenza alla 'passione', per la possibilità che il romanzo offriva di tracciare e concludere la storia di educazioni sentimentali rivelate e maturate in un colloquio appassionato e dialettico coi libri.

Delle tre parti del romanzo soltanto la seconda (quella dove il tempo raccontato si immagina coincidere con quello della scrittura) offre notizie puntuali della piccola comunità dell'interno sardo alla quale il protagonista ritorna dopo gli studi sul continente; le altre due, sempre al passato, ma in un passato ogni volta diverso – il caso di quello scandito da un presente intermedio – trascrivono con un tono di elegia il flusso lento dei pensieri, dei ricordi, dei sentimenti. La storia di una coscienza, quella del principale protagonista (Pinocchio, vezzeggiativo di Pino, a sua volta diminutivo di Giuseppe: questo anche il nome dell'autore), dimidiata tra l'*affetto* e la razionalità, tra la tentazione per il mondo severo, continentale, 'nordico', di Giulio, e quello privato, insulare di Elisa. Tra i due universi, all'apparenza inconciliabili, sembrerà non esserci mediazione: se da un lato il fratello maggiore tenderà di allontanare Pinocchio dal clima pericoloso di San Silvano, dall'altro il più giovane sembrerà fin dall'inizio deciso nella sua scelta. Talmente deciso che la morte di Elisa non scioglierà, almeno per lui, catarcticamente una situazione incerta, ma servirà solo a confermare la superiorità di tutto quanto è lontano dalle astratte regole della teoria. Da questo punto di vista, alla fine del romanzo, sarà la verità di Pinocchio a prevalere, mentre la sicurezza di Giulio si piegherà dinanzi al dolore, al dubbio, alla coscienza dell'errore, arrivando solo per questa via di nuovo alla speranza. A una speranza raggiunta comunque tardi, perché il tempo necessario ai due protagonisti per arrivare a capire ha distrutto il mondo di Elisa a cui i fratelli si erano sempre rivolti

³ Cfr. Gianfranco Contini, *Inaugurazione di uno scrittore*, in «Letteratura», aprile 1939 (poi in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 175-180). Ma anche Giorgio Bassani, riferendosi a un primo abbozzo del romanzo, aveva parlato, addirittura qualche anno prima, tra il '36 e il '37, in una lettera indirizzata all'autore, della sua ammirazione per un nuovo Proust nato all'ombra delle montagne sarde («Ho sempre pensato con rimpianto a Proust in Italia, e m'è dolce ritrovarlo ai piedi dell'Arcuentu»). Per l'incidenza di questo Dessì sul giovane Bassani, cfr. Anna Dolfi, *Dessì e Bassani: due esperienze ferraresi*, in *La cultura ferrarese fra le due guerre mondiali*, a cura di Walter Moretti, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 129-140 [poi nell'appendice di A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003]; *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 93-110).

per trovare difesa o fuggirne. Elisa apparirà, al loro tardivo rimorso, come la vittima sacrificale, il simbolo di un'età bella e pura della vita inesorabilmente ferita dall'età adulta, dalle sue cautele, e da una paura nutrita dall'assenza di fantasia e di generosità. Con la morte di Elisa si dissolverà il mondo di San Silvano; con la sua scomparsa si eclisserà anche la strana malia del paese.

Eppure, come si accennava, la morte di Elisa potrà essere anche rigeneratrice: alla fine potrà affacciarsi un mondo distante da quello della *stanchezza*, della *tristezza*, del *dolore*. Potrà trionfare quanto mitiga l'astratta forza dell'intelligenza: potrà farsi strada un linguaggio segreto che dà forma all'impercettibile. Pinocchio capirà che il suo viaggio verso San Silvano ed Elisa era sempre stato un viaggio verso la morte. E la sua comprensione includerà ormai anche il dubbio, quel dubbio che fa parte integrante della conoscenza perché è il punto ultimo a cui la consapevolezza conduce. Del beneficio del dubbio beneficerà anche Giulio, al di là dell'esterna freddezza, dell'intelligente ironia, dell'ostentato distacco. Anche a lui sarà dato partecipare al passato di Elisa. Anche Giulio sarà soggetto al tempo morale, a quella capacità di vivere e vedere che a lungo era sembrata essere prerogativa del solo Pinocchio. Nell'epilogo, nel finale avvicinamento dei due fratelli, il passato della fantasia, il presente della vita, e il presente immutabile della verità finiranno così dunque per fondersi, così come i tempi dei personaggi e le modalità affettive corrispondenti: che sono la *gioia*, la *tristezza*, il *dolore*. La *gioia*, che era stata prerogativa del passato e di Elisa, compiuta attraverso la *tristezza* la sua metamorfosi in *dolore*, potrà tornare ad essere di nuovo *tristezza*, una *tristezza* fatta di una lontananza che potrà col tempo ricondurre alla *gioia*.

Il cerchio insomma si salda, e in positivo, su un'infanzia nuova (la bambina appena nata) in grado di riscattarne una, lontana, che si era consumata nel pianto. Nell'infelicità della madre, negli odi familiari, nell'intrico dei «miseri interessi» che avevano costituito la natura più vera di San Silvano era infatti cresciuta l'intima fragilità di Elisa, la sua predisposizione alla morte. La realtà di un luogo invecchiato aveva forse fin dall'inizio frapposto, nonostante l'amore fraterno, una distanza incolmabile tra Pinocchio ed Elisa. Già al primo arrivo, le donne vestite di nero, il paese arido e impenetrabile, la casa vuota e silenziosa, il volto della sorella intermittente nel ricordo, avevano offerto segnali di una morte che solo il tempo potrà riscattare e chiarire. A condizione che si verifichi e compia una formazione culturale 'al contrario': ovvero una formazione capace di risalire (diversamente da quanto avviene comunemente nei percorsi intellettuali) dalla sapienza alla *passione*, nutrendo la cultura e l'intelligenza di quanto, in virtù di pura effusione sentimentale, era sembrato, all'inizio, erroneamente, imperfetto.

3. I luoghi del romanzo

La Sardegna dunque, ma per una volta anche il continente; un piccolo paese dell'interno, tra le montagne (San Silvano), ma anche la Toscana e l'Italia centra-

le. Già, perché ai romanzi di Dessì che si ambientano tutti in Sardegna fa fronte un'unica, significativa eccezione: *San Silvano*. In quel primo romanzo, scritto a Ferrara nel 1938 (si tratta tra l'altro dell'unico libro di Dessì nel quale la vicenda narrata si svolge in un tempo storico che coincide con quello dall'autore che scrive; negli altri l'arco temporale andrà dall'unità d'Italia al nascente fascismo, alla guerra), i protagonisti si muovono dall'isola al continente, dal continente all'isola, portando in sé la tentazione per un mondo diverso da quello chiuso, atemporale della terra natale. *San Silvano*, più di tutti gli altri romanzi, risente del clima intellettuale pisano, decisivo per la formazione culturale di Dessì, e delle esperienze fatte lontano dalla Sardegna. Le geometriche architetture fiorentine e le nebbie ferraresi sono un punto di riferimento importante per i giovani intellettuali (Pino e Giulio) protagonisti dell'abbandono e della riscoperta, del rifiuto e del vagheggiamento della terra dell'infanzia e dell'adolescenza. Certo anche in *San Silvano* la Sardegna (che i due protagonisti capiranno davvero soltanto con l'ultima partenza, dopo la morte di Elisa) è una terra di desiderato approdo; ma è dal continente, dalle nebbie, dal mare, dalle colline di città come Ferrara, Pisa, Firenze, che il personaggio che dice *io* e che conduce il racconto si allontana per ritrovare un mondo sopito di affetti e di fantasia. Sarà da città come quelle che Giulio invierà lettere per richiamare alla realtà Pino, dimidiato tra il fascino esercitato dalla materna figura di Elisa e la passione per le scoperte della cultura e dell'intelligenza che dovrebbero condurlo *naturaliter* altrove.

Il matrimonio di Elisa, su cui si apre il racconto, coincide con la chiusura della casa di San Silvano e con la partenza dei due fratelli per il continente. Ma se per Giulio la nuova esistenza parrà guidata da quel coraggio che fa mutare «la rotta della vita»; all'*io* narrante, del quale scopriamo il nome quasi per caso – come nella proustiana *Recherche* –, basterà un fuggevole ritorno perché si ridesti un mondo sopito di sogni. Giulio, subordinando la sensibilità all'intelligenza, si comporta come se avesse dimenticato il passato, la sua tristezza, la sua nostalgia; Pino, nonostante l'ammirazione per il fratello, sente la forza di quello che il ragionare non spiega, pensa (etimologicamente) all'intelligenza come alla capacità di capire al di là di ogni *ratio* astratta. Questo lo muove al ritorno, a un doppio ritorno, che ogni volta si chiuderà, sia pur diversamente, in tragedia. E così, anche lui, al pari di Giulio, finirà per sentirsi colpevole. Responsabili, lui e Giulio, di avere frainteso il mondo di Elisa, collaborando così alla sua lenta morte. Giulio per avere rinchiuso, soffocato la sorella in un astratto ideale di perfezione; Pino per averla dimenticata e trasformata in mito, inserendola entro una creazione fantastica ormai senza contatti con la realtà. Per questo né l'uno né l'altro si accorgeranno che, ancora prima che a sancirlo sia la scoperta della morte, «San Silvano è sparito». Sparito nel momento in cui il distacco aveva spezzato l'iniziale e felice endiadi fantasia/vita; sparito il giorno in cui il vivere secondo pietà di Elisa (non a caso ultimo lare di un'infanzia perduta) era stato sopraffatto dalle istanze contraddittorie della vita adulta.

Invecchiato come i suoi protagonisti, anche il paese non era insomma riuscito a vivere di quella complessa forza fantastica che avrebbe consentito di resistere all'impatto col vero. Era fatale dunque che anche il primo ritorno di Pino fosse la storia di uno scacco. L'impossibile distacco dall'adolescenza, la difficoltà a liberarsi del suo fascino sottile e segreto, non avevano mai avuto niente in comune con la gioia silenziosa di un tempo. Pino, tornando a San Silvano, fuggendo il tempo di Giulio, non aveva avuto la forza di arricchire quello di Elisa con un presente che, accettato nella realtà e nella fantasia, avrebbe potuto modularsi in vita. Il suo ritorno, accompagnato fin dall'inizio da un senso di perdita irrimediabile, di immedicata nostalgia, da una prevegenza di morte che muta la *gioia* di un tempo in *dolore*, era inevitabilmente destinato al tormento di una verità capita troppo tardi, e di cui Elisa sarà l'innocentissima vittima.

Per altro da un originario errore era nata anche la tristezza di Elisa, il suo allontanarsi da San Silvano per andare a vivere a Pontario. Quel primo errore aveva, alla maniera rilkeana, cresciuto in lei, lentamente, una morte indotta da una sorta di asfissia vitale. La *stanchezza* del paese era diventata la *stanchezza* di Elisa, prigioniera, nel ricordo dei fratelli, di un colloquio incapace di vivificare il presente; di un passato che sovrapponeva, su lei viva, la *tristezza* di una storia familiare, il volto di una madre alla quale con gli anni assomigliava sempre di più. Eppure, al di là degli errori e delle responsabilità, a 'salvare' Pinocchio sarà l'inquieto ansia del dubbio (vale la pena sottolineare la forte ricorrenza del *forse*, avverbio dubitativo). Un dubbio che accompagnerà gli interrogativi di una notte insonne, trascorsa in una certezza che non ha altre radici che la propria paura, a scrutare in silenzio, sul battello, il volto pallido e sofferente del fratello. Se sono gli stati d'animo che riempiono i fatti di verità, poco importa che la morte di Elisa, in quelle pagine che sono forse tra le più belle del romanzo, non sia ancora avvenuta. Conta la certezza della sua morte presentita nella propria *stanchezza* e in un anticipato *dolore*. Un dolore che accresce la colpa e allo stesso tempo la svuota, se è vero che «chi ama è sempre pieno di dubbi», e se sono proprio i dubbi di Giulio, rivelatisi nel dialogo muto sul mare, a convincere Pino di «non essere più sicuro di nulla». Forse anche i libri che non erano bastati ad Elisa, e di cui Pino aveva sentito l'insufficienza, neppure per Giulio avevano rappresentato la verità, anche per lui non erano stati che una difesa. Forse anche il fratello maggiore aveva intuito e poteva capire che «al momento di agire» la forza della sola ragione non basta.

Ecco che allora, inventata dalla compassione di Pino, dall'affettuosa acutezza del suo sguardo, anche l'intelligenza di Giulio si allontana dall'astrazione e lentamente converge verso un'idea che matura insieme nei due fratelli. Doppia «conoscenza fantastica», come quella che aveva strutturato un'infanzia felice, e che era sparita da tempo, da e con San Silvano, come «l'aria da un pianeta morto». Per questo, benché dolorosa, si tratterà di una conoscenza capace di tradursi di nuovo in vita, e di proiettarsi nel futuro tramite un'intensità che potrà diventare di nuovo comunicazione, linguaggio. Quello che le idee e le parole ave-

vano tolto lo possono alla fine restituire, in un dettato che porta ormai il segno indelebile di una maturità sofferta, di una pietosa umanità. Giulio, amletico filologo, e Pino, giovane studioso dei moti del cuore, potranno, alla conclusione del romanzo, 'credere' insieme. Divenuti ambedue attenti alla volontà che sottende l'attimo della scelta, nutrendolo di pazienza, di disciplina.

In *San Silvano*, libro dai pochi personaggi e dalle infinite sfumature di stile (la scrittura vi è raffinata e coltissima, giocata, in sapienti cadenze melodico-ritmiche, su interruzioni e riprese, ripetizioni e ritorni), le «modulazioni del tempo sensibile» si chiudono dunque su una sorta di convergenza. Se ogni personaggio era nato da un sentimento dominante che aveva dato sostanza e colore a una soggettiva declinazione del tempo⁴, ad accamparsi alla fine, ma come fuso negli altri, sarà il tempo di Pino. Un tempo capace di fondere la lettura col sogno, la realtà desiderata col vero...

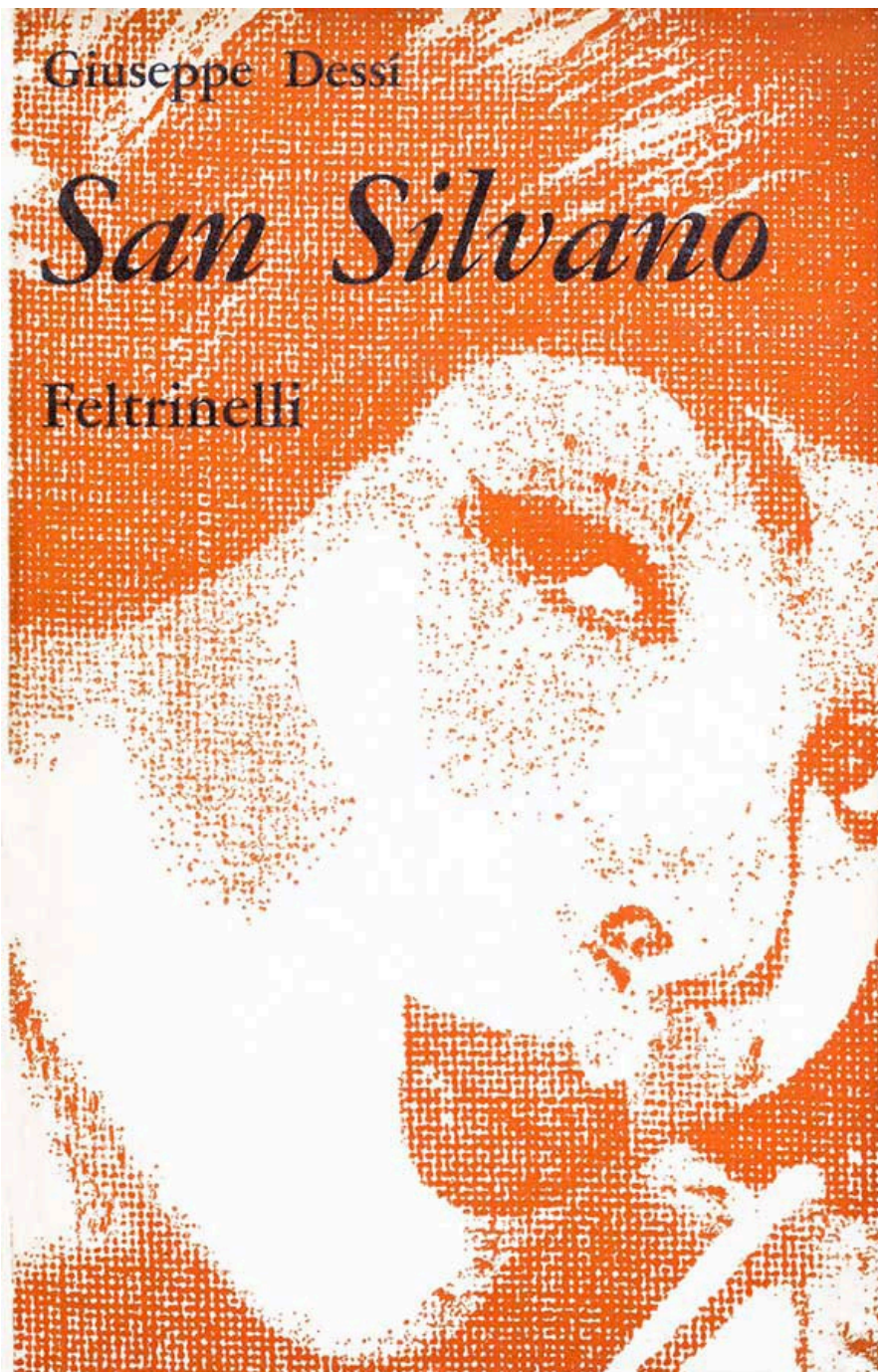
Da una parte un mondo fatto di pause, di silenzi, di vento, di tempi lunghi, di una quotidianità trasformata in mito, in un *continuum* divenuto spinoziana persistenza; dall'altro l'oscillazione tra durata e istante, in un tempo soggetto alla sofferenza dell'irreversibile. Ma nel loro superamento, nel tempo condiviso dell'epilogo, a dominare saranno ancora i woolfiani 'momenti di essere'. Partendo dalle *intermittences*, quei momenti potranno condurre ancora lontano, riportando al tempo mitico delle letture (dei personaggi, dell'autore), alla lettura dei filosofi (Leibniz e Spinoza, affabulati sulla pagina narrativa) che di *San Silvano*, romanzo che davvero meriterebbe l'appellativo di 'filosofico', sono assai più che una struttura portante: piuttosto una lente di percezione, discreta e suggestiva.

⁴ Per una complementare lettura di *San Silvano*, sia consentito il rinvio a *I tre tempi di «San Silvano»*, in A. Dolfi, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 177-203 (edizione rivista di *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1977); e a A. Dolfi, *Le costanti narrative nell'opera di Dessì e l'eccezione ferrarese di «San Silvano»*, in «Esperienze letterarie», 1979, 1, pp. 76-88 (poi in A. Dolfi, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 405-422); a A. Dolfi, *Introduzione a G. Dessì, San Silvano*, Milano, Mondadori, "Oscar" 1981, pp. 5-28 (poi, col titolo *Ragione e passione in un 'roman philosophique'*, in A. Dolfi, *Terza generazione* cit., pp. 423-434); a A. Dolfi, *Post-face a G. Dessì, San Silvano*, Lagrasse, Verdier, 1988 (poi, col titolo *Rileggendo Dessì e «San Silvano»*, in A. Dolfi, *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 159-168); a A. Dolfi, *Le modulazioni del tempo sensibile* [prefazione a] Giuseppe Dessì, *San Silvano*, a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2003, pp. 7-23. Alla bio-bibliografia annessa a quest'ultima edizione si rinvia anche per gli essenziali rimandi alla critica sull'autore.

Giuseppe Dessì

San Silvano

Feltrinelli



Copertina della ristampa Feltrinelli di *San Silvano* (1962).

TEMPO E PENSIERO

«LA CLIENTE DEL PIANO DI SOTTO» DI BONTEMPELLI.
IL RACCONTO COME MOTTO DI SPIRITO¹

Marco Favero

È il caso di darsi tanta pena per dei motti di spirito?
Non penso che ci siano dubbi su questo.²

Sigmund Freud

1. *La storia*³

Il testo *La cliente del piano di sotto* è tratto dalla *Vita intensa* di Massimo Bontempelli e corrisponde al primo capitolo del romanzo eponimo. Posto ad apertura della raccolta, costituisce una narrazione per certi versi indipendente – tanto che ci riferiremo ad essa come ‘racconto’ – il cui inizio e la cui fine sembrano richiamare i meccanismi ricorrenti nella struttura del motto di spirito⁴. L’avventura, come è noto, si esaurisce in brevi sequenze di racconto e non prevede intrecci. Si risolve attorno a un incontro fortuito tra il narratore e un suo amico (Piero) che, uscendo di casa, incrociano una «donna», mentre si defila

¹ Queste pagine sono tratte da un lavoro più ampio e dettagliato, da qui la loro forma ‘scorciata’ e parziale.

² Sigmund Freud, *I motti di spirito ed il loro rapporto con l'inconscio* [1905], Roma, Newton Compton Editori, 1971, p. 58.

³ Si legga dalla *Introduzione* di Baldacci: «La prima edizione in volume è quella di Vallecchi Editore, Firenze, col titolo *La vita intensa / Romanzo dei romanzi* nel quale sono sintetizzati il titolo del primo *romanzo* e dell’ultimo. Il volume non ha indicazione di data, neppure sotto la forma implicita del “finito di stampare”, ma l’anno di pubblicazione è comunque il 1920. Il testo era preceduto dalla seguente avvertenza: “[Questi dieci ‘romanzi d’avventure’ furono pubblicati nei numeri dal marzo al dicembre 1919 della rivista *Ardita*, con illustrazioni di Bazzi]. Edizioni Mondadori dal 1925. L’edizione definitiva, con *La vita operosa e Viaggi e scoperte*, è nel volume *Avventure* (1919-1921), Mondadori, Milano 1938» (Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1991, p. 941. Per comodità il testo *La cliente del piano di sotto* è riportato a conclusione della lettura).

⁴ Si tratta del primo dei dieci ‘romanzi’ ad essere pubblicato su «*Ardita*», nel numero di marzo. È costituito da una *Prefazione* e da sei brevi capitoli, rispettivamente: *La cliente del piano di sotto*; *Signora con valigia grande*; *Intermezzo*; *La Zolfanelli*; *Pari e dispari*; *Conclusione*.

vergognosa da un ambulatorio dove si curano malattie veneree. I due amici si trovano a inseguirla «fatalmente» lungo le scale, traendo lo spunto per un motto di spirito. La comicità della scena deriva appunto da un'allusione, pronunciata ad alta voce, alle malattie veneree. La donna appare visibilmente umiliata dalla freddura, mentre chi narra descrive gli effetti grotteschi sulla vittima. La conclusione, brevissima, vede Piero che, dopo aver riso, rimprovera l'io narrante per la sua crudeltà. Il comportamento contraddittorio lo rende, a sua volta, oggetto di un'ultima risposta arguta.

Potrà sorprendere la scelta di leggere attraverso un filtro freudiano *La cliente del piano di sotto*, testo molto noto e commentato. È lecito chiedersi infatti se nel 1919 allo scrittore potevano essere giunti echi psicanalitici – magari mediati dalla lettura di Bergson – che la critica comunque o non menziona o sembra escludere⁵. Di certo lo stesso Bontempelli, nella seconda metà degli anni Venti, si dichiarerà ostile alle teorie freudiane⁶. Tuttavia, ciò che emerge da una lettura ravvicinata del testo attenta soprattutto all'aspetto formale (secondo la maniera utilizzata dai maestri dell'analisi del testo), è che Bontempelli nella *Cliente del piano di sotto* pare realizzare un vero e proprio motto di spirito, stranamente consonante a quanto teorizzato da Freud nel 1905.

La validità della nostra lettura significherebbe non solo l'ipotesi di una ricezione attiva della lezione psicanalitica da parte dello scrittore, ma farebbe del testo in esame – cosa, ci sembra, ancora non ipotizzata – il luogo eletto per un esperimento, per così dire, di confronto col modello proposto da Freud nei *Motti di spirito ed il loro rapporto con l'inconscio* che andrebbe ad aggiungere, di fatto, un tassello alla stessa 'idea' filosofica del racconto bontempelliano⁷.

In modo paradossale, lo scrittore si troverebbe, dunque, ad accrescere retrospettivamente quella lista di romanzieri e filosofi – troppo pochi, a vista di Freud – nei quali l'inventore della psicanalisi individuava coloro che si sono ci-

⁵ L'adesione di Bontempelli alla psicanalisi è esclusa nei due studi di Michel David (M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, prefazione di Cesare Ludovico Musatti, Torino, Boringhieri, 1966; *Letteratura e psicanalisi*, Milano, U. Mursia & C., 1967).

⁶ Sulla rivista «900» l'autore definisce il 'freudismo' uno degli elementi della «malattia spirituale» del secolo precedente, terminato nel 1914: «Il freudismo, che respinge sempre più l'individuo verso gli abissi interiori, gli nega ogni contatto non pure con un mondo al di fuori di lui, ma anche con la sua propria coscienza, e fa dell'umanità una dispersione di larve vaganti dietro le pallide spinte di frammenti di immagini di sogni» (M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 27). È interessante notare che nella stessa *Prefazione* che precede *La cliente del piano di sotto* l'autore dichiara la propria insofferenza per il romanzo psicologico, e in particolare per quelli di Bourget, definiti «seccantissimi» per il fatto che «per ogni mezz'ora di vita dei loro personaggi analizzano almeno venticinque movimenti psicologici principali e un centinaio di vibrazioni psichiche accessorie» (M. Bontempelli, *Opere scelte* cit., p. 7).

⁷ Il prestito è dall'espressione «*idées de roman*» formulata da Vincent Descombes (Vincent Descombes, *Le roman, genre prosaïque*, in *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 24).

mentati nel motto di spirito, argomento meritevole di «considerazione filosofica», oltre che psicologica⁸.

Questo potrebbe gettare una nuova luce su un testo finora studiato soprattutto dal punto di vista metanarrativo, della parodia del romanzo – nella *Vita intensa* e nella *Vita operosa*⁹ – e del comico.

La costruzione del motto di spirito determina, innanzitutto, la struttura narrativa del racconto. Ne rispetta tutte le fasi di svolgimento che, come evidenzia la divisione in scansioni della *Cliente del piano di sotto*, sono seguite quasi alla lettera. Il testo si apre con una scansione iniziale di preparazione che descrive la «situazione» del motto di spirito, i personaggi che ne saranno gli interpreti e la necessaria inibizione formatasi nel protagonista; prosegue con la vera e propria «esplicitazione» della malizia, corrispondente al momento centrale del racconto e con una terza scansione nella quale vengono descritti gli «effetti» causati sulla vittima. Infine, l'ultima scansione di «spiazzamento» rappresenta una conclusione comica e – come cercheremo di dimostrare – teorica del racconto.

La stessa forma del discorso narrativo segnala la presenza di un insieme di procedimenti linguistici ed espressivi che trovano una spiegazione soltanto in una lettura psicanalitica che vi riconosce tutti gli elementi propri del discorso dell'inconscio. Si trovano così a succedersi nel testo i meccanismi a cui ricorre l'inconscio per trovare espressione: la denegazione¹⁰, la *correctio*, perifrasi dal riferimento sessuale, reticenze, eufemismi e, in genere, la formulazione contorta e sintetica, ellittica e allusiva del pensiero sessuale. Solo il motto di spirito, con l'effetto di *décharge* che lo caratterizza, permette, alla conclusione del racconto, la libera espressione dell'inconscio e il conseguente raggiungimento del piacere nel riso.

Tuttavia, il processo di 'messa in scena' del motto di spirito non ha delle ricadute che riguardano solamente l'aspetto formale del racconto; anzi, la scelta di utilizzarlo come modulo interpretativo della realtà e appunto come 'idea', presuppone la costruzione di un mondo fittizio – una scenografia e degli interpreti – che sia in grado di ospitarne la rappresentazione e si renda disponibile

⁸ «Chiunque abbia avuto occasione di interessarsi della luce che la letteratura estetica e psicologica possono gettare sulla natura del motto di spirito e sulla posizione che essi occupano, dovrà probabilmente ammettere che essi non hanno ricevuto neppure una piccola parte della considerazione filosofica che spetta loro in rapporto al ruolo che hanno nella vita della nostra mente. Si può fare il nome di ben pochi pensatori che abbiano approfondito lo studio di questo problema. Tuttavia, tra coloro che si sono occupati di motti di spirito, vi sono scrittori famosi, come il romanziere Jean Paul (Richter) e i filosofi Theodor Vischer, Kuno Fischer e Theodor Lipps. Ma anche in questi autori l'argomento "motti di spirito" resta sullo sfondo, mentre l'interesse principale della ricerca è rivolto al problema del comico, più vasto e attraente» (S. Freud, *I motti di spirito* cit., p. 51).

⁹ Marinella Mascia Galateria, *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli. Saggio su La vita intensa e La vita operosa*, Bulzoni, Roma, 1977; Fulvia Airoidi Namer, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano, 1979.

¹⁰ *Verneinung*, per Freud, che se ne è occupato in uno studio specifico: S. Freud, *La Negazione* [1925], in *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, X.

a lasciarsi modellare senza opporre resistenza alle sue regole di svolgimento e a quella che vogliamo chiamare la sua moralità.

2. *Disumanizzazione dei personaggi*

La 'soggezione' del racconto al motto di spirito si esprime a partire dal sistema dei personaggi, che corrisponde, fin nei particolari, alla struttura delle tre persone individuata da Freud¹¹: la «prima persona» è l'io narrante, creatore del motto; la «seconda persona» la donna, che ne rappresenta la vittima; la «terza persona» è interpretata da Piero, che dopo aver ascoltato il motto, ridendo, ne decreta la riuscita. Gli stessi personaggi, tuttavia, mostrano una tendenza a sottoporsi al ruolo imposto loro dall'intreccio, fino a divenirne delle vere e proprie funzioni. Rappresentati nel racconto come personaggi – «idee in quanto tali», direbbe Gasset¹² –, ogni loro gesto o pensiero è sottoposto alle leggi dettate dall'autore¹³. Un processo di stilizzazione opera su di loro, riducendoli ai minimi termini, fino ad abbassarli parodicamente al grado di manichini: eliminata ogni dimensione d'interiorità e descritti, anzi, paradigmaticamente dall'esterno, rinunciano a manifestare un'autentica capacità decisionale¹⁴. Entrano in contatto e si osservano l'un l'altro facendo completa affidabilità sulle apparenze, dando credito soltanto alle proprie interpretazioni e fantasie del momento.

¹¹ «Generalmente parlando, un motto di spirito tendenzioso richiede tre persone: oltre a quella che fa il motto di spirito, ci deve essere una seconda persona che è presa oggetto dell'aggressione ostile o sessuale, ed una terza persona attraverso la quale viene soddisfatto lo scopo del motto di spirito di procurare piacere» (S. Freud, *I motti di spirito* cit., p. 148).

¹² La definizione è utilizzata in riferimento al «dramma d'idee» (contrapposto a quello 'umano') ideato da Pirandello, specialmente nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, in cui si assiste, secondo il critico, al «dramma reale di alcune idee in quanto tali, di alcuni fantasmi soggettivi che si atteggiavano nella mente di un autore» (José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte* [1925], Roma, Luca Sossella Editore, 2005, pp. 49-50).

¹³ Se in una 'farsa metafisica' di quello stesso 1919, *La siepe a nordovest*, Bontempelli rappresentava la comparsa sul palcoscenico dell'autore-burattinaio che, adirato per un'interruzione, raccattava i fili dei propri personaggi, scoprendone la natura di marionette, nell'ultimo romanzo della *Vita intensa*, il *Romanzo dei romanzi*, viene rappresentata, nei confronti delle «impalcature» costruite dall'autore, l'insofferenza dei personaggi che recandosi da costui, se ne dichiarano autonomi e indipendenti (M. Bontempelli, *Opere scelte* cit., pp. 132-146).

¹⁴ Se si prova a passare in rassegna i personaggi che compaiono nella *Vita intensa*, si incontrerà una collezione di figure fantasmatiche. Si avranno da una parte il Diavolo, «invisibile», e Piero, le cui battute si limitano a vuote interiezioni (che manifestano la sua funzione pressoché passiva d'ascoltatore) e la cui capacità d'azione si rimette, di volta in volta, alle singole esigenze dell'intreccio; mentre, dall'altra parte la «donna» dimostrerà di essere nulla di più dell'involucro vuoto dei suoi abiti e l'io narrante si svela, a tutti gli effetti, come il pupazzetto attraverso il quale s'esprimono le trovate narrative dell'autore-ventriloquo. Si può dire, con una certa sicurezza, che i personaggi della *Cliente del piano di sotto* rappresentano un abbassamento parodico di qualsiasi figura tratta dalla realtà; parodia è la stessa «vita intensa» della quale si trovano ad essere protagonisti: «La Vita Intensa, di coloro che non fanno niente» (ivi, p. 161).

Aggirandosi come all'interno di un enorme meccanismo che ne regola i movimenti e i tempi di comparsa, in una Milano trasformata in teatro dove ogni cosa è possibile, la rappresentazione soggettiva si dimostra più forte d'ogni esistenza noumenica – rispetto alla quale si professa un sostanziale, ma critico scetticismo¹⁵ – anzi, è in grado di determinarne, agendo su di essa, la natura. In un relativismo portato a sistema – nel quale si riconoscono Pirandello e, prima, il prospettivismo di Leibniz –, la realtà è soltanto ciò che «sembra», e la persona, d'un tratto, è il vestito che indossa¹⁶.

3. Teatralità della vita

Il ricorso alla metafora teatrale diviene utile per descrivere un certo aspetto della *Cliente del piano di sotto* e in genere della *Vita intensa*: la rappresentazione del mondo come teatro, delle persone come maschere. A nostro avviso Bontempelli costruisce la propria narrazione con un carattere di commedia – cui il motto di spirito si dimostra consonante, come osserva Bergson¹⁷ – nel quale sono riconoscibili, da una parte la tendenza alla farsa e dall'altra un'interpretazione grottesca che lascia intravedere a tratti spunti di tragicità.

La scelta, dunque, di adottare la forma romanzesca e non drammatica per la *Vita intensa* – sia pure quella 'sintetica' e parodica, funzionale al rinnovamento

¹⁵ Nel quale s'incontra, semmai, la tentazione di dare maggiore credibilità a una realtà iperuranica e inaccessibile, piuttosto che a quella empirica e sperimentabile, presa come oggetto di comicità. Scrive Anna Barsotti, citando Gori: «Bontempelli, con Pirandello e Rosso di San Secondo, è fra gli autori “della rivoluzione spirituale, che, nutriti di forte senso metafisico, individuati da un umorismo corrosivo [...] e da una inclinazione al fantastico [...], costruiscono sulla base di un relativismo ontologico e cosmico, il dramma della dissoluzione; aspirano cioè a forme di vita più piena, a un assoluto che a loro sembra irraggiungibile”» (A. Barsotti, «*Nostra Dea*», *l'automa liberty*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del convegno (Trento, 18,20 aprile 1991), a cura di Corrado Donati, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 239).

¹⁶ Il riferimento è, ovviamente, alla «donnina» della *Cliente del piano di sotto*, la quale, dopo un'iniziale somiglianza, colta dall'io narrante, con la «pelliccetta» che indossava, finisce per trasformarsi davvero nel proprio vestito, osservato con stupore mentre si allontana verso la strada, e capace, addirittura, di arrossire per la vergogna. Un processo simile riguarda la protagonista di *Nostra Dea*, commedia bontempelliana del 1924-1925, della quale Paolo Puppa ricostruisce in questo modo le influenze: «Questo automa muliebre esce da *Sesso e carattere* di Weininger, dalla misoginia espressionista, o meglio, come osserva Baldacci, sintetizza in chiave futurista il relativismo pirandelliano. In lei, ancora, gli strati di persona, nel senso classico di maschera, e gli strati di marionette e gli strati di burattino [...] si sedimentano l'uno sull'altro. Il vestito e lo sguardo altrui le danno la carica, le tirano i fili. Nuda è come un infante che lascia fare [...] L'abito è il personaggio e viceversa» (P. Puppa, *Per una metascena intensa e operosa*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale* cit., p. 229).

¹⁷ «Si chiamerà spirito [...] una determinata disposizione a tratteggiare di sfuggita scene di commedia, ma a tratteggiarle così discretamente, così leggermente, così rapidamente, che tutto è già finito quando cominciamo ad accorgercene» (Henri Bergson, *Il riso* [1900], Milano, SE, 2002, p. 73).

del genere¹⁸ –, non distoglie dalla considerazione della metafora teatrale come elemento del sostrato del testo bontempelliano. Rinunciando infatti allo svolgimento regolare dell'intreccio e puntando, invece, sulla libera invenzione narrativa, il racconto dispone in modo rapido successioni di scenette, *sketch* comici e scambi di battute intercalati da intermezzi e monologhi che vengono accostati e subito interrotti da tagli e cesure dell'autore, vero protagonista dell'opera¹⁹.

A tale forma, il tempo e lo spazio del racconto e, insomma, la costruzione finzionale si adegua completamente. L'atmosfera dei luoghi diviene astratta e stilizzata, metafisica, nonostante l'ambientazione milanese. Così, nella *Cliente del piano di sotto* il contesto anonimo di un vano scale può offrire l'occasione di incontri e di comparse, divenire un luogo fatale di tentazione e di riuscita, dove si costruisce un intero pseudo-destino, dall'apparenza fittiziamente 'intensa'.

Gli stessi personaggi, capaci di comparire e scomparire magicamente in concordanza coi tempi dell'azione²⁰, si calano perfettamente, nel racconto, nel ruolo di interpreti del motto di spirito, e anzi si atteggiavano a veri e propri attori. L'io narrante, nel momento in cui prende la parola per pronunciare la malizia, assume un'aria di teatrale 'candore', mentre altera la propria voce, modulandola su un «tono fra di maschera e di ventriloquo»²¹, per una resa ottimale delle battute.

¹⁸ È appunto quanto è dichiarato nella *Prefazione* al primo romanzo eponimo *La vita intensa*, che introduce immediatamente il capitolo *La cliente del piano di sotto* (corsivo del testo): «E allora per chi e perché scrivo questo romanzo? // Lo scrivo per i posteri. Lo scrivo per rinnovare il romanzo europeo. // Questa duplice dichiarazione non deve meravigliare. // Uno che scrive un romanzo, e ci mette la prefazione, non può assolutamente dichiarare meno di tanto» (M. Bontempelli, *Opere scelte* cit., pp. 7-8).

¹⁹ «Ne *La vita intensa* e ne *La vita operosa* [...] l'io narrante percorre le strade di Milano alla ricerca di spunti, di pre-testi, di intrecci con un picarismo 'scapigliato' che costruisce e smonta via via l'affabulazione in una combustione pirotecnica e corrosiva. Racconto analitico e *feuilleton* grossolano si incrociano così in una specie di fiera campionaria, carnevale impazzito di proemi di volta in volta interrotti e annichiliti dalla voce recitante che si stanca subito delle proprie trame, e si disfa dei generi sfiorati con la noncuranza di un *Tristram Shandy* lombardo o di un Queneau retrocesso in una babele futurista» (P. Puppa, *Per una metascena intensa e operosa* cit., p. 221).

²⁰ Di figure che scompaiono, nei racconti di Bontempelli, ve n'è più d'una. Un esempio è tratto dalla conclusione del secondo capitolo del romanzo eponimo *La vita intensa*, *Signore con valigia grande*, e riguarda proprio i due protagonisti, Piero e l'io narrante: «Scantonammo subito, rendendoci istantaneamente invisibili, come il Diavolo» (M. Bontempelli, *Opere scelte* cit., p. 12). Ed un ultimo dalla *Vita operosa*: «Egli era scomparso, magicamente scomparso davanti a me, o che il movimento della folla me l'abbia subito nascosto, o che, come sembrami più probabile, vaporando nell'etere ei sia stato assunto, definitivamente o provvisoriamente, nei cieli» (ivi, p. 198).

²¹ L'immagine suggerita dall'io narrante è, appunto, quella del pupazzetto tenuto nelle mani del ventriloquo: «Certo per suo incitamento, alterando la voce e dandole un colore acuto tra di maschera e di ventriloquo, gracidai forte» (ivi, p. 11); e inoltre: «Il Diavolo mi dette un pizzicotto. Per farlo star cheto dovetti ripetere, sul falsetto squillante di prima» (ivi, p. 12). Come si vede, da pupazzetto e disumanizzate sono la voce e l'intonazione con cui egli parla, sulle quali, con una serie di osservazioni e interventi ammiccanti, indirizza teatralmente l'attenzione.

Nonostante le apparenze, tale mondo teatralizzato, in cui la libera invenzione narrativa sembra procedere istintivamente, possiede invece delle regole programmatiche e una propria scala di valori. Certamente quelli del motto di spirito non corrispondono a quanto previsto dalla morale comune, ma anzi, come è reso evidente dalla presenza emblematica del Diavolo nel racconto, ne operano un esatto capovolgimento. Nella *Cliente del piano di sotto*, così, se non v'è posto per alcuna intrusione morale – il sentimento nel momento in cui si manifesta diviene paradossalmente oggetto di riso – vige comunque un'immoralità cosciente, le cui regole sono dettate dal motto di spirito.

4. Applicazione del motto di spirito

L'espressione del motto di spirito corrisponde al momento centrale del racconto, in funzione del quale pare costruito il testo. Proprio per questa interdipendenza strutturale tra le diverse scansioni, che rispettano in modo convincente la struttura del motto di spirito, si rende necessario spiegare la modalità con cui l'espressione del motto viene inserita all'interno dell'azione.

Come insegna Freud, la presenza di una inibizione costituisce la prima condizione essenziale per il motto di spirito²². La costruzione di quest'ultima è appunto oggetto della scansione d'apertura del racconto, nella quale il pensiero sessuale dell'io narrante – stimolato dall'incontro con la «cliente» dello «specialista in malattie veneree» – viene inibito da una serie di resistenze che gli sono imposte dallo 'spirito critico'. Solo il motto di spirito è in grado di dare libera espressione all'inconscio, di modo che esso possa liberare, con un effetto di 'scarica', il piacere che gli è precluso dall'inibizione. L'espressione del motto è l'oggetto della seconda scansione del racconto, che abbiamo definito «la malizia». Va notato che l'io narrante procede innanzitutto con il misconoscimento della propria intuizione comica – definita eufemisticamente «malizia torbida» –, la cui responsabilità scarica, appunto, a un terzo, improbabile personaggio, il Diavolo in persona («Il Diavolo, che qualche volta giunge invisibile fino al mio fianco e all'orecchio mi consiglia certe malizie torbide, me ne suggerì una in quel momento»). In cui è facile riconoscere l'*alter ego* dell'io narrante con l'ammissione – non troppo velata – della propria natura maliziosa.

L'espressione del motto avviene come se si trattasse di una scena comica, per prepararsi alla quale l'io narrante assume un tono e un atteggiamento disinvolti, mascherandosi come se stesse recitando. Con un effetto comico, la sua ipocrisia è presto messa iperbolicamente allo scoperto («Volgendomi a Piero, gli dissi, con l'aria più candida del mondo»).

²² «La presenza di numerosi istinti inibiti, la cui soppressione ha comportato un certo grado di instabilità, offrirà la disposizione più favorevole per la creazione di motti di spirito tendenziosi» (S. Freud, *I motti di spirito* cit., p. 196).

Il motto di spirito in Bontempelli si esprime attraverso un discorso di tre fasi: la preparazione, l'esplicitazione e infine, ritardata all'interno della scansione immediatamente seguente, l'esposizione.

Cominciando a pronunciare il motto, la prima preoccupazione del narratore è quella che il suo compagno, Piero, si dimostri ricettivo nel cogliere la sua richiesta di complicità, e insomma, disponibile a un'intesa. La sua collaborazione è infatti essenziale per la costruzione del motto e anzi è necessario che egli non vi imponga alcuna opposizione:

Un po' di benevolenza o una sorta di neutralità, l'assenza di ogni fattore che possa provocare sentimenti di opposizione allo scopo del motto di spirito, sono una condizione indispensabile se la terza persona deve collaborare al completamento del processo di creazione del motto di spirito²³.

La funzione fatica dell'enunciato serve appunto all'io narrante per verificare il funzionamento della comunicazione, ovvero che Piero comprenda l'allusione, ancora implicita, alla specializzazione del dottore nelle «malattie veneree». La risposta positiva di Piero consente all'io narrante di proseguire con l'espressione del motto:

«Vedi? qui ci sta un dottore, il dottore X.»

Piero rispose:

«Già».

L'innalzamento del tono di voce da parte dell'io narrante, che si è alquanto avvicinato alla donna, manifesta l'intento che essa senta il motto, e dunque comprenda il desiderio sessuale:

Io aggiunsi, forte (e avevamo guadagnato quattro gradini sulla distanza che ci separava dalla donna):

«Sai? Il dottor X. cura es-clu-si-va-men-te le malattie veneree».

La tecnica utilizzata è l'allusione: il riferimento alle «malattie veneree», vero e proprio tabù, corrisponde a un atto di crudeltà e deve essere ricondotto al pensiero sessuale che è ad esso «remotamente connesso»²⁴: in primo luogo, da parte di Piero, a cui il narratore finge di rivolgersi ma, innanzitutto, dalla donna, nella quale egli intende sollecitare la risposta²⁵.

²³ Ivi, p. 199. Intanto indichiamo Piero come «terza persona», rimandando una spiegazione specifica.

²⁴ A proposito dell'allusione, scrive Freud: «Il metodo tecnico che viene usato normalmente è l'allusione – vale a dire, la sostituzione di qualcosa di piccolo con qualcosa di remotamente connesso, che l'ascoltatore ricostruisce nella sua immaginazione in un'oscenità completa e assolutamente differente» (ivi, p. 149).

²⁵ Il primo atto è quello di comunicare il proprio desiderio sessuale alla donna, e questo avviene esibendo l'oggetto del proprio pensiero. Scrive Freud a proposito dell'esibizionismo: «Negli

Questo corrisponde, secondo Freud, a uno dei casi più bassi di motto di spirito («osceno»), perché esso nasce nel momento in cui la donna compare sulla scena ed è pronunciato in sua presenza, perché lo senta e ne provi vergogna²⁶.

La sillabazione diabolica e maliziosa di «es-clu-si-va-men-te» rappresenta la trovata, di grande spirito, che consegna il momento del riso. Su di essa l'autore ritorna subito, con un certo autocompiacimento, misconoscendone, ancora una volta in modo ironico, la responsabilità:

(La sillabazione scandita di quell'*esclusivamente* era tutto suggerimento del Diavolo che stava invisibile alla mia destra, mentre alla sinistra avevo Piero, visibile).

Piero disse:

«Ah.»

La scena dialogica si conclude per lasciare spazio all'osservazione degli effetti grotteschi che la freddura ha provocato sulla donna, la quale, restringendosi sempre di più dalla vergogna, si trova a trasformarsi «magicamente» nel proprio vestito che continua a scappare davanti ai due inseguitori.

La fase conclusiva del motto è posticipata nella terza scansione del racconto: l'«effetto». La ripetizione della malizia – Bergson e Freud concordano nell'individuare un divertimento proprio dell'infanzia²⁷ – è riservata all'esposizione della donna, ora nominata direttamente dall'io narrante che, con una 'stoccata' finale, toglie ogni dubbio sul pensiero sessuale²⁸:

uomini persiste un alto grado di questo orientamento come parte della loro libidine, ed esso serve a introdurre l'atto sessuale. Quando questa urgenza si fa sentire al primo approccio con una donna, bisogna fare uso di parole, per due ragioni; prima di tutto per annunciarsi a lei, e secondariamente perché, se l'idea è risvegliata dal discorso, potrebbe far sorgere un corrispondente eccitamento nella donna e dunque risvegliare in lei un'inclinazione alla sopportazione dell'esibizione. Un discorso sollecitatorio come questo non è ancora un discorso osceno, ma si trasforma in quello» (ivi, p. 147).

²⁶ Si veda quanto osserva Freud: «Fra la gente di campagna o nelle osterie di infima specie si può notare che l'oscenità non nasce prima dell'entrata della cameriera o della moglie dell'oste. Soltanto in livelli sociali più alti avviene il contrario e la presenza di una donna fa cessare il discorso osceno. Gli uomini conservano questo genere di divertimento, che originariamente presupponeva la presenza di una donna che provasse vergogna, per il momento in cui torneranno ad essere 'soli insieme'. Così che, gradualmente, al posto della donna, lo spettatore, ora ascoltatore, diventa la persona alla quale è diretto il discorso osceno, e in conseguenza di questa trasformazione si è già vicini all'assunzione della forma del motto di spirito» (ivi, pp. 147-148).

²⁷ Scrive Freud: «Quando la comicità di una situazione agisce per mezzo di ripetizioni, essa è basata sul peculiare piacere del bambino nella ripetizione costante (di domande o di storie raccontate) che lo rende noioso per gli adulti. L'esagerazione [...] è collegata alla mancanza del senso delle proporzioni peculiare del bambino, alla sua ignoranza di tutte le relazioni quantitative, che egli arriva a conoscere dopo quelle qualitative. L'uso della moderazione e della restrizione [...] è un frutto tardivo dell'educazione» (ivi, pp. 290-291). Mentre Bergson riconosce il piacere insito nella ripetizione in un tipico giocattolo dell'età infantile: «Tutti noi un tempo abbiamo giocato con il diavolo che esce dalla sua scatola. Lo si schiaccia, ed esso si rialza. Lo si spinge ancor più in basso ed esso salta ancora più in alto. Lo si comprime sotto il coperchio, e spesso fa saltare tutto» (H. Bergson, *Il riso* cit., p. 54).

²⁸ «Il discorso osceno è come un'esposizione della persona sessualmente differente alla quale esso è diretto. Con l'espressione delle parole oscene si spinge la persona che è assalita a immagi-

«Ecco: soltanto le malattie veneree, per uomini e donne».

Non avendo risposto con «prontezza» alle provocazioni, essa suscita infine la reazione del narratore. L'impossibilità di portare a termine il desiderio lo spinge a rincarare la dose, spostando ulteriormente il proprio discorso su un piano osceno²⁹. Si conclude così il motto di spirito, con l'ennesima scena comica offerta dalla donna che, in preda alla vergogna, compie un ultimo gesto irrazionale. Uscita sulla strada, ormai prossima alla salvezza, invece di fuggire, lasciandosi alle spalle i due motteggiatori, procede inaspettatamente verso un muro «dove non c'era nulla», fermandosi, infine, a «due passi» da quello³⁰.

5. Teoria del motto di spirito

Il racconto prosegue, tuttavia, anche dopo l'uscita di scena della donna. Uno scambio di battute fra i due protagonisti, vero e proprio *sketch* comico finale, chiude come una sorta di ripresa e commento di quanto già narrato. Nel commento si ribadisce l'idea filosofica della morale rovesciata insita nel motto di spirito, che possiede delle sue regole dalle quali non ci si può tirare indietro per non incorrere nell'ennesima battuta spiritosa.

È Piero il primo a prendere la parola, decretando, con un'espressione iperbolica, la riuscita del motto di spirito:

Piero disse:

«Non mi sono mai divertito tanto in vita mia».

Il fatto che Piero rida del motto corrisponde perfettamente a quanto è previsto dalla struttura studiata da Freud: è l'ascoltatore che libera il proprio piacere con uno «scoppio di risa»³¹, mentre la «prima persona» – nel caso presen-

nare la parte del corpo o l'atto in questione e si mostra che anche chi assale lo sta immaginando. Non c'è dubbio che il desiderio di vedere esposto ciò che è sessuale sia il motivo di base del discorso osceno» (S. Freud, *I motti di spirito* cit., p. 146).

²⁹ In una situazione analoga, Freud ha avuto modo di notare che «se non si può contare sulla subitanea prontezza della donna, e se appaiono invece reazioni difensive [...] L'eccitazione del discorso sessuale diventa uno scopo di per se stesso, assumendo la forma del discorso osceno» (ivi, p. 147).

³⁰ M. Bontempelli, *Opere scelte* cit., p. 10. La scena offre lo spunto per un'ultima osservazione ironica e crudele dell'io narrante: «Probabilmente stava aspettando con qualche impazienza che si sprofondasse il suolo della strada» (*ibidem*).

³¹ S. Freud, *I motti di spirito* cit., p. 199. Bisogna notare, tuttavia, che l'espressione rivela una certa retorica se si pensa ch'essa sostituisce, di fatto, lo scoppio di risa del personaggio, al quale anzi non si fa nessun accenno. Aggiungiamo, almeno di sfuggita, che il vero e proprio riso è assente nel dialogo, come nell'intero romanzo. Se ne trova, semmai, solo un esempio, ed è un riso strozzato: «Io e Piero ci eravamo guardati negli occhi, prima con un baleno concorde di riso,

te l'io narrante – «generalmente [...] ha detto il motto di spirito in modo teso e grave»³².

Infatti nel racconto il primo impulso dell'io narrante non è quello di ridere insieme all'amico, quanto la preoccupazione che il motto sia riuscito a tutti gli effetti. Per questo egli si rivolge a Piero, che solo può esprimere un giudizio su di esso³³ («Davvero?»). Non è solo, dunque, la mania dell'esibizionista che cerca a tutti i costi il riconoscimento o l'applauso per la scena comica appena recitata³⁴ a causare la domanda del narratore; la corrispondenza è piuttosto con un fatto strutturale del motto: «Saremmo indotti a raccontare ad altri – come spiega Freud – il motto di spirito perché non siamo capaci di riderne»³⁵.

Dalla risposta positiva di Piero – e dunque dallo scoppio di risa con il quale si manifesta – dipende la stessa liberazione del piacere dell'io narrante, che non potrebbe essere 'completata' senza l'assistenza offerta dall'amico³⁶. Si può dire, con Freud: «Quando faccio ridere un'altra persona raccontandole un mio motto di spirito, in definitiva sto facendo uso di lei per suscitare il riso in me stesso»³⁷ e insomma, noi ridiamo «per così dire, "par ricochet"»³⁸.

La successiva osservazione di Piero che, dopo il giudizio positivo sul motto, rimprovera, con un passo indietro, l'io narrante, introduce la fase del racconto che potremmo definire di teoria del motto di spirito. Come un'appendice al motto, essa dichiara le sue regole di svolgimento e, in sintesi, la sua morale:

«Però sei stato crudele con quella disgraziata».

poi con una improvvisa desolazione» (M. Bontempelli, *Opere scelte* cit., p. 13); «Prima abbiamo riso per un minuto secondo, poi ci siamo desolati e quasi torti di spasimo» (ivi, p. 14), come a dire che il riso non riesce a consentire una vera e propria scarica dell'inconscio, che sembra invece, in fin dei conti, ostacolato.

³² S. Freud, *I motti di spirito* cit., p. 199. Cfr. anche: «Non è la persona che fa il motto di spirito che ride per esso e che perciò gode del suo piacevole effetto, ma l'ascoltatore inattivo» (ivi, p. 148).

³³ Come spiega Freud: «È come se [...] la prima persona passasse l'incarico alla terza di decidere sulla riuscita del meccanismo del motto di spirito – come se la persona stessa non si sentisse sicura del suo giudizio su quel punto» (ivi, p. 198).

³⁴ Carattere che Freud individua come determinante in coloro che esprimono il motto: «La forza motrice per la creazione di motti di spirito [...] è frequentemente una necessità ambiziosa di mostrare la propria capacità, di esibirsi» (ivi, p. 196).

³⁵ Ivi, pp. 210-211. E aggiunge: «Ma io stesso non posso ridere di un *motto di spirito* che mi è venuto in mente, che io stesso ho creato, malgrado l'evidente piacere che questo mi procura» (ivi, p. 197).

³⁶ «È indispensabile che noi integriamo il nostro piacere nel raggiungere il riso che ci è precluso attraverso la via indiretta dell'impressione che riceviamo della persona che abbiamo fatto ridere» (ivi, pp. 210-211).

³⁷ Freud continua osservando: «Di conseguenza, il raccontare un mio motto di spirito a un'altra persona sembrerebbe servire a diversi scopi: primo, a darmi l'obiettivo certezza che il meccanismo del motto di spirito ha funzionato bene; secondo, a completare il mio piacere personale attraverso la reazione che l'altro individuo suscita in me» (ivi, p. 211).

³⁸ Ivi, pp. 210-211.

Il ritorno dello 'spirito critico' presente nel giudizio censorio di Piero rappresenta un'infrazione rispetto alle regole del motto – che prevedono anzitutto l'abolizione d'ogni intromissione morale – e, inoltre, una contraddizione rispetto al comportamento tenuto fino a quel momento dallo stesso personaggio. Che infatti ha partecipato in prima persona alla costruzione del motto, assicurando la propria complicità a chi lo stava esprimendo e, soprattutto, ha approfittato dei suoi effetti liberatori, godendone senza alcuna difficoltà³⁹. Se ha potuto ridere del motto – e qui emerge la contraddizione del personaggio – è solo perché l'amico gli ha offerto un modo per superare l'inibizione: la «medesima [...] che la prima persona del motto ha superato»⁴⁰. Infatti, contrariamente a quanto avviene per la «prima persona», nell'ascoltatore tale «prontezza all'inibizione [...] sarà riconosciuta nello stesso momento come superflua o troppo ritardata, e così sarà sfogata *in statu nascendi* nel riso»⁴¹. Scoppiando a ridere, Piero ha manifestato la stessa crudeltà di cui accusa l'amico.

Su tale contraddizione dell'amico si fonda la risposta finale dell'io narrante, che diventa, a questo punto, una vera e propria lezione di spirito, del quale assume, per altro, la stessa forma condensata:

«Coccodrillo».

All'immediata sensazione di confusione, che rappresenta, secondo Kant, il primo stadio della comicità⁴², segue presto il momento della illuminazione, nel quale, con un chiarimento della risposta, si risolve l'effetto comico⁴³. La risposta dell'io narrante si rivela un prodotto di grande comicità, che utilizza tutti gli strumenti e le tecniche della «risposta arguta»⁴⁴.

³⁹ «Il modo migliore per descrivere il processo psichico nell'ascoltatore, la terza persona del motto di spirito, è quello di porre in rilievo il fatto che ha acquistato il piacere con piccolissimo dispendio. Si potrebbe dire che gli hanno regalato il piacere» (ivi, p. 206).

⁴⁰ Ivi, pp. 205-206.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Per il filosofo, essa ha, «in genere [...] il grande vantaggio di ingannarci solo per un momento» (ivi, p. 55).

⁴³ «L'effetto comico è raggiunto dal chiarimento di questa confusione, dalla comprensione della parola. Lipps [...] aggiunge che il primo stadio di chiarificazione, la parola confusa significa questo o quest'altro, è seguito dal secondo stadio, nel quale realizziamo che questa parola senza significato ci ha confusi e ci ha poi fatto capire il suo vero significato. È solo questa seconda parte, l'illuminazione, la scoperta che una parola generalmente senza significato è stata responsabile di tutto quanto – il fatto che il problema si è risolto in nulla – che produce l'effetto comico» (*ibidem*).

⁴⁴ Sull'importanza della forma per la riuscita del motto, si veda quanto scrive Freud: «Dobbiamo solo studiare le peculiarità di questa forma per capire in che cosa consiste la tecnica verbale od espressiva di questo motto di spirito, qualcosa che deve essere in stretto contatto con l'essenza di quest'arguzia, poiché, se si sostituisce con qualcos'altro, la caratteristica e l'effetto del motto di spirito scompaiono» (ivi, p. 60).

È innanzitutto la 'brevità'⁴⁵ a conferirle il vantaggio di dire «ciò che ha da dire [...] con parole che sono insufficienti da un punto di vista strettamente logico o secondo l'uso comune del linguaggio o del pensiero. Può anche dire esattamente quello che ha da dire non dicendolo»⁴⁶. Ribattere «coccodrillo» ha dunque il merito di 'condensare' in una sola parola una più articolata risposta a Piero, o una più ampia difesa dal suo rimprovero. Tuttavia essa ha il vantaggio di ribaltare la critica di Piero in un nuovo attacco a suo discapito mettendone allo scoperto, con una beffa, la stupidità⁴⁷. Una volta ridotta, la risposta andrebbe riformulata così: «tu mi accusi di essere crudele quando tu stesso ridi delle mie crudeltà. Guarda te stesso, prima di parlare, perché stupidamente sei appena entrato in contraddizione».

Come si vede, la risposta dell'io narrante rappresenta una vera lezione di spirito, perché ne illustra le regole di svolgimento e l'ordine morale. Non è possibile tirarsi indietro una volta che si è cominciato a giocare, bisogna stare allo scherzo: tutto, infatti, può essere preso come oggetto di riso, tutto diventa comico, specialmente se non si rispettano le regole del gioco.

La scelta di Bontempelli di porre a conclusione del racconto una riflessione d'indole apparentemente meta-narrativa indica la volontà di svolgere una vera e propria riflessione a valenza teorica sul motto di spirito. Si può parlare, dunque, per il testo bontempelliano, di uno 'studio applicato' del motto di spirito: da una parte se ne costruisce un esempio e una messa in pratica; dall'altra si illustra la teoria in esso contenuta – come faceva Freud – indagandone le regole costruttive e il funzionamento.

⁴⁵ Considerata da Jean Paul «il corpo e l'anima dell'arguzia, [...] il suo vero io» (ivi, p. 56).

⁴⁶ Sono parole di Theodor Lipps, filosofo, autore di *Komik und Humor: Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung* (1898), riportate da Freud (*ibidem*).

⁴⁷ La tecnica del motto è di «presentare qualcosa che è stupido e senza senso, il cui senso sta nella chiarificazione e nella dimostrazione di qualcos'altro che è stupido e senza senso» (ivi, p. 104).

MASSIMO BONTEMPELLI

Capitolo primo

LA CLIENTE DEL PIANO DI SOTTO

Correva il primo anno del dopoguerra.

Piero venne a prendermi a casa per andare a far colazione. Misi il cappotto, e uscimmo.

Ora, è necessario sapere che io abitavo al terzo piano. E che al primo piano ci stava un certo dottore X. specialista in malattie veneree.

Eravamo ancora otto o dieci gradini più su del primo piano, quando vedemmo aprirsi l'uscio del dottore e scivolarne fuori una donnina, molto imbacuccata. Non certo una cocottina. Una piccola borghese assai modesta di contegno e di abiti. La disgrazia che l'aveva spinta dal dottore X. poteva benissimo essere un incidente strettamente coniugale.

La povera donnina, stretta in una pelliccetta nera, con gli occhi bassi, cominciò a scendere senza voltarsi. E noi fatalmente la seguivamo, a distanza degli otto o dieci gradini.

Il Diavolo, che qualche volta giunge invisibile fino al mio fianco e all'orecchio mi consiglia certe malizie torbide, me ne suggerì una in quel momento. Volgendomi a Piero, gli dissi, con l'aria più candida del mondo:

«Vedi? qui ci sta un dottore, il dottore X.» Piero rispose:

«Già».

Io aggiunsi, forte (e avevamo guadagnato quattro gradini sulla distanza che ci separava dalla donna):

«Sai? il dottor X. cura es-clu-si-va-men-te le malattie veneree».

(La sillabazione scandita di quell'*esclusivamente* era tutto suggerimento del Diavolo che stava invisibile alla mia destra, mentre alla sinistra avevo Piero, visibile).

Piero disse:

«Ah.»

Intanto la donnina s'era ristretta, inverosimilmente: pareva un piccolo vestito con una piccola pelliccetta, che cercasse di scivolare magicamente verso la strada. Ella aveva aperto l'uscio vetrato davanti alla portineria. L'uscio aveva fatto squillare il campanello a scatto che c'è sopra. Il vestito e la pelliccetta avevano sussultato a quello squillo.

Noi le eravamo arrivati quasi alle calcagna. Passammo prima che l'uscio si richiudesse, utilizzando lo stesso squillo.

La donnina percorreva la lunghezza dell'androne, era già quasi sulla via. Ma io feci a tempo a concludere il mio discorso.

«Ecco: soltanto le malattie veneree, per uomini e donne».

Io non avevo mai visto arrossire un vestito grigio e una pelliccetta nera, specialmente visti per di dietro. Ma in quel momento mi parve che tutta la linea della donnina sfuggente divampasse di rossore. Il suo passo s'impacciò, come le si congelassero i ginocchi. E non si voltò. Non si voltava. Tutta la sua anima e il suo corpo, il suo passato e il suo avvenire, la sua ragiondivita, il suo Destino, si concentravano in questo scopo supremo: non voltarsi.

E ormai la vittima era sulla via.

Ora, quando una persona esce da una casa sulla via, generalmente prende o a destra o a sinistra, tanto più se in faccia non c'è niente di meglio da prendere. In faccia lì c'era un muro. Sul muro non c'era nemmeno un avviso teatrale, nemmeno un cartellone di qualche lucido per le scarpe, nemmeno un programma nazionalista: niente.

Tuttavia la donnina non prese a destra. La donnina non prese a sinistra.

La donnina andò verso il muro, dove non c'era nulla. Arrivata a due passi da quello si fermò. Probabilmente stava aspettando con qualche impazienza che si sprofondasse il suolo della strada.

Invece io e Piero voltammo a sinistra. Piero disse:

«Non mi sono mai divertito tanto in vita mia».

«Davvero?»

«Però sei stato crudele con quella disgraziata».

«Coccodrillo».



La giovane Natalia Ginzburg nel suo studio.

Vanina Palmieri

Les romans de Natalia Ginzburg depuis *La strada che va in città* jusqu'aux romans dits romains, ont été perçus par la critique spécialisée italienne comme des récits de *tranches de vie* dont le contenu se résumait tout entier dans des faits minimes de l'existence. Au sein de cette production homogène seul *Lessico famigliare* aurait dépassé ce cadre intimiste pour représenter le milieu résistant turinois des années 20 jusqu'au lendemain de la deuxième guerre mondiale. Cependant, il a été reproché à ce texte de dépouiller de toute épaisseur historique les personnages dont les portraits étaient brossés de manière inadéquate et d'ôter toute grandeur aux événements relatés.

La notion d'insignifiance nous paraît par sa pertinence une clé d'interprétation opératoire pour cerner l'œuvre narrative de Natalia Ginzburg. Cette notion peut recouvrir dans le corpus constitué par l'ensemble des textes romanesques plusieurs dimensions¹. Premièrement, l'insignifiance se traduit d'un point de vue axiologique par la présence en apparence prédominante de ce que recouvre la catégorie de l'insignifiant avec ses pendants que sont le petit, le particulier, l'individuel². Deuxièmement, du point de vue de la logique sémantique un ensemble de procédés d'écriture tend à produire un effet d'insignifiance. Dans cette deuxième perspective, nous comprendrons qu'effectivement un ensemble de procédés d'écriture sert à éviter l'émergence d'un sens plein, à savoir l'émergence d'un sens immédiatement et totalement compréhensible dans toutes ses intentions sans qu'aucun effort réflexif ne soit nécessaire de la part du lecteur, mais qu'il n'empêche pas pour autant l'œuvre de signifier³.

¹ Nous prenons en considération *La strada che va in città*, *È stato così*, *Tutti i nostri ieri*, *Le voci della sera*, *Lessico famigliare*, *Caro Michele*, *Famiglia*, *La città e la casa*, romans longs et brefs figurant tous dans Natalia Ginzburg, *Opere*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1986-1987, 2 voll.

² «[...] [Natalia Ginzburg è] interessata al Privato, all'Individuale, al Particolare, al Piccolo» (Cesare Garboli, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Opere cit.*, I, p. XXVI).

³ Eugenio Montale a sans doute beaucoup nui à la réception de cette œuvre en considérant que cette écriture se caractérisait par un «rifiuto dei significati» (cf. Eugenio Montale, *Vite quasi inutili*, in «Il Corriere della Sera», 20 giugno 1961, p. 3). Ce rejet de Montale était sans doute lié

Notre propos est de démontrer que l'insignifiance ne réside pas dans une matière de la fiction inintéressante parce que confinée à l'individuel et au particulier mais dans un effet d'écriture intentionnel qui annule les hiérarchies, car il résulte d'une conception du réel et de la vie selon laquelle tout aurait un même degré d'importance. Par ailleurs, les textes par une stratégie délibérée, tout entiers construits sur l'*understatement* et l'allusion, sont denses de significations. Le choix de la brièveté, le seul roman véritablement long étant *Tutti i nostri ieri*, ressortit à une volonté d'écrire de manière extrêmement concise et condensée. Comme aimait à le dire Cesare Garboli «Natalia Ginzburg va a forbice»⁴. Seul Giancarlo Borri, évoque une dimension souterraine qui confère selon lui une essence philosophique à ces textes mais n'explicite à aucun moment dans son étude monographique consacrée à cet auteur les soubassements de cette dimension philosophique⁵.

L'insignifiance apparente du contenu et réelle de l'effet d'écriture dissimule une signifiance continue. Nous élargissons le champ de la signifiance sémantique au texte entier voire au corpus narratif entier de Natalia Ginzburg selon une acception de signifiance similaire à celle que donne à ce terme Michael Riffaterre⁶. Cette approche de la signifiance qui pour être saisie nécessite d'une deuxième lecture correspond à notre démarche car bien que relevant d'une conception du texte fondamentalement immanente, elle s'inscrit dans la lignée de la méthode d'interprétation pratiquée par Leo Spitzer, notamment dans ses *Études de style*, qui revendique des allers-retours continus entre l'hypothèse formulée sur les textes et les textes afin d'en vérifier la validité. En effet, il s'agit pour nous

à une certaine rancœur à l'égard de Natalia Ginzburg qui avait ridiculisé sa compagne Drusilla Tanzi, dite la Mosca, tante de l'écrivaine, dans *Lessico famigliare*.

⁴ Cesare Garboli, dans l'entretien qu'il m'a accordé, à Viareggio au mois de novembre 2003 a dit cette phrase à plusieurs reprises.

⁵ Giancarlo Borri, *Natalia Ginzburg*, Rimini, Luisè, 1999, p. 58.

⁶ «[...] en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. [...] C'est ce nouveau sens que nous appelons signifiance. [...] La seconde phase de lecture, phase herméneutique, est rétroactive: tandis qu'il progresse au fil du texte, le lecteur se rappelle ce qu'il vient de lire et en modifie sa compréhension à la lumière de ce qu'il décode maintenant. Il effectue ainsi un décodage structural: tandis qu'il avance dans le texte, il en vient à reconnaître que des énoncés successifs sont en fait équivalents. Ils apparaissent comme variation sur une structure, thématique, symbolique ou autre, et c'est cela qui constitue la signifiance. [...] En poésie, la séquence verbale ne produit pas un sens qui se développe progressivement: ce n'est que durant la première lecture que la séquence verbale fonctionne comme mimésis, entassant élément d'information sur élément d'information. Au travers du processus rétroactif, la sémiotique prend le relais, et ces composants discrets sont perçus comme des variantes du même message sans arrêt répété» (Michael Riffaterre, *L'illusion référentielle*, in Roland Barthes-Leo Bersani-Philippe Hamon, *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 93-94; p. 97; pp. 117-118. Publié originellement en anglais dans «Columbia Review», 57, 2 (hiver 1978).

de porter une attention particulière aux variations expressives, dans lesquelles s'inscrit la trace de la visée intentionnelle de l'auteur. C'est en constatant les variations et en formant un diagnostic sur le sens qu'elles revêtent que nous pouvons percevoir la charge philosophique des textes narratifs de cet auteur jugé hâtivement superficiel⁷.

Le contenu de la fiction dans les romans de Natalia Ginzburg semble tout entier relever de la quotidienneté la plus insignifiante et de la platitude la plus ordinaire. Les récits relatent des existences ordinaires au sein desquelles la dimension prédominante paraît celle de la quotidienneté, socialement insignifiante et poétiquement indigne. Le quotidien banal et ennuyeux, avec tout ce qu'il comporte d'anodin et d'anecdotique, devient la toile de fond et l'objet de la fiction. Aussi peuvent être évoqués une visite, une course, ou encore un plat servi au déjeuner. Ce qui n'a pas d'importance, qui est dénué d'intérêt ou n'a pas de valeur dans la hiérarchie sociale normale du monde occidental est pris en charge par le discours. Ainsi, le discours prend en charge des éléments qui, selon la tradition, se situent en dessous du curseur conventionnel de la dignité poétique⁸. Les objets insignifiants du quotidien, l'*inezia*, la *cosa da niente* acquièrent une dimension poétique. Incontestablement, le registre de l'*humilis* imprègne l'œuvre narrative de Natalia Ginzburg. Le détail insignifiant, qui n'a et ne mérite aucune importance, semble être l'objet privilégié de cet écrivain. Bien que la représentation de la vie quotidienne remplie de menues occupations soit une voie plutôt empruntée par les femmes écrivains que par les hommes (et que Natalia Ginzburg ait été par ailleurs incontestablement influencée par une littérature mineure produite par des femmes, qu'elle a lue enfant et adolescente⁹), conférer une dignité poétique à des objets qui, selon les canons traditionnels, sont indignes, n'est pas l'apanage de l'écriture féminine. Le choix d'un contenu insignifiant n'est en aucun cas une exclusivité de l'écriture féminine. En effet, la notion d'insignifiance n'a pas partie liée avec le genre. Naomi Schor montre qu'avec l'avènement du réalisme au XIX^e siècle le détail insignifiant acquiert ses lettres de noblesse et n'est plus systématiquement connoté comme féminin¹⁰. Ginzburg loue notamment dans

⁷ Cf. Jean Starobinski, *Leo Spitzer et la lecture stylistique*, in Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 7-39.

⁸ En égard à la poétisation de l'insignifiant, notre romancière s'inscrit ainsi au sein de la tradition littéraire italienne dans le sillage du Pascoli des *Myricae* et de Gozzano. Ces poètes figurent dans la bibliothèque idéale de la jeune écrivaine: «Mi era diventato molto facile scrivere delle poesie. Ne scrivevo quasi una al giorno. Mi ero accorta che se non avevo voglia di scrivere bastava che leggessi delle poesie di Pascoli o di Gozzano o di Corazzini per avere subito voglia» (N. Ginzburg, *Il mio mestiere*, in *Le piccole virtù*, in *Opere cit.*, I, p. 840).

⁹ Nous pensons notamment à ce bref roman écrit par la marquise Colombi, *Un matrimonio in provincia*, que Natalia Ginzburg a fait republier chez Einaudi en 1973 avec une préface d'Italo Calvino.

¹⁰ Naomi Schor, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994, p. 141.

l'œuvre de son maître qu'est Tchekhov l'utilisation de détails «trop crus» ou, pourrait-on dire trop insignifiants¹¹.

Les récits de Natalia Ginzburg narrent des existences qui ne connaissent ni grand bonheur ni grand malheur et qui suivent le rythme uniforme de la quotidienneté¹². L'auteur met en scène des vies dénuées d'événements dramatiques, en somme, des vies insignifiantes. Les événements relatés dans cette œuvre même lorsqu'ils sont importants se retrouvent nivelés avec des faits du quotidien et perdent toute ampleur. Le seul événement qui pourrait être porteur d'un véritable retournement dramatique serait le meurtre de *È stato così*. Or, ce meurtre sans véritable motivation semble plutôt ressortir au fait divers et donc à l'insignifiant qu'être un événement structurant du récit¹³. Par ailleurs, dans *Le voci della sera* et *Lessico familiare* plus particulièrement, les conversations quotidiennes, plates et insignifiantes, occupent la majeure partie de l'action et sapent ainsi toute possibilité d'intrigue¹⁴.

De même, les personnages sont insignifiants en ce qu'ils ne se caractérisent pas de manière nette et circonstanciée, ce sont des hommes et des femmes quelconques, ni bons ni mauvais¹⁵. De manière générale, bien que le personnage soit nommé, il conserve toujours un certain anonymat au sens où il est parfaitement banal et quelconque.

La primauté de la banalité du quotidien qui se caractérise par la fixation sur des objets insignifiants ou des détails qui ne semblent servir que l'*effet de réel*, tel que le définit Roland Barthes¹⁶, se traduit par le refus de conférer toute gran-

¹¹ «[...] usare particolari troppo crudi: unghie irregolari, piedi sporchi» (N. Ginzburg, *Profilo biografico*, in Anton Čechov, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1989, p. XXII). Chez Tchekhov, les taches domestiques sont souvent mentionnées. Voici un extrait d'une réplique de Koulyguine dans *Les Trois sœurs*: «L'été il faut enlever les tapis et les ranger jusqu'à l'hiver... Les saupoudrer ou mettre de la naphthaline...» (Anton Tchekhov, *Œuvres*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1967-1970, I, p. 435).

¹² Voici comment Angelica dans *Caro Michele* résume son existence dans une lettre à son frère: «Io sto bene. Flora va all'asilo. Mangia all'asilo e torna alle quattro. Va a prenderla Sonia perché io sto in ufficio fino alle sette. Il mio lavoro è sempre più rognoso e più scemo. Devo in questo momento tradurre un lungo articolo sull'acqua pesante. Arrivo a casa e devo fare la spesa e la cena e stirare le camicie di Oreste perché lui non vuole le camicie che non si stirano. Dopo lui se ne va al giornale e io mi addormento davanti alla televisione» (N. Ginzburg, *Caro Michele*, in *Opere cit.*, II, p. 402).

¹³ Cf. Roland Barthes, *Structure du fait divers*, in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

¹⁴ C'est ainsi que Montale qualifie *Le voci della sera*: «[...] un racconto tutto sostenuto dal basso continuo del gossip, della chiacchiera» (E. Montale, *Vite quasi inutili cit.*).

¹⁵ Natalia Ginzburg découvre cette approche nuancée du personnage à la lecture de *Un matrimonio in provincia*: «Ero imbevuta di storie dove le matrigne erano cattive e le figliastre buone e bellissime. Vidi però che i personaggi qui non si potevano dire buoni o cattivi ma veniva usato per portarli avanti un sistema diverso e nuovo per me» (N. Ginzburg, *Un matrimonio in provincia*, in *Non possiamo saperlo, Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 7-8).

¹⁶ R. Barthes, *L'Effet de réel*, in R. Barthes-L. Bersani-P. Hamon, *Littérature et réalité cit.*, pp. 81-90 (article publié originellement dans «Communications», 11, 1968).

deur aux faits et aux personnages historiques et par le nivellement de l'Histoire et du quotidien. L'arrière-plan historique, présent dans la plupart des textes mais plus particulièrement évident dans *Tutti i nostri ieri* et *Lessico familiare*, a seul suscité l'intérêt de la critique pour cette œuvre¹⁷. Le contexte de réception, notamment pour le premier des deux romans, favorisait une lecture néo-réaliste qui ne correspondait nullement à la nature véritable du texte et qui a donc induit un mauvais accueil. En effet, la portée historique de ces romans ne peut être que déceptive puisque personnages et événements historiques sont présentés à travers le seul filtre de la vie domestique. Les événements historiques s'inscrivent dans le quotidien, aussi l'annonce de nouvelles historiques se situe-t-elle dans un contexte d'intimité domestique sur lequel l'Histoire ne semble pas avoir d'effet perturbateur:

Una sera Anna era a letto e allattava la bambina e d'un tratto Cenzo Rena venne da lei e le disse che la Germania faceva la guerra contro la Russia¹⁸.

Le fait historique, bien qu'il touche un nombre important de personnes, voire des peuples entiers, n'est relevé dans l'œuvre de Natalia Ginzburg que dans la mesure où, tout comme un deuil privé, il a touché l'individu, le foyer ou la petite communauté dont il est question. Ces textes narratifs présentent l'Histoire seulement selon la manière dont elle a été perçue par des individus. *Lessico familiare* repose sur cette fiction d'après laquelle ce serait l'enfant qui présenterait les personnages et non l'écrivain adulte. Dans l'ensemble des romans, par l'utilisation d'une focalisation réductrice et l'adoption du point de vue d'un personnage n'ayant pas de conscience historique, le personnage et l'événement historiques semblent coupés de la référentialité et perdre de leur épaisseur. Le point de vue est toujours celui d'un personnage percevant les événements dans leur immédiate contemporanéité et ne se livrant jamais à une analyse rétrospective. Cette absence de récapitulation rétrospective ainsi que l'absence de tout discours théorique sur la période où est censée se passer la fiction, et de tout développement idéologique, politique, économique, ébranlent les fondements du roman historique.

Nous pouvons donc provisoirement affirmer que Natalia Ginzburg choisit essentiellement pour matière de la fiction l'insignifiant et, lorsqu'est mentionné par le discours un élément qui a une importance dans le système axiologique normal, elle le rend insignifiant par un ensemble de procédés d'écriture. D'un

¹⁷ Dans *Tutti i nostri ieri*, qui a été défini comme l'histoire d'une génération, le fascisme, la guerre, l'exil, l'invasion allemande et la résistance sont manifestes dans le texte. Comme chacun sait, *Lessico familiare*, qui est essentiellement l'histoire de la famille Levi permet aussi, étant donnée l'implication familiale dans le réseau résistant de l'antifascisme turinois, un excursus sur les événements de la politique italienne de la fin de la Grande Guerre au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale.

¹⁸ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in *Opere cit.*, I, p. 460.

point de vue poétique et stylistique toute emphase, tout procédé pouvant avoir pour effet d'amplifier, de donner une importance à des personnages et à des événements est rejeté. Plus précisément, d'un point de vue rhétorique, ces traits de l'écriture ginzburgienne se traduisent par une absence totale des figures relevant de la grandiloquence. Du point de vue de la poétique, la romancière choisit la légèreté – qui n'est pas superficialité et désinvolture – pour contrecarrer ce qui est lourd au sens de difficile à supporter¹⁹. Ainsi l'épique, l'élégiaque et le tragique sont rejetés. La mise à distance se fait notamment par un ensemble de procédés dont l'ironie et l'auto-ironie.

Tout est rendu insignifiant et tout est placé à un même niveau. Par une écriture blanche, par une parataxe narrative et par l'absence de discours commentatif ces romans semblent rejeter toute proposition de sens. Cette volonté délibérée de ne plus mettre en perspective, de ne plus établir de hiérarchie, a laissé penser et ce même à de fins lecteurs, dont Cesare Garboli, que Natalia Ginzburg cherchait à opérer dans l'œuvre un renversement du système axiologique dominant. Selon elle, les faits relevant de la dimension individuelle et privée de l'existence – maternité, souffrance, mort, vie de l'imagination – compteraient davantage que la dimension publique. Dans un de ses textes dits théoriques, *Vita collettiva*, Natalia Ginzburg en dénonçant la hiérarchie axiologique admise par son fils cadet Andrea qui est économiste, semble procéder à un retournement conférant une primauté à la vie de l'individu au détriment de la vie collective²⁰. Voici le passage:

Penso che essenzialmente quello che detesto nel mio tempo, è proprio una falsa concezione dell'utile e dell'inutile. Utile viene oggi decretata la scienza, la tecnologia, la sociologia, la psicanalisi, la liberazione dai tabù del sesso. Il resto è disprezzato come inutile. Nel resto però c'è un mondo di cose. Esse vanno evidentemente chiamate inutili, non portando con sé per i destini dell'umanità nessun vantaggio sensibile. Enumerarle sarebbe difficile, essendo esse infinite. [...] Fra esse c'è l'attesa della morte. Tutto quello che costituisce la vita dell'individuo. Fra esse c'è il destino solitario, la fantasia e la memoria, i rimpianti per le età perdute, la malinconia. Tutto quello che forma la vita della poesia²¹.

¹⁹ Il est intéressant de remarquer que Ginzburg a apprécié le *Journal d'Anne Frank* comme nous l'apprend la préface qu'elle a rédigée pour une édition Einaudi (Anna Frank, *Diario*. Prefazione di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi scuola, 1990). Il s'agit d'un texte qui, sans le bref épilogue rajouté au moment de la publication précisant que les habitants du logement n'ont pas échappé à la persécution, serait parfaitement antitragique. Il est aussi révélateur que Ginzburg, en tant que lectrice chez Einaudi, ait refusé la publication de *Si c'est un homme* de Primo Levi, l'approche directe de la shoa étant pour elle insupportable.

²⁰ De la lecture de l'ensemble de ses analyses sur Natalia Ginzburg, il apparaît que Cesare Garboli pense que, forte de la suprématie féminine consistant dans le pouvoir d'engendrer, elle excluait l'homme et ses instruments.

²¹ N. Ginzburg, *Vita collettiva*, in *Mai devi domandarmi*, in *Opere cit.*, II, pp. 109-110.

La romancière semble rejeter toute prégnance des infrastructures historiques, idéologiques, politiques et anthropologique et seule compterait la façon dont les individus affrontent l'existence et ses épreuves. Cette interprétation selon laquelle cet auteur ôte toute importance au discours historique, idéologique, politique et anthropologique dans son œuvre narrative que ce soit par provocation délibérée – parce que tout cela est définitivement irréductible au champ de la poésie – ou par incapacité presque sotte à prendre en considération dans la structuration même du discours narratif la prégnance de ces structures ne nous semble pas tenir à l'épreuve de l'analyse minutieuse des textes. L'œuvre romanesque ginzburgienne bien qu'elle puisse être rangée dans le courant à notre époque fécond, notamment en France, de la narrativité des vies minuscules et représenté en Italie par des auteurs comme Mario Fortunato, n'ignore pas dans ses récits l'Histoire et sa gravité bien qu'effectivement elle ne les problématise pas de manière théorique²².

Nous pensons que la démarche visant à l'aplatissement des données personnelles et historiques relève d'une approche philosophique du réel, ressortissant à une conception totalisatrice du réel et de la vie, et ne dépend pas par conséquent d'une mise à l'écart de ce qui normalement compte dans la civilisation occidentale (essentiellement du point de vue particulier de Natalia Ginzburg l'Histoire et la politique). L'aplatissement de la dimension historique et la tendance au nivellement sont engendrés non pas par une volonté d'affirmer la primauté de l'insignifiant mais plutôt par une stratégie ayant pour objectif de tout placer à un même niveau d'importance. Nous ne pensons pas qu'elle opère un bouleversement axiologique de valeurs tel que celui analysé par Virginia Woolf et qui serait typique des femmes²³.

²² C'est Cesare Garboli qui, lors de l'entrevue qu'il nous a accordée nous a mise sur la piste de cette ressemblance en nous indiquant que Mario Fortunato était, à son sens, un épigone de Natalia Ginzburg. Cet auteur contemporain imite Ginzburg au niveau de la forme et son œuvre présente des similitudes au niveau du noyau poétique profond et précisément en ce qui concerne la dimension de l'insignifiante. Fortunato isole des instants insignifiants pour leur accorder une importance fondamentale. Cette façon de présenter comme signifiant l'insignifiant se trouve parfois explicitée dans son œuvre même, comme on peut le voir dans la citation suivante: «Niente di preciso, di tangibile, niente che potesse aspirare alla dignità di un racconto accadde in quei giorni. Fu piuttosto uno scampolo, un frammento di storia, un confluire di eventi minimi e insignificanti che altri avrebbe visto o usato come dissolvenza. I pochi gesti, le occhiate, una certa indecisione dei passi, l'aria e l'inclinazione della luce, la velocità moderata della mia Ritmo, tutto quanto ha avuto per me un valore che non saprei misurare con certezza» (Mario Fortunato, *Luoghi naturali*, Torino, Einaudi, 1988, p. 133).

²³ Citons le passage woolfien en question: «[...] when a woman comes to write a novel, she will find that she is perpetually wishing to alter the established values – to make serious what appears insignificant to a man, and trivial what is to him important. And for that, of course, she will be criticized; for the critic of the opposite sex will be genuinely puzzled and surprised by an attempt to alter the current scale of values, and will see in it not merely a difference of view, but a view that is a weak, or trivial, or sentimental, because it differs from his own» (Virginia Woolf, *Women and fiction*, in *Women and writing*, Boston, Harcourt, 2003, p. 49).

Dans les textes narratifs de Natalia Ginzburg tout est nivelé sur un même plan. Cette tendance à l'absence de mise en perspective aboutissant à la passivité d'un regard devant lequel tout défile, se retrouve chez certains nouveaux romanciers français qui dans cette perspective peuvent être rapprochés de Natalia Ginzburg. Certains critiques lui reprochent effectivement, comme le fait Mauriac, dans *La Technique du cageot d'Alain Robbe-Grillet*²⁴, à l'encontre de Robbe-Grillet, d'entasser tous les éléments sans jamais les hiérarchiser²⁵. Il est aisé de repérer des textes relevant de la même démarche chez les nouveaux romanciers: *Un homme qui dort* de Perec, par exemple, relève d'une approche similaire. Tout y est nivelé, tout y est perçu avec le même degré d'importance. L'absence de mise en perspective et l'indifférenciation rapprochent incontestablement les récits ginzburgiens de ce roman. La différence entre ces approches réside néanmoins dans le fait que Natalia Ginzburg ne formule jamais explicitement l'absence de hiérarchisation et contrairement à Perec, elle n'a aucune ambition de mise en ordre et de classification. Natalia Ginzburg rejette toute forme de théorisation et refuse par ailleurs, et c'est en cela que réside la principale divergence avec le *Nouveau Roman*, une conception autoréférentielle de la littérature au sein de laquelle la métatextualité revêt une importance capitale.

Tout est donc représenté dans ce corpus narratif, il suffit pour relever la gravité de l'Histoire de prêter attention à ce qui est placé dans l'ombre mais qui relève cependant de l'intentionnalité de l'auteur²⁶. Une lecture attentive permet de relever tous les points d'achoppement, les écarts, tantôt stylistiques tantôt sémantiques, engendrant une rupture dans le flux indistinct de l'écriture qui sont autant d'indices permettant de potentialiser des significations discrètes mais en fait à peine voilées. Ce qui paraît casser le flux du récit, ce qui paraît incongru ou isolé est à interpréter et à amplifier. La matière brute de la fiction n'est en fait pas constituée seulement et prioritairement des faits minimes intimes²⁷,

²⁴ François Mauriac, *La Technique du cageot d'Alain Robbe-Grillet*, in «Le Figaro littéraire», 8 novembre 1956, repris in *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1959, chap. XIV, cité en partie in *Les Critiques de notre temps et le Nouveau roman*, Paris, Garnier, 1972, pp. 41-43.

²⁵ «[...] trita elencazione dei gesti e delle battute», «[...] tutto si succede senza rilievo nel grigiore di una piatta elencazione» (Giorgio Pullini, *Natalia Ginzburg*, in *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*, Milano, Mursia, 1971, p. 195).

²⁶ Nous pouvons employer le terme hérité de la philosophie phénoménologique d'*intentionnalité*. L'*intentionnalité* est ce qui caractérise un mouvement de la conscience qui se projette dans une action à venir.

²⁷ Les textes dans lesquels les événements graves sont narrés de manière directe sans aucun effort de minimisation comme dans la nouvelle intitulée *Passaggio di tedeschi ad Erra* – nouvelle jamais republiée depuis sa première parution au mois de mai 1945 – ne sont pas retenus par Natalia Ginzburg dans les œuvres complètes. Dans ce texte se retrouve le souvenir de l'arrivée des Allemands à Pizzoli évoqué dans *Lessico familiare* de manière très estompée, et qui est présenté dans ce contexte de récit non autobiographique de manière tragique. La nouvelle écrite peu de temps après les événements présente une structure dynamique: après une évocation de la panique provoquée par l'occupation allemande au lendemain de l'armistice dans un village des Marches, sont narrées les représailles sanglantes de l'occupant en réaction au meurtre d'un soldat par un

l'Histoire et sa gravité d'une part sont minimisées par un ensemble de procédés tendant à créer un effet d'allègement de ce qui est grave et d'autre part ressurent de manière détournée.

Le sous-texte est en fait beaucoup plus lourd qu'il ne semble à une première lecture. Une lecture inattentive ou partielle, comme celle de Bassani, laisse penser que les textes se désintéressent totalement de l'Histoire et de sa gravité²⁸. Or, Natalia Ginzburg tente simplement de rendre compte de l'Histoire de manière indirecte et donc moins douloureuse et non de l'omettre. C'est la raison pour laquelle son écriture se caractérise par l'*understatement* qui consiste précisément à contenir ses émotions et ses réactions, à tout relativiser et surtout, à ne rien laisser paraître. Il est nécessaire de se décaler par rapport à la réalité et de minimiser les faits notamment grâce à des déplacements et des sélections.

D'un côté, la teneur de ce qui est dit est atténuée, et l'information est amoindrie, de l'autre l'information ressort grâce à des litotes dont le sens doit être amplifié. La litote peut être évidente à entendre, telle que celle-ci: «[Cenzo Rena] Diceva che bisognava pensarci a nasconderli il turco e le vecchie, erano ebrei e chi non lo sapeva cosa facevano i tedeschi agli ebrei»²⁹. Parfois elles sont moins visibles et se cachent derrière un changement de contexte. Il est possible de relever ces litotes en prêtant attention aux éléments discordants par rapport au texte. Ces signaux sont destinés à être amplifiés mais l'intensité de l'amplification dépendra de la personnalité et du niveau d'acculturation du récepteur. En ce qui concerne la Shoah, Natalia Ginzburg, à qui l'on a reproché de l'ignorer totalement, laisse transparaître en filigrane dans *Tutti i nostri ieri* de nombreuses mentions aux pratiques des SS³⁰. Le narrateur mentionne ces pratiques dans des contextes parfaitement autres, aussi en effectuant ces déplacements ces mentions deviennent curieuses et étonnent même le lecteur ignare en bloquant sa lecture et en lui permettant donc de s'interroger sur la signification du passage incongru. Toutes les procédures d'exploitation commerciale et industrielle des corps et des effets personnels des juifs sont mentionnées de manière disséminée dans *Tutti i nostri ieri*. Nous notons la mention aux caleçons de Cenzo Rena: «[le

villageois (*Passaggio di tedeschi ad Erra*, in «Mercurio», 9, maggio 1945, pp. 35-41).

²⁸ Voir le poème intitulé *Alla stessa* que Giorgio Bassani adresse à Natalia Ginzburg: «Anche a me piacciono cosa credi le periferie urbane le nebbie / che non appena esci dall'abitato parlano così fraterne / alla tua gioia e alla tua noia. Anch'io preferisco / i giorni qualsiasi della settimana alla data memorabile / i colori vaghi al puro e squillante, le sorti / di cui la Storia con la S grande non si occuperà / non si curerà / Anch'io cosa credi ho sempre nel cuore i poveri / morti / Con questo di diverso però ricordati / che io stesso vengo / proprio di là cioè da quei luoghi / donde - e so bene che lo sai - / per solito non si ritorna respirando. Anzi mai / e poi mai» (Giorgio Bassani, *In rima e senza*, in *Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, p. 1476).

²⁹ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in *Opere cit.*, I, p. 525.

³⁰ Il est possible de relever d'autres mentions à l'existence en camp de concentration dans d'autres textes, dont *Le voci della sera*, mais nous nous cantonnons ici au cas de *Tutti i nostri ieri*.

mutande] eran ruvide e gli raspavano tutto il sedere»³¹. Un passage d'*Argon* de Primo Levi nous permet de comprendre qu'il ne s'agit pas d'une simple mention anecdotique mais d'une allusion à un usage³²: en effet, les capes de prière étaient retirées aux juifs et étaient transformées en caleçons. Tantôt la mise à distance n'est pas effectuée par un changement aussi important de contexte mais grâce à l'ironie. L'utilisation des cheveux des juifs par les SS, qui étaient tissés et servaient à la fabrication de couvertures, est ainsi évoquée par le biais de l'ironie: trois petites vieilles juives de Livourne sont confinées à Scoturno où elles vivent grâce à leurs menus travaux de couture effectués au moyen de leurs cheveux. Voici le passage: «[...] facevano dei rammendi così ben fatti che non si vedeva niente, rammendavano non col filo mai coi loro capelli, era un uso di ebrei»³³. Enfin, dans un contexte totalement autre est évoquée l'exploitation industrielle des os qui étaient utilisés pour produire du savon. Cette évocation est particulièrement détournée car elle est inscrite dans le cadre d'une présentation humoristique d'un personnage. Franz personnage passif, un peu lâche et parasite ne veut pas travailler dans l'usine de savon de sa belle-famille:

E il povero Franz era sottomesso e triste, sottovoce disse a Emanuele che avrebbe preferito la camera verde perché almeno dalle finestre non si vedeva la fabbrica di sapone, gli dava angoscia pensare alla fabbrica di sapone e avrebbe preferito non lavorarci subito, si sentiva un po' scosso di salute, non aveva saputo più niente dei suoi genitori e ogni notte faceva dei sogni orribili, si svegliava tutto ansante e sudato e Amalia gli faceva delle iniezioni di canfora [...]»³⁴.

Ce type de procédés a pour effet d'inscrire dans les textes des éléments qui ne peuvent apparaître de manière directe car trop lourds. En définitive, l'écrivain fait preuve d'une fidélité constante à la vérité de l'Histoire. Malgré l'*understatement*, l'écrivain ne tait pas ce qui l'a touchée dans son existence, si la dimension historique est inscrite dans les textes et non directement c'est parce qu'elle l'a touchée de manière personnelle. L'*understatement* est un expédient employé pour dire sans pleurer car, pour Natalia Ginzburg, il est nécessaire de ne pas s'appesantir sur ses douleurs réelles³⁵. Il s'agit donc de décoder afin de pouvoir amplifier et saisir le sens.

³¹ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in *Opere cit.*, I, p. 322.

³² «Ricordo qui per inciso che il vilipendio del manto di preghiera è antico come l'antisemitismo: con quei manti sequestrati ai deportati, le SS facevano confezionare mutande, che venivano distribuite agli ebrei prigionieri nei Lager». Alberto Cavaglion remarque dans le passage de la première version de 1973 d'*Argon* à la version définitive l'ajout de ce commentaire à l'épisode Örije 'd crin, òrije d'asò. Cf. *Notizie su Argon. Gli antenati di Primo Levi da Francesco Petrarca a Cesare Lombroso*, Torino, Instar Libri, 2006, p. 36.

³³ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in *Opere cit.*, I, p. 434.

³⁴ Ivi, p. 369.

³⁵ «Sui miei dolori reali, non piango mai» (N. Ginzburg, *Lui e io*, in *Le piccole virtù*, in *Opere cit.*, I, p. 830).

Cette narratrice, nous semble-t-il, aborde le réel à représenter au moyen d'une approche philosophique et a également une conception du réel de nature philosophique, qui s'inscrit implicitement dans les textes romanesques. Se dégage des histoires narrées une approche de la vie et du monde, peut-être influencée par la tradition mystique juive, et nourrie de nombreuses lectures philosophiques et théoriques qui sont allusivement évoquées dans les romans. Natalia Ginzburg inscrit dans les textes des conceptions – à travers les simples mentions, jetées ça et là comme par inadvertance, de noms de penseurs et de philosophes ou de titres d'œuvres – qui ne peuvent apparaître de manière directe, car trop théoriques dans le cadre de romans aspirant à un rapport immédiat avec le réel dénué de tous les carcans du jugement. En effet, Natalia Ginzburg vise un rapport immédiat avec le réel tel que celui prôné par les philosophes phénoménologiques³⁶. Pour revenir aux choses mêmes est nécessaire une approche préreflexive³⁷. L'objectif est d'atteindre une connaissance pure et objective grâce à l'intersection de plusieurs perceptions subjectives. À cet égard, la réflexion de Natalia Ginzburg au sujet des voix et des modes de la narration et les options qu'elle a effectivement choisies relèvent d'une volonté de représenter le réel d'une manière qui soit à la fois la plus objective possible et la plus subjective possible³⁸. Elle tempère l'objectivité induite par l'emploi de la troisième personne par une focalisation interne variable et limite la subjectivité de la première personne par des infractions de focalisation ou par la multiplication – dans les romans épistolaires – des premières personnes. Ces procédés lui permettent d'approcher un réel qui est là, avant toute réflexion qu'on puisse en avoir. Les différentes perceptions subjectives se recoupent et font apparaître le réel de manière objective.

Il est possible de lire dans cette perspective le choix de relater des histoires d'êtres quelconques en les resituant par un ensemble de procédés dans une dimension universalisante. Par exemple, le plus souvent est rejetée la caractérisation procurée par les noms de famille et les surnoms et est préférée la généralisation. Les histoires s'ouvrent alors sur la désignation générique des personnages par les termes «una donna», «un uomo», ou par les liens de parenté. Dans *Valentino*, nous observons dès la première page, «mio padre», «mia madre» et «mio fratello». Le syntagme «mia madre», apparaît dès la première ligne de *Sagittario* et des

³⁶ Repris par Merleau-Ponty, le projet phénoménologique s'énonce en ces termes: «C'est l'essai d'une description directe de notre expérience, telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir [...]» (Maurice Merleau-Ponty, *Avant-propos à Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, 1980, p. 7).

³⁷ «La réduction eidétique c'est [...] la résolution de faire apparaître le monde tel qu'il est avant tout retour sur nous-mêmes, c'est l'ambition d'égaliser la réflexion à la vie irréfléchie de la conscience. Je vise et je perçois un monde» (ivi, p. 16).

³⁸ «La plus importante acquisition de la phénoménologie est sans doute d'avoir joint l'extrême subjectivisme et l'extrême objectivisme [...]» (ivi, p. 20).

Voci della sera. Caro Michele et Borghesia débute par «Una donna» et «A una donna». *Famiglia* par «Un uomo e una donna».

La continuité et la circulation entre les dimensions individuelle et collective est en effet ancrée de manière non-dite dans cette œuvre narrative. La mention dans les textes ginzburgiens de penseurs tels que Jung et Kierkegaard prend dans cette perspective tout son sens³⁹. La pensée de Kierkegaard qui est profondément influencée par les philosophies extrême-orientales dépasse toute fracture en croyant dans l'identité fondamentale entre le petit et le grand, le concret et l'abstrait⁴⁰. La prise en charge par le récit de l'insignifiant n'équivaut pas à un renversement axiologique. En réalité, l'œuvre de Ginzburg ne prend pas en charge seulement l'intime et l'anodin et n'opère pas un renversement de valeurs (le petit ne l'emporte pas sur le grand). Tout est important et rien ne l'est. Ainsi, la hiérarchie à l'occidentale, qui oppose le grand et le petit, le sublime et le trivial, en valorisant implicitement le grand et le sublime, ne fonctionne pas dans cette œuvre⁴¹. La dialectique de la petitesse et de la grandeur est dépassée. La notion de futilité perd toute pertinence car il existe une identité fondamentale entre l'absolu et le concret. Dans la vie, il n'existe pas de système, dans la vie il n'y a que du particulier et du concret. L'œuvre de Natalia Ginzburg présente des

³⁹ Le nom de Jung et d'un de ses textes, *La psychologie de l'inconscient*, apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre théâtrale (cf. N. Ginzburg, *Paese di mare*, in *Opere cit.*, II, p. 248; *La parrucca*, ivi, p. 334). Ernst Bernhard, le thérapeute de Natalia Ginzburg (pendant les quelques mois de l'été 1945 elle commença en effet à Rome une psychanalyse), était le chef de file du courant jungien en Italie. Voici un passage où elle parle de cet homme: «Il fatto che fosse jungiano a lei sembrava una cosa positiva, a me era indifferente, perché avevo nozioni confuse sulla differenza fra Jung e Freud. Anzi un giorno pregai il dottor B. di spiegarmi questa differenza. Si diffuse in spiegazioni e io a un certo punto persi il filo, distraendomi a guardare il suo anello d'ottone, i ricciolini argentei sulle sue orecchie e la fronte dalle pieghe orizzontali, che egli tergeva con un fazzoletto di lino candido» (*La mia psicanalisi*, in *Mai devi domandarmi*, in *Opere cit.*, II, p. 43-44). La psychanalyse apparaît aussi dans l'œuvre narrative mais sans mention du nom de Jung, ni de Freud d'ailleurs (*Lessico familiare*, in *Opere cit.*, I, pp. 967, 979; dans *La città e la casa* est cité un personnage de psychanalyste nommé Lanzara).

⁴⁰ Le nom de Kierkegaard figure dans l'œuvre ginzburgienne. Il fait partie des lectures de Giunia; le nom est cité cinq fois en une page (N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in *Opere cit.*, I, p. 453).

⁴¹ Lors d'un premier contact avec cette œuvre il est possible de penser que la propension de Ginzburg à faire prendre en charge par le récit des éléments insignifiants sert à invalider la hiérarchie usuelle entre majeur et mineur, essentiel et accessoire, général et particulier et conférer au secondaire une valeur et une dignité nouvelles. À cet effet, il n'est pas fortuit que Calvino, en proposant comme titre du premier recueil de textes théoriques de Ginzburg *Le piccole virtù*, n'ait pas perçu la nuance antiphrastique («Io invece dico che il fondo morale del tuo libro viene fuori bene con *Le piccole virtù e piccole* dà quel sapore di concreto, di basato sull'esperienza, di familiare, di solidamente umile che c'è nel tuo modo di vedere le cose anche le più grosse e generali. Non *piccole* nel senso... Ma!»); le propos de Calvino est tiré d'une lettre datée du 16 octobre 1962 partiellement reproduite par Domenico Scarpa dans *Notizia sul testo*, in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1998, pp. XLII-XLIII). En l'occurrence, dans *Le piccole virtù*, Natalia Ginzburg n'encense nullement les petites vertus mais les grandes, elle a accepté ce titre précisément parce qu'il existe une identité fondamentale entre les deux dimensions.

textes romanesques au sein desquels les réalités narrées sont soumises à un ensemble de procédés tendant à créer un effet d'indistinction, de nivellement qui eux-mêmes contribuent à un effet d'insignifiante. Pourtant cet effet de nivellement, au lieu de servir un aplatissage général, peut être le fruit d'une intention parfaitement maîtrisée de la part de l'auteur, cherchant à mettre sur un pied d'égalité les faits individuels et collectifs, qui contrairement à ce que l'on pourrait croire, rentrent pleinement dans son champ de conscience. La forme syntaxique et narrative est alors en parfaite adéquation avec le fond. Tout est nivelé, tout est en fait posé à un même niveau de perception parce que tout se vaut.

De la même manière, toujours inscrite dans le creux du texte grâce à des références intertextuelles précises, existe concomitamment à cette idée de continuité entre le petit et le grand, entre l'individuel et le collectif l'idée de l'impératif moral. Dans les textes narratifs de Natalia Ginzburg, la perspective morale, qu'elle concerne la sphère collective ou individuelle, semble délibérément écartée. Or, la dimension morale n'est pas distillée sous une forme doctrinaire et pédagogique mais se dégage de la lecture de ces *tranches de vie* que sont les textes narratifs⁴². En définitive, l'œuvre poétique est morale lorsqu'elle montre la vérité. Ginzburg partage l'idée de Croce, dans *Poesia e non poesia*, selon laquelle la vérité est toujours morale et source de moralité⁴³. Les personnages notamment ne sont jamais jugés dans leur comportement au sein d'une contingence particulière, ils sont jugés de manière implicite dans un cadre absolu. En effet, l'éthique relève du domaine des coutumes et de l'ensemble des mœurs, là où le terme de morale ressortit aux lois universelles et universalisantes. Du cadre délimité de la contingence présente le comportement des personnages accède à une dimension plus vaste qui est celle du sempiternel. Dans *Tutti i nostri ieri*, Emilio Sbrancagna, un personnage de jeune fasciste, n'est pas jugé car l'œuvre ginzburgienne dépasse l'horizon éthique et relève en revanche de la morale. Sbrancagna n'est pas méchant, il est même fondamentalement un brave homme, s'il agit mal en adhérant au mouvement fasciste c'est parce qu'il est pré-moral, il est dit significativement qu'il n'a jamais lu ni Spinoza ni Kant⁴⁴.

Kant figure donc parmi les références intertextuelles de Natalia Ginzburg. Son nom apparaît également dans *Caro Michele*, le personnage éponyme demande à sa mère de lui envoyer les *Prolégomènes* et à sa sœur Angelica de lui envoyer la *Critique de la raison pure*⁴⁵. Selon la romancière, un comportement mo-

⁴² En motivant les raisons pour lesquelles elle aime *La Honte* d'Ingmar Bergman, Ginzburg affirme: «Un giudizio morale lo muove in ogni tratto. Tale giudizio morale è a tal punto compenetrato nel suo nucleo poetico, nelle pieghe e nei volti della sua storia, da respirare e vivere in ogni immagine» (N. Ginzburg, *Un mondo stregato*, in *Mai devi domandarmi*, in *Opere cit.*, II, p. 70).

⁴³ «La verità, per amara che sia e pessimistica che sembri, è sempre morale e fonte di moralità» (Benedetto Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1946, p. 187).

⁴⁴ N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, in *Opere cit.*, I, p. 345.

⁴⁵ N. Ginzburg *Caro Michele*, in *Opere cit.*, II, pp. 416, 440.

ralement responsable est impératif et ne doit répondre à aucune finalité. Natalia Ginzburg conçoit la morale en termes kantien, l'action est considérée en elle-même et le devoir ou l'obligation morale sont considérés indépendamment de toute circonstance empirique de l'action. Le devoir moral est par essence inconditionnel. Le bien doit être poursuivi sans raison et à fond perdu. L'homme doit contribuer au progrès historique de l'humanité qui est bien sûr incertain mais qui constitue cependant un idéal régulateur, c'est-à-dire, au sens kantien du terme, une fin idéale, un devoir-être, constituant un équilibre et un guide pour l'action pratique, et pourtant irréalisable⁴⁶. Des récits ginzburgiens apparaissent lorsque l'on y prête attention, et que l'on dépasse la première impression indifférenciée d'un ensemble de personnages insignifiants et quelconques, des personnages généreux, altruistes. Le plus emblématique est sans aucun doute Adriano Olivetti dans *Lessico familiare* qui est un homme qui met à l'abri et protège les personnages en danger, la narratrice elle-même mais aussi Filippo Turati. Au-delà du comportement des personnages, les diégèses peuvent se lire d'après une clef d'interprétation morale. Par exemple, *La strada che va in città* grâce à l'épigraphe, peut être lu comme l'histoire d'une existence ratée en raison d'un destin incompris ; grâce à la marge de manœuvre que constitue le libre arbitre et grâce à la connaissance de soi, on peut effectuer des choix sensés. Delia, qui est une insensée, ignorante d'elle-même, n'a pas pu comprendre comment être heureuse, elle n'a pas su prendre le bon chemin⁴⁷. En montrant par le récit une vie ratée à cause de choix insensés l'auteur peut agir sur le lecteur. L'écriture participe, comme nous venons de le voir, de l'action réparatrice de l'homme. La poésie doit relever de la morale en ce qu'elle s'adresse à autrui⁴⁸, or si elle parvient à montrer une réalité vraie, elle est inévitablement morale. En outre, elle enjoint ainsi le lecteur au changement. L'ensemble de ces textes cherche à établir un rapport de nature morale avec le lecteur: il s'agit de l'induire à réfléchir et à modifier son comportement.

Non seulement Natalia Ginzburg mentionne Kant mais elle mentionne également, nous l'avons dit Spinoza, or l'éthique kantienne est héritière de l'éthique

⁴⁶ Par idéal régulateur, nous entendons au sens kantien du terme, un idéal (tel que le Souverain Bien), qui permet de guider la Raison pratique. Cet idéal provient de l'usage régulateur des Idées transcendantes enjoignant à la Raison pure d'unifier ses connaissances et ainsi de réguler son rapport avec le monde de l'expérience (Emmanuel Kant, *Critique de la Raison Pure* [1781], trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2006). Pour l'usage régulateur des Idées transcendantes, voir partie II, *La Dialectique transcendante*, livre II, chap. III: *L'Idéal de la Raison Pure. Appendice à la Dialectique Transcendante*, pp. 559-579. Pour le Souverain Bien comme Idéal régulateur, cf. pp. 657 et suivantes.

⁴⁷ Rappelons l'épigraphe tirée de *L'Ecclésiaste*, X, 15-16: «Le fatiche degli stolti saranno il loro tormento, poiché essi non sanno la strada che va in città» (N. Ginzburg, *La strada che va in città*, in *Opere cit.*, I, p. 3).

⁴⁸ «Non credo che la scelta del linguaggio sia un fatto estetico. Credo che sia un fatto morale. Non scriviamo per noi stessi ma per gli altri. Tutto ciò che fa parte dei nostri rapporti con gli altri, ubbidisce a leggi morali» (C. Toscani, *Incontro con Natalia Ginzburg cit.*, p. 210).

spinoziste⁴⁹. La mention dans cette œuvre du nom de Spinoza, insérée également dans une conversation vaine d'une pièce de théâtre pourrait laisser penser qu'elle est gratuite⁵⁰. Or, il nous semble qu'elle est très signifiante en ce que l'éthique spinozienne, fortement influencée par le mysticisme juif, est proche de la conception de la morale transparaissant des textes de Natalia Ginzburg⁵¹. Selon elle, le bien doit être poursuivi sans raison et à fond perdu et non par obéissance à Dieu ce qui relèverait d'une forme d'intérêt⁵².

Il est nécessaire d'expliciter ce que revêt précisément l'insignifiance du réel chez Natalia Ginzburg. Il est envisageable pour l'herméneute qui refuse une dimension spirituelle dans l'œuvre narrative de Natalia Ginzburg de considérer que les textes narratifs montrent paratactiquement un réel tenant compte à la fois du petit et du grand, du triste et du joyeux et qui relèverait d'une conception telle que celle développée par Clément Rosset dans *Le Réel. Traité de l'idiotie*. Le réel est insignifiant, à savoir, selon la définition de Clément Rosset, déterminé et fortuit à la fois⁵³. Notre auteur pourrait penser comme Rosset que le réel est fortuit et déterminé et que cependant il *est*⁵⁴. La consistance ontolo-

⁴⁹ L'éthique kantienne est également, comme l'éthique spinozienne, profondément influencée par l'éthique du judaïsme comme le montre Hermann Cohen (cf. *L'éthique du judaïsme*, Paris, Éditions du Cerf, 1994).

⁵⁰ N. Ginzburg, *L'inserzione*, in *Opere cit.*, I, p. 1236.

⁵¹ «[...] celui-là seul suit la loi divine qui a souci d'aimer Dieu, non par crainte du supplice ni par amour d'autre chose, tels que les plaisirs, la gloire, etc., mais pour cette seule raison qu'il connaît Dieu, c'est-à-dire qu'il sait que la connaissance et l'amour de Dieu sont le souverain bien. [...] La leçon contenue dans l'idée de Dieu, c'est en effet que Dieu est notre souverain bien, autrement dit que la connaissance et l'amour de Dieu sont la fin dernière à laquelle doivent tendre toutes nos actions. [...] les choses qui sont bonnes seulement par commandement et institution, ou parce qu'elles représentent quelque bien, ne peuvent ajouter de perfection à notre entendement et ne sont que de pures ombres» (Baruch Spinoza, *Traité des Autorités théologique et politique*, chap. IV, trad. Robert Misrahi, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1954, pp. 726-728).

⁵² «Come chi non crede, egli trova estremamente difficile separare il bene dal male; e li vede serpeggiare e inseguirsi in una trama così sottile, complicata a confusa, che a fissarla vengono le vertigini. Soltanto, nel desiderio che sente di separare il bene dal male, e nella sua grande fatica e tristezza e nel suo spavento di sbagliarsi, e nel suo cercare di preferire il benessere di un altro al suo proprio, riconosce a volte in se stesso quel fluttuare oscuro che ha chiamato Dio» (N. Ginzburg, *Sul credere e non credere in Dio*, in *Mai devi domandarmi*, in *Opere cit.*, I, p. 170).

⁵³ Clément Rosset définit ainsi l'insignifiance du réel: «Nous appellerons *insignifiance* du réel cette propriété inhérente à toute réalité d'être toujours indistinctement fortuite et déterminée, d'être toujours à la fois *anyhow* et *somehow*: d'une certaine façon, de toute façon» (Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, [1976], Paris, Les éditions de Minuit, 2004, p. 14).

⁵⁴ Contrairement au courant qualifié d'*Absurde* – dont les œuvres ginzburgiennes ont été parfois rapprochées (notamment le théâtre et *Le voci della sera* pour les textes narratifs) – qui nie toute matérialité du réel et impose des concepts comme ceux de vide, de néant et d'irréel, Ginzburg croit dans la matérialité du monde: à ses yeux, il existe quelque chose, le réel est. Il nous semble intéressant de remarquer que Beckett lui-même est considéré par Clément Rosset, dans *Le Réel. Traité de l'idiotie*, en tant qu'écrivain de l'insignifiance du réel. Dans cette interprétation, la poétique beckettienne n'est nullement nihiliste: «On remarque volontiers, chez Beckett, la réduction de tout vivant à l'état de paralysé, de mort en interminable attente, sans toujours

gique me permet en l'absence de tout horizon théologique d'aimer tout le réel, de le représenter donc tout entier et d'aimer par voie de conséquence la vie⁵⁵. Il s'agit pour Rosset d'aimer le réel et de l'aimer quel qu'il soit: je prends plaisir au réel tout entier sans m'en masquer aucun aspect. Nous pouvons considérer que la raison pour laquelle Natalia Ginzburg peint la totalité du réel découle de sa préférence pour le tout plutôt que pour quelque chose.

L'écriture ginzburgienne vise comme celle des nouveaux romanciers une approche phénoménologique du réel, il s'agit de montrer ce réel tel qu'il est, dénué de toute visée significative. Cependant, nous pouvons nous poser la question de savoir si l'approche ginzburgienne relève d'une même posture philosophique car une visée significative réapparaît de manière implicite dans son œuvre narrative. La représentation paratactique du réel traduit chez les nouveaux romanciers l'insignifiance du réel ; le sujet disparaît et laisse apparaître grâce à la textualisation un réel qui *est*. Par ailleurs, si visée significative il y a, chez les nouveaux romanciers, elle est en général liée à la théorisation de la démarche littéraire. Alors que Natalia Ginzburg rejette le plus possible le raisonnement métatextuel. Dans cette perspective de la signifiante les différences sont donc de taille. Les causes de l'écriture paratactique sont différentes d'un point de vue philosophique.

En effet, tout en montrant l'insignifiance, l'œuvre de cette romancière engage à la compréhension de la possibilité d'un sens de l'existence qui nous échappe. La profonde acceptation de la vie et de son insignifiance (parce qu'aléatoire et déterminée) découlerait de la part de Natalia Ginzburg, dans une perspective athée, de son amour du réel. Pourtant, il nous semble difficile de maintenir cette thèse étant donné qu'elle reconnaît espérer en une transcendance⁵⁶. Le philosophe Clément Rosset qualifierait la romancière d'inguérissable, en ce qu'elle perçoit l'insignifiance du réel et l'exprime dans son œuvre mais continue à vouloir maintenir la possibilité d'un sens téléologique⁵⁷. Nous pouvons affirmer que Natalia Ginzburg, tout en

s'aviser que l'avantage revient finalement non à la mort mais à la vie: le plus étonnant n'étant pas que les hommes soient des vivants déjà pris dans la mort, des vivants-morts (ce n'est là qu'une banalité philosophique), mais bien des morts-vivants, c'est-à-dire des morts qui n'en continuent pas moins de vivre, des morts *vivants*. Beckett n'est pas un poète de la mort mais de la vie, de la vie continuée au sein même de la mort, comme le disent les derniers mots de *L'Innommable*: "Il faut continuer. Je vais continuer"» (C. Rosset, *Le Réel. Traité de l'Idiotie* cit., p. 74).

⁵⁵ «— L'allégresse ou amour du réel, si elle est indifférente à tout objet particulier, est cependant attachée à un objet propre, qui englobe tous les objets existants et tous les objets possibles: le fait ontologique, le fait que le réel existe, qu'il y ait quelque chose plutôt que rien. Mais elle n'est liée à aucun autre objet. Elle ne se confond pas, par exemple, avec l'amour de la vie. La vie n'est qu'un aspect du réel: une variété de la mort, comme le dit Nietzsche, une variété très rare sans doute, mais cela ne suffit pas à l'ériger en objet privilégié de l'amour. Bien entendu l'amour du réel implique l'amour de la vie. Mais pas le contraire: l'amour de la vie à lui seul, est un sentiment invalide, vulnérable parce qu'attaché à l'exception. L'allégresse aime la vie parce qu'elle aime le réel; pas le réel parce qu'elle aime la vie» (ivi, p. 78).

⁵⁶ «Benché in modo caotico, tormentato e discontinuo, crede in Dio» (N. Ginzburg, *Autobiografia in terza persona*, in *Non possiamo saperlo, Saggi 1973-1990* cit., p. 183).

⁵⁷ Rosset analyse ainsi la volonté de conserver le sens: «Une [...] manière moderne de con-

envisageant la possibilité que le réel ne soit que hasard et insignifiance et en laissant transparaître cette option de l'œuvre, espère cependant qu'il y ait un ordre du réel et du monde⁵⁸. Elle veut parier sur l'existence de Dieu à savoir à sur la transcendance d'un sens auquel adosser notre faculté de compréhension. Ce n'est pas fortuitement qu'apparaissent, dans *Caro Michele, Les Pensées* de Pascal. Cette mention intertextuelle confirme ce choix du pari⁵⁹. La mention à Kierkegaard relevée plus haut peut également être interprétée en ce sens, étant donné que l'on retrouve chez ce penseur l'idée du pari pascalien⁶⁰. La foi en Dieu est selon Natalia Ginzburg «la cosa più importante che ci sia»⁶¹, «una questione vitale e essenziale»⁶², et encore «[...] tutto quello che riguarda Dio è allora di un'importanza immensa, inesplicabile e essenziale»⁶³. Cependant sa croyance n'est pas ferme:

server le sens [...] consiste à repérer le sens comme absolument absent et manquant tout en le maintenant sous forme de pure croyance [...]. Croyance qui est désir de rien et serait par conséquent incapable de préciser la nature de ce à quoi elle croit, l'objet réel de son pari. Mais c'est là, on le sait, le propre de toutes les croyances, et c'est ce qui les rend précisément indéracinables: d'être sans objet. Nous qualifierions d'*inguérissable* la structure de ce maintien du sens lié à une claire perception de l'insignifiance» (C. Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie* cit., pp. 60 et suiv.).

⁵⁸ Peut-être que Beckett aussi pourrait être interprété de la même manière. Coexisteraient insignifiance du réel et persistance d'une espérance qui transparaît par exemple dans *Oh les beaux jours*. L'idée d'un ordre voulu par Dieu apparaît sous la plume de Natalia Ginzburg: «Siamo adulti per quel breve momento che un giorno ci è toccato di vivere, quando abbiamo guardato per l'ultima volta tutte le cose della terra, e abbiamo rinunciato a possederle, le abbiamo restituite alla volontà di Dio: e d'un tratto le cose della terra ci sono apparse al loro giusto posto sotto il cielo, e così anche gli esseri umani, e noi stessi sospesi a guardare dall'unico posto che ci sia dato: esseri umani, cose e memorie, tutto ci è apparso al suo posto giusto sotto il cielo» (N. Ginzburg, *I rapporti umani*, in *Le piccole virtù*, in *Opere* cit., I, pp. 880-881).

⁵⁹ Cf. N. Ginzburg, *Caro Michele*, in *Opere* cit., II, p. 348. La mère de Michele au début du roman lit Pascal. Cet élément n'est pas gratuit et ne sert pas simplement l'effet de réel, car plus loin dans le roman la mère émet l'hypothèse que Dieu pourrait exister. «Dio lo perdoni, se esiste Dio, cosa che forse non è del tutto da escludere» (ivi, p. 434). La mère de Michele est en ce sens porte-parole de l'auteur. Quelques correspondances biographiques permettent d'entrevoir une dimension autobiographique de ce personnage: cette femme comme Ginzburg au moment de la rédaction du roman n'est plus jeune, est mère d'une famille nombreuse et se retrouve seule.

⁶⁰ «Le doute introduit, c'est comme le choléra, on ne le chasse plus. Toute défense scientifique ne fait donc que le nourrir, tout essai d'amélioration sociale nourrit le doute. Seuls Dieu et l'éternité ont assez de force pour maîtriser le doute (qui est précisément la force rebelle de l'homme contre Dieu)» (Søren Kierkegaard, *Journal. Extraits*, 1846-1849, II, Paris, Gallimard, 1941, p. 120, VIII A 125). Le doute est selon Kierkegaard un élément essentiel de la foi, un fondement. Exprimé plus simplement, croire en Dieu ou avoir foi en son existence, sans jamais avoir douté de son existence ou de sa qualité de Dieu, ne serait pas une foi valable ou méritante. Par exemple, aucune foi n'est exigée pour croire en l'existence d'un crayon ou d'une table, quand on les regarde et les touche. Au contraire, croire ou avoir foi en Dieu consiste à savoir qu'il n'existe aucune perception ou autre accès à Dieu, et pourtant garder sa foi. La foi se caractérise ainsi par le risque, le danger, ce n'est pas une position confortable et sécuritaire. Croire, c'est prendre le risque que Dieu n'existe pas, car Dieu est indémontrable.

⁶¹ N. Ginzburg, *Sul credere e non credere in Dio*, in *Mai devi domandarmi*, in *Opere* cit., II, p. 172.

⁶² Ivi, p. 164.

⁶³ Ivi, p. 175.

E d'altronde il credere di chi crede è così dubbioso e vacillante, sempre così vicino a spegnersi, che non consola affatto, e rischiara assai poco; è come una candela accesa tra vento e pioggia in una notte d'inverno. [...] Il credere di chi crede è un credere così incredulo, che rassomiglia straordinariamente al non credere⁶⁴.

Cet écrivain envisage en général la foi, à l'instar de Spinoza, comme une foi qui doute. Dans le poème intitulé *Non possiamo saperlo* apparaît la centralité de la question de la foi, une foi cependant qui doute, elle dit en effet: «Forse Dio ha...», «Forse Dio è...», «Non possiamo sapere come è Dio. E di tutte le cose / che vorremmo sapere, è la cosa veramente essenziale»⁶⁵.

Cette présence d'une dimension dépassant la rationalité est manifeste dans l'œuvre narrative à travers l'apparition de passages caractérisés par le *non-sense*⁶⁶. Un indice présent dans *Lessico familiare* montre la prédilection de la narratrice, et indirectement de l'auteur lui-même, pour le *nonsense*. Son goût partagé avec sa mère et le reste de la fratrie pour les «scherzettini», tant abhorrés par son père, est à notre avis une preuve de sa volonté de remettre en question le discours sérieux et logique⁶⁷. À partir de cet indice, en analysant de plus près le texte et essentiellement en prêtant attention aux citations des productions littéraires que font les membres de la famille, nous relevons dans *Lessico familiare* un éloge dispersé du *nonsense*. Par exemple, la mère, avec ses élaborations poétiques est manifestement une grande productrice de *nonsense*⁶⁸. Par cette présence du *nonsens* Natalia Ginzburg affirme la continuité du sens⁶⁹.

⁶⁴ Ivi, p. 165.

⁶⁵ N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo*, *Saggi 1973-1990* cit., p. 3.

⁶⁶ La coprésence dans l'œuvre narrative de rationalité et irrationalité ressort également de l'analyse de deux nouvelles non republiées attestant la présence d'une veine fantastique, qui toutefois n'est pas totalement assumée par l'auteur car elle choisit de ne pas faire figurer ces textes dans les œuvres complètes. Dans la nouvelle *Il maresciallo*, surgissent des événements inouïs au sein de la vie quotidienne et domestique (N. Ginzburg, *Il maresciallo*, in *Racconti italiani 1965*, Milano, Selezione del Reader's digest 1964, pp. 25-34). La nouvelle a d'abord été publiée dans «Comunità», 1 novembre 1947. *Settembre* fut publié une première fois dans la revue «Il Lavoro» [7 maggio 1936], puis dans la revue de Pitigrilli «Le grandi firme» au mois d'octobre de la même année. Le texte est reproduit dans Anna Nozzoli, «*Lessico familiare* e altre storie torinesi», in «La Rassegna della letteratura italiana», 98, VIII, gennaio-agosto 1994, 1-2, pp. 215-216.

⁶⁷ La blague est ainsi définie par Philippe Hamon: «[...] parole brouillée qui brouille les espaces sémantiques comme les espaces sociaux, parole inquiétante de la non-différenciation générale du sens» (Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 145).

⁶⁸ N. Ginzburg, *Lessico familiare*, in *Opere* cit., I, pp. 924-926.

⁶⁹ Dans cette perspective, les analyses de George Steiner sont extrêmement utiles et éclairantes: «[...] l'abîme du non être, de l'insignifiance [par insignifiance Steiner entend interchangeabilité du sens], de l'indétermination finalement inéluctable des signes toujours en mouvement et toujours polysémiques, est depuis les origines de la conscience humaine une présence de non-présence. [...] La nuit du non-sens est consubstantielle – le rien pèse par son absence, par son néantissement – à tout pari sur la Raison, à toute axiomatique religieuse ou métaphysique» (George Steiner, *Réelles présences. Les Arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991, p. 12-13).

Il est apparu de cette analyse que de simples mentions à des noms de philosophes ou à des œuvres théoriques ressortissent à une intention allusive. Le lecteur inscrit dans la stratégie ginzburgienne est un lecteur détenant une culture générale suffisante pour saisir ce que signifient ces mentions, il connaîtrait donc les idées fondamentales des discours philosophiques mentionnés. À partir de l'explicitation de ces mentions, le lecteur peut revenir vers les textes et chercher les manifestations de ces idées au travers des comportements et des propos des personnages ou à travers l'analyse de la structuration des fictions. La romancière renvoie donc à des discours philosophiques complexes qui sont explicitement absents des textes bien que présents de manière sous-jacente.

Nous ne pouvons évidemment pas qualifier Natalia Ginzburg de philosophe au sens où elle ne contribue pas à l'avancement de la science et de la critique et n'apporte aucune contribution aux investigations éthiques ou logiques. Les récits ginzburgiens ne sont pas philosophiques au sens où ils ne se présentent pas, comme dirait Benedetto Croce dans *Poesia e non poesia*, sous la forme d'une dialectique de concepts. En effet, en étant profondément poétiques ils ne peuvent être philosophiques⁷⁰. Cependant, la posture de Natalia Ginzburg à l'égard de la réalité est philosophique car elle considère que réalité et vie ne peuvent être jugées. Aussi tente-t-elle d'approcher le réel de manière objective⁷¹. En nous appuyant sur des analyses de Croce dans *Poesia e non poesia*, nous pouvons estimer que le pessimisme, comme l'optimisme, implique nécessairement une posture subjective et sentimentale, or la posture neutre et les récits blancs ginzburgiens s'inscrivent immédiatement dans une dimension sérieusement philosophique. Voici les propos de Croce:

La filosofia, in quanto pessimistica od ottimistica, è sempre intrinsecamente pseudofilosofia, filosofia a uso privato, per la logica ragione che tutto può diventare oggetto di giudizi estimativi o disestimativi, di tutto si può dir bene o male, salvo che della realtà e della vita, la quale crea essa e adopera ai suoi fini le categorie del bene e del male; onde la lode largita o il biasimo inflitto alla realtà non ha nel suo fondo altra consistenza che quello di un moto passionale, cagionato da buono o cattivo umore, da lietezza, da leggerezza, da insofferenza, da capriccio, da favorevoli o sfavorevoli contingenze. La schietta e seria filosofia non piange e non ride [...]⁷².

⁷⁰ «[...] poesia filosofica è una di quelle formule in cui sostantivo e aggettivo si contraddicono, e che una poesia non può mai essere filosofica, ossia dialettica di concetti» (B. Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimo nono* cit., p. 120).

⁷¹ «[...] la poesia non ha nessun fine, salvo quello di dare agli uomini qualcosa di reale. Muoversi in direzione della realtà, significa muoversi verso un punto dove tutti i contrari s'incontrano e si congiungono» (N. Ginzburg, *La poesia*, in *Vita immaginaria*, in *Opere* cit., II, p. 659).

⁷² B. Croce, *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono* cit., p. 99.

Par cette façon d'aborder le réel, Natalia Ginzburg réussit sans recourir à aucun développement théorique, à laisser transparaître une dimension morale et philosophique profondément influencée par le mysticisme juif. En effet il nous semble envisageable de considérer que, tout en n'ayant pas reçu une éducation religieuse, elle a reçu par des voies non-dites un fondement de religion hébraïque et des préceptes de sagesse populaire juive⁷³. La pensée de la totalité et de la continuité entre insignifiant et signifiant, entre individuel et collectif est profondément en cohérence avec les enseignements du mysticisme juif. Comme l'a remarqué Garboli, sans néanmoins approfondir et expliciter le lien avec le judaïsme, le regard de Dieu ne fait pas de différence entre ce qui est futile et ce qui est important⁷⁴. La vision de l'existence telle qu'elle se dégage de ces récits est aussi extrêmement liée avec la conception juive de la vie. La vie se présente comme un cheminement, d'où l'image récurrente de la route, jalonné de passages marqués par des rituels et des séparations ou circoncisions. Pareillement, le rythme très enchaîné de cette écriture sert à exprimer le flux de l'existence marqué néanmoins par des scansionnements répétitifs. Comme dans le texte biblique du *Cantique des Cantiques* toute vie bien que spécifique suit un même parcours marqué par le départ du foyer, l'autonomie et la création d'un nouveau foyer. *La strada che va in città*, *Tutti i nostri ieri* et *Lessico famigliare* racontent la transition entre l'enfance ou l'adolescence et l'âge adulte. Les textes romanesques postérieurs au *Lessico famigliare* centrées en général sur des femmes seules racontent la deuxième phase de l'existence marquée par la solitude. Par des récits en définitive foncièrement autobiographiques et subjectifs Natalia Ginzburg a su montrer un parcours existentiel universel.

⁷³ À ce propos, se reporter aux analyses intéressantes de Karl Erich Grözinger au sujet de Kafka: «[...] non si valuta abbastanza la presenza di una trasmissione nelle usanze, nei gesti e nelle azioni quotidiane, accanto all'insegnamento esplicito e alle informazioni lette. [...] tutto questo ha finito per creare un fondamento di religione ebraica popolare e di sapere ebraico che informano il pensiero e l'azione di un ebreo ben più che la conoscenza di opere etiche e filosofiche» (Karl Erich Grözinger, *Kafka e la Cabala*, Firenze, La Giuntina, 1993, p. 12. Pour l'édition originale *Kafka und die Kabbala*, Frankfurt, Eichborn, 1992).

⁷⁴ «A guardarlo, dal basso il mondo s'ingrandisce, ma a misura della sua piccolezza: si allontana, ma, a funzione della sua vicinanza, quanto più restano meravigliosamente cordiali i rapporti che abbiamo con lui. Così l'ottica d'*en bas* finirà col coincidere con una prospettiva superiore; le cose umili ci appariranno non troppo più umili delle grandi; e quelle ravvicinate, il punto essenziale da cui dipende tutto il resto. Chi può distinguere il diverso rilievo dei "valori", da un punto d'osservazione comunque remoto esiliato, "détaché"? Chi può prestare attenzione da una specola che è la stessa vastità superiore di ciò che esiste, alla maggiore o minore importanza del fuggitivo transito di un perseguitato politico rispetto alla famosa volta in cui imperversava in casa la scarlattina? [...] Come lo sguardo dell'infanzia, anche lo sguardo di Dio non è tenuto a distinguere tra le cose futili e le cose importanti. Tutto è importante e non lo è» (Cesare Garboli, *Il piccolo mondo famigliare di Natalia Ginzburg*, in *Il Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati, 1979, VIII, pp. 7628 et 7631).

LA CAPRIA: UNA SCRITTURA FILOSOFICO-AUTOBIOGRAFICA

Nives Trentini

La filosofia a questo deve servire, ad aiutare
la mosca a uscire dalla bottiglia.

Ludwig Wittgenstein

Per un nostro discorso sul legame fra letteratura e filosofia abbiamo scelto Raffaele La Capria, il conosciuto autore di *Ferito a morte*¹. Rivedendo per sommi capi la storia editoriale dello scrittore napoletano, è facile ravvisare un percorso contrassegnato dal tempo lungo dei tre romanzi (*Un giorno d'impazienza*, *Ferito a morte*, *Amore e psiche*), seguito da un fecondo, tutt'oggi creativo e produttivo, secondo tempo nel quale prevale la riflessione filosofico/saggistica sulla letteratura, sulla società, sul costume, sulla cultura. Nelle opere scritte in contemporanea o che hanno fatto seguito ai *Tre romanzi di una giornata* (pubblicato nel 1982 da Einaudi)², si assiste al progressivo distacco dalla finzione letteraria in favore dell'autobiografia narrativa con una traiettoria segnata dall'attra-

¹ Per Raffaele La Capria i testi da noi presi in esame sono: *Un giorno d'impazienza*, Milano, Bompiani, 1952; *Ferito a morte*, Milano, Bompiani, 1961; *False partenze*, Milano, Bompiani (Milano, Mondadori, 1995); *Amore e psiche*, Milano, Bompiani, 1979; *Letteratura e salti mortali*, Milano, Mondadori, 1982; *Tre romanzi di una giornata*, Torino, Einaudi, 1982; *Armonia perduta*, Milano, Mondadori, 1986; *Un giorno d'impazienza*, Milano, Mondadori, 1987; *Conversazione con Raffaele La Capria. Narrare l'armonia perduta*, con Paola Gaglianone, Roma, Nuova Omicron, 1995; *Capri e non più Capri*, Milano, Mondadori, 1996; *Sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 1996; *L'apprendista scrittore. Dieci saggi in forma di racconto*, Milano, Mondadori, 1997; *La neve del Vesuvio*, Milano, Mondadori, 1997; *Letteratura e libertà. Colloquio di Emanuele Trevi con Raffaele La Capria*, Roma, Atlantide Editoriale, 1999 (allegato a «liberal», 61, 1999); *Lo stile dell'anatra*, Milano, Mondadori, 2001; *La mosca nella bottiglia. Elogio del senso comune*, Milano, Rizzoli, 2002; *Me visto da lui stesso. Interviste 1970-2001 sul mestiere di scrivere*, Lecce, Manni, 2002; *Cinquant'anni di false partenze ovvero l'apprendista scrittore*, Introduzione di Raffaele Manica, Omaggio di Alfonso Berardinelli, Roma, minimum fax, 2002; *Opere*, Milano, Mondadori, 2003; *L'estro quotidiano*, Milano, Mondadori, 2005; *L'amorosa inchiesta*, Milano, Mondadori, 2006; *Letteratura e libertà. Conversazione con Emanuele Trevi*, Roma, Fandango, 2006; *Esercizi superficiali. Nuotando in superficie*, Milano, Mondadori, 2012.

² I tre romanzi *Un giorno d'impazienza*, *Ferito a morte* e *Amore e psiche* nel 1982 sono stati raccolti in un unico volume con il titolo di *Tre romanzi di una giornata* (Torino, Einaudi).

versamento del romanzo fino al saggio intellettuale ed esistenziale; dalla struttura articolata (sempre romanzesca) a forme più colloquiali come il taccuino e il diario: questo alternarsi delle forme narrative, segnalato da più studiosi, è proprio di La Capria fin dalla prima prova:

Un giorno d'impazienza non è un vero romanzo, è piuttosto un racconto lungo, che gira su se stesso, su un tema dominante come il *Bolero* di Ravel. *Ferito a morte* non è un vero romanzo, è una specie di poema in prosa, obbedisce cioè più a un'ispirazione lirica che a uno svolgimento narrativo, sul tema della bella giornata e le sue varie implicazioni. *Amore e psiche* non è un vero romanzo, è piuttosto l'idea di un romanzo che avrei potuto scrivere e che in realtà non ho scritto (suggerendo soltanto come avrebbe potuto essere), sul tema dell'io-diviso. [...] da questa prima fase sono passato alla seconda attraverso quello che Kundera chiama la «strategia della piccola composizione»: cioè composizioni indipendenti e brevi ma collegate da un'unità tematica molto forte che ne costituisce il nucleo [...]. Quando sono passato al «saggio esistenziale» non ho mai rinunciato a quell'unità tematica che era il nucleo generatore dei miei libri precedenti e ne determinava il movimento, fatto di variazioni su un tema³.

La lunga citazione non solo dà conto di una continua ricerca nel campo delle forme, che potremmo chiamare anche instabilità/peregrinazione fra i generi, ma indica, soprattutto, un innato slancio a perseguire all'interno dello stesso libro contaminazioni di stili espressivi inevitabilmente subordinati alla volontà narratrice:

False partenze e *Capri e non più Capri* sono saggi ma al loro interno ci sono capitoli in forma di racconto (per esempio «Una lettera del '43» oppure «Sopra uno scoglio una mattina») e perciò i due generi qui concorrono per orchestrare un unico tema, quello che dà il titolo al libro. Oppure, come ne *L'armonia perduta*, lo stesso tema trattato in *Ferito a morte* in forma narrativa viene ripreso in forma saggistica⁴.

A motivare l'apertura a modalità poco esplorate nel panorama nazionale, lo stesso autore in *False partenze* spiega la sua scelta:

Nel nostro paese non sono frequenti le autobiografie letterarie, forse è considerato sconveniente parlare di se stessi e delle proprie esperienze tra i libri e gli avvenimenti che ci hanno formato. Forse l'esame di coscienza che questo tipo di

³ R. La Capria, *Me visto da lui stesso. Interviste 1970-2001 sul mestiere di vivere* cit., pp. 157-158. Cfr., lo stesso La Capria, riprendendo una riflessione dello scrittore americano Edward Dahlberg, chiosa la sua autobiografia così: «A diciannove anni mi ero estraneo» (*Un giorno d'impazienza*), «a quaranta mi chiesi che sono?» (*Ferito a morte*), «a cinquanta conclusi che non l'avrei mai saputo» (*Amore e psiche*) (ivi, pp. 53-54).

⁴ Ivi, p. 158.

autobiografia quasi sempre comporta non è d'uso da noi praticarlo. Eppure solo così si può recare testimonianza individuale del tempo che abbiamo attraversato, e solo così si può spingere la coscienza collettiva a interrogarsi [...]. Così, mosso da queste considerazioni, ho superato timori e reticenze e ho scritto queste mie «false partenze» riferite al decennio tra il '40 e il '50. Mi sono ricordato delle autobiografie di Isherwood, di Spender, di Orwell, ma anche degli scritti di Pintor, di Calvino, e del “viaggio” di Zangrandi attraverso il fascismo⁵.

Il linguaggio facile e chiaro di La Capria offre, solo apparentemente, una visione semplice e semplificata del mondo che in realtà nasconde e presuppone, come ricorda Raffaele Manica, la sapienza pratica della scrittura «che diventa intellettuale», l'artificio della semplicità che maschera, nella grazia, i suoi processi «complicatissimi»⁶:

L'essere semplici, l'essere chiari è una cosa complicatissima. Scrivere un «pezzo facile» è operazione di alta sapienza manuale, una specie di astuzia dell'intelligenza: una sapienza pratica che diventa intellettuale. Si tratta di mostrare il tappeto di migliaia di fili senza far vedere neppure un nodo [...]. Si tratta di fare un salto complicatissimo, un salto mortale, con la massima sprezzatura, cioè senza far notare quanto difficile, fingendo anzi che il tutto sia come regolato dalla grazia, derivato dall'ispirazione e solo trascritto sulla pagina (la sprezzatura: dissimulare l'affettazione con disinvoltura, con percorsi a metà né naturali né istintivi ma che fingono di esserlo, frutti di uno studio che nasconde l'artificio e l'artificio della semplicità).

La spontaneità della prosa – costruita su una simulata fluidità – modella lo stile e dà forma allo slancio dialogico con il pubblico cosicché la curiosità conoscitiva di La Capria è la voce di chi si interroga su ciò che lo circonda e, al contempo, di chi racconta il suo punto di vista imitando l'immediatezza e l'emozione della «parola parlata» trasferita «alla parola scritta». L'autore collega quindi le sue riflessioni a una finta verbosità perché i suoi scritti nascondono la rigosità con cui sono costruiti: se nel testo tutto appare semplice, in realtà, non lo è affatto perché l'autore «imita» l'oralità senza far trasparire la complessa strutturazione linguistica dei suoi concetti. E questo è sicuramente uno dei perni fondamentali su cui si basa il modo di scrivere e di esprimersi di La Capria, giocato tutto sul non esibire l'artificio, sul far vedere solo la «naturalità», sulla predisposizione a «raccontare» in forma narrativa i propri ragionamenti. L'adozione di un diverso modo di esprimersi è certo il punto di svolta focale delle pubblicazioni dello scrittore giacché, mentre i romanzi presentano lunghi intervalli di tempo, la forma saggistica, i «pensieri raccontati» si susseguono a un ritmo edi-

⁵ R. La Capria, *Cinquant'anni di false partenze ovvero l'apprendista scrittore* cit., p. 71.

⁶ Raffaele Manica, *Gli sguardi di La Capria*, in R. La Capria, *Conversazioni con Raffaele La Capria. Letteratura e sentimento del tempo* cit., pp. 52-53.

toriale incalzante. Maturano in questi anni le metafore della mosca nella bottiglia e dello stile dell'anatra.

*La mosca nella bottiglia*⁷, del 1996, è un libro, come recita la sintesi in copertina, sulla libertà e sull'indipendenza intellettuale del senso comune (dichiarato nel sottotitolo); cosicché se la filosofia, per Wittgenstein, serve a far uscire la mosca dalla bottiglia, il senso comune è l'espedito, la ricerca che, grazie all'immaginazione, aiuta l'insetto/scrittore a valor via dall'astrattismo e dal concettualismo. Le cause che hanno di fatto esasperato l'intellettualismo a scapito della libertà espressiva sono per La Capria principalmente due: se da un lato le innumerevoli scoperte tecnologico-scientifiche hanno frammentato la conoscenza moderna, dall'altro la letteratura e le arti figurative nell'arco del solo Novecento hanno dato vita a un «susseguirsi di movimenti e di tendenze» che hanno trasformato «ogni cosa sensibile in un'astratta formulazione intellettuale»⁸. Qual è e come può il 'senso comune' reagire alla situazione esposta? La risposta è data dallo stesso scrittore che articola il 'senso comune' in più punti e in gradi diversi di complessità:

Il senso comune vuol dire, per me, sentirmi parte di un mondo naturale e spirituale per quanto è possibile largamente condiviso, ma non preso a prestito o imitato e tantomeno imposto. Vuol dire reagire all'eccessivo intellettualismo che domina nel discorso e traduce la cosa nel concetto della cosa fino alla rarefazione e alla scomparsa della cosa. Vuol dire rivolgersi ai più, non soltanto ai concettualmente attrezzati. Vuol dire, infine, senso della misura e del limite, che dopotutto sono prerogative della civiltà cui appartengo⁹.

Il sentirsi parte di un mondo naturale e spirituale, la reazione al concettualismo eccessivo che fa sparire nell'astrazione le cose, il senso del limite e della misura sono elementi che a partire dalla *Mosca nella bottiglia* troveremo spesso nei libri di La Capria, in particolare laddove si voglia distinguere fra 'senso comune' e 'buon senso'. Della «piccola reazione a catena»¹⁰ che costruisce «immagini sensoriali e mentali» indelebili nella nostra memoria, l'autore tornerà a scrivere nello *Stile dell'anatra* a proposito di palazzo donn'Anna (e dei suoi segreti) e delle «immagini primarie che lì si formarono» nella mente del giovane La Capria e che poi «si depositarono per sempre nell'anima» dello scrittore (il palazzo donn'Anna è il magico edificio in cui La Capria visse per alcuni anni da ragazzo e dove, in certa misura, è ambientato gran parte di *Ferito a morte*).

Ma come si è detto poc'anzi se è vero che il 'senso comune' prende il suo fondamento dal sistema sensoriale che si evolve in rete mentale, va anche sottolineato che gli ostacoli che incontra e che lo limitano trovano terreno fertile nella lettera-

⁷ R. La Capria, *La mosca nella bottiglia* cit.

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Ivi, p. 17.

¹⁰ R. La Capria, *Lo stile dell'anatra* cit., p. 135.

tura e nelle arti figurative e non solo («il bizantinismo» e «la sofisticata capziosità» della critica letteraria, ad esempio, con l'*Ulisse* di Joyce; «l'interferenza concettuale» per le *Demoiselles d'Avignon* di Picasso) poiché la perdita del limite e della misura si sono ormai estese oltremodo anche alla comprensione dell'esistenza in generale:

Questo discorso del senso comune mi interessa non solo quando lo riferisco a tutto quello che accade oggi in Italia dove ogni banale e ovvia verità su un determinato argomento, fatto, o notizia, che il senso comune percepisce immediatamente, viene talmente circuita dalle concettualità interessate della politica, da diventare irricognoscibile¹¹.

La Capria confessa di aver scritto il suo «diario»¹² in poche settimane usando il 'senso comune' come pretesto, come «reagente chimico che facesse emergere le situazioni più disparate e diverse» tanto da maturare la consapevolezza che arrivati a un certo punto è meglio «smettere prima che sia troppo tardi», prima che le forzature ironiche usate per esemplificare la situazione esposta nella *Mosca nella bottiglia* deviano dall'intenzione primaria per tornare al punto di partenza, all'«interferenza concettuale», o si estremizzano nell'opposto contrario dei «divulgatori bonari», dei «banalizzatori con la spiegazione semplice»¹³, dei «maestri che rendono Platone e Aristotele appetibili come Topolino». Le «isole di cultura esclusiva» create dalla frammentazione, dalla specializzazione e abbondantemente prese in considerazione da La Capria hanno, comunque e per fortuna, lasciato libero e «incolto lo "spazio della vita"»¹⁴, dove il senso comune resiste e dove l'attenta analisi «del luogo» di nascita, «del linguaggio» e «dell'ideologia»¹⁵ – visti dall'autore come i primi e più pericolosi tipi di bottiglia – può aiutare a trovare la Libertà, ad affrancarsi dal conformismo¹⁶ fin qui menzionato.

Già nella *Mosca nella bottiglia* La Capria aveva «elogiato» la peculiarità del «senso comune» a discapito del «buon senso»; tornerà su questa differenza nello *Stile dell'anatra*, chiarendo:

E torno sul senso comune e il buon senso per precisare che per me il primo è la constatazione immediata e disinteressata di un'evidenza, mentre il buon senso la nega secondo quel che meglio gli conviene¹⁷.

Il «buon senso» differisce dal «senso comune» perché mentre il primo è vincolato al 'particolare', il secondo non obbedisce ai «pregiudizi» e ai condizionamen-

¹¹ R. La Capria, *La mosca nella bottiglia* cit., p. 38.

¹² Ivi, p. 38.

¹³ Ivi, p. 127.

¹⁴ Ivi, p. 128.

¹⁵ Ivi, p. 142.

¹⁶ R. La Capria, *Cinquant'anni di false partenze ovvero l'apprendista scrittore* cit., p. 121.

¹⁷ R. La Capria, *Lo stile dell'anatra* cit., p. 174.

ti del luogo di nascita, del linguaggio e dell'ideologia. Articolando il suo discorso sulle parole di Roland Barthes (*Miti d'oggi*) e Serge Latouche (*La sfida di Minerva*) e constatando che la traslazione di 'senso comune' in francese è *bon sens*¹⁸, il nostro autore trova la conferma del suo discorrere in entrambi gli intellettuali giacché i due termini, pur tradotti, indicano egualmente l'esigenza di trascendere il 'particolare', di correggere le deduzioni logiche e la «megalomania classificatoria»¹⁹. Inoltre, nello stesso libro del 2001, La Capria corregge il «senso comune» con il «*dissenso comune*», ovvero con il coraggio di una «percezione disinteressata di una realtà diversa»²⁰ da quella suggerita dalla televisione, dai giornali, dai media in generale a cui facilmente si crede. Non solo: vi è anche la necessità di vincere l'idea che la filosofia sia «più rigorosa, più affidabile» del senso comune, vi è l'obbligo di contrastare il conformismo «teorico dilagante», di superarne la supposta «garanzia poggiata su solide basi speculative» in favore dell'«evidenza» quale sorta di antidoto «in forma di mito liberatorio»²¹. La filosofia del «senso comune», cominciando dalla parola «simpatia», dà voce alla provocazione (se non proprio allo «scandalo» come suggerisce Onofri²²) che rafforza l'idea di separatezza cresciuta nel Novecento:

Comincio con la simpatia perché la simpatia è il motivo ispiratore di questo libro, e oso dire anche del modo in cui è scritto, che aspira per quanto oggi è possibile alla riconciliazione, all'implicito, all'interezza, più che alla divisione, all'esplicito, alla separatezza. Così è lo stile dell'anatra²³.

La *sympateia*, termine che risale alla tradizione classica e di matrice «laica»²⁴, agisce come una sorta di «contagio morale», una «forma di conoscenza»²⁵, un mezzo per arrivare alla «riconciliazione» e all'«interezza». L'etica della *sympate-*

¹⁸ L'autore osserva che nella traduzione «*bon sens*» e «buon senso» sono, per assonanza, simili linguisticamente, ma decisamente diversi a livello concettuale. Per questo cita un brano di Hannah Arendt sul *bon sens*: «Questo senso comune – a cui la lingua francese dà il suggestivo nome di *bon sens* – rivela la natura del mondo nella misura in cui esso è un mondo comune. A lui dobbiamo che i nostri cinque sensi, strettamente privati e soggettivi, coi loro dati sensoriali possano adattarsi a un mondo non soggettivo, anzi "oggettivo", che abbiamo in comune e condividiamo con gli altri. Giudicare è un'attività importante – se non la più importante – in cui si produce questo condividere-il mondo-con-gli-altri» (ivi, p. 185).

¹⁹ Ivi, p. 181.

²⁰ Ivi, p. 175.

²¹ Ivi, p. 176.

²² Massimo Onofri in Raffaele La Capria. *Letteratura, senso comune e passione civile*, a cura di Paolo Grossi, Napoli, Liguori, 2002, p. 148.

²³ R. La Capria, *Lo stile dell'anatra* cit., p. 11.

²⁴ La Capria specifica la matrice laica di «*sympateia*» perché non vuole evitare qualsiasi sovrapposizione fra il termine classico e la compassione cristiana: «Simpatia intesa come *sympateia*, cioè come capacità di essere coinvolti dalla sofferenza di un altro. La parola potrebbe anche essere tradotta letteralmente con "compassione". Ma la compassione è venuta dopo, col cristianesimo, e contiene un sentimento di carità che si rifà all'evangelico "ama il prossimo tuo come te stesso"» (*ibidem*).

²⁵ *Ibidem*.

ia, motivo ispiratore dello *Stile dell'anatra*, enfatizza l'inclinazione allo scandalo soprattutto laddove si sofferma sull'etimologia della parola, sulla «capacità di essere coinvolti nella sofferenza di un altro»²⁶ o, ancora una volta, sulla «conoscenza più intuitiva che razionale»²⁷.

L'autore rivendica «l'unicità della coscienza» quale solo mezzo per salvaguardare la propria capacità di giudizio, di custodire il campo percettivo incentrato su una filosofia dell'Armonia intesa come Ideale, «realizzazione» di un desiderio o di un'aspirazione. In questo senso vanno lette le molte mitografie e metafore riprese dal mondo animale, dall'ambiente marino, dalla vita di tutti i giorni (lo stile dell'anatra, la mosca nella bottiglia, l'essere ferito a morte, la bella giornata, l'armonia perduta, le false partenze, ecc.) finalizzate a parlare della letteratura *in primis* ed estese poi alla società in cerca di un risanamento, di un ricongiungimento che ritrovi *l'armonia perduta*. Entra ancora una volta in campo la profondità storico-filosofica del «senso comune» che non può essere letta semplicemente come contrapposizione dell'io e della natura al novecentismo delle concettualizzazioni: si tratta piuttosto di due differenti epistemologie, di diversi approcci alla realtà che non si escludono a vicenda, ma che anzi sono ormai entrambi consapevoli che non è più possibile recuperare ciò che è andato perduto:

Lo stile dell'anatra, che ho detto di preferire [...], non è lo stile spontaneo e non è neppure la tanto temuta riproposta dei valori positivi ormai estinti. Se non fosse passato attraverso l'artificio della complicazione, se non l'avesse ben considerato e non se ne fosse stancato, che valore avrebbe lo stile non artificioso dell'anatra di cui qui si parla? Che valore avrebbe se non avesse rifiutato l'esperienza opposta che ritiene consumata?²⁸

Lo stile dell'anatra è il guardare avanti, l'apertura al futuro che sa volgersi al passato e alla memoria attraverso la mediazione della letteratura che ci restituisce al presente:

Senza la letteratura, senza questi personaggi e le loro storie, senza la lettura, non sapremmo nemmeno chi siamo. Per sapere chi siamo dobbiamo sapere chi siamo stati. Chi non lo sa, chi non ha memoria del proprio passato (di tutti i sentimenti che fanno parte di questo passato e ne collegano gli avvenimenti), non può avere neppure un presente. In altri termini non sa chi è e perché è vivo. I libri che leggiamo, la letteratura nel suo insieme, ci danno la memoria di questo passato. Una memoria individuale e collettiva di ciò che da Omero fino ai giorni nostri gli uomini hanno amato, sognato, sperato, desiderato, fantasticato,

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ R. La Capria, *La mosca nella bottiglia* cit., p. 17.

²⁸ Ivi, pp. 162-163.

la memoria dei loro sentimenti e delle loro emozioni. Solo i libri, solo la letteratura, possono trasmetterci questo tipo di memoria, questa scienza dell'animo umano e delle passioni che nessuna scienza conosce²⁹.

La Capria è scrittore dell'«attenzione» e della «perplexità» tanto che a ogni slancio segue, repentino, un arresto; all'espansione succede, immediatamente, una pausa per riflettere, evidenziare, mettere in risalto il dettaglio. Questo «ritmo sincopato»³⁰ fa affiorare, contemporaneamente, «lacerti lirici, corallità fronte e tono saggistico»³¹. *Lo stile dell'anatra* e *La mosca nella bottiglia*, libro che l'ha immediatamente preceduto, presentano come già abbiamo detto, più punti di continuità. Paolo Virno³², in un'intensa intervista sul «senso comune» afferma che il termine chiave anziché essere un «punto di partenza» è solo «il risultato di un battaglia» e ne nega, così, il travagliato formarsi. Rispondendo a questa definizione di provvisorietà, l'intervistato sostituisce il sintagma imputato con «disenso comune» con l'idea, cioè, «di una protesta o di una rottura»³³: il «*common sense*», dice lo scrittore napoletano, è un'arma da combattimento fra l'improprio e l'ironico; non è «sempre ammissibile dal punto di vista filosofico», ma serve a sfumare la «chiacchiera alta» divenuta una vera e propria «dittatura sul pensiero». Ribadita l'anarchia e la libertà del «senso comune», viene rivendicato esplicitamente l'uso di un linguaggio adeguato che contenga «implicitamente la dimostrazione della cosa» che si vuole asserire, un linguaggio, insomma, che «esemplifichi la libertà del senso comune». L'esitazione/allusione dell'intervistato obbligano l'autore a rimarcare perentoriamente l'intenzionalità dello stile «diretto ma non spontaneo» proprio della teoria del «senso comune»:

Sono frutto di una elaborazione lunga e difficile, ma non esibita. Tanto il senso comune che lo stile diretto si giovano del movimento delle zampe dell'anatra sotto il pelo dell'acqua. Tutte le cose semplici e spontanee, nell'epoca postmoderna [...], sono ottenute, non più donate; sono ottenute mediante una caparbia volontà di mantenersi collegati con la natura umana, con quella natura originaria dell'uomo che oggi sembra pressoché inattingibile³⁴.

Accettando il suggerimento di Massimo Onofri, parlare del La Capria osservatore della vita letteraria e civile, obbliga anche a un discorso sul candore, e non tanto o non solo riferito al volteriano Candido e nemmeno a quello di Sciascia, quanto piuttosto al Candido protagonista «della frammentaria autobiografia in-

²⁹ R. La Capria, *Lo stile dell'anatra* cit., pp. 162-163.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 13.

³² Paolo Virno, *La vita non passa per la cruna dell'Ego*, in «Il manifesto», 16 maggio 2001, raccolto in R. La Capria, *Me visto da me stesso* cit., pp. 193-201.

³³ *Ivi*, pp. 194-195.

³⁴ *Ivi*, p. 195.

telletuale» di *False partenze*, uscito nel 1974 e rivisto nel 1995. Il ‘candore’ del nostro personaggio è frutto di una maturata scelta di campo che coincidere ancora una volta con la declinazione del «senso comune». Il romanzo, il racconto, il diario, il saggio letterario, prendono spunto da un io narrante, mai obiettivo, che si manifesta attraverso i suoi umori, le idiosincrasie, i ricordi, sfruttando «la narrabilità come mezzo di conoscenza più raffinato» a disposizione. La Capria si sofferma sull’autobiografica continuità della discontinuità, sull’ininterrotto gioco di ricerca delle forme, sull’assenza di una differenza sostanziale tra le prime e le odierne narrazioni quali tratti che sempre hanno caratterizzato la sua scrittura tanto da fargli dichiarare che «l’abbandono del romanzo è dipeso anche dall’impossibilità di recuperare il senso dell’avventura dello spirito»³⁵.

Scrittore dell’«occasione mancata», dell’«armonia perduta», incerto sul destino della letteratura, La Capria nei suoi ormai molti libri racconta, in modi diversi, il tentativo di ricomporre una frammentata identità culturale chiaramente espressa nel *Letteratura e salti mortali* che, come suggerisce il titolo, prende spunto proprio dal tuffo, dal salto mortale e dalle molte analogie che la perfezione dello slancio, della figura, dell’immersione in acqua senza spruzzi, ha con la letteratura:

Ora dicevo, tutto questo ha sempre avuto per me molte analogie con la letteratura. Per esempio nella letteratura la perfezione è un elemento da tener sempre d’occhio [...]; parlo della perfezione della buona costruzione e della buona esecuzione, quella che sa rispettare e infrangere le regole col dovuto rigore, adeguando la tecnica alla fantasia³⁶.

Organizzati posteriormente, distanti dall’occasionalità della pubblicazione nei giornali e nelle riviste degli anni Ottanta, gli interventi stabiliscono un intenso parallelo fra la letteratura e il tuffo ben riuscito nelle fasi dello slancio/ispirazione e dello svolgimento in aria/dell’affondo in acqua che è anche il punto verso cui il testo converge (e che si ritroverà nel *Nuotando in superficie* di *Esercizi superficiali*). Il *Sentimento della letteratura*, continuazione ideale di *Letteratura e salti mortali*, raccoglie articoli, spunti, apparizioni sui giornali riguardanti il «sentimento della letteratura» e sviluppati sotto lo sguardo vigile del «senso comune», «colto e informato», «artisticamente aggiornato», «sofisticato», e soprattutto immune da una «teorizzazione forzosa»³⁷. La trama si organizza come una conversazione fra uno scrittore e un giovane interlocutore che pone domande puntuali sull’argomento. Inevitabile la sensazione di trovarsi davanti a un libro di cui, pur non conoscendo l’autore, si percepisce la profondità e la grandezza:

³⁵ Ivi, p. 159.

³⁶ R. La Capria, *Opere cit.*, pp. 1166-1167.

³⁷ R. La Capria, *Cinquant’anni di false partenze cit.*, p. 99.

Di questo momento vorrei innanzitutto parlargli, del momento pre-interpretativo, di quel non capire che tuttavia colpisce l'immaginazione, di quel momento in cui un nuovo universo linguistico ci si para davanti come una terra sconosciuta, piena d'avventura e di mistero, e di questo universo linguistico percepiamo la novità solo attraverso gruppi di parole e di aggettivi ancora irrelati e quasi pregrammaticali³⁸.

All'ingenuo lettore e alle domande incalzanti che senza sosta formula («Che cos'è la letteratura?», «A che serve?», «Cosa ci insegna la tradizione e perché è tanto importante?»³⁹) lo scrittore rammenta il vincolo inscindibile fra passato, presente e futuro che ci «insegna non solo che noi siamo la continuazione del passato» che ci appartiene e che «si rinnova continuamente nel presente e nella nostra idea di futuro»⁴⁰.

Racconto di un apprendistato letterario *Il sentimento della letteratura* accompagna il giovane interlocutore nell'autobiografico percorso della voce narrante che modula le sue risposte interpellando i grandi della letteratura e mettendo in rilievo l'importanza delle immagini che colpiscono chi legge (Eliot), l'incisività del linguaggio di Montale, l'italianismo eterno di Pinocchio, la musicalità e la risonanza della trama, la centralità della 'scopata' fino agli anni Sessanta, l'ironia che consente di criticare le beatificazioni dicendo che Pasolini è «oratorio», Gadda «professorale», Calvino «insipore». Gran parte del libro, con il buon viatico di Parise e dei suoi *Sillabari*, è dedicata alla «ricerca rabdomantica» che sonda il «nervo del tempo», al segreto delle cose e delle persone individuate come per un «lampo», al «corto circuito dell'intelligenza e dei sensi che si riversa sul mondo esterno e lo penetra»⁴¹.

Frequenti nei libri di La Capria sono i progetti o i «resoconti delle [...] intenzioni prima di scrivere»⁴². Raffaele Manica parla a tal proposito di una sorta di automaieutica, che sempre più caratterizza il pensiero dell'autore e che segue i canoni della polifonia di *Ferito a morte*. Questo movimento ripetuto, che osserva e scruta ogni singolo dettaglio delle molte metafore e delle continue domande rivolte a se stesso come scrittore, fa dell'uomo La Capria l'interprete di se stesso che si interroga insistentemente sul proprio operato di lettore e di scrittore: le incessanti domande e riflessioni sulla vita, sulla letteratura e sul suo farsi, svelano che la complessità deve restare inavvertita come nello stile dell'anatra, che gli artifici, il loro palesarsi e nascondersi, smascherano una costruzione che fin-

³⁸ R. La Capria, *Il sentimento della letteratura* cit., pp. 31-32.

³⁹ R. La Capria, *Letteratura e salti mortali* cit., pp. 15-19.

⁴⁰ Ivi, p. 19.

⁴¹ Ivi, p. 144.

⁴² R. La Capria, *Cinquant'anni di false partenze ovvero l'apprendista scrittore*, introduzione di Raffaele Manica, con omaggio a Raffaele La Capria di Alfonso Berardinelli, Roma, minimum fax, 2002, p. 5.

ge di essere altro e introduce «un esercizio di igiene» per la letteratura della quale però vengono sempre rispettati «i segreti». Ricorrendo alla percezione della realtà, l'autore sottolinea lo scarto fra intelletto e capacità immaginativa, fra dentro e fuori, e motiva una volta di più il suo progressivo abbandono della finzione romanzesca a favore dell'affermazione perentoria del suo saggismo-narrativo:

Una volta assistemmo a una conferenza di Garboli, e lui disse che la sua immaginazione non gli interessava. Un po' è vero anche per me. Oggi mi sembra che tutti siano occupati a scrivere romanzi dove in definitiva varia un po' soltanto l'accadimento, la storia. Piccole variazioni, ma la realtà che questi romanzi ti fanno vedere è monotonamente uguale e poco attraversata dai pensieri che attraversano il nostro secolo. In questi romanzi ci sono pochi pensieri. Allora da questa considerazione e dalla mia voglia invece di dirli questi pensieri, di dirli nell'accalorata maniera in cui li si può dire in un romanzo, da questa volontà di esprimere i pensieri che non trovo, nei romanzi, è nato il mio stile saggistico-narrativo⁴³.

Quasi a ripetere con voce ferma e ben calibrata il percorso tracciato negli anni e iterando il principio di consunzione della finzione letteraria – le cose si distruggono poco a poco «implodendo, consumandosi e crollando su se stesse» – che l'ha avvicinato sempre più al quel saggismo narrativo di cui tanto abbiamo fin qui discusso, *La Capria*, in *Esercizi superficiali*, torna a tratteggiare molte delle immagini suggestive divenute ormai parte della sua cifra poetica e stilistica. Il volume, sapientemente costruito fin dal titolo e dall'*exergo*, raccoglie trentun scritti usciti sul «Corriere della Sera» fra il 2009 e il 2010 che nella veste di recensioni, testi critici, riflessioni, affrontano dal punto di vista dell'articolaista, tematiche culturali inerenti l'attualità.

In questi esercizi, che richiamano, seppur solo in forma larvale, le *Lezioni americane* di Calvino, tornano molte delle suggestioni che di libro in libro hanno amplificato la loro significanza e portata talvolta riprendendo parole chiave già sentite e usate; nella sezione finale, inoltre, sono collocati nuovi racconti che racchiudono nella loro essenzialità il tema della vecchiaia e dei possibili modi di viverla.

Organizzati in tre sezioni (*Sofia, Italia, Album*) gli esercizi sono scritti con la delicatezza, la fluidità e l'obiettività di chi non vuol convincere nessuno, ma solo e semplicemente raccontare il mondo che lo circonda attraverso il suo personalissimo modo di leggere, intendere e mediare con la cultura (costruita negli anni) le giornate di uomo qualsiasi. Racchiusi in poche pagine, i brevi *Esercizi* dicono, con la leggerezza di un linguaggio che non è mai oscuro, la chiarezza del «senso comune che non arretra di fronte alle mille teorie e concettualizzazioni della politica» e dell'informazione⁴⁴.

⁴³ Ivi, p. 15.

⁴⁴ R. La Capria, *Esercizi superficiali. Nuotando in superficie* cit., p. 84.

Le tematiche della parola-scrittura, della cultura-memoria, della commozone-appartenenza, che migrano da un testo all'altro con la levità della libellula (logo della collana di Mondadori), sono registrate giorno dopo giorno con lo stile «superficiale» di chi non vuol fare filosofia, ma solo osservare la realtà senza farsene schiacciare. L'attenzione alla lingua, al senso della misura si soffermano sulla strumentalizzazione del messaggio (l'artificio di Malaparte, il battibecco automatico, il vaniloquio politico, *la mala información*, la satira conforme) ed evidenziano uno scollamento fra la cultura dell'io, costruita di memoria, tradizione, e l'inconsistenza dell'informazione (di qualsiasi informazione) immediata, senza storia né memoria:

Le parole [...] riportate da me e dal mio giovane amico creano tra noi legami e affinità, trasmettono idee da una generazione all'altra, dimostrando, almeno a me, che se abbiamo sbagliato tutto, non tutto è perduto. E che forse una nuova fase ci salverà. Perché «là dove cresce il pericolo, cresce anche ciò che lo salverà» (Hölderlin)⁴⁵.

La puntualizzazione fra l'*evidenza* (che «manipola» e «concettualizza») e la *verità* («problematica», coperta da «una rete resistente e intricata che la racchiude e la nasconde»⁴⁶), spinge La Capria a rifiutare l'*Impegno*, ad accogliere la «mai comoda libertà della non appartenenza» e a suggerire al lettore che quando «il contenitore (la concettualizzazione) diventa più importante del contenuto» è arrivato il momento di domandarsi e di capire veramente il significato di ciò che sta succedendo.

Fin dal titolo *Esercizi superficiali. Nuotando in superficie* emerge il tratto prevalente del libro e dello scrittore. Nella linea dominante degli esercizi, che si definiscono «superficiali», e nella posizione di «superficie» in cui chi scrive nuota, l'autore ribadisce doppiamente la stessa nozione, intesa come leggerezza del pensiero e localizzazione spaziale: è un gioco manifesto, insistito, ripetuto, giustappunto, anche nell'*exergo* di Hugo von Hofmannsthal («La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie»⁴⁷) con la chiarezza dei pensieri che non hanno bisogno di spiegazione. Affiancare i due livelli, in un progredire ludico e razionale, rende palese fin dal paratesto il lieve muoversi della scrittura che analizza sempre più il suo soggetto fino a giungere al grado di «profondità» che non è mai immediatamente visibile:

Nuotando in superficie sulle profondità marine che scorrevano sotto di me, il rapporto superficie-profondità mi si rivelava in maniera diversa da quella, più volte sperimentata, di chi sorvola in aereo e vede dall'alto il paesaggio è [...].

⁴⁵ Ivi, p. 98.

⁴⁶ Ivi, p. 101.

⁴⁷ Ivi, p. 7.

Assorto nel mio silenzio subacqueo e come isolato dal mondo, nuotavo vedendo i fondali come forme in movimento, svarianti e complesse, fantastiche, ora scuri nelle misteriose cupezze blueggianti, e li sentivo vicini, anzi intorno a me, avvolgenti e non controllabili [...]. A volte guardando avevo una specie di capogiro simile a quello che i subacquei chiamano “euforia degli abissi”, e io sentivo l’emozione che si prova davanti a un precipizio, un’emozione “sublime”. Ecco, feci così per esperienza diretta la distinzione tra bello e sublime che l’estetica aveva scoperto alla fine del Settecento⁴⁸.

L’esperienza del «sublime» ravvisabile nel bello, nell’armonia, ma soprattutto nell’emozione provata attraverso la visione, sposta il motivo della narrazione dall’oggetto della descrizione (la nuotata al mare, i fondali, l’isolamento dal mondo) alla ragione stessa della scrittura, dalla superficie al fondale per tornare alla superficie in un avvolgente movimento alternato dall’alto al basso che contiene in sé l’«apprendistato di scrittore», lo «stile libero» con le sue regole ferree (del nuoto come del racconto), e la capacità di saper guardare, immaginare, realizzare idee:

Il mio apprendistato di scrittore ha avuto a che fare con tutto questo, col mare. L’acqua, la sua superficie e le sue profondità, e io ho già raccontato, raffrontando la mia esperienza sportiva con quella letteraria, le somiglianze che scopro tra la tecnica necessaria per eseguire un bel tuffo e quella di un romanzo ben fatto. Mi piacerebbe ora raccontare le affinità tra lo stile libero del nuoto e lo stile libero della scrittura che ancora continuo a cercare, anche perché lo stile libero della scrittura, come quello del nuoto, corre in superficie [...]. Per ottenere il rendimento migliore l’equilibrio tra la forza e stile deve essere dunque contenuto e controllato, e lo stile deve essere sciolto e libero, ma all’interno di questa deve seguire regole precise nel rapporto tra ritmo battente dei piedi e musica andante delle braccia. Quando questo rapporto diventa armonia⁴⁹.

Non a caso l’iniziale *Nuotando in superficie* è un micro-racconto sulla scrittura dove i tecnicismi sportivi si intrecciano con il linguaggio musicale (il *crawl* cioè lo «strisciare» sulla superficie o il «battere il *crawl*» simile a quello della batteria, al movimento alterno chiamato in musica «andante») in un equilibrio fra forza fisica e intensità del nuoto; fra succedersi del reale guardato e forza dell’immaginazione.

Ma l’indagine stilistica non è che lo spunto per parlare di libri, di critica letteraria (Malaparte, la ‘bella vita’ di Roma con tutti i suoi protagonisti, in special modo Parise, Gadda, Flaiano, ecc.), per esporre analisi minuziose sull’italianità e sulla quotidianità, sul nostro vivere asserragliati in una rete di convenzioni verbali, e non, che rendono testimonianza di quanto la superficialità sia,

⁴⁸ Ivi, pp. 12-13.

⁴⁹ Ivi, p. 14.

appunto, un alibi per uscire fuori dal coro. Esempi ne sono la critica alla società incentrata sulla 'satira' di stampo prettamente politico che lascia l'amaro in bocca perché è in grado solo di trasmettere la sensazione di un presente orfano di un passato, di un pensiero che non sa più rielaborare la quotidianità cogliendone solo gli aspetti più risibili; oppure, sulla sollecitazione del film *Passione* di Turturro, lo «scuorno» di Napoli, la pena verso una città «sommersa dai rifiuti», lacerata, tradita dalla sua «borghesia».

Nel testo intitolato *Sofia*, lo scrittore si cimenta nel difficile compito di consigliare a una diciottenne dei classici. Soddisfare la richiesta di Sofia si rivela ben presto difficile sia per il diverso significato che i libri hanno per le due generazioni a confronto, sia per gli «imprevedibili effetti» che la globalizzazione ha prodotto nel rapporto libro-lettore («offerta esorbitante», «senso di inadeguatezza di fronte a tutta quella creatività stampata», esigenza sbagliata di tenersi al corrente). Quella che sembra una sconfitta davanti alla vastità editoriale dell'oggi, è presto capovolta, come spesso in La Capria, in una possibilità:

[...] aggrappati ai libri che ti ho suggerito, e vedrai che ti porteranno ad altri libri, come è successo a me. Ma ricordati che leggere è indispensabile comunque e in qualsiasi condizione, non solo perché terrà allenata la tua mente, ma perché ti lega a una tradizione che non tarderai a riconoscere, e dunque a un'identità. Ricordati che la letteratura è la nostra memoria, e leggere significa stabilire un legame con l'umanità che ci ha preceduto, con le passioni e le emozioni, il dolore, la gioia, la speranza, che gli uomini hanno provato nel tempo [...]. Con quello che hanno sognato e hanno desiderato e che hanno trasmesso. Emozioni e passioni umane che ci aiutano a restare umani, e che non sono diverse dalle nostre, anche se infiniti e diversi sono i modi in cui ci sono state trasmesse⁵⁰.

Diviso in tre parti, il libro articola i primi racconti sulla scrittura/lettura; la sezione centrale dedica molto spazio all'Italia di oggi e ai molti problemi dell'attualità senza nessun intento retorico o celebrativo; l'ultima, forse la più inedita come tematica, tocca un argomento tanto importante come quello del «Mistero della vita» e della vecchiaia. *Un'estate*, *La vita dopo i settanta*, *Album*, *Dio*, *Stelle cadenti* sono profonde considerazioni sulla complessità dell'esistenza dopo i «settanta», che rifuggono, però, dall'isolarla nell'amarezza della perdita dei ricordi, della paura del futuro, della rassegnazione alla malattia. I brevi racconti/riflessioni dedicati al tema lasciano, con serenità e consapevolezza, il giusto spazio alle molte domande che questa diversa fase vitale comporta. Se il protagonista di *Un'estate* costata che «la memoria non gli serve più a collegare i frammenti sparsi della sua vita» e si chiede quale sia il ruolo specifico delle due vite, quella «sua e quella che ha scritto»⁵¹, se a volte è travolto dalla zona d'ombra «in cui

⁵⁰ Ivi, pp. 21-22.

⁵¹ Ivi, p. 144.

tutti entriamo qualche volta, quando il tempo si ferma»⁵², è anche vero che l'io autobiografico della *Vita dopo i settanta* non sarebbe «stato tante volte felice, di una felicità diversa e più pacata anche quando molte ombre l'attraversavano», non avrebbe «conosciuto molti paesi», non avrebbe fatto tante cose e molte non gli sarebbero nemmeno capitate.

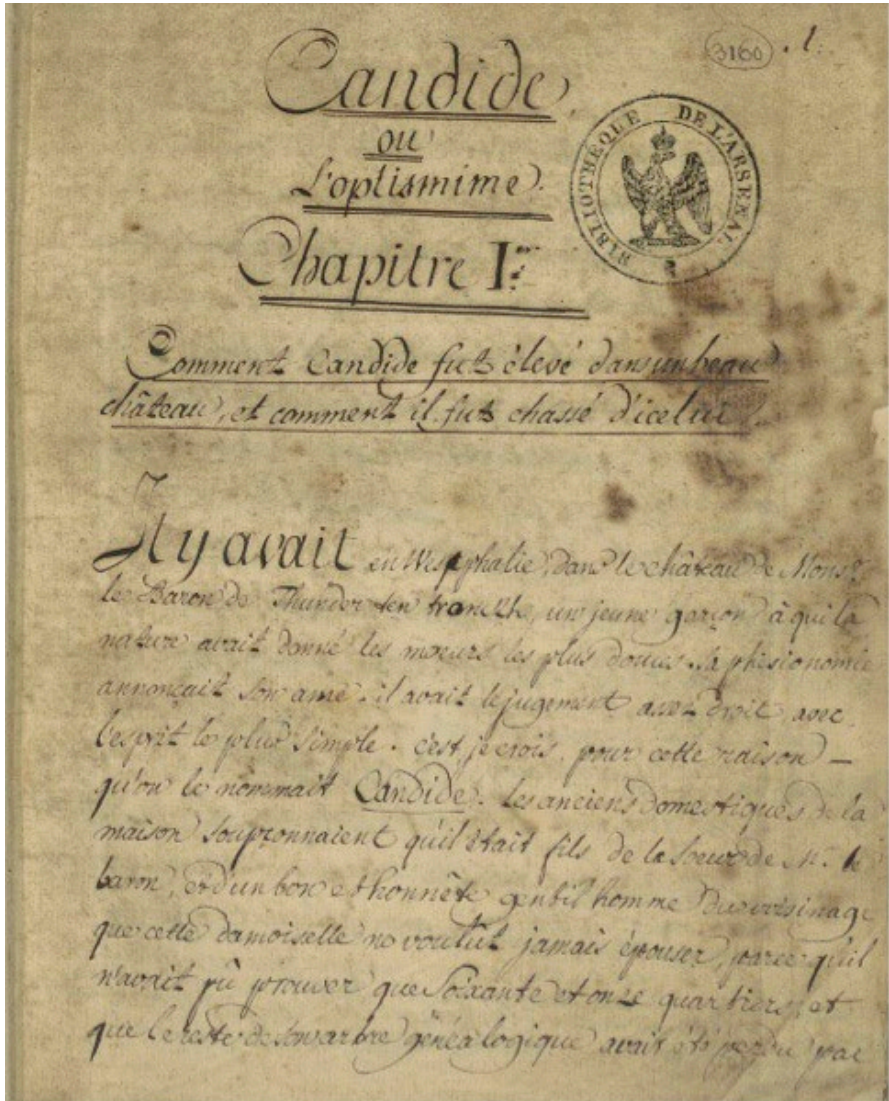
L'intreccio dei pensieri che si susseguono mentre il protagonista di *Stelle cadenti* guarda il cielo nella campagna toscana e si pone domande sull'esistenza, su Dio, sulla ragione riafferma l'importanza del Mistero che ci circonda e che ci aiuta a «sopportare l'assurdità dell'universo e la sua incomprensibile tautologia, la tautologia dell'universo che senza un perché nasce e perisce»⁵³. Ma è soprattutto l'ignoto che ci dà la forza di restare al mondo e di «sentirne tutta la meraviglia», perché l'«ignoto, il Mistero, stimolano il pensiero, sono indispensabili al poeta e all'artista, aprono alla creatività»⁵⁴.

Una lunghissima attività quella di La Capria che dalla metà degli anni Settanta ha abbandonato la scrittura prettamente romanzesca per lasciare spazio a una prosa saggistica che si interroga e interroga il presente attraverso il passato; che non rinuncia alla sua formulazione 'filosofica' (se in questo campo inseriamo a pieno titolo le metafore dell'acqua, «il buon senso», l'armonia perduta, la bella giornata, lo stile dell'anatra ecc.); che osserva e interpella insistentemente la nostra società, frutto ed effetto di quelle che ci hanno preceduto. Una visione globale, per quanto oggi sia possibile, della lingua, dei codici espressivi, della politica, della società; un'attenzione portata all'estremo fino agli opposti di esteriorità e d'interiorità; e infine un'opinione su ciò che ci circonda che, pur non essendo mai risolutiva, è certo autobiografica, di quell'autobiografia che è frutto anche di vasta e selezionata cultura.

⁵² Ivi, p. 145.

⁵³ Ivi, pp. 161-162.

⁵⁴ Ivi, pp. 162.



Candide («Manuscrit La Vallière» - copia di Nicolas Wagnière con correzioni di Voltai-
re. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris).

SERVE IL PASSATO A RIEMPIRE IL VUOTO DEL PRESENTE?
GARCÍA MARQUEZ E «LA HOJARASCA»

Pierre Sorlin

Talvolta il titolo di un romanzo, invece di dare un'idea dell'intreccio, mette il lettore nell'incertezza. *La hojarasca*¹, prima opera di Gabriel García Márquez, è diventata in Italia *Foglie morte*². Come mai la poesia di Pascoli, estetizzante e autunnale, introduce una spietata storia di odio e di morte che si svolge in una soffocante giornata di fine estate? Si tratta di un automatismo culturale, di una formula già pronta che viene spontaneamente alla mente? È probabile. Però, dobbiamo ammetterlo, il compito del traduttore non era facile, *hojarasca* è un termine polisemico i cui eterogenei significati non possono essere condensati in una sola parola. Nell'accezione corrente designa foglie morte o più precisamente, e la sfumatura non è indifferente, un mucchio di foglie cadute per terra, invece del volo leggero di foglie vaganti. Il termine indica ugualmente cose futili, in particolare discorsi o impegni inconsistenti. Infine, nella conversazione, si riferisce a oggetti inutili o a rifiuti. Il libro di García Márquez sarebbe una riflessione gratuita sull'approccio della cattiva stagione o su cose senza valore?

L'apertura del libro sembra dissipare l'ambiguità del titolo. Nell'epigrafe, tratta dall'*Antigone* di Sofocle, l'eroina fa menzione delle decisioni di Creonte: il cadavere di Polinice rimarrà senza sepoltura, esposto alla voracità degli uccelli, e se qualcuno tenta d'inarcarlo sarà lapidato. Entriamo qui nel merito della storia. A Macondo, piccolo porto colombiano sul Pacifico³, il 12 settembre del 1928, un uomo, ex-medico, si è impiccato. La popolazione unanime, «dalla prima casa all'ultima», lo odiava e spera che imputridisca, sospeso alla corda, nella sua casa chiusa. Solo contra tutti, a dispetto d'innumerabili ostacoli, il suo unico amico lo seppellisce decentemente. *La hojarasca*: un minuscolo dramma provinciale ai margini di una grande tragedia?

¹ Gabriel García Márquez, *La hojarasca*, Bogotá, Ediciones SLB, 1955.

² Traduzione di Angelo Morino, Milano, Mondadori, 2010. Nelle citazioni propongo una mia traduzione, a partire dell'edizione originale in spagnolo.

³ Luogo immaginario che appare in numerose opere di García Márquez, in particolare in due dei romanzi più famosi, *Cent'anni di solitudine* e *Cronaca di una morte annunciata*.

La citazione darebbe un'idea del racconto se precedesse immediatamente il testo, però tra i due s'intercalano due pagine in corsivo. Chiamerò questo brano *Prologo*, per semplificare, ma non si tratta di un preambolo. Tono e vocabolario sono, da un capo all'altro, veementi, *hojarasca* prende una connotazione nuova, designa una massa irrequieta, ribelle «d'immondizie umane e materiali», residuo di tutte le calamità che avevano colpito il paese, porcheria fetida e spettrale, feccia del popolo che puzza di sudore e di morte, con esseri abietti che, una volta insediati, hanno prosperato, si sono acquietati, acquistando allo stesso tempo 'unità e stabilità'. Chi è che si rivolge contro una moltitudine indeterminata rimproverandole di aver radicalmente cambiato il paese? Un *noi* anonimo, attento, getta questa violenta lagnanza, e spiega come una compagnia bananiera, sistemandosi in un paesino tranquillo, abbia trascinato dietro di sé tutte le scorie del mondo. Però, tranne una misteriosa parentesi posta sotto l'ultima frase del testo: «(Macondo, 1909)», non abbiamo nessuno indizio atto a identificare l'enunciatore. *La hojarasca*: un gemito sugli sconvolgimenti delle società moderne?

Il romanzo propriamente detto è costituito dal succedersi di monologhi interiori: tre personaggi riferiscono a turno quello che vedono e che pensano. Affidare un racconto a una polifonia di voci è una tecnica frequente in letteratura, al teatro e al cinema. Di solito i parlanti, presentando versioni divergenti di una stessa vicenda, lasciano al pubblico il compito di farsi un'opinione. Nella fattispecie i tre, pur esprimendosi diversamente, secondo la loro età e la loro esperienza anteriore, condividono lo stesso punto di vista. Sono i membri di un clan familiare, un ragazzo anonimo di undici anni, sua madre, Isabel, sul punto di compiere trent'anni, e il nonno, colonello, anche lui deprivato di nome⁴. Colonello: un ufficiale? Sì, o forse no. Si presenta come «colonello della repubblica» però, stando alle chiacchiere che ripete Isabel, era venuto a Macondo, con la famiglia, per sfuggire alla guerra civile che aveva scosso la Colombia più di quarant'anni prima. Durante quel conflitto molti si erano messi alla testa di una banda armata e si erano attribuiti un grado militare che, affermano i *noi* anonimi del *Prologo*, «mantennero dopo, per essersi impegnati tardi nella guerra». Il primo parroco del borgo, monello del paese, si era fatto colonnello a diciassette anni, poi aveva pronunciato i voti. Inoltre un uomo potente, a volte, era qualificato di «coronel». Ne consegue che il passato del personaggio, i suoi titoli, le sue attività ci sfuggono. È ricco, quattro contadini, «i miei uomini», e una domestica vivono sulla sua proprietà; è anche «una persona rispettabile», come dice il sindaco, non un notevole, ma un uomo che tutti salutano.

⁴ La struttura e l'intreccio del romanzo fanno eco a *As I Lay Dying* (*Mentre morivo*), romanzo di Faulkner nel quale una famiglia porta il cadavere della madre al lontano paese dove era nata; il racconto alterna i soliloqui mentali del padre e dei figli; tuttavia ognuno si prepara alla separazione generale che seguirà l'inumazione, mentre nel testo di García Márquez la sepoltura rafforza il nucleo familiare.

I tre, nel tumulto di una mente cha salta da un oggetto all'altro, alludono a una vicenda che non è mai integralmente riferita, ma che il lettore è in grado di ricostruire. Un giorno, venticinque anni prima, uno straniero si era presentato alla proprietà del colonello. Le visite si succedevano con frequenza: amici, viaggiatori erano benvenuti e, visto che la villa era grande, molti rimanevano qualche tempo. Il nuovo venuto sembrava un militare, portava una lettera di raccomandazione firmata da un importante eroe della guerra civile. Era stato accolto dal colonnello che lo aveva presentato come dottore e lo aveva sistemato in una parte indipendente dell'edificio dove aveva esercitato per quattro anni. Poi la compagnia bananiera aveva portato i propri medici, l'amministrazione esigeva che i dottori presentassero i loro titoli di studio, il dottore aveva rifiutato di presentare i suoi e chiuso il gabinetto («Non ho mai potuto sapere se i suoi titoli erano in regola», confessa il colonello). Il medico aveva tentato invano di stringere delle relazioni in paese e, deluso, si era ritirato all'inizio con una concubina, Meme, la cameriera indiana del colonnello, poi se ne era andato da solo in una casa dalla quale non era uscito fino al giorno del suicidio e dell'incerta sepoltura.

Lo ribadisco, questa storia è soltanto l'argomento generale al quale i tre personaggi fanno riferimento; il romanzo è prima di tutto l'intrecciarsi di monologhi interiori che saltano dal presente a vari momenti del passato. I tre narratori sono rinchiusi, insieme alla bara e ai loro quattro inservienti, nell'abitazione del morto. Soffrendo il caldo, inquietandosi dell'ostilità generale e delle minacce che immaginano di percepire attraverso i muri, aspettano con nervosismo il permesso di procedere all'inumazione che il sindaco prova piacere a dilazionare. In un silenzio pesante, s'interrogano: perché sono qui? Al di là dal caso particolare, il romanzo avvia una riflessione sui motivi che spingono un individuo a fare qualcosa che non desidera. Il ragazzo non ha mai incontrato il medico e si chiede perché sua madre l'ha trascinato in un posto dove non sa come comportarsi. Abituato a obbedire, l'ha seguita meccanicamente e ora, seduto, osserva la stanza, il feretro, la mamma che vede «lontana, sconosciuta, con un sorriso forzato, senza niente dentro». Isabel si rimprovera di essere venuta. Come l'insieme del paese non amava il morto; era piccola quando viveva nella sua casa, le immagini che ne conserva sono imprecise ma le ritiene spiacevoli e non vuole immischiarsi in una faccenda che infastidisce la gente. Ciò nonostante, quando il padre le ha detto: «Mi devi accompagnare» non ha avuto il coraggio o la presenza di spirito di rifiutare. Presa dal panico ha afferrato un cappello a larghe falde per nascondersi, come se non fosse conosciuta da tutti in paese, e ha coinvolto il ragazzo nella speranza che nessuno infierirebbe su un giovane.

Il colonello ha avuto la medesimo idea: «Credo Macondo capace di tutto», ha pensato. Giacché la sua seconda moglie, Adelaida, non voleva accompagnarlo, l'ha sostituita con Isabel: «Spero che almeno rispetteranno mia figlia perché è una donna». Dei tre è l'unico che abbia un motivo per occuparsi del cadavere: «Inumare i morti è, com'è scritto, un'opera di misericordia». Ma perché è proprio lui, anziano, debole, zoppo dopo un incidente, che deve farlo? Il romanzo

tocca qui un paradosso rilevante, gli effetti indotti da un decesso. Il giorno prima nessuno pensava al dottore. Entrando nella casa il ragazzo nota: «Credevo che non fosse abitata». Il chiudersi dentro del medico, l'assenza di contatti con la gente, aveva fatto sì che sembrasse morto, o piuttosto come cancellato, inesistente. Improvvisamente la scomparsa l'ha riportato in primo piano, ognuno adesso si ricorda di lui, impressioni, opinioni, rimproveri riemergono, bizzarramente il personaggio è più presente che durante il decennio precedente, persino più che durante i venticinque anni trascorsi a Macondo.

Per questo motivo l'allusione a Polinice contenuta nell'epigrafe è parzialmente erronea. L'eroe greco aveva combattuto contro la sua città, era noto, indimenticabile, chiaramente colpevole, mentre il dottore di Márquez non si era mai fatto notare e, col passare del tempo, era stato dimenticato. In compenso, il colonello è, modestamente, nella posizione di Antigone, si fa un dovere di seppellire a proprio rischio un corpo che gli altri vorrebbero lasciar decomporre. Il vecchio, nei suoi monologhi, non cessa di giustificare la sua scelta: «Ispirato da un sentimento di pietà, di ammirazione e di disprezzo dicevo [a sua moglie che detestava il medico]: "Dobbiamo sopportarlo. È un uomo con nessuno nel mondo, ha bisogno di essere compreso"; e una sera, dopo una conversazione con l'uomo, allora suo ospite: "Lo vidi, la testa triste, inclinata sulla spalla sinistra. Ricordai la sua vita, la sua solitudine, la sua terribile confusione mentale... In questo istante non misi in dubbio il fatto che avevo cominciato ad amarlo affettuosamente. Ebbi l'impressione di scoprire la forza misteriosa che, dopo il primo momento, mi aveva portato a proteggerlo"». Niente ci permette di pensare che il colonello s'inganni sul proprio conto, però l'insistenza con la quale si difende (ho lasciato da parte molti passaggi ugualmente significativi) ci spinge a chiederci: si comporta in questa maniera soltanto perché il medico era suo amico, e per questo è tenuto a inumarlo? Per rispondere occorre prendere in considerazione la relazione del dottore con la famiglia del colonello e con la popolazione di Macondo.

Il colonello, in due relazioni quasi identiche, fa risalire l'animosità universale contro il dottore a un incidente che aveva avuto luogo dieci anni prima, nel 1918. Il suo racconto manca di chiarezza su questo punto e lascia da parte l'ambiente nel quale l'evento si era prodotto. Era, come alcuni indizi suggeriscono, la sera di un'elezione copiosamente 'annaffiata' grazie alla generosità del governo che aveva ordinato di sistemare quattro grosse botti di acquavite sulla piazza principale? Sarebbe utile saperlo. Comunque sia, c'era stata una violenta rissa e, a detta del colonello, il tafferuglio era stato selvaggio. Non c'era nessun medico disponibile, i feriti erano stati condotti alla casa del dottore che si era rifiutato di aprire: «Portateli altrove, non so niente di questo, mi sono dimenticato tutto quello che sapevo». Timore, coscienza della propria incompetenza medica, voglia di non interferire in un imbroglio di origine politica? Non lo sapremo. In ogni caso la folla, infuriata, avrebbe incendiato l'edificio se il parroco - il primo, l'ex militare e ipotetico colonello - non fosse intervenuto e non avesse salvato il dottore. Lontano dal dissiparsi, sempre secondo il colonello, «il rancore aumentò,

si trasformò in una violenza collettiva che non si calmò, in Macondo, durante il resto della sua vita, tanto che ogni orecchio continuò a sentire il verdetto, urlato in questa notte, che aveva condannato il dottore a marcire dietro le sue mura».

Il vecchio ha conservato un ricordo drammatico di quella serata, ne propone un'evocazione enfatica e un poco melodrammatica, Macondo era «presa d'assalto da un gruppo di barbari armati; in preda al terrore, seppelliva i suoi morti nella fossa comune». Fu, probabilmente, un episodio sgradevole, però il colonnello lo accentua per presentarlo come la causa diretta dell'avversione popolare. Fare di un evento preciso l'origine di un disagio prolungato, spiegare la prima guerra mondiale partendo dall'attentato di Sarajevo, è comodo ma sbrigativo. Sei mesi prima, in seguito a un'imprecisa e falsa accusa, una folla aveva già attaccato il domicilio del dottore. I soliloqui della giovane donna e del padre evidenziano, nel disordine d'impressioni e di reminiscenze che si alternano confusamente nella loro mente, un quadro molto più complicato. A poco a poco piccole vicende, situazioni personali di poco rilievo avevano creato in città un'atmosfera di diffidenza nei confronti del medico. La convivenza con Meme aveva indignato l'opinione pubblica, persino il colonnello che, nonostante la sua amicizia, gli si era rivolto con riprovazione: «Un concubinato pubblico dottore! Sa che cosa questo significa per noi?». La domestica indiana aveva cattiva fama a Macondo soltanto perché si mostrava troppo indipendente e sicura di sé. Aveva provocato uno scandalo, una domenica, dopo avere lasciato senza preavviso la proprietà dei suoi padroni e essersi sistemata con il dottore, per essere andata a messa, secondo quanto dice Isabel, «con un chiassoso abito di seta stampata e un capello grottesco». Inoltre, si era seduta «nella prima fila, tra le signore, diritta e lezionista... Tutto, fino alla maniera di farsi il segno della croce, era parte della ridicola esuberanza con la quale era entrata in chiesa, lasciando sbalorditi quelli che l'avevano conosciuta domestica». I parrocchiani, all'uscita, l'avevano accerchiata, pronti a ridurla a mal partito, ma il colonnello l'aveva aiutata a uscire. Isabel, rinchiusa nei suoi amari ricordi, rammenta l'episodio con rabbia, biasimo, e un'ironia pungente. La sua violenza è tanto più sorprendente perché era stata allevata insieme all'indiana, tolta alla sua famiglia che aveva difficoltà a mantenerla. Le due ragazze si comportavano come cugine, erano intimamente legate fino all'episodio della chiesa. Isabel aveva allora tredici anni. Influenzabile, incapace di resistere alle dicerie, aveva interiorizzato la condanna generale al punto di non rivedere Meme per molto tempo e di tenere a distanza una donna «abbastanza indegna da divenire la compagna di quest'uomo», il medico.

L'incidente della messa non avrebbe infiammato i ben pensanti di Macondo se l'indiana non fosse stata la concubina del dottore; era lui, recluso nella sua dimora, che veniva indirettamente aggredito. I giudizi sul personaggio riferiti da Isabel o dal padre sono, in forma diversa, unanimemente severi. Il nuovo parroco si era infuriato quando il colonnello aveva chiesto la sua opinione: «Non permetterei che si seppellisse in terra consacrata un uomo che s'impicca dopo avere vissuto sessanta anni lontano da dio». Adelaide, la moglie del colonnello, si

era sempre mostrata violentemente ostile. Come molti in paese, considerava il medico un demone, a causa del suo ateismo. Rivolgendosi alla figliastra aveva fatto un ritratto infuocato dell'uomo: «Non si limita a essere un animale, è ancora di più, un animale erbivoro, un ruminante come qualsiasi bue... Chi, prima di tuo padre, avrebbe potuto pensare che un uomo dal comportamento talmente ignobile dovesse stare nella nostra casa, vivendo come un animale, offendendo la città, dando motivo perché si parlasse di noi come di persone in sfida continua con la morale e i buoni costumi?».

Solo il colonnello aveva tentato di comprenderlo: «Agli occhi degli abitanti, era come un alieno, disinteressato nonostante gli evidenti sforzi per mostrarsi socievole e cordiale. Viveva in mezzo alla popolazione ma il ricordo di un passato che non riusciva a cambiare lo isolava. Tutti lo guardavano con curiosità, come se fosse un malinconico animale che dopo essere rimasto molto tempo nell'ombra fosse riapparso e avesse adottato dei modi che il paese trovava spropositati, dunque sospetti». Vegetariano, il medico mangiava poco e male; faceva fatica a parlare, rispondeva con frasi enigmatiche e brevi, stava ore intere senza fare niente, apparentemente assorto nel proprio dolore. Dopo aver lasciato la dimora del colonnello si era definitivamente appartato, coltivando nel suo orto le piante che mangiava. Era uno *straniero* come Meursault, il personaggio messo in scena da Albert Camus nell'omonimo romanzo, un uomo che non fa né male né bene, che sussiste fuori dalla situazione nella quale la sorte l'ha posto. Lo stesso colonnello che pretendeva, e forse credeva, di amarlo, parlando di lui usava un tono protettivo e disdegnoso, si serviva del medico per sentirsi virtuoso e imporre il suo volere alla moglie. «Figura vuota», essere privato di ogni caratteristica, il dottore era una forma ideale per scaricare rancori e malanimi. Senza fare torto a nessuno, il suo comportamento non conforme, inafferrabile, la sua presenza silenziosa, provocavano una sorda irritazione in paese.

Al punto da desiderare, come pretende Isabel, che la putrefazione del cadavere aleggi e perduri finché i risentimenti siano placati? La popolazione, sentendosi frustrata, privata di una vendetta attesa da tanto, sarebbe stata realmente capace di vendicarsi sul colonnello e la sua famiglia bersagliandoli di immondizie? I timori della giovane donna e del padre risultano esagerati, il parroco l'aveva detto chiaramente: se loro non si fossero intromessi, ci avrebbero pensato i servizi sanitari a inumare la salma. Il sindaco, è vero, in mancanza di un medico, pretendeva di aspettare la putrefazione del corpo, come prova della morte, ma si trattava di uno stratagemma. Il colonnello si era lasciato facilmente ingannare. Sbalordito dai progetti mirabolanti del marito di Isabel, aveva dato una somma notevole al genero che era immediatamente sparito per sempre con il denaro. Adesso a pagare era di nuovo lui, che si concedeva addirittura il lusso di rincurarlo: «Non si preoccupi, andrà benissimo».

La decisione di accompagnare il cadavere al cimitero ha tutte le caratteristiche di una sfida senza conseguenze verso l'opinione pubblica. «Papa, pensa Isabel, ha consacrato il proprio tempo a fare cose di questo tipo, a fare vedere i

sorci verdi alla gente, a infischiarci delle convenienze nelle più piccole iniziative». Nella casa del morto il vecchio si illude di affrontare ancora una volta un paese che disprezza. Condivide con la sua cerchia un forte sentimento di classe che si rivela nel modo di trattare i quattro domestici. Questi erano venuti per portare il feretro, però i padroni non avevano rivolto loro la parola, aspettando in silenzio. Il ragazzo si dice che assomigliano a una fila di corvi appollaiati su una trave, mentre Isabel, osservando il più vicino, lo vede grasso e piccolo, mentre aspetta umilmente gli ordini del padrone. Stando a quanto si raccontava in casa del colonnello, Macondo, luogo pacifico all'arrivo della famiglia, era stato sconvolto dall'arrivo della compagnia bananiera e dei suoi lavoratori. Era successo nel 1908 e il medico, inconsapevole di quanto sarebbe successo, aveva pensato che «la hojarasca» avrebbe vivacizzato il paese. «Sentivo la parola per la prima volta», ricorda il vecchio. Il 1908 era stato anche l'anno del violento libello contro la massa che serve di prologo al romanzo. Sarebbe stato il colonnello a redigerne il testo, dando così al termine un'accezione sprezzante? Forse, ma importa poco. Lo scritto manifesta lo sconcerto di chi, ritenendosi tra i notabili della città, «impegnato, spiega Isabel, a mantenere le sue tradizioni e le sue pratiche religiose», non aveva sopportato l'arrivo di immigrati rumorosi e volgari.

Nel 1928, al momento della sepoltura, i pregiudizi non appaiono diminuiti, ma sono come fuori stagione. Risalgono al decennio precedente, visto che la compagnia e il suo personale si erano poi trasferiti in un porto più comodo. La *hojarasca*, adesso, si riduce a un mucchio di residui e di rimpianti, vestigia di un'attività ormai finita. Il paese, che si era addormentato, rinasce alla vita tutto a un tratto. Una morte funge da scintilla. Lontani dal pensare al proprio futuro, al proprio inevitabile decesso, gli abitanti si sentono rivitalizzati e si coalizzano per rilanciare per un attimo vecchi rancori, tanto più deboli in quanto ormai infondati. Spesso una morte rappresenta per una famiglia, una comunità o una nazione, un evento che modifica le relazioni tra individui e tra gruppi. García Márquez parte da una situazione opposta, da un decesso che non diviene evento, da un personaggio che sparisce essendo già svanito. Può così mostrare come un passato polveroso conferisce una parvenza di rilievo al non avvenuto. Illustrazione di uno sfasamento temporale, *La hojarasca* inserisce nell'oggi un brumoso passato. I tre personaggi fanno fatica a evocare gli anni perduti, esitano, si accorgono dei limiti della propria memoria, ma hanno bisogno di raccontarsi qualcosa che conferisca un significato al banale fatto di accompagnare un feretro al cimitero. Macondo rappresenta un punto minuscolo su una mappa immaginaria ma, al di là della finzione letteraria, il romanzo affronta un argomento scottante: il ricorso alla storia come a una bandiera e a una giustificazione per risvegliare dal suo torpore una collettività rassegnata al declino.



Bonifacio Bembo e allievo, *Il Re di Bastoni*, Morgan Library, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 143 (originale conservato presso la Morgan Library di New York).

TRITTICO PER CALVINO

VIAGGIO INQUIETO E INQUIETANTE VERSO UN «CONTE
PHILOSOPHIQUE» IN FORMA DI EMBLEMI: «LE CITTÀ INVISIBILI»

Giorgio Bertone

1. *Dove si racconta per sommi capi quanto sia lungo il viaggio del «conte philosophique» e quanto arduo e meraviglioso il suo cammino fino ad oggi*

Nell'avvio di un breve bilancio di un libro così speciale, che risplende icastico ancora nella nostra mente, come *Le città invisibili* – e nel pretesto aritmetico dell'anniversario: 1972 –, non si può prescindere dalla personalità culturale del suo autore, da quanto e come, insomma, la sua formazione specifica, sviluppata su un terreno a lungo coltivato, finisse per convergere su di esso come a un appuntamento necessario.

Sul *conte philosophique* e sulla stagione storica che lo produsse Calvino ha riflettuto lungo tutta una vita intellettuale. Sull'illuminismo o una sua particolare accezione adattiva e selettiva (per esempio, il sensismo riduttivo, il privilegio concesso alla vista tra tutti gli altri sensi, una vista per così dire intellettualizzata, trasformata cioè in una forma della mente e del rapporto con la realtà, ciò che compendiamo nella parola «mondo»), sull'illuminismo di un illuminista del tardo Novecento, depresso ma volontaristicamente sempre reattivo di fronte alle fortissime delusioni della storia e della vita politica e civile, ossessionato come tutti i suoi contemporanei da un 'io' assillante da assecondare o, meglio, da tenere a bada in qualche modo, un illuminista che può scrivere persino, per dir così, al lume del buio («D'int'ubagu», dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa di un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io»¹ ecc.), Calvino ha approfondito e consolidato un'invenzione narrativa e intellettuale poi dispiegata in varie forme, in generi e sottogeneri (dalla recensione al romanzo breve per indicare due polarità di comodo) quasi sempre però riconducibili a quella opzione culturale e a ciò che comporta in fatto di esclusioni: la sua lunga battaglia contro la psicologizzazione, il sentimento, l'autobiografia intima ecc.

¹ Italo Calvino, *Dall'opaco*, in «*Adelphiana 1971*», Milano, Adelphi, 1971, pp. 299-311; ora in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1994, III, pp. 99-101.

Alcuni dei suoi titoli – è risaputo – alludono a una formalizzazione verbale del progetto di indagine intellettuale, chiara avvertenza al lettore di un'intenzionalità precisa che va al di là delle cose narrate, più o meno realistiche nei singoli dettagli: *La speculazione edilizia* (1963; già in «Botteghe Oscure», 1957), *La giornata d'uno scrutatore* (1963), per dire solo dei più evidenti tra quelli notissimi². Altri titoli, di per sé neutri o addirittura domestici, come *La formica argentina* (1952)³, *La nuvola di smog* (1965) rivelano ben presto quel carattere che provvisoriamente chiameremo 'speculativo', che non può non albergare sotto l'insegna del *conte philosophique*, declinato secondo l'attualità della stagione e la novità delle esigenze. *La formica argentina*, per esempio, è il primo testo narrativo in cui Calvino non adotta né personaggi adolescenziali né figure o temi resistenziali o immediatamente *post*. Ebbene, dalle corrispondenze epistolari pubblicate e dai sondaggi nella documentazione d'archivio⁴ risulta non solo confermato ma articolato e dettagliato nella sua genesi – anche all'interno della tradizione culturale di una ben nota famiglia di scienziati biologi e botanici – il nucleo essenziale: il rapporto tra la natura e gli uomini⁵. Quel rapporto di volta in volta esaltato in un aspetto contrastivo, – natura/città, natura/storia, natura/cultura; insomma la vita umana di fronte alla sfida rappresentata dall'assoluta alterità della natura –, che resta l'apporto decisivo nella storia letteraria e cul-

² Rinuncio a un esame sotto questo aspetto dell'intera produzione calviniana. Basti un accenno a tutti i debiti del *Barone* (1957) con il *conte philosophique*. Di questo passo, di opera in opera, si potrebbe avanzare verso l'ipotesi che tutti gli scritti di Calvino si configurino come un macrotesto che più o meno volontariamente o necessariamente si è andato costruendo come *conte philosophique* con i personaggi, le trame, le digressioni, gli inserti riflessivi e critici, le ricapitolazioni, lo humour, la mescolanza o la decostruzione dei generi propri del racconto speculativo. Di per sé una simile prospettiva analitica non sarebbe molto fruttifera, riporterebbe il discorso al punto di partenza: quali sono i problemi 'filosofici' essenziali affrontati da Calvino? E quali sono le conseguenze della forma narrativa adottata? Che valore ha l'estremo approdo alle figure delle *Città invisibili*?

³ In «Botteghe Oscure», quaderno X, 1952, pp. 406-441. In calce: «agosto 1949-aprile 1952»; poi in un'edizione fuori commercio, con illustrazioni di Franco Gentilini, Venezia, il Sodalizio del libro, 1958; in seguito preferibilmente in accoppiata con *La nuvola di smog*: *La nuvola di smog e La formica argentina*, Torino, Einaudi, 1965.

⁴ Cfr. il numero monografico dedicato a Italo Calvino della «Riviera Ligure», quadrimestrale della Fondazione Mario Novaro, settembre-dicembre 2012, XXIII, 2 (69), con contributi di Gerson Maceri, Loretta Marchi, Veronica Pesce, Claudio Bertieri, Leo Lecci, Giorgio Bertone. Contiene, tra l'altro, parte della documentazione d'archivio del lavoro professionale, a livello nazionale e internazionale, di Eva Mameli Calvino per la lotta contro la formica argentina (Fondo Mario Calvino ed Eva Mameli Calvino alla Biblioteca Civica di Sanremo); tutte notizie scientifiche e di tradizione orale di cui si vale Italo nel suo racconto.

⁵ Novità, si capisce, nel quadro di una tradizione cristiana e cattolica per cui la natura, la terra, il suolo sono il luogo del sudore e sangue conseguente alla dannazione post-edenica; e di una stagione marxista – cui Calvino aderì meno mentalmente che nella pratica e sullo slancio e le speranze della Resistenza e poi del lavoro politico iscritto nell'agenda impegnata del dopoguerra –, per la quale la natura è solo materia lavoranda e lavorata, trasformata dalla forza-lavoro. Alle spalle, ovviamente, sta Hegel con la sua concezione antiromantica della natura come il 'negativo' del pensiero, in quanto concetto puro e assoluto, di cui costituisce l'estraneazione.

turale italiana (Galileo e Leopardi alle spalle), e il rovello ‘parafilosofico’ fecondo di tutta la sua opera.

2. *Dove si accenna alla vita immortale di due personaggi chiamati Candide e Jacques, ma anche con altri nomi*

A documentare l’incremento della dose di *sympàtheia* e consonanza intellettuale con una delle forme principi che l’Illuminismo inventò per discutere e dare la stura alla propria vocazione intrinsecamente pedagogica, si prodigano le letture attente degli *specimina* più alti, in introduzioni, saggi brevi, altre forme di recensione. A cominciare dai due grandi, archetipici *contes philosophiques*: il *Candide* di Voltaire e *Jacques le fataliste* di Diderot⁶.

Del primo dei due libri Calvino esalta a tamburo battente, non i grandi temi, ma la forma: il ritmo, la rapidità della narrazione. Anche la velocità; con la quale si accumulano gli eventi, i grandi disastri in ogni parte del mondo (il terremoto di Lisbona e tutte le disavventure dei personaggi in giro per il globo). Dalla «velocità» (poi ripresa come valore e parametro nelle *Lezioni americane*, in cui compare ancora il nome di Voltaire, autore del *Candide*) deduce la quintessenza tematica. Dalla forma narratologica il senso ultimo, la ‘filosofia’ di *Candide*: troppo rapida e tumultuosa è la vita umana perché possa essere fino in fondo comprensibile, perché nel suo fondo possa essere colta dall’uomo una finalità decifrabile:

Il credo di Voltaire è antifinalistico, ossia, se il suo Dio ha un fine, sarà un fine imperscrutabile; un disegno dell’universo non esiste o, se esiste, spetta a Dio il conoscerlo e non all’uomo; il “razionalismo” di Voltaire è un atteggiamento etico e volontaristico che si campisce su uno sfondo teologico incommensurabile all’uomo quanto quello di Pascal⁷.

Per cui la conclusione gnomica – «Il faut cultiver notre jardin» – non va letta secondo il filtro di noi ultimi e stanchi borghesi, egoistici e limitati, inclini al ritiro nel privato. È invece il motto innovativo di una forte morale antimetafisica:

Non dobbiamo dimenticare il radicale mutamento epistemologico ed etico che questa enunciazione segnava (siamo nel 1759, esattamente trent’anni prima della presa della Bastiglia). L’uomo giudicato non più nel suo rapporto con un bene e un male trascendenti ma in quel poco o tanto che può fare. E di lì derivano tanto una morale del lavoro strettamente “produttivistica” nel senso capitalisti-

⁶ I. Calvino, *Introduzione a Voltaire, Candide ovvero l’ottimismo*, Milano, Rizzoli, Bur, 1974, pp. 5-10; ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, I, pp. 999-1003; I. Calvino, *Il gatto e il topo*, in «la Repubblica», 24-25 giugno 1984; ora col titolo *Denis Diderot, «Jacques le fataliste»*, in *Saggi cit.*, I, pp. 844-852.

⁷ I. Calvino, *Introduzione a Voltaire, Candide ovvero l’ottimismo cit.*, p. 1002.

co della parola, quanto una morale dell'impegno pratico responsabile concreto senza il quale non ci sono problemi generali che possano risolversi. Le vere scelte dell'uomo d'oggi, insomma, partono di lì.

Al secondo, definito con la formula serpentescia di «antiromanzo-metaromanzo-iperromanzo», Calvino dedica il lungo pezzo su «la Repubblica», dove ancora una volta le questioni di forma e di concezione letteraria entrano subito in scena. E sono questioni in prima battuta squisitamente narratologiche: *Jacques le fataliste* segue lo schema del 'racconto differito', del racconto articolato in numerosi *emboîtements*, con un gusto per la narrazione divagante che fa capo al grande modello del *Tristram Shandy* di Sterne, del resto citato da Diderot medesimo. Persino plagiato. Non di plagio si tratta, propone Calvino. Piuttosto di un progetto letterario e filosofico per cui i libri dialogano, si completano a vicenda, e dal loro incontro nasce una nuova visione del mondo. Proprio come accade agli uomini. Resta la questione cruciale, la libertà dell'uomo dentro un mondo deterministico:

Diderot aveva intuito che è proprio dalle concezioni del mondo più rigidamente deterministe che si può trarre una carica propulsiva per la libertà individuale, come se volontà e libera scelta possano essere efficaci solo se aprono i loro varchi nella dura pietra della necessità⁸.

Solo nel riconoscimento della gabbia deterministica, delle leggi naturali e umane che ci condizionano (o del labirinto e del caos) e nell'assunzione lucida e conseguente di queste leggi, può nascere la possibilità della sfida della libertà umana. Perciò *Jacques le fataliste* gli appare come «l'anti-Candide» e addirittura, l'«anti-conte philosophique»:

Diderot è convinto che non si può costringere la verità in una forma, in una favola a tesi; l'omologia che la sua invenzione letteraria vuol raggiungere è quella con la vita inesauribile, non con una teoria enunciabile in termini astratti. / La libera scrittura di Diderot s'opponesse tanto alla "filosofia" quanto alla "letteratura", ma oggi quella che noi riconosciamo come la vera scrittura letteraria è proprio la sua.

Una dichiarazione che all'altezza cronologica del 1984, ben dopo le *Città* e a un anno dall'apparizione di *Mister Palomar*, possiede un non disconoscibile carattere conclusivo, se non testamentario. Conclusivo anche di una lunga riflessione sui rapporti tra filosofia e letteratura che nel lontano 1967 aveva assunto una forma ancor più agonistica, quella della 'lotta'. Una lotta che mai si esaurisce, mai si risolve. Necessaria, tuttavia, per l'antropologia umana. Semmai da completare,

⁸ I. Calvino, *Denis Diderot, «Jacques le fataliste»* cit., p. 848.

lotta e rapporto, con il terzo contendente, la scienza. In un precoce intervento sul «Times Literary Supplement» (1967) ne aveva appunto già delineato lo schema⁹:

Lo sguardo dei filosofi attraverso l'opacità del mondo, ne cancella lo spessore carnoso, riduce la varietà dell'esistente a una ragnatela di relazioni tra concetti generali, fissa le regole per cui un numero finito di pedine muovendosi su una scacchiera esaurisce un numero forse infinito di combinazioni. Arrivano gli scrittori e agli astratti pezzi degli scacchi sostituiscono re regine cavalli torri con un nome, una forma determinata, un insieme d'attributi reali o equini, al posto della scacchiera distendono campi di battaglia polverosi o mari in burrasca; ecco le regole del gioco buttate all'aria, ecco un ordine diverso da quello dei filosofi che si lascia a poco a poco scoprire. Ossia: chi scopre queste nuove regole del gioco sono nuovamente i filosofi, tornati alla riscossa per dimostrare che l'operazione compiuta dagli scrittori è ridicibile a una operazione delle loro, che le torri e gli alferi determinati non erano che concetti generali travestiti¹⁰.

Ma è ancora possibile il grande romanzo che accluda nelle sue vaste braccia un'intera visione del mondo contemporaneo? No, risponde Calvino. Il grande romanzo intellettuale, il romanzo-discussione, insomma il romanzo filosofico quale *La montagna incantata* e *l'Uomo senza qualità* sarebbero meglio surrogati oggi da un «saggio di storia delle idee o di sociologia della cultura».

La propensione anche teorica per il racconto o il romanzo breve di Calvino è ben nota e ha una data molto alta, risale, almeno, alla sua tormentata, oscillante recensione del 1958 al *Dottor Zivago*¹¹, tutta giocata – oltre che sul costante rapporto natura/storia, imprescindibile perché nativo – sulla predilezione per il narrato breve, forma più atta alla presa diretta con il presente e alla discussione sulla viva attualità del mondo e della storia contemporanea. Più aperta, inoltre, a includere un ingrediente decisivo, avanzato di lì a non molto sempre nel saggio *Filosofia e letteratura*, vale a dire la tradizione 'comica'; comica nel senso stilistico, tonale, linguistico, attinente alla struttura diegetica, che si instaura per l'appunto dirimpetto al grande romanzo classico.

⁹ Nel numero del 28 settembre 1967, poi in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 150-156; ora, sempre col titolo *Filosofia e letteratura*, in *Saggi* cit., I, pp. 188-196.

¹⁰ Ivi, pp. 188-189.

¹¹ *Pasternak e la rivoluzione*, in «Passato e presente», 3, maggio-giugno 1958, pp. 360-374; ora in I. Calvino, *Saggi* cit., I, p. 1364: «In effetti, io credo che oggi un romanzo impiantato "come nell'Ottocento", che abbracci una vicenda di molti anni, con una vasta descrizione di società, approdi necessariamente a una visione nostalgica, conservatrice. È questo uno dei tanti motivi per cui dissento da Lukàcs; la sua teoria delle "prospettive" può essere capovolta contro il suo genere preferito. Io credo che non per nulla il nostro tempo è il tempo del racconto, del romanzo breve, della testimonianza autobiografica: oggi una narrativa veramente moderna non può che portare la sua carica poetica sul momento (quel qualsiasi momento) in cui si vive, valorizzandolo come decisivo e infinitamente significante; deve perciò essere "al presente", darci un'azione che si svolga tutta sotto i nostri occhi, unitaria di tempo e d'azione come la tragedia greca».

3. *Sulle vie attraverso le quali la letteratura si vendica della filosofia*

E dunque Borges e, indietro, fino a Sterne, fino a Swift e ai due campioni francesi dell'Illuminismo. Con un di più di spiegazione chiarificatrice sull'albero genealogico della narrazione filosofica:

Ma devo prima notare un semplice fatto, su cui non pretendo di costruire nessuna spiegazione generale: mentre il rapporto della letteratura con la religione, da Eschilo a Dostoevskij, si stabilisce sotto il segno della tragedia, il rapporto con la filosofia si fa esplicito per la prima volta nella commedia di Aristofane, e continuerà a muoversi dietro lo schermo della comicità, dell'ironia, dell'humour. Non per niente quelli che nel secolo XVIII si chiamarono *contes philosophiques* erano in realtà allegre vendette contro la filosofia compiute attraverso l'immaginazione letteraria¹².

Con un'ulteriore conferma del carattere fortemente corresponsivo, dialettico, polemizzante, citazionale e intertestuale del *conte* speculativo. Per cui se Diderot aveva 'aderito' a Sterne, Calvino, oltre ai suoi due classici, rinvia a sua volta almeno a un romanzo breve contemporaneo, appena pubblicato nel momento in cui scrive per il «Times Literary Supplement»: *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967) di Michel Tournier, racconto o romanzo breve subito albergato nel filone canonico dei rifacimenti, in questo caso del *Robinson Crusoe* – anch'esso ritenuto una sorta di *conte philosophique* – e catalogato per la sua novità: un Robinson rivisitato nella specola delle moderne scienze umane. Così come, dopo l'analisi del *Jacques* diderotiano, in futuro non si farà certo sfuggire il testo teatrale *Jacques e il suo padrone. Omaggio a Denis Diderot in tre atti* (1981) di Milan Kundera¹³, né potrà evitare di proiettarlo sull'opera maggiore e di gran lunga più celebre, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984 in ceco; 1985 per Adelphi), tanto il *conte philosophique* per lui, Calvino, assurdo a genere archetipico, a schema narrativo-gnoseologico e, insieme, critico. Nel caso specifico, sempre secondo un tale lettore che, come si diceva, evidentemente legge sempre con gli occhiali speciali forniti dal formidabile e fervido laboratorio del racconto filosofico, *L'insostenibile leggerezza* rivela l'autore, Kundera, «come il più diderotiano degli scrittori contemporanei per la sua arte di mescolare romanzo di sentimenti, romanzo esistenziale, filosofia, ironia». Voilà.

¹² I. Calvino, *Filosofia e letteratura*, in *Saggi* cit., I, p. 194.

¹³ Milan Kundera, *Jacques e il suo padrone. Omaggio a Denis Diderot in tre atti* [1971], Milano, Adelphi, 1993.

4. Dove si va alla ricerca di una particolare definizione di «conte philosophique» per mano del nostro autore

Dunque. Se è possibile un sunto. Non c'è *conte philosophique* senza una struttura diegetica adeguata, che includa una certa dose di ironia e autoironia, di paradosso e anche – diremo così – di inverosimiglianza programmata ed esibita. Non c'è *conte philosophique* che non contempra ritmo, velocità diegetica, alternanza e rapida successione di immagini. Non c'è *conte philosophique* che non preveda un intenso dialogo esplicito con altre opere o filoni di pensiero, altri *contes philosophiques*, inclusa l'operazione di rifacimento, traduzione, riduzione, 'plagio'. S'aggiunga qui, sulla scorta dei referti bibliografici di quegli antichi valorosi uomini del Settecento sempre in animate discussioni e di quelli non meno agitati dei contemporanei: non c'è *conte philosophique* che non nasca anche da una diatriba quotidiana, dalle discussioni più o meno affidate all'oralità, dall'osservazione interlocutoria, e dalle dispute sugli eventi che via via la storia distribuisce sul calendario della nostra agenda:

Dato che sul caso Moro mi sono sempre trovato in disaccordo con la tesi di fondo di Sciascia, sono nelle migliori condizioni di spirito per valutare i pregi del libro, cioè non solo il suo interesse di lettura e la sua qualità letteraria, ma anche la finezza di molte osservazioni.

E il libro, s'intende, è *L'affaire Moro*¹⁴. Ça va sans dire, il dissenso avviene tra uomini che si stimano assai e perciò non se le mandano a dire:

¹⁴ Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978. La recensione di Calvino apparve su «L'Ora» di Palermo il 4 novembre 1978; ora col titolo *Moro ovvero la tragedia del potere*, in I. Calvino, *Saggi cit.*, II, pp. 2349-2353. Se il *conte philosophique* è un genere che eccelle tanto nella sua genesi polemica quanto nel reclamare la fervida e inquieta appartenenza al proprio albero genealogico, Sciascia non può non essere il miglior esemplare da affiancare a Calvino. La figura in coppia si addice alla storia del *conte philosophique*. Nell'edizione Adelphi del 1990 di *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* (Torino, Einaudi, 1977) si legge una sorta di nota editoriale iniziale: «Così, in un'intervista rilasciata alla fine del 1987 a James Dauphiné, Leonardo Sciascia rievoca la genesi di *Candido*, apparso nel 1977: "Non sono mai stato comunista, eppure, per onestà devo precisare di aver subito l'attrazione del Pci. Quando ho visto e capito, nel consiglio comunale di Palermo, che questo partito detto di opposizione non attuava in nulla il suo ruolo di opposizione, ho smesso di marciare al suo fianco con un senso di liberazione (4 febbraio 1977). Ho dunque scritto una parodia del *Candido* di Voltaire, una parodia che mi ha divertito e mi ha procurato un intenso sentimento di libertà». E nella *Nota* finale d'autore della prima edizione: «Dice Montesquieu che "un'opera originale ne fa quasi sempre nascere cinque o seicento altre, queste servendosi della prima all'incirca come i geometri si servono delle loro formule". Non so se il *Candido* sia servito da formula a cinque o seicento altri libri. Credo di no, purtroppo: ché ci saremmo annoiati di meno, su tanta letteratura. Comunque, che questo mio racconto sia il primo o il seicentesimo, di quella formula ho tentato di servirmi. Ma mi pare di non avercela fatta, e che questo libro somigli agli altri miei. Quella velocità e leggerezza non è più possibile ritrovarle: neppure da me, che credo di non avere mai annoiato il lettore. Se non il risultato, valga dunque l'intenzione: ho cercato di essere veloce, di essere leggero. Ma greve è il nostro tempo, assai greve».

Sbaglia di grosso Leonardo Sciascia (“Corriere” del 12 maggio) a credere al crollo o disfacimento o suicidio di un sistema di potere lasciato a se stesso. Se ciò avvenisse vorrebbe dire soltanto la creazione automatica di una versione peggiorata dello stesso potere, con le stesse storture, se queste storture non è la società stessa a eliminarle da sé, a una a una¹⁵.

Non c'è *conte philosophique* che non abbia anche il carattere di antiromanzo e di metaracconto. Non c'è *conte philosophique* che non abbia la struttura elementare del libro di viaggio e che poi di questo viaggio non sia la parodia o l'implosione. Non c'è *conte philosophique* in cui i personaggi non siano meramente funzionali, o anonimi o puri nomi di convenzione, oppure nomi storici ma adibiti come simboli con la massima libertà: Candide e tutte le sue reincarnazioni, l'impronunciabile Qfwfq, o i mitico-simbolici Marco Polo e Kublai Kan. Dipendesse dal *conte philosophique* fatto persona, ovvero tutto d'un pezzo, i tempi verbali sarebbero immancabilmente al presente; occorrono tuttavia molte eccezioni, da indagare in rapporto ai voti cronologici del diretto interessato.

Non c'è *conte philosophique* che non contenga una morale o una sentenza o motto parenetico esplicito e magari formulato con uno slogan gnomico («Il faut

Pare un'eco e una controrisposta alle parole chiave di Calvino. Per completare il quadro dialettico dei rapporti tra i nostri due massimi esponenti del *conte philosophique*, occorrerebbe esaminare ancora, almeno, i carteggi, l'epistolario rientrando nell'atmosfera e non solo, del racconto dialogico-filosofico, soprattutto nella prospettiva dei fruitori postumi. Ma qui non è tempo né luogo.

¹⁵ *Il paese può attendere*, in «Corriere della Sera», 15 maggio 1977; ora in *Saggi* cit., II, pp. 2311-2315. Altre ancora sono le discussioni tra le due forme dell'illuminismo letterario italiano contemporaneo, rappresentate da Calvino e da Sciascia. La più importante è forse quella sul «coraggio e la virtù» degli intellettuali, innestata dall'ipotesi di far parte di una giuria popolare in un processo contro le Brigate Rosse. Aveva iniziato Eugenio Montale (intervista sul «Corriere della Sera» del 5 maggio 1977), dichiarando la propria indisponibilità a causa di una paura giustificata dall'attuale corso delle cose, una paura «non metafisica, né esistenziale». La risposta di Calvino fu, prevedibilmente, antidisfattista («Montale lamenta la “sconfitta dello Stato” ma la dà per scontata come una catastrofe naturale») e improntata alla dura legge del dovere sociale, etico-politico. Il dovere di aver «paura della paura» per «ridare coraggio anche a chi l'ha perduto», in una prospettiva concretamente democratica (alle spalle c'è sempre la Resistenza come formazione), fondata sulla indispensabilità della società civile: «Lo Stato siamo noi – aggiungerò – proprio perché lo Stato come organizzazione sociale dà sempre più di frequente prova di non esistere» (*Al di là della paura*, in «Corriere della Sera», 11 maggio 1977; poi in *Saggi* cit., II, pp. 2306-2310). A Calvino che aveva avvertito il pericolo grave dell'esortazione del «nostro massimo poeta» a fare nostra la morale di Don Abbondio, risponde il giorno seguente, 12 Maggio 1977, Leonardo Sciascia rifiutando senza remore di accettare di far parte eventualmente di una giuria per «non fare da cariatide a questo crollo o disfacimento [dello Stato] di cui in nessun modo e minimamente mi sento responsabile [...]». C'è una classe di potere che non muta e non muterà se non suicidandosi. Non voglio per nulla distoglierla da questo proposito e contribuire a riconfortarla». Vedi *Coraggio e virtù degli intellettuali*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1977. A riprova dell'attenzione e della stima di Calvino per Sciascia può essere allegata la recensione a Alberto Asor Rosa, *Lo stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura e potere, Letteratura italiana*, I, diretta da Alberto Asor Rosa, apparsa col titolo *Il poeta e Machiavelli*, in «la Repubblica», 13 gennaio 1983; ora col titolo *Letteratura e potere (su un saggio di Alberto Asor Rosa)*, in *Saggi* cit., II, pp. 1833-1840.

cultiver notre jardin»; o il finale delle *Città invisibili*, di cui fra poco¹⁶). Questo perché non c'è *conte philosophique* che non contenga al suo interno anche la forma dell'apologo. E di apologhi Calvino s'intendeva bene: dalla *Gran Bonaccia delle Antille* (1957) alla *Decapitazione dei capi* (1969), all'*Apologo sull'onestà nel paese dei corrotti* (1980), per indicare alcuni tra i più memorabili.

Poiché il *conte philosophique* rivendica una sua struttura compatta, letterariamente organica, costruita ad arte anche in funzione gnomico-didascalica, non senza l'apporto dell'idea moderna di enciclopedia, di solito possiede anche un forte statuto che il lettore incontra e misura subito nell'incipit e controlla infine nell'explicit. Forse l'incipit che meglio riassume la finalità dirompente del *conte philosophique* dal punto di vista letterario, la sua programmatica contestazione del narrato tradizionale, è quello di *Jacques le fataliste*, afferma Calvino in un inedito¹⁷:

Come si erano incontrati? Per caso, come tutti. Come si chiamavano? E che ve ne importa? Da dove venivano? Dal luogo più vicino. Dove andavano? Si sa dove si va? Che dicevano? Il padrone non diceva niente; e Jacques diceva che il suo capitano diceva che tutto ciò che quaggiù ci accade di bene e di male, sta scritto lassù¹⁸.

Che è forse la più fulminante parodia e disintegrazione del romanzesco, attraverso l'avvertenza tra ironica e un po' minacciosa, che ciò che si racconta non segue il filo continuo del reale, ma le scelte arbitrarie di chi scrive. Il patto con il lettore è ben eccezionale. Un'operazione tra l'altro anticipatrice, alle nostre orecchie, e profeticamente dirompente nei riguardi dei cento incipit dei grandi romanzi ottocenteschi.

Infine: non c'è *conte philosophique* che non sia una risposta, a volte ironico-caricaturale, nei confronti dei grandi sistemi filosofici; questo perché non c'è *conte philosophique* che non si distingua nettamente da qualsiasi sistema specu-

¹⁶ Con un'avvertenza non da poco, che nel Sessantasette era politicamente urgentissima: «Il terreno tradizionale per l'abbraccio tra filosofia e letteratura è l'etica. O meglio: l'etica ha costituito quasi sempre un alibi perché filosofia e letteratura non si guardassero direttamente in faccia, sicure e soddisfatte di potersi trovare facilmente d'accordo nel compito comune d'insegnare agli uomini la virtù. Questa è stata la mala sorte letteraria delle filosofie pratiche, soprattutto del marxismo: portarsi dietro una letteratura illustrativa ed esortativa, che tende a rendere naturale e conforme ai sentimenti spontanei la visione filosofica del mondo. Si perde così il vero valore rivoluzionario d'una filosofia, che consiste nell'essere tutta punte e attriti, nello sconvolgere il senso comune e i sentimenti, nel far violenza a ogni modo di pensare "naturale"» (I. Calvino, *Filosofia e letteratura* cit., p. 191). Le contraddizioni che comporta una simile asserzione (la disgiunzione drastica dei due regni) Calvino se le trascinerà a lungo, fino alle *Città* e oltre.

¹⁷ I. Calvino, *Cominciare e finire*, in *Saggi* cit., I, pp. 734-753. Inedito cavato dai manoscritti preparatori delle Norton Lectures (= *Lezioni americane*). La stesura completa della conferenza iniziale (datata 22 febbraio 1985), poi in parte confluita nella sesta sezione, *Consistency*, incompiuta.

¹⁸ Denis Diderot, *Il nipote di Rameau - Jacques il fatalista e il suo padrone*, introduzione traduzione e note di Lanfranco Binni, Milano, Garzanti, 1988, p. 95.

lativo filosofico più o meno puro, più o meno univoco. La letteratura «è sempre un'altra cosa», aveva sempre sostenuto Calvino¹⁹.

5. *Come il viaggio del «conte philosophique» comporti una metamorfosi meravigliosa e inquietante*

Ed ecco che – il lettore attento e paziente se ne sarà accorto – siamo già approdati alle *Città invisibili* e a una loro possibile definizione in un rapporto – che si rivelerà non poco contrastivo – al genere o sottogenere che qui interessa, in base alla serie appena sciorinata e desunta dalle definizioni via via cavate dagli scritti di Calvino in proposito. Ciò che colpisce subito è il fatto che il libro si presenti con caratteristiche speciali, sue proprie, da molti punti di vista. E, nel complesso, appaia allora come l'estrema declinazione, la punta più avanzata fino al limite della rottura del *conte philosophique* e degli individui strutturali che lo determinano. Permane, ad esempio, il dialogo, tra Marco e il Kan. Vero. Permane la forma di investigazione interlocutiva, retaggio di una concezione della verità che si attua per domande e risposte. L'opzione principale (da chiunque sia desunta: può essere il Michaux di *Altrove*, può essere Fourier, Vittorini, come tanti altri autori), ovvero il progetto di un libro che offra un catalogo di città stilizzate, utopiche o distopiche, secondo una poetica della descrizione prosciugata di ogni diegesi fluente (rari i motivi e i movimenti di autentica narrazione), lo schema del viaggio subito virato al pessimismo mentale depressivo («L'altrove è uno specchio in negativo, il viaggiatore vi scopre il poco che è suo e il molto che non ha avuto e non avrà»: fase ultima e residuale del gran viaggio illuminista), l'inclinazione verso la condensazione e l'astrazione dell'emblema, denunciano, tuttavia, ciò che sta dietro l'*impasse* cui è pervenuto l'autore di questo *conte philosophique* e che reclama di essere svelato. Più le città visitate dal personaggio che ne fa relazione (come vuole il suo compito tradito dal genere) sono precisate nei loro dettagli meravigliosi, più certe loro caratteristiche (la città idraulica, la città topazio, la città tappeto, la città sulle palafitte ecc.) risaltano agli occhi del lettore e più si stagliano enigmatiche in un paesaggio di enigmi. Il punto è: raggiunto l'estremo limite del dubbio sulla leggibilità e comprensibilità del mondo (già nell'incipit agli occhi dell'imperatore l'impero, cioè il mondo, la realtà, è uno sfacelo senza fine né forma), raggiunto l'estremo limite della diffidenza nel linguaggio, nella capacità del linguaggio di dire le cose, e dunque di agire sulle cose, che ne è della *ratio* stessa, del ruolo e del compito innanzitutto morale del *conte philosophique*?

Pare che Calvino abbia voluto contrapporre una gabbia strutturale e strutturalista, o apparentemente tale, d'acciaio (55 città divise in 9 gruppi a loro volta

¹⁹ Il *conte philosophique*, sosterebbe Calvino, non rientra in uno dei generi appartenenti di pieno diritto ai domini della filosofia. Cfr. ora *Forme letterarie della filosofia*, a cura di Paolo D'Angelo, Roma, Carocci, 2012.

divisi in rubriche cicliche: *Le città e la memoria*, *Le città e i segni*, *Le città e i desideri* ecc.), quasi a invitare gli studiosi a esercitarsi nello scovare schemi matematici o metrici (in parte distraendoli?), a partecipare insomma al versante tanto rigoroso quanto ludico del lavoro²⁰, alla fragilità o difficoltà oggettiva della concettualizzazione, della dialettizzazione delle idee. Manca il sistema filosofico con cui duellare polemicamente. Si punta, invece, a sospingere alle estreme conseguenze, fin sull'orlo del baratro, il complesso della riflessione contemporanea sulla frattura tra linguaggio e realtà, tra parole e cose.

6. Dove si parla, per congettura di un *Candide invisibile*

A meno che non si voglia inseguire in sottotraccia il viaggio di un *Candide* tardo novecentesco, un Italo-*Candide* sempre attentissimo alla vita circostante, osservatore di fatti e di notizie (se non altro per antico costume di giornalista professionista), viaggiatore nel tempo-spazio della contemporaneità. Reattivo più che non dicano i referti un po' algidi di Marco. Nemmeno nel suo itinerario mancherebbero i terremoti veri, quello tremendo del Settanta in Ancash (Perù) con 70.000 vittime, né quel lungo terremoto militare-politico-sociale-culturale che va sotto il toponimo onnicomprensivo di Viet-Nam, squassato da forti scosse proprio nel periodo '70-'72, inclusa la virtuale partecipazione del protagonista in marcia alla grande protesta americana di massa contro la guerra (maggio 1970). Il viaggio dovrebbe però presupporre ben altro che un'arrampicata sugli alberi alla Cosimo Piovasco di Rondò, addirittura il distacco da terra per librarsi nello Spazio e poter seguire i tanti missili, navicelle, satelliti artificiali di esplorazioni lunari, marziali, con l'acme dello sbarco sulla luna (20 luglio 1969). Anno, quest'ultimo che sul duro suolo terrestre storicamente si apre con il sacrificio di Jan Palach (16 gennaio) per protesta contro l'invasione sovietica della Cecoslovacchia, – cui corrisponde in qualche modo, l'anno successivo la Ostpolitik di Willy Brandt –, e si chiude, tornando di fretta in Italia, al colmo dell'ansia e dello sconcerto, con la strage di piazza Fontana (12 dicembre; cui seguono la 'caduta' di Pinelli, l'assassinio del commissario Calabresi e i processi inerenti). In un *tour de force*, un va e vieni dall'Italia all'estero e viceversa per seguire gli sviluppi di un nuovo tipo di violenza politica: dalla violenza di Stato esplosa sulla piazza nella strage del Corpus Domini (giovedì 10 giugno 1971) subita dai giovani messicani, alle prime avvisaglie di quel fenomeno che andrà sotto l'etichetta di terrorismo e avrà il suo grande episodio mediatico in occasione delle Olimpiadi di Monaco (1972); e, nella Penisola, il tentato golpe di Junio Valerio Borghese (7 dicembre 1970),

²⁰ Parla, per similitudine metricologica, di sette stanze di sestina inquadrate da due stanze di sestina doppia Pier Vincenzo Mengaldo, *L'arco e le pietre*, in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 410n. Vedi poi Mario Barenghi *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 253-269.

il Piano Solo ecc. Non senza essersi preso la briga di intrufolarsi, il nostro Italo-Candido, – per capire, sempre per capire – nella grande manifestazione anticomunista della maggioranza silenziosa (13 marzo 1971).

Ma no. Risponderebbe un accorto *conteur* o *lecteur philosophique* del Settecento o d'oggi. *Le città invisibili* non sono principalmente la risposta al magma di quegli anni, anche se l'autore durante la sua giornata era tutt'altro che assorto in pensieri astratti; anzi, l'eventuale astrattezza dell'opera andrà misurata sulla precisa rielaborazione della sorpresa, dello sconcerto o del lutto quotidiano. Oppure, se risposta costituiscono, si tratta di una risposta mediata. Mediata dai libri, dagli autori letti e studiati, insomma, da una vita culturale intensissima che interpreta speculativamente il reale attraverso i libri, tutti i libri, non solo quelli più marcatamente filosofici, ermeneutici, epistemologici, intesi però, tutti, come prodotti dell'intelletto umano riflettente, indagante, incaricato della funzione etico-gnoseologica. E allora il viaggio sotteso di Calvino-Candide, arcimboldesco non certo per bibliofilia o eruditismo o elitarismo culturale, risulta piuttosto interessato a mezzi di trasporto cartacei e orientamenti mappali per visitare il globo e cavarne le coordinate essenziali, gli schemi, le griglie più funzionali. Ed ecco questo personaggio sempre d'un pezzo e sempre un po' a forma d'ircocervo, attraversare i suoi territori e porre i suoi confini: proprio in quegli anni si propone di «definire i territori», cioè gli spazi dei principali (per lui) attori in gioco: del lettore, dell'arte combinatoria, dell'erotico, del riso, del fantastico, del «romanzo come spettacolo», del carnevalesco (bachtiniano), e soprattutto della società vista come comunità amorosa e ordinata dai desideri, seguendo passo passo l'«Ariosto degli utopisti», Charles Fourier²¹, con alcuni segnava che fanno da traccia per il viaggio tra le *Città invisibili*:

È la contraddizione tra i due modi d'*usare* l'utopia: considerandola per quello che in essa appare *realizzabile*, come il modello d'una società nuova che possa crescere in margine alla vecchia per eclissarla con l'*evidenza* dei nuovi valori, oppure per quello che in essa appare irriducibile a ogni conciliazione, in opposizione radicale non solo al mondo che ci circonda ma ai condizionamenti interni che governano le nostre attribuzioni di valori, la nostra immaginazione, la nostra capacità di desiderare una vita diversa, il nostro modo di rappresentarci il mondo: una rappresentazione totale che ci liberi dentro per renderci capaci di liberarci fuori²².

Così come alcune recensioni o medaglioni fungono da precisa guida del viaggio dentro il viaggio:

²¹ I. Calvino *Introduzione a Charles Fourier, Teoria dei Quattro Movimenti - Il Nuovo Mondo Amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'Armonia*, scelta e introduzione di Italo Calvino, traduzione di Enrica Basevi, Torino, Einaudi, 1971, ora in *Saggi* cit., I, pp. 279-306.

²² Ivi, p. 279 (corsivi dell'autore).

Il viaggio – sostiene Calvino in un articolo scritto per “Le Monde” nel 1970²³ – è simultaneità di viaggi, itinerario non verso luoghi determinati ma intorno a luoghi che forse non esistono ancora, *quête* di un nuovo mondo, ipostasi di città perfette attraverso dialoghi evocatori [...]. La funzione del dialogo è nel suo portare ogni elemento narrativo su un piano d'interrogazione generale [...]. Potremmo dire allora che il modello della conversazione vittoriniana è pittorico, visuale, allegorico, più che musicale²⁴.

E il modello ‘pittorico’, ‘visuale’, ‘allegorico’ (simbolico-emblematico, diremmo noi) è calibrato anche sull'arte figurativa, direttamente, su pittori come Fausto Melotti:

Non più sommerse negli spessori e nei congegni le rarefatte impalcature della felicità si levano sull'orizzonte cancellato agli occhi ilari del viaggiatore [...]. Al termine del viaggio non è detto che si arrivi a contemplare le estreme essenze, gli ideogrammi d'un alfabeto assoluto, ma certo s'avrà davanti l'inventario degli emblemi tridimensionali e dinamici, inalberati ognuno sul suo perno, pronti a ruotare come ombrellini, a tendersi come molle, a sventolare come code d'aquilone. E in mezzo agli altri festosi segnacoli, l'occhio registrerà anche il profilo d'una foca, esile e primordiale come in un graffito infantile [...]. I segni vanno dunque tenuti alti: senza nessuna prosopopea, con la leggerezza, l'attenzione, l'industriosa ostinazione dei palafitticoli. Era verso il paese delle palafitte che il viaggiatore – e non da ieri – muoveva i suoi trampoli: solo habitat possibile per i secoli immediatamente prossimi. Apprendere da Melotti che l'infinito s'avvolge su se stesso a spirale autorizza d'altronde a una certa confidenza con lo spazio e col tempo²⁵.

L'indicazione esplicita dei trampoli e delle palafitte – che tornano puntualmente in *Zenobia*²⁶ – quali attrezzi e habitat dell'*Homo sapiens sapiens* alla ricerca della sua sopravvivenza in vista del viaggio verso il futuro, non vale meno di quella implicita che rinviene nella forma stilistica della prosa d'arte, non una compensazione, una consolazione, piuttosto la strumentazione omologa di quegli attrezzi, indispensabili alla presa di distanza dal reale e da se stessi. Il pathos della distanza che si ribalta in distanza dal pathos. Nel bagaglio di ogni buon viaggiatore non devono forse essere stivati pure gli strumenti per sterilizzare, quando occorre, il reale quel tanto da non esserne subissato e sopraffatto col rischio di annullarne tutti i valori anche morali di esperienza?

²³ Poi apparso col titolo *Viaggio, dialogo, utopia*, in un numero monografico dedicato a Vittorini del «Ponte», XXIX, 7-8 luglio 1973, pp. 904-907.

²⁴ Ivi, p. 1269.

²⁵ I. Calvino, *I segni alti*, in Fausto Melotti, *Lo spazio inquieto*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 91-92; ora in *Saggi cit.*, II, pp. 1970-1971.

²⁶ «Ora dirò della città di Zenobia che ha questo di mirabile: benché posta su terreno asciutto essa sorge su altissime palafitte [...] e le case sono di bambù e di zinco, con molti ballatoi e balconi, poste a diversa altezza, su trampoli che si scavalcano l'un l'altro».

Esasperando allora l'assunto autoriale e riportandolo alla concezione diderotiana, di cui discuteva lo stesso Calvino, come s'è visto, nei termini di una implosione di quel genere letterario, si potrebbe dire che il libro prenda atto della contingenza storica e culturale nella misura in cui la affronta attraverso la frizione e il contrasto – se non l'opposizione – tanto con la letteratura intesa come possibilità di narrazione continua, e in fin dei conti con la possibilità stessa della letteratura e del suo linguaggio, quanto con la filosofia anche nelle sue ultime versioni frammentarie e asistematiche, al limite con la filosofia in quanto tale. Che Calvino abbia voluto affidarsi alla descrizione grafico-pittorica per via verbale, così elegantemente icastica, così mirabilmente fantastica per contrare tutti e due i campi, aggirandoli con mossa tattica? La letteratura si può permettere mille *escamotages*. Ma Calvino non è tipo di *conteur* da tatticismi. Eppure la stessa semiologia, lo stesso strutturalismo, posto che siano davvero coerenti e non solo uno stimolo formale (la gabbia della necessità formale autoimposta per produrre oggetti artistici funzionali), qui danno la prova della loro debolezza. Sono strumentali. Come strumentali sono le teorie combinatorie nel *Castello dei destini incrociati* (1973), altro *conte philosophique sui generis* che si vale di antroponimi e trame classiche (Orlando, Faust ecc.) per cavarne una figura emblematica, un apologo e una morale²⁷. Nelle *Città* la questione della conoscenza è ben più scottante. Marco e il Kan non fanno che discuterne. O, meglio, ognuno per conto suo, ribadisce la propria posizione. A volte si ha l'impressione di ascoltare soliloqui.

7. *Dove si apprende quanto il «conte philosophique» si arricchisca nell'incontro con i lettori e con la realtà contemporanea*

Forse il modo migliore per rileggere a distanza di 40 anni questo classico della seconda metà del Novecento è quello di ridiscuterne da ultimi ma non postremi lettori gli interrogativi centrali riannodando i legami con l'attualità nostra e con la frequentazione dei primi lettori. Non è forse il miglior modo di rendere omaggio al *conte philosophique*? Allora la prima domanda è: è ancora attuale? Possiamo ancora rapportarci a questo libro come i contemporanei di un classico settecentesco del tipo del *Candide* avevano la fortuna e il privilegio di poter fare?

Che questi quarant'anni siano un abisso è persino ovvio. Non per il dato numerico cronologico, ma per la rivoluzione informatica e digitale che nessuna Città calviniana aveva previsto e poteva prevedere nella qualità e nella misura in cui si è andata sviluppando e si sviluppa giorno dopo giorno. Oggi non

²⁷ Per un esame dei significati dei singoli racconti «muti», rimando al mio *Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

è più possibile dividere il mondo in «mondo scritto e mondo non scritto»²⁸, o meglio l'operazione risulta obsoleta rispetto alla divisione fra «mondo on line» e «mondo off line» (precedentemente noto come «reale», secondo la formula di Zygmunt Bauman), il dolore, la fatica, l'irreversibilità del bene e del male nella vita concreta: non c'è *reset*, non c'è *game over*: «Nella "vita reale" ogni passo fa la differenza, una differenza che lascia il segno; dopo aver sofferto una sconfitta o causato dei danni, non si può iniziare di nuovo il gioco dallo stesso punto di partenza come se niente fosse successo nel round precedente» (sempre Bauman, sempre in *Lo spettro dei barbari*). Così è mutata, eccome, la percezione della nostra mappa delle città, quelle reali e quelle progettabili. E quelle reali in quanto virtualmente modificabili e sostituibili secondo il modello informatico-digitale. Ed è successo un fatto curioso, strano, quanto preoccupante. Proprio nel momento in cui architetti e urbanisti si sono innamorati (pericolosamente) delle *Città invisibili*, hanno adottato il libro come loro bibbia (quante mostre, quanti plastici di città più o meno invisibili, quanti *visibilia*), e ognuno per conto suo ne ha tratto spunto o la coonestazione della propria o altrui 'creatività' più o meno ardita, sono arrivati i referti generali della crisi autenticamente profonda dell'architettura e dell'urbanistica, quest'ultima alle prese con una realtà urbana e suburbana ormai inconoscibile²⁹.

Ha preso intanto il largo – per una forma compensativa, offerta alla storia dalla tecnologia, (o, se si preferisce, ai progetti fallimentari della programmazione politica dall'innovazione tecnica) – con il gran vento della digitalizzazione del mondo, l'idea di «smart city», di cui qui non si discutono né si negano a priori gli eventuali vantaggi singoli e concreti, solamente si avverte della proposta di soluzione totale rivoluzionaria di tutte le magagne socio-politico-urbanistiche: rivoluzione insieme ambientale, sociale, energetica, estetica. Per dirla di taglio: una specie di società comunista per salto qualitativo digitale. Una città, al limite, fatta di elementi componibili e intercambiabili, inclusi gli individui, chiamati a volte ancora cittadini, dotati di interconnessori e di sensori, tutti interrelati, interconnessi tra loro e con l'Autorità di controllo, in un progetto di pandigitalizzazione dell'universo abitativo: lo dico così, seccamente e sbrigativamente non solo per rimarcare l'abisso tecnologico e antropologico che ci separa dal Settantadue.

Dimenticano almeno due cose, gli entusiasti costruttori a tavolino, di smart cities o di spezzoni di esse (la città con i 'lampioni intelligenti' è una delle offerte degli *specimina* più frequenti tra quelle settoriali; basterebbe forse inventare con humour una città invisibile tutta lampioni ipercibernetici e iperirritabili). Dimenticano Bersabea (*La città e il cielo.2*). E il suo insegnamento. Bersabea

²⁸ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in «Lettera internazionale», 4-5, pp. 16-18; ora in *Saggi cit.*, II, pp. 1865-1876.

²⁹ Tra i tanti saggi al proposito cfr. Leonardo Benevolo, *La fine della città*, Bari, Laterza, 2011.

crede che «sospesa in cielo esista un'altra Bersabea, dove si librano le virtù e i sentimenti più elevati della città, e che se la Bersabea terrena prenderà a modello quella celeste diventerà una sola cosa con essa». Ogni civiltà ha un cielo costellato di divinità e di modelli mitici e/o cibernetici con cui spera di identificarsi. Credono pure gli abitanti di Bersabea che «esista [una Bersabea] sottoterra, ricettacolo di tutto ciò che loro occorre di spregevole e di indegno, ed è costante loro cura cancellare dalla Bersabea emersa ogni legame o somiglianza con la gemella bassa». E tutta Bersabea anela alla perfezione celeste, l'Utopia. Non sa che «l'inferno che cova nel [suo] più profondo sottosuolo è una città disegnata dai più autorevoli architetti, costruita coi materiali più cari sul mercato». Con la conseguenza che Bersabea è una città che s'illude e non comprende, per gli avari calcoli interessati che la ispirano, quali siano le vere esigenze e i suoi atti «liberi e felici». Con il finale scatologico: «La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata»³⁰.

Dimenticano poi, in generale, che le fondamenta di tutte le 'costruzioni' del libro di Calvino poggiano su nessun trionfalismo progettuale o enfasi creativa, piuttosto sul

[...] momento disperato in cui si scopre che quest'impero [=il mondo in cui viviamo e la realtà stessa], che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie, è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro [=la nostra capacità di controllare e governare il mondo] possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina [=la separazione dal nemico è illusoria, il rapporto ci influenza, ci inquina].

È la famosa pagina iniziale. Ovvero: quanto dramma, quanta malinconia da non-speranza sta sotto la 'leggerezza' tanto perseguita e agognata, e la ferma vo-

³⁰ La questione è antica. Anche negli scritti calviniani. E almeno in un frangente viene coinvolto un autore con cui Calvino discusse il *conte philosophique* e che abbiamo già incontrato. Sempre nella recensione all'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, Calvino oppone due obiezioni al romanzo di Kundera, una terminologica, sul Kitsch e il suo significato socio-politico, e una definita «metafisica» che riguarda «l'accordo categorico con l'essere», atteggiamento che per Kundera sarebbe alla base del Kitsch come ideale estetico. Qui Calvino cita a lungo Kundera: «La differenza che separa coloro che mettono in discussione l'essere così com'è stato dato all'uomo (non importa in che modo e da chi) da coloro che vi aderiscono senza riserve» è data dal fatto che l'adesione impone l'illusione d'un mondo in cui non esista la defecazione, perché secondo Kundera la merda è la negatività assoluta, metafisica. Obietterò che per i panteisti e per gli stilistici (io appartengo a una di queste due categorie, non preciserò quale) la defecazione è una delle più grandi prove della generosità dell'universo (della natura o provvidenza o necessità o cos'altro si voglia). Che la merda sia da considerare tra i valori e non tra i disvalori, è per me una questione di principio» (I. Calvino, *Due obiezioni a Kundera*, in «la Repubblica», 31 maggio 1985; ora col titolo «L'insostenibile leggerezza dell'essere» di Milan Kundera, in *Saggi cit.*, I, pp. 1325-1331).

lontà di costruire. Ferma volontà che, d'altro canto, distingue Calvino da Borges, a dispetto di tutti quelli che insistono a giocare i due autori in coppia e a dispetto dello stesso Calvino, devoto cultore di Borges, fino all'ultimo, fino alle *Lezioni americane*; un Calvino che di fatto non ha mai misurato nel profondo la propria distanza dall'argentino; distanza che da parte nostra potrebbe prendere avvio proprio dalla diversissima concezione del rapporto, dentro la letteratura, tra procedimento e argomentazione narrativi e procedimento e argomentazione filosofici. Certo, formule come «il trionfo dei sovrani avversari» con quel che abbiamo appena riletto, suonano ben borgesiane³¹, ma Calvino mantenne e mantiene sempre una tensione tra mente umana e realtà, tra esigenza di domare e controllare il labirinto e l'abbandono (la «resa») al labirinto, tale da fornire una base etica ai suoi «discorsi critico-narrativi», laddove per Borges la resa – esaltante come un teorema – all'infinita delle vie possibili, alla sparizione del mondo in favore del Libro, all'indifferenza tra esistenza della realtà e sua inesistenza, tale e quale l'indifferenza o addirittura equivalenza tra Caos, Caso e Dio, costituisce l'inquietante presupposto dei suoi rigorosi saggi narrativi.

Prima ancora dell'intervento sul reale, su cui forse Calvino a quest'altezza cronologica, aveva già posto una 'pietra sopra' (ma gli interventi giornalistici, le discussioni in pubblico testimoniano di una non mai eclissata passione civile) per l'autore delle *Città invisibili* il rovello costante, si diceva, è uno: la conoscibilità del reale, e persino – a tratti – la consistenza stessa del reale. Rovello che naviga di conserva con la questione del linguaggio: è in grado, il linguaggio, di 'dire', definire, restituire per segni la realtà? Un tema che oggi si acuisce, con uno scarto laterale, nella diatriba tra «ermeneuti» e «neorealisti» (in senso filosofico, s'intende). Ovvero tra coloro che sostengono che «tutto è interpretazione» e coloro per i quali, invece, «esistono solo i fatti». Con le repliche di ciascuna delle parti: «anche le interpretazioni sono fatti»; «le filosofie antirealistiche rendono i successi delle scienze un miracolo inesplicabile» (Hilary Putnam).

8. Dove s'introducono altri personaggi necessari perché il viaggio acquisti un senso

Riprendere in mano i primi forti lettori significa arruolare personaggi essenziali della storia che tutti ci include. Almeno due: Cesare Cases e Pier Vincenzo

³¹ Forse il culmine del crudele paradosso borgesiano è rintracciabile nella famosa *Lotteria a Babilonia (Finzioni)*, dove Borges in successive tappe descrive un «paese vertiginoso dove la Lotteria [la distribuzione agli uomini delle sorti fauste e infauste da parte dell'onnipotente Compagnia] è parte principale della realtà». Persino la morte si decide a sorteggio: «Immaginiamo un primo sorteggio, che detti la morte d'un uomo. Per l'esecuzione, si procede a un altro sorteggio, che proporrà -diciamo- nove esecutori possibili. Di questi esecutori, quattro potranno passare a un terzo sorteggio che dirà il nome del carnefice, due potranno sostituire all'ordine avverso un ordine felice (diciamo la scoperta di un tesoro), un altro potrà rendere la morte più acerba. [...] In realtà, il numero dei sorteggi è infinito».

Mengaldo. In risposta a una secca stroncatura di Goffredo Fofi (*Troppo e troppo poco*³²: «[Calvino con le sue città propone soltanto] letteratura, arida e nevrotica (e infine volgare) letteratura»), Cases rispose sulla stessa rivista, «Quaderni piacentini», stesso anno, con un articolo-apologo divertito e divertente, *Calvino al bando*, dove cercava di salvare l'autore da Populonia, la città degli scrittori impegnati in inchieste sociali, ovvero i populistici alla Fra Goffredo, cioè lo stesso Fofi; dalla città di Adornia, dove albergano quelli che credono che esista solo l'inferno; e dalla città di Cabala, dove regnano borgesiani e cortazariani, all'insegna del Libro assoluto e dello slogan «Il discorso è tutto». In due modi, lo salva: citando l'explicit del libro, là dove Marco Polo pronuncia la famosa sentenza «saper riconoscere che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare»; ed estraendo un altro passo fondamentale: «la menzogna non è nel discorso è nelle cose» (*La città e i segni*.5.). Frase poi ripresa dall'altro eccellente lettore, Mengaldo, nel saggio *L'arco e le pietre*³³ in cui l'autore sviluppa un discorso critico assai articolato sui temi della «distanza», dell'«estranamento», della «divaricazione fra conoscenza e azione»; sullo scacco continuo della «ragione illuministica»; sul carattere di saggio travestito da racconto (privo di fatti, ricco di descrizioni: «Questo speciale tipo di narrativa non è altro che la forma criptica del saggio»), e dunque l'assenza di una successione lineare di fatti raccontati che rinvia alla formidabile messa in discussione della trasmissibilità dell'esperienza (questione attualissima in un diverso contesto comunicativo, aggiungo) nel momento in cui Marco e Kublai confessano tutte le loro difficoltà di comunicazione primaria; la spinta verso 'l'utopia' come fuga dall'alternativa fra una resa al 'labirinto' e una fittizia imposizione dell'ordine razionale al caos dell'esistente; e altro di prezioso, che vedremo.

Chi più chi meno, quei due lettori mettono in risalto l'*explicit* gnomico e parenetico di forte enunciazione ed enfasi, che val la pena di ripercorrere ancora una volta per intero:

E Polo: - L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.

Nella sua volontaristica chiusa che ha voluto dire Calvino? Semplicemente che bisogna sforzarsi di distinguere i buoni dai malvagi, il bene dal male? Tutto

³² In «Quaderni piacentini», gennaio 1973, pp. 48-49. Giudizio che oggi suona assai drastico, non condivisibile, certo, ma comprensibile nel quadro che per intenderci diremo postessantottino.

³³ P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento* cit. Il saggio è del 1973.

qui? Un simile truismo etico? E con quali mezzi, poi? Proprio con il linguaggio che dovrebbe nominare gli oggetti e distinguere dentro la realtà?

Diciamo subito che il prelievo di Cases elevato a insegna («La menzogna non è nel discorso, è nelle cose») non risulta oggi del tutto convincente: può essere compensato se non contraddetto da altri passi: «Non c'è linguaggio senza inganno», a proposito di Ipazia, città dei cambiamenti e dei rovesciamenti di lingua, città dei segni capovolti. Ma è puntualmente nei dialoghi tra Marco e Kublai Kan che lo scacco del linguaggio si fa più acuto, decisivo, persino doloroso, destinato a provocare un'infelicità intellettuale difficilmente risarcibile dallo spettacolo gestuale:

Nuovo arrivato e affatto ignaro della lingua del levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che estraendo oggetti dalle sue valige: tamburi, pesci salati [...]. Non sempre le connessioni tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti all'imperatore; gli oggetti potevano voler dire cose diverse [...]. Col passare del tempo, nei racconti di Marco le parole andarono sostituendosi agli oggetti e ai gesti: dapprima esclamazioni, nomi isolati, secchi verbi, poi giri di frase, discorsi ramificati e frondosi, metafore e traslati [...]. Ma si sarebbe detto che la comunicazione fra loro fosse meno felice di una volta [...] quando Polo cominciava a dire di come doveva essere la vita in quei luoghi, giorno per giorno, sera dopo sera, le parole gli venivano meno, e a poco a poco tornava a ricorrere a gesti, a smorfie, a occhiate.

Ne risulta non solo la denuncia dell'insufficienza del linguaggio e l'*impasse* dell'emblema: gli oggetti usati (gulliverianamente) al posto delle parole diventano emblemi, di per sé evidenti e fissati nella memoria come un imprinting, ma enigmatici o ambivalenti. A subire la più grave denuncia è in realtà l'insufficienza e la possibilità del resoconto autentico, continuo, non frammentario, della vita vera. A ragione Mengaldo annota: «Ciò che è in causa è ogni processo di verbalizzazione della realtà, e l'adeguatezza del linguaggio rispetto a ciò di cui è segno». Andrà aggiunto ancora qualcosa.

9. Dove si discute su come possa continuare il viaggio e il dialogo anche quando la parola è muta

L'altro versante della questione è proprio la narrazione in quanto tale. Detto in termini bachtiniani Calvino depriva di sostanza, svuota dal di dentro il cronotopo, il luogotempo della vita vissuta, connesso pure con le basi biologiche della vita, e ne deduce per rastremazione forme astratte di tempo e spazio. Separa, persino, il tempo dallo spazio. Di qui la sensazione di fronte a queste città «insieme di un'estrema esattezza e trasparenza di linee, e di una sostanziale mancanza d'aria e di vita» (sempre Mengaldo). Di qui la continua nostalgia per una felicità non solo mentale. Calvino l'ha sacrificata sull'altare dell'intellettualizza-

zione sia dell'organo della vista sia delle forme del racconto, in parallelo. Ne risulta così pressoché liofilizzata, per così dire, la calda corrente della vita umana, cui nessuno dei tanti cataloghi, non a caso così numerosi, di oggetti disparati e umili, utensili, attrezzi, vestiti, animali ecc., può supplire. Sacrificio voluto e programmato come unica possibilità, a quello stadio culturale ed esistenziale, di misurarsi con il mondo, sfidarlo e sceverare l'inferno da ciò che inferno non è, nei modi che vedremo finalmente più da vicino.

Ciò che meglio possiamo individuare dentro la drammatica impasse calviniana, lenita in parte dalla raffinatezza della scrittura, dalla trasparenza del traforo, ha a che fare con l'esperienza. Precisamente con la trasmissibilità dell'esperienza: non è il viaggio la metafora ormai saldamente confermata dell'esperienza del mondo? L'esperienza vissuta e comunicabile. Ecco ciò che avvertiamo mancare nei dialoghi di Marco e il Kan, anche al di là dei problemi del linguaggio. E lo avvertiamo esattamente sulla nostra pelle di uomini del Duemila, ovvero del millennio che nasce all'insegna di una frattura (interpersonale, generazionale, istituzionale, didattica) nella comunicazione partecipata degli eventi e della loro memoria. Quando Mengaldo notava un aspetto ambiguo e perturbante della Città calviniana («l'attività riduttrice della ragione semiologica finisce per coincidere con la spietata semplificazione che di fatto il mondo moderno impone alla varietà (sempre più illusoria) delle forme esistenti») quelle parole scritte nel 1972-1973, e perciò riferite alla cultura dell'epoca (la semiologia, appunto), riecheggiano ancora più forti alle orecchie di chi, come noi tutti, ha a che fare quotidianamente con la semplificazione estrema del virtuale perpetrata dal digitale, quasi una realizzazione pratico-tecnica della teoresi semiologica, per via di una straordinaria nemesi scaturita dalle mani e dalla mente febbrili dell'*Homo faber*. Calvino reagisce sfidando il drago nella sua stessa tana: esaltando il tempo e lo spazio astratti e reversibili.

La reversibilità dei movimenti, delle direzioni, degli oggetti, dei loro significati e dei loro destini non pare proprio «il massimo omaggio che la ragione utopica e illuministica possa rendere alla dialettica», come vuole Mengaldo. Nessun omaggio. Calvino rimane un irriducibile dualista, per il quale non sussiste trafile di tesi-antitesi(-sintesi). La reversibilità è precisamente ciò che esclude dalla Storia e persino dalla storia, cioè dalla narrazione. Per certi versi crea una contraddizione con il principio di responsabilità, che in linea teorica e soprattutto pragmatica, presuppone la non reversibilità delle azioni umane. In mano a un simile autore si risolve però in uno strumento atto a innestare un metodo di studio all'interno della spazializzazione del mondo, della sua restituzione in immagini simmetriche: la possibilità di doppia interpretazione. Di più: la possibilità di scoprire in un versante quello contrario. Dedurre da uno l'altro. Rovesciare il positivo in negativo e viceversa. Per questo, utopicamente, Calvino spazializza tutto, persino la mente stessa («Polo: - Forse questo giardino affaccia le sue terrazze solo sul lago della nostra mente»); riduce il mondo a mappa mentale, la visione a topografia. L'organo visivo viene assimilato culturalmente, esaltato

come lo strumento d'eccellenza, come organo che proietta griglie, moduli, linee di confine. Tutto ciò per un ultimo residuo sforzo di imbrigliamento del mondo, per ordinarlo e racchiuderlo, almeno, nell'interno della mente, raffigurarne almeno il profilo, con un'operazione che non è solo di raffinato design («così sottile da sfuggire al morso delle termiti»). È il versante tragico della 'leggerezza' e della 'rapidità' applicate alla descrizione.

Costruire, secondo tale poetica descrittiva, spazi simmetrici e oppositivi, pronti per essere suscettibili di azione dinamica, non è esercizio votato all'autosufficienza, all'autonomia. Sia di avvertenza per coloro che leggono settorialmente *Le città invisibili* e vi trovano, per esempio, la coonestazione dell'opera di un'archistar (più spesso un grattacielo) del tutto irrelata dal contesto della vita urbana, nonostante le dichiarazioni preventive e consuntive; oppure per coloro che, utilizzando le punte più avanzate delle tecnologie digitali hard e soft e di tutte le App, sono convinti della bontà intrinseca e della forza di autogiustificazione delle stesse o le propongono come soluzioni immediate degli aggrovigliatissimi problemi dell'abitare insieme, dello scambio di informazioni e prodotti (finalmente controllabili), dei trasporti (finalmente ordinati secondo 'logistica'), insomma delle relazioni umane e della dignitosa sopravvivenza collettiva.

10. *Dove si giunge, bene o male, a una conclusione del viaggio*

Ridotto all'essenziale, il messaggio complessivo di Calvino, in ultima battuta, può essere per noi oggi recepito quale invito a discernere adottando un metodo rigoroso. Distinguere è il compito etico primario. E distinguere per via di negativo: ciò che *non* è inferno. Anche politicamente, nel magma attuale. Forse perché l'esperienza di questi quarant'anni, che è esperienza di un eccesso di distanza (della politica, della progettazione politica, istituzionale, urbanistica, logistica ecc.) dal tessuto della vita concreta degli uomini, spinge molti a preferire un metodo induttivo. Niente, a priori, ci garantisce però che sia migliore. Purtroppo niente finalmente ci garantisce che sia ancora possibile ripartire dall'analisi del reale. Certo avvertiamo che il pericolo (anche: il gioco mentale meraviglioso, la sfida teorica) resta quello di costruire una città ideale «fatta soltanto di differenze, una città senza figura e senza forma [che] le città particolari riempiono» (*La città e i sogni.3.*). Una città che avrebbe fatto felice uno dei fondatori dello strutturalismo come il vecchio Claude (Lévi-Strauss). Ma la tremendamente astratta «città delle differenze» può testimoniare per noi anche la volontà strenua di un progetto intellettuale. Un progetto che si pone al centro di un duplice aspetto del mondo moderno, oggi ancor più evidente: da una parte la razionalità tecnologica degli strumenti di produzione e comunicazione, diventati autoproducentisi, ontologicamente autoreferenziali, fino al punto di pretendere di sostituire la realtà intera, di cui però è innegabile facciano parte; dall'altro l'irrazionalità dei rapporti sociali, di produzione, il caos dell'econo-

mia e della finanza, dello *ius medesimo*, che di quegli strumenti si valgono e di cui risultano spesso una derivazione. Quel labirinto contro cui Calvino oppose la sua resistenza è per noi duplice: il labirinto della polis e del web si intrecciano e potenziano a vicenda. Distinguere l'inferno da ciò che non è inferno non era una banalità. Quell'ultima perorazione in bocca a Marco veneziano acquista ora il suo senso: «e dargli spazio», cioè dargli forma e durata, raffigurarlo con un estremo sforzo della mente e porcelo davanti come una mappa e un disegno sia pure in negativo, sia pur abitando per un poco la desertificata città delle differenze che ci aiuta a estraniarci dal contingente e dall'ovvio quotidiano. Il bene (o il non-male) si definisce *anche* delimitandolo per deduzione dalla forma del male. Consapevoli che l'eredità di Calvino asseconda solo una parte del nostro compito, da una parte essa ci appare insufficiente a soddisfare la nostra odierna fame di realtà e di narrazioni intrise di realtà, dall'altra serve – eccome – ancor oggi come incitamento a cogliere il profilo da lontano o da vicino, separare, distinguere. A lavorare dentro il magma e nell'indistinto del mondo cosiddetto globalizzato, con la mente vigile di chi non vuole far parte del magma ed è pronto a cogliere linee essenziali, opposizioni, confini, frontiere³⁴.

³⁴ Del resto alla differenza Calvino legò strettamente sempre la funzione letteraria: «La funzione della letteratura è la comunicazione tra ciò che è diverso in quanto è diverso, non ottundendone bensì esaltandone la differenza, secondo la vocazione propria del linguaggio scritto» (*Rapidità, Lezioni Americane*, in *Saggi* cit., vol. I, p. 668). Per un esame fin troppo veloce della «funzione discriminante» della letteratura rimando al mio *Open Blog. Che fare della letteratura italiana nell'era globale*, Novara, Interlinea, 2012; cui è tutt'altro che estranea la lezione calviniana.

CALVINO E IL CODICE MITICO: CATABASI E RISCATTO DI ORFEO

Gabriele Pasquini

Suggeriva Nortrop Frye in *Anatomia della critica* che i miti della classicità perdono parte della loro forza drammatica e acquistano una disponibilità a divenire immagini o analogie dell'epica contemporanea; offrono, cioè, un'interpretazione della realtà o della società e si vestono di nuovi significati in base al contesto nel quale vengono riproposti. Categorie gnoseologiche kantiane, schemi vuoti, funzionali ad accogliere differenti visioni del mondo, molteplici punti di vista. Non perché i racconti mitici siano per loro natura oscuri, o ambigui, ma perché *dinamici*, esperienze paradigmatiche riutilizzate e reinterpretate nel tentativo di dare un senso al reale, di cristallizzare il flusso continuo del destino umano in cui si gioca l'alternanza degli opposti, della vita e della morte. Se il gioco (peraltro molto serio) della letteratura si inserisce nella rete dei rapporti tra struttura e sovrastruttura, nel complicato meccanismo che regola il gioco tra realtà e finzione, e se la letteratura stessa – come il mito sembra farci intendere – non ha subito che impercettibili variazioni, proprio nel mito sarà possibile ravvisare il modello originario, l'archetipo indiscusso del moderno *conte philosophique*, il racconto che tenta di pervenire a un concetto, a un modo di vedere il mondo sperimentandolo in corso d'opera, passo per passo con lo svilupparsi della storia. L'uomo è tormentato dalle stesse interrogazioni esistenziali, dai medesimi rovelli interiori: la pagina scritta appare l'unico modo per dar loro voce, l'unica via di fuga per sublimare – *sub specie fabulae* – determinate problematiche filosofiche. Proprio per la sua natura simbolica – e per certi versi ambigua – il mito è il mezzo privilegiato per realizzare un simile procedimento di trasfigurazione allegorica; perché, come ci insegna Cesare Pavese – un autore che, in fin dei conti, non si è occupato altro che di miti – esso non ha mai un significato univoco, ma «vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture»¹. Già prima dell'*Ulysses* gli scrittori hanno scelto di riscrivere e riadattare in forme di-

¹ Cesare Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 273.

verse i racconti dell'antichità per gettare luci e ombre sulla società contemporanea e sulla vita dell'uomo; hanno applicato, in pratica, quello che Eliot, recensendo il romanzo di Joyce, definiva un *metodo mitico*, un modo di «controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea»².

Anche Calvino, nel panorama italiano del secondo dopoguerra, intraprende la strada del mito, servendosi di una variante del tutto originale del *metodo mitico* eliotiano nel contesto delle *Cosmicomiche*, che già di per sé si configurano come una bizzarra successione di fiabe sull'origine del mondo. Calvino regredisce alle prime luci dell'universo³, ma senza rifugiarsi in una prospettiva storica, fuori dal tempo: le *Cosmicomiche* prevedono semmai una prospettiva storica dilatata, portata alle ultime conseguenze, una continua tensione a rimettere in discussione e a demistificare i valori e i significati della contemporaneità per programmare al contempo una nuova morale, una differente interpretazione del mondo⁴. In questo senso si manifesta per lo scrittore l'opportunità di rivisitare i miti, che diventano occasione per verificare le basi del rapporto tra l'io e il mondo, tra letteratura e società.

Lo scenario che fa da sfondo a gran parte delle *Cosmicomiche* è il cosmo primordiale, la congerie indifferenziata dell'universo delle origini, un agglomerato informe in cui ancora non sussistono né lo spazio né il tempo: Calvino non fa altro che riprodurre in serie i *miti delle origini* che avevano caratterizzato i poemi cosmogonici dell'antichità, a partire almeno dal mito platonico del demiurgo⁵, il divino artefice che interviene a plasmare la materia, separando gli elementi e introducendo per la prima volta le categorie dello spazio e del tempo. Calvino si appropria del linguaggio della cosmogonia (linguaggio inteso nel senso di *codice di segni*, tessuto di relazioni che consente di produrre ogni volta realizzazioni differenti) e lo sottopone a un complicato gioco di rovesciamento ironico e parodico; amplifica e deforma i termini della questione, per individuare – tramite un'impercettibile riflessione metanarrativa – le contraddizioni del sistema: un'operazione tesa a provocare un cortocircuito e a esprimere, al contempo, un severo giudizio

² Thomas Stearns Eliot, *Ulysses, ordine e mito*, in *Opere 1904-1939*, Milano, Bompiani, 1992, p. 646.

³ Eugenio Montale, recensendo le *Cosmicomiche*, individuava nell'opposta direzione temporale la differenza fondamentale tra i racconti di Calvino e il genere della *science fiction*: «Fantascientifico alla rovescia, proiettato cioè verso il più oscuro passato e non verso le conquiste della scienza futura [...]» (Eugenio Montale, *È fantascientifico ma alla rovescia*, in «Il Corriere della Sera», 5 dicembre 1965, ora in *Il secondo mestiere. Prose*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1996, p. 2760).

⁴ Francesca Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 11-12: «Le *Cosmicomiche* si collocano sul piano della ricerca [...]. I problemi posti sul tavolo sono la possibilità stessa della conoscenza, del progresso, della storia, da un punto di vista più ampio, non solo letterario, ma filosofico e scientifico».

⁵ Cfr. il *Timeo* di Platone.

sul risultato della storia dell'universo. In uno dei primi racconti, intitolato *Tutto in un punto*, Qfwfq – l'ingenerato e imperituro testimone della storia del mondo, voce narrante di tutte le *Cosmicomiche* – descrive la conformazione dell'universo prossimo al big-bang; gli elementi naturali sono condensati in un solo punto, e insieme, «pigiati come acciughe»⁶, i grotteschi personaggi che popolano il paesaggio primordiale; poi, d'un tratto, la materia comincia a espandersi, si affacciano pianeti e galassie. L'universo, questa volta, non nasce dalla volontà ordinatrice di una qualche divinità, ma nell'attimo esatto in cui la signora Ph(i)nk₀, compressa nel nucleo pronto a scoppiare, esclama che con un po' di spazio preparerebbe volentieri delle tagliatelle⁷. Solo allora si genera il mondo come lo conosciamo, «[...] dando inizio nello stesso momento al concetto di spazio, e allo spazio propriamente detto, e al tempo e alla gravitazione universale»⁸. L'universo esiste solo quando comincia ad essere pensato; si insinua il sospetto che la vita sia solo finzione, proiezione della mente; che non ci sia nessun *noumeno* al di là del *fenomeno*, che la realtà non sia altro che una complessa e articolata creazione del pensiero⁹. Una prospettiva gnoseologica e filosofica paralizzante, non lontana dal terrore dell'*horror vacui*; la stessa sensazione che, all'improvviso, coglie Marco Polo e Kublai Kan nel dialogo che chiude il settimo capitolo delle *Città invisibili*:

POLO: - ... Forse questo giardino affaccia le sue terrazze solo sul lago della nostra mente...

KUBLAI: - ... e per lontano che ci portino le nostre travagliate imprese di condottieri e di mercanti, entrambi custodiamo dentro di noi quest'ombra silenziosa, questa conversione passata, questa sera sempre eguale.

POLO: - A meno che non si dia l'ipotesi opposta: che quelli che s'arrabattano negli accampamenti e nei porti esistano solo perché li pensiamo noi due, chiusi tra queste siepi di bambù, immobili da sempre.

KUBLAI: - Che non esistano la fatica, gli urli, le piaghe, il puzzo, ma solo questa pianta d'azalea.

POLO: - Che i portatori, gli spaccapietre, gli spazzini, le cuoche che puliscono le interiora dei polli, le lavandaie chine sulla pietra, le madri di famiglia che rimestano il riso allattando i neonati, esistano solo perché noi li pensiamo.

KUBLAI: - A dire il vero io non li penso mai.

POLO: - Allora non esistono.

KUBLAI: - Questa non mi pare una congettura che ci convenga. Senza di loro mai potremmo restare a dondolarci imbozzoliti nelle nostre amache.

⁶ Italo Calvino, *Tutto in un punto*, in *Le cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965, ora in *Romanzi e racconti II*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1991, p. 118.

⁷ «Bastò che a un certo momento lei dicesse: - Ragazzi, avessi un po' di spazio, come mi piacerebbe farvi le tagliatelle!» (ivi, p. 122).

⁸ Ivi, p. 123.

⁹ F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit., p. 43: «È il passaggio da una visione kantiana a una visione post-kantiana, einsteniana, delle categorie: la realtà esterna esiste per il soggetto soltanto in quanto egli ne ha percezione e coscienza».

POLO: - L'ipotesi è da escludere, allora. Dunque sarà vera l'altra: che ci siano loro e non noi.

KUBLAI: - Abbiamo dimostrato che se noi ci fossimo, non ci saremmo.

POLO: - Eccoci qui, difatti¹⁰.

Se la cosmogonia è – per definizione – genesi dell'ordine, nei racconti di Calvino sembra invece porsi come la negazione di ogni possibilità di approdare a un ordine definitivo; un irresistibile dinamismo percorre l'universo, in una dimensione fortemente instabile, soggetta a repentini cambiamenti. «Il mondo» – osserva la Bernardini-Napoletano – «non raggiunge mai una forma stabile, il cosmo non può essere assunto a garanzia di progresso»¹¹. In un altro racconto, *I Cristalli*, lo scenario non è più un desertico passato preistorico, ma il mondo contemporaneo: Qfwfq è un normale impiegato che ogni mattina prende il treno per recarsi al lavoro; poiché sembra vantare tra i propri attributi anche quello dell'eternità – e di conseguenza ha sperimentato una per una tutte le fasi dell'evoluzione dell'universo – ricorda le proprie aspettative sul destino del globo terrestre al principio del suo raffreddamento, quando sembrava che un ordine geometrico – un «mondo di cristallo» – potesse prevalere sul groviglio del cosmo primordiale, e lo confronta con il panorama presente, privo di senso e significato:

Avrebbe potuto essere diverso, lo so – commentò Qfwfq - ditelo a me: ci ho creduto tanto, in quel mondo di cristallo che doveva venir fuori, da non rassegnarmi più a vivere in questo, amorfo e sbriciolato e gommoso, come invece ci è toccato¹².

Contraddicendo Leibniz, la speranza di vedere il mondo trasformarsi nel *migliore dei mondi possibili* è soltanto un'utopia¹³; non rimane che stare al gioco, «[...] al gioco di fingere un ordine nel pulviscolo, una regolarità nel sistema [...], tale da far combaciare a ogni granulosità del disordine la sfaccettatura d'un ordine che subito si sbriciola»¹⁴. L'ordine è solo apparente, non fa che riprodurre per l'ennesima volta le stesse contraddizioni; la storia dell'universo è la cronaca di continue privazioni, il racconto mitico della nascita del mondo diventa il preludio di un'illusione tradita. Se Calvino recupera la sequenza dei miti delle origini, se ne appropria in senso negativo per esprimere un giudizio tutt'altro

¹⁰ I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972 (ora in *Romanzi e racconti* cit., II, p. 458).

¹¹ F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit., p. 87.

¹² I. Calvino, *I cristalli*, in *Le cosmicomiche* cit., p. 248.

¹³ Calvino, per certi versi, focalizza l'attenzione sulle stesse problematiche che costituivano il fulcro del *Candide* di Voltaire, un romanzo interamente volto a stigmatizzare la pretesa leibniziana secondo cui *si vive nel migliore dei mondi possibili*. In questo senso l'intero ciclo delle *Cosmicomiche* può essere letto come un vero e proprio *roman philosophique*, un'acuta e disincantata riflessione sul mondo contemporaneo.

¹⁴ I. Calvino, *I cristalli* cit., p. 248.

che ottimista sui traguardi raggiunti dall'umanità: nessun demiurgo interviene a plasmare la materia, anzi, non è neanche certo che la realtà esista veramente; alla creazione dell'universo non segue nessuna età dell'oro, ma una successione ininterrotta di inevitabili delusioni.

Sono anche altri i miti (stavolta più specifici) che Calvino smonta e ricompono per comunicare la propria visione – ancora una volta fortemente critica – della società e dell'uomo. Nel 1964 aveva terminato la stesura di *Senza colori*, da inserire nel primo ciclo delle *Cosmicomiche*: nel racconto troviamo l'archetipo immaginario del mito di Orfeo e Euridice, l'ipotesto da cui sarebbero derivate tutte le altre versioni. Qfwfq narra di un pianeta monocromatico e senza suoni, scosso da profondi cataclismi geologici; in un simile scenario si muovono i progenitori di Orfeo e Euridice, lo stesso Qfwfq e la sua amata Ayl. I due amanti giocano e si rincorrono, Qfwfq è attratto da ogni minima alterazione dell'uniformità, mentre Ayl si sottrae, scompare negli antri sotterranei del pianeta per sfuggire a un universo in cui sta esplodendo la policromia. Qfwfq è consapevole dell'incompatibilità delle prospettive:

Ma dovetti presto rendermi conto che Ayl e io avevamo gusti differenti, se non addirittura opposti: io cercavo un mondo diverso al di là della patina scialba che imprigionava le cose, e ne spiavo ogni segno, ogni spiraglio (in verità qualcosa stava cominciando a cambiare: in certi punti l'assenza di colore pareva percorsa da barlumi cangianti); invece Ayl era un'abitante felice del silenzio che regna là dove ogni vibrazione è esclusa: per lei tutto quel che accennava a rompere un'assoluta neutralità visiva era una stonatura stridente; per lei là dove il grigio aveva spento ogni sia pur remoto desiderio d'essere qualcos'altro che grigio, solo là cominciava la bellezza¹⁵.

Lui vorrebbe ricondurla all'esterno, ma di tutte quelle radiazioni luminose la compagna non vuole saperne. Per convincerla Qfwfq ricorre all'inganno, le assicura che tutto è tornato come prima, grigio e incolore. Durante la risalita, Ayl pone un divieto: «Va' avanti e non voltarti»¹⁶. Quando ormai sono sul punto di emergere alla luce del giorno, Qfwfq non resiste e si volta, perché vuole scorgere il dispiegarsi dei colori sul volto dell'innamorata. Un ultimo terremoto serra l'ingresso nel sottosuolo, e i due amanti sono separati per sempre. Rimane l'amara conclusione del protagonista:

Allora, a un tratto, quei prati verde-pisello su cui stavano sbocciando i primi papaveri scarlatti, quei campi giallo-canarino che striavano le fulve colline digradanti verso un mare pieno di luccichii turchini, tutto m'apparve così insulso, così banale, così falso in contrasto con la persona di Ayl, con il mondo di Ayl,

¹⁵ I. Calvino, *Senza colori*, in *Le cosmicomiche* cit., p. 128.

¹⁶ Ivi, p. 133.

con l'idea di bellezza di Ayl, che compresi come il suo posto non avrebbe mai potuto essere *di qua*¹⁷.

Calvino sottopone l'episodio a una serie di interventi di ricomposizione che tendono a decostruire e demistificare il potenziale eroico che il mito presupponeva: Euridice-Ayl non procede passivamente dietro all'eroe ma è parte attiva nello svolgimento della storia, è lei a dettare le condizioni per la propria improbabile salvezza; Orfeo-Qfwfq, invece, non è in grado di far fronte al ruolo che gli era stato assegnato dalla tradizione; il suo potere è fortemente ridimensionato. A tale riduzione delle prerogative mitiche corrisponde la percezione della modesta capacità dell'intellettuale e dell'artista di incidere sul reale, e della definitiva negazione di qualsiasi possibilità d'intervento nel delinarsi delle sorti del mondo.

Un'amara prospettiva di emarginazione che costituisce l'oggetto di un'altra cosmicomica, *Il cielo di pietra* (inserita nella raccolta del 1968 *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*), in cui Calvino ripropone per la seconda volta il mito di Orfeo e Euridice: protagonista è ancora Qfwfq, tutta l'azione narrativa si fonda sull'opposizione tra lui e Rdix da una parte, i quali vivono nelle profondità del pianeta, e dall'altra gli uomini che abitano la superficie terrestre. L'aspirazione di Qfwfq è quella di procedere verso il centro della terra, allo scopo di animare il nucleo del pianeta insieme alla compagna. Tuttavia Rdix (come Ayl nel racconto precedente) avanza in direzione contraria rispetto al movimento programmato da Qfwfq, «era presa dall'estro di volare [...] la sua indole incantata la portava a prediligere ogni stato di sospensione, e appena le era dato di librarsi in balzi, in voli, in scalate di camini plutonici, la si vedeva cercare le posizioni più inconsuete»¹⁸. Un atteggiamento speculare rispetto a quanto abbiamo osservato in Ayl, così come Qfwfq sembra il rovescio di quel personaggio che inseguiva l'esplosione dei colori. Rdix è attratta da un richiamo che proviene dall'esterno; quando per la prima volta sente il canto di Orfeo non può resistere, e viene carпита dal braccio del cantore¹⁹. Qfwfq fuoriesce dalla crosta terrestre in cerca della compagna, e approda sulla soglia che recita in caratteri greci: *Orpheos*. Se ancora una volta, com'era accaduto in *Senza colori*, il racconto si chiude con la

¹⁷ Ivi, p. 134.

¹⁸ I. Calvino, *Il cielo di pietra*, in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1968 (ora in *Romanzi e racconti* cit., II, p. 1218).

¹⁹ Evidentemente Calvino ha interpolato il mito di Orfeo e Euridice con l'episodio del ratto di Proserpina raccontato da Ovidio nel V libro delle *Metamorfosi*. La nostra ipotesi è confermata da una lettera che Calvino scrive a Michele Rago il 12 agosto 1978: «Ho visto che nel 1° volume dell'immensa e un po' pazzesca *Sapienza dei greci* di Giorgio Colli uscita da poco da Adelphi c'è una vasta parte dedicata a Orfeo [...]. Ma mi pare che siamo lontani dal nostro tema (si tratta dell'Orfeo poeta, forse storicamente vissuto, fondatore dell'orfismo): però c'è la tradizione che Orfeo sarebbe stato l'autore d'un inno sul ratto di Core-Proserpina, il che stabilirebbe un legame tra i due miti» (I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, p. 1377).

constatazione dell'irrimediabile divergenza di prospettive, dell'impossibile sintonia tra i due amanti, in questo caso Calvino proietta sulla conclusione della vicenda un'immagine apocalittica, senza speranze: il canto di Orfeo è sovrastato dal rumore che si estende e avvolge tutte le cose, uno strepito di chitarre elettriche, motori, clacson, juke-box, «l'ininterrotta sirena dell'ambulanza che raccoglie ora per ora i feriti della vostra carneficina ininterrotta»²⁰. Numerosi sono i capovolgimenti rispetto al mito originario: Euridice/Rdix viene strappata vittoriosamente da Orfeo e dal mondo sotterraneo verso un differente inferno che ha luogo sulla superficie, nella società degli uomini che si bombardano le orecchie con suoni di disperazione. Ancora una volta il mondo vive di un ordine fittizio, la vita degli uomini altro non è che disordine e sofferenza; non è vero che si vive nel migliore dei mondi possibili, il panorama del presente ha tradito le speranze riposte in un futuro dotato di senso e significato. L'immagine di una società pacificata e consolidata è soltanto un'illusione; si vive in un diverso inferno, quell'inferno che, come afferma Marco Polo in una delle ultime battute delle *Città invisibili*:

[...] abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso, ed esige attenzione e apprendimento continuo: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio²¹.

Una realtà caotica, magmatica, che sfugge a qualunque tentativo di interpretazione; Orfeo-Qfwfq metaforizza la condizione dello scrittore rispetto al mondo, sperimenta il rapporto che intercorre tra letteratura e società. Nell'istante in cui prova a protendersi verso la superficie, invadendo il *fuori* alla ricerca della compagna, viene «trafitto dalle spire del reticolato di vibrazioni strepitanti [...] il canto da cui e di cui vivevano era sommerso dall'irruzione della valanga del rumore, non riuscivo più a distinguere lei né il suo canto»²². In altre parole il fallimento dell'Orfeo-Qfwfq è anche stavolta metafora e allegoria del ruolo marginale dello scrittore nella società moderna, vittima di una tensione insanabile tra ragioni poetiche da un lato, e motivi ideologici, sociali e politici dall'altro²³: un'*impasse* sperimentata dallo stesso Calvino nello sforzo di interpretare il proprio tempo, di far convergere in un unico disegno omogeneo le ragioni e le pulsioni della società del dopoguerra²⁴.

²⁰ I. Calvino, *Il cielo di pietra* cit., p. 1222.

²¹ I. Calvino, *Le città invisibili* cit., pp. 497-498.

²² I. Calvino, *Il cielo di pietra* cit., p.1222.

²³ I. Calvino, *Prefazione 1964 al "Sentiero dei nidi di ragno"*, pubblicata in appendice a *Romanzi raccontati* cit., II, pp. 1187-1188 : «[...] in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il mondo*».

²⁴ Sempre nella lettera a Michele Rago: «Le tue interpretazioni del mito di Euridice e della sua fortuna letteraria e del mio capovolgimento sono pertinenti e molto fini. Il mio testo proprio

In apertura della prima delle *Lezioni americane*, quella sulla *Leggerezza*, lo scrittore poneva una confessione autobiografica, che era al contempo una dichiarazione di poetica: riferendosi agli esordi della propria carriera di scrittore, constatava la presenza di una ferita, un divario che separava «i fatti della vita dall'agilità scattante e tagliente»²⁵ che voleva animasse la sua scrittura. Come il canto di Orfeo veniva sovrastato dai suoni e dal rumore, Calvino avvertiva la «pesantezza, l'opacità, l'inerzia del mondo»²⁶; era assediato da un processo di pietrificazione analogo a quello che nella mitologia classica era provocato dallo sguardo terrificante di Medusa. A spiegare e a interpretare la natura di questo dissidio interiore interviene ancora una volta il mito: è Perseo l'eroe che sfugge allo sguardo pietrificante della Gorgone, che inserisce tra sé e il mostro il leggendario scudo di bronzo, metafora di quel diaframma che consente di segnare le distanze tra l'io e il mondo, tra la pagina scritta e la realtà. «Si sostiene su quanto c'è di più leggero, come i venti e le nuvole»²⁷: è il simbolo di una *forma mentis*, di un metodo interpretativo della realtà. La pesantezza dell'umano spinge Calvino «a volare come Perseo in un altro spazio»²⁸, e allo stesso tempo a non abbandonare la testa di Medusa – la pesantezza della Realtà, della Società, della Storia – ma a seppellirla in un sacco e farsene carico, senza separarsene mai²⁹:

È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo, ma non in un rifiuto della realtà del mondo di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello³⁰.

Il mito è ancora una volta istanza conoscitiva, metafora – e al tempo stesso strumento – di quel procedimento di trasfigurazione allegorica del reale nel quale Calvino aveva trovato la propria ancora di salvezza: fragile schermo per guar-

perché sviluppa delle immagini liriche polivalenti secondo una loro coerenza interna si presta a molte letture. [...] la rete di allegorie che tu intessi intorno alle immagini permette un dialogo tra il racconto e il tuo discorso politico (molto serio e importante in sé) in cui entrambe le parti portano qualcosa di proprio: tu addirittura un esame di coscienza generale post-sessantotto» (I. Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., p. 1376).

²⁵ I. Calvino, *Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988 (ora in *Saggi*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995, p. 632).

²⁶ Ivi, p. 631.

²⁷ Ivi, p. 632.

²⁸ Ivi, p. 635.

²⁹ Che è poi lo stesso punto di vista, la medesima specola narrativa che anima l'infinito universo dei personaggi di Calvino: il *Barone rampante* (1957) altro non è che l'allegoria del poeta e del suo modo sospeso di essere sul mondo; nel *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) il racconto della vita partigiana è filtrato attraverso gli occhi di un bambino. Scrive Calvino nella *Prefazione a «I nostri antenati»* (*Nota 1960*) cit., p. 1214: «[...] per essere con gli altri veramente, la sola via era d'essere separato dagli altri, d'imporre testardamente a sé e agli altri quella sua incomoda singolarità e solitudine [...] com'è vocazione del poeta, dell'esploratore, del rivoluzionario».

³⁰ I. Calvino, *Leggerezza* cit., p. 633.

dare alla realtà con effetto deformante, per sfuggire alla pesantezza della riproduzione oggettiva e fotografica e pretesto per svelare, attraverso una sequenza di immagini talvolta eccentriche, il proprio punto di vista filosofico sul mondo.

Agli inizi degli anni Settanta l'avventura delle *Cosmicomiche* ha ormai esaurito la propria carica propulsiva; d'ora in poi Calvino intraprende una strada diversa. Sono gli anni in cui pubblica quei romanzi che costituiranno il nucleo centrale della sua intera opera; libri che, a guardar bene, potrebbero essere definiti in tanti modi tranne che, forse, con l'appellativo di romanzo, perché non prevedono mai una conclusione definitiva, rimangono sempre – intenzionalmente – pieni di buchi. *Le città invisibili* (1973), *Il castello dei destini incrociati* (1973), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), *Palomar* (1983), costruiti in base a una complessa logica combinatoria, intrecciano un numero sterminato di riferimenti teorici e metanarrativi, ma il loro sviluppo narrativo è praticamente assente: ciò che conta è soltanto il racconto, l'atto diegetico che conferisce all'autore lo statuto di istanza narrativa. Nelle *Città invisibili*, Marco Polo descrive al Kan le città che ha visitato nel corso del suo itinerario nei confini dell'impero, ma il suo non è altro che il resoconto di un viaggio nella mente e nella memoria; a dominare è la sospensione, l'inazione, cui inevitabilmente si accompagna la riflessione, il vagheggiamento sul rapporto che lega l'uomo al mondo, la realtà alla finzione e viceversa. Perché proprio le *Città invisibili* sono forse il libro più filosofico di Calvino, un'occasione per interrogarsi e tentare di fornire risposte a quesiti che rimangono in gran parte irrisolti. Le città descritte da Marco Polo sono 55, suddivise in 9 capitoli, cui s'aggiungono le 'microcornici' dei dialoghi tra Marco e il Kan; ognuna delle città è designata da un nome di donna (nomi che hanno qualche risonanza mitica o letteraria): Leonia, Bersabea, Zobeide, Cloe... Al centro del reticolo tracciato dallo scrittore³¹ compare una casella semivuota, uno spazio dove appena si proietta un'ombra:

Dopo aver marciato sette giorni attraverso boscaglie, chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. Ci si sale con scalette. A terra gli abitanti si mostrano di rado: hanno già tutto l'occorrente lassù e preferiscono non scendere. Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose, un'ombra traforata e angolosa che si proietta sul fogliame. / Tre ipotesi si danno sugli abitanti di Bauci: che odino la terra; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto; che la amino com'era prima di loro e con cannocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza³².

³¹ Per lo schema sotteso alla struttura delle *Città invisibili*, cfr. Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

³² I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 423.

Anche in questo caso Calvino recupera un mito, ma questa volta non si preoccupa di riscriverlo e reinterpretarlo; l'operazione che compie è ben più complessa: si tratta di proiettare sul racconto mitico la propria interpretazione³³ e, basandosi solo su quella, appropriarsene per creare uno spazio inesistente, un luogo dell'assenza. Il mito è spogliato completamente dei suoi tratti originari, del racconto di partenza viene conservato solo il nome, che comunque è diventato altra cosa, ha acquisito un senso e un significato del tutto nuovi. La storia di Filemone e Bauci occupa i versi centrali delle *Metamorfosi* di Ovidio (VII, vv. 611-721): i protagonisti sono due poveri contadini che accolgono nella loro casa gli dèi, travestiti da mendicanti, e mettono a loro disposizione quel poco di cui dispongono. In segno di riconoscenza, gli avventori risparmiano la loro umile capanna dall'imminente diluvio universale e la trasformano in un tempio; i due anziani, seduti sulla sommità di un colle, rimangono a osservare la valle che si ricopre d'acqua. Nello stesso modo, nella struttura delle *Città invisibili* la città di Bauci occupa la casella centrale: è il punto in cui il tempo si dilata fino a scomparire in una dimensione cristallizzata, infrangibile. Soltanto uno degli elementi che costituivano il racconto di partenza è conservato: se Bauci osservava il mondo che veniva sommerso dall'acqua da una posizione sopraelevata, gli abitanti della fantomatica città di Calvino, collocati in una condizione fuori dallo spazio e dal tempo, come su una piattaforma sostenuta da esili trampoli, contemplan «affascinati la propria assenza»³⁴; niente è dato sapere delle loro abitudini, si possono solo fare delle ipotesi che si escludono a vicenda. È ancora nel mito, liberamente recuperato e reinterpretato, che Calvino individua la *figura* della propria trasfigurazione letteraria, la metafora della vocazione del poeta: imporre la propria separatezza con inflessibile intransigenza – ma senza assumere l'atteggiamento di un misantropo – e non scendere mai a terra, per non rimanere schiacciati da un peso insostenibile o non incrociare, quasi per caso, lo sguardo inesorabile della Medusa.

Nel 1971, Calvino riproponeva per l'ultima volta il mito di Orfeo, riscrivendo *Il cielo di pietra*, con il titolo *The other Eurydice*³⁵. Il lettore è trasportato

³³ Nell'introduzione alle *Metamorfosi* di Ovidio per l'edizione Bernardini-Marzolla del 1979, Calvino riflette sulle modulazioni del tempo narrativo all'interno del poema. Se le *Metamorfosi* sono il «poema della rapidità», ci sono anche «i momenti in cui il racconto deve rallentare, passare a un'andatura più calma, rendere il trascorrere del tempo come sospeso, una velata lontananza. In questi casi che fa Ovidio? Perché sia chiaro che il racconto non ha fretta, si ferma a fissare i più minuti particolari. Per esempio, Filemone e Bauci accolgono nella loro umile casa i visitatori sconosciuti, gli dei» (I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVII; ristampato con il titolo *Ovidio e la contiguità universale*, in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, ora in *Saggi* cit., p. 910).

³⁴ I. Calvino, *Le città invisibili* cit., p. 423.

³⁵ Il racconto esce in inglese; compare in traduzione italiana su «Gran Bazar», settembre-ottobre 1980.

to immediatamente nella dimensione tradizionale del mito: Rdx è diventata Euridice; non è Qfwfq a prendere la parola, ma Plutone, il sovrano degli Inferi:

Voi avete vinto, uomini del fuori, e avete rifatto le storie come piace a voi, per condannare noi del dentro al ruolo che vi piace attribuirci, di potenze delle tenebre e della morte [...]. Certo, se tutti dimenticheranno cosa veramente accadde tra noi, tra Euridice e Orfeo e me Plutone, quella storia tutta all'incontrario da come la raccontate voi, se veramente nessuno più ricorderà che Euridice era una di noi e che mai aveva abitato la superficie della Terra prima che Orfeo me la rapisse con le sue musiche menzognere [...]³⁶.

«Avete rifatto le storie come piace a voi»: Plutone confuta la versione ufficialmente riconosciuta, vuole raccontare come sono andate veramente le cose. Sembra che Calvino intenda dare conto del gioco delle varianti, inserendo il racconto nell'ingarbugliato reticolo del gioco intertestuale; un processo di riscrittura consapevole, perché il nuovo racconto si definisce in base a ciò che preserva del racconto istituzionale e a quanto ha saputo trasformare. Non è solo con i classici, tuttavia, che lo scrittore vuole interagire, ma anche con autori che appartengono alla sua stessa epoca: in questo caso Calvino conversa soprattutto con Cesare Pavese, il quale vent'anni prima aveva pubblicato i *Dialoghi con Leucò*. Pavese aveva fatto ricorso ai miti in virtù della loro riconoscibile universalità, ne aveva fatto un uno strumento per esprimere la propria concezione della vita e in essi aveva letto la condizione dell'uomo contemporaneo. Si trattava, allo stesso modo, di una chiave di volta, di una formidabile categoria interpretativa³⁷. In uno dei *Dialoghi*, era stato Orfeo – l'*inconsolabile* – a farsi portavoce di un diverso punto di vista, cercando di confutare ad ogni costo la vulgata del mito, in un serrato confronto dialettico con un'interlocutrice femminile:

Bacca: Qui si dice che fu per amore.

Orfeo: Non si ama chi è morto³⁸.

Il *respicere* è di nuovo un atto volontario e indispensabile, una tappa del cammino sulla strada della propria identità; ma anche il paradigma della fatalità del destino, metafora della crudele verità sulla condizione dell'uomo. Orfeo è sceso

³⁶ Ivi, p. 132.

³⁷ A proposito delle *Cosmicomiche*, Calvino affermava senza reticenze di essersi ispirato alle *Operette morali* del Leopardi, che senz'ombra di dubbio costituiscono un modello fondamentale anche per i *Dialoghi con Leucò*. Anche per Leopardi il mito assumeva una funzione paradigmatica, diventava uno strumento funzionale ad esprimere un giudizio sulla società e sulla storia dell'umanità; tuttavia, mentre Pavese sembra agire sul piano del tragico (senza comunque rinunciare alla componente parodica) Calvino considera il versante comico, recuperando da Leopardi alcuni moduli ben definiti, conseguenza del medesimo procedimento di transizione ironica cui il mito è sottoposto.

³⁸ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Milano, Mondadori, 1972, p. 107.

nell'Ade, ha visto in faccia la tenebra senza fine, e in quell'istante ha compreso che non cercava nient'altro che se stesso – il proprio destino – sotto le mentite spoglie di un'Euridice già perduta («Il mio destino non tradisce. Ho cercato me stesso, non si cerca che questo»³⁹).

Se il mito è espressione di una verità, interprete di una visione del mondo, specola narrativa e conoscitiva che nasconde tra le righe le reti di associazione che – secondo Charles Mauron – compongono le *metafore ossessive* e i *miti personali* dell'autore⁴⁰, forse proprio le modalità di ripresa del mito costituiscono il più fertile terreno deputato a misurare le distanze che separano un autore da un altro, ragionando nei termini di una concezione del mondo e del fare letterario. Pavese imbraccia la lira di Orfeo, trasfigura la propria identità in un personaggio mitico; lo stesso fa Calvino, quando indossa i calzari alati di Perseo. Ognuno compie la propria catàbasi: Orfeo incanta gli dei inferi per riportare alla luce Euridice, Perseo si cala nell'antro della Gorgone con l'intenzione di uccidere il mostro; entrambi scendono nell'Ade «a strappare qualcosa, a violare un destino»⁴¹, nel disperato tentativo di sottrarsi a una condizione insostenibile. Tuttavia, soltanto uno dei due, escogitando un geniale stratagemma, riesce a sconfiggere i propri mostri; ed è in grado di instaurare un rapporto di reciproca convivenza con quella stessa realtà da cui prima era minacciato. Anche l'altro, per certi versi, partecipa di una vittoria, seppure parziale (la vittoria della comprensione, sebbene amara e inevitabile); nonostante questo, fallisce la propria missione. L'Orfeo-Pavese si è voltato, e dietro di sé non ha visto soltanto Euridice che veniva riassorbita nel mondo delle ombre, ma ha conosciuto gli occhi della morte («Verrà la morte e avrà i tuoi occhi / questa morte che ci accompagna / dal mattino alla sera»), ha sperimentato lo sguardo terrificante della Medusa trasfigurato nel volto dell'amata. Calvino, dal canto suo, è riuscito invece a definire i termini di un giusto rapporto tra la coscienza individuale e il corso della storia, ha raggiunto un equilibrio tra la realtà e la propria psiche che gli ha consentito di proseguire sul proprio cammino. Pavese no, è rimasto come prigioniero di un mistero che gli ha impedito di riemergere in superficie. Un mistero, si diceva: perché il mitologismo di Pavese è sempre in stretto contatto con il sacro, attinge alla sfera dell'istintivo-irrazionale, alla «tenebra feconda delle origini dove ci accoglie l'universale umano»⁴²; a differenza di Calvino, che ha trascurato le valenze più propriamente archetipiche – o, per meglio dire, rituali – che costituivano la struttura portante del mito, per andare alla ricerca di quanto di mitico esiste nella stessa ragione⁴³. Un'istanza razionale e concettuale

³⁹ Ivi, p. 109.

⁴⁰ Cfr. Charles Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale: introduzione alla psicocritica*, traduzione di Mario Picchi, Milano, Il Saggiatore, 1966.

⁴¹ Ivi, p. 110.

⁴² C. Pavese, *Stato di grazia*, in *Saggi letterari* cit., p. 281.

⁴³ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 254: «Il mitologismo di

che non abbandona mai, neanche quando gli sembra che il mondo sia diventato un «labirinto»⁴⁴, uno sterminato groviglio conoscitivo che rischia di avere la meglio su ogni forma di ottimismo gnoseologico. L'insieme del conoscibile – e quindi del narrabile – può essere sempre ricondotto a una struttura, interpretato in base a regole e codici prestabiliti; schemi e categorie di pensiero che, nonostante la molteplicità conoscitiva del reale e la sua inarrestabile metamorfosi, sono sempre gli stessi, quelli canonici, che funzionano da secoli e affondano le proprie radici nella notte dei tempi:

Non sarebbe il caso di concludere che la mente umana – nella scienza come nella poesia, nella filosofia come nella politica e nel diritto – è solo a base di miti che funziona, e l'alternativa sta solo nell'adottare un codice mitico piuttosto che un altro? Una conoscenza fuori da qualsiasi codice non esiste [...] ⁴⁵

[...] non mancherò d'osservare che il *ripetitivo* cui vuoi sfuggire poi lo ritrovi come *significati elementari e immagini primarie*, cioè non altro che strutture mitiche fondamentali, che il linguaggio continuamente veicola, cela e rivela. Ha dunque ragione chi dice che ogni nuovo mito e ogni nuova favola è riconducibile a un mito o favola antico, e queste forse a un mito o favola unica di cui tutte le altre non sono che varianti? ⁴⁶

La letteratura è il prodotto di una complessa arte combinatoria, è una «macchina spasmodica» che si nutre sempre degli stessi materiali, sottoposti ogni volta al medesimo trattamento, e che funziona in base agli stessi codici. *Codici mitici*, perché è lì che tutto si riconduce, nel vortice di un nietzschiano eterno ritorno; inconsciamente, Calvino sembra dar ragione alla Marguerite Yourcenar delle *Memorie di Adriano*, quando scriveva che tutto è già stato detto in greco⁴⁷. La ripresa e la ricontestualizzazione del mito, infatti, trova la propria giustificazione

Calvino, a differenza di quello di Pavese, attraversato da continue venature religiose e in stretto contatto con la sfera del «sacro», è sempre moderato da un'intonazione concettuale, da una riflessione filosofica; il suo è un *mito congetturale*.

⁴⁴ I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, ora in *Saggi* cit., p. 122: «Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*».

⁴⁵ I. Calvino, *La luce negli occhi*, in *Collezione di sabbia*, Torino, Einaudi, 1984 (ora in *Saggi* cit., p. 125).

⁴⁶ I. Calvino, *La macchina spasmodica*, in *Una pietra sopra* cit., p. 254.

⁴⁷ Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 2002, p. 34: «Ho amato quella lingua per la sua flessibilità di corpo allenato [...] l'ho amata perché quasi tutto quel che gli uomini han detto di meglio è stato detto in greco».

zione anche nel fatto che, se tutto è già stato detto, fissato in forme stabili, non rimane altra strada se non quella del recupero e della reinterpretazione consapevole – e disincantata – delle forme del passato, nel tentativo di vincere quel senso di posterità che inevitabilmente accompagna la constatazione che la letteratura ha ormai esaurito ogni possibilità di innovazione. Calvino innesca così un meccanismo di riscritture, parodie, rimandi intertestuali; la sua è una letteratura fatta con materiali preesistenti, molti dei quali (come nel caso del mito di Orfeo e Euridice) hanno acquisito lo status di *topos* letterario. Tuttavia, il risultato di questa inesauribile catena di montaggio – le cui funzioni sembrano essere state impostate una volta per tutte – non è sempre lo stesso: perché ogni volta interviene l'io, «immerso in un tempo storico»⁴⁸, che conferisce un taglio particolare, che imprime su quei materiali usurati il marchio indelebile del proprio punto di vista:

È questa *macchina letteraria spastica* che agisce attraverso l'autore, la vera responsabile dell'opera, ma essa non funzionerebbe senza gli spasmi d'un io, immerso in un tempo storico, senza una sua reattività, una sua ilarità convulsa, una sua rabbia da dar la testa contro i muri⁴⁹.

⁴⁸ I. Calvino, *La macchina spasmodica* cit., p. 255.

⁴⁹ *Ibidem*. Lo stesso in *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in *Una pietra sopra* cit., p. 221: «La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili di un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo quando intorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società».

CALVINO: L'INCROCIO DEI DESTINI E LA RICERCA DELL'IDENTITÀ

Virna Brigatti

Il contenuto filosofico del *Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino è strettamente legato alla costruzione di un testo-mondo che offre una «simbologia universale dell'esistenza terrestre»¹, dove sono posti quesiti fondamentali sull'uomo e il suo rapporto con il reale, quesiti che divengono fondativi dell'identità individuale, travestiti della bellezza dei tarocchi miniati e degli echi letterari che gravano su ogni parola. L'indagine condotta attraverso l'intreccio dei molteplici archetipi diegetici (tutti potenzialmente romanzeschi) ha come oggetto ciò a cui il titolo rimanda: il destino, inteso non come divinazione, ma come possibilità del senso dell'esistenza. La domanda che infatti sostiene il testo riguarda la definizione e il riconoscimento delle singole identità individuali. Per compiere il percorso di presa di coscienza di sé e del proprio rapporto con il mondo, i personaggi del *Castello* sono posti in una condizione antropologicamente e culturalmente 'preistorica': hanno bisogno di ricreare – essendo muti, e quindi impossibilitati ad accedere al codice linguistico conosciuto – una sintassi e una grammatica che permetta loro di raccontare la propria storia, dato che è solo attraverso la costruzione di una diegesi che l'uomo ricomponе un'idea di sé e del mondo.

La consapevolezza dell'autore, in questo senso, è chiara già da tempo, fin dal lavoro di riscrittura delle *Fiabe italiane*:

[...] la problematica che questo lavoro soprattutto muove in me, non è d'ordine linguistico, ma sulle origini del raccontare storie, del dar senso alle vite umane disponendo i fatti in un dato ordine².

Alla base di questa ricerca è posta l'irriducibilità del mondo a modelli razionali, la quale, tradizionalmente ritenuta la dimostrativa conclusione del *Castello*, diviene

¹ Maria Corti, *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 178.

² Italo Calvino, *A Pier Paolo Pasolini – Roma*, Torino, 9 maggio 1955, in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 432.

maggiormente produttiva da un punto di vista ermeneutico se considerata invece come la premessa concettuale del testo, il dato di realtà che ne è il fondamento.

Due sono quindi gli elementi che si intrecciano in questo testo calviniano: da una parte la necessità morale, di ricostruire l'ordine e il senso delle esistenze, dall'altra la lucida consapevolezza della fragilità e della durata effimera di tale edificazione, posta – appunto – l'irriducibilità esplicativa della realtà in cui l'*io* vive. Calvino, infatti, è sempre in bilico tra la prima necessità, la seconda inevitabilità e il fascino intellettuale che i tentativi di riduzione del mondo esercitano sulla sua mente:

Caro Cases,

ho letto ieri il tuo pamphlet³ [...] e devo dire che questo concetto della totalità che mi era il più ostico – perché porta a voler far quadrare i conti, a escludere *la maglia rotta della rete* (Montale è l'unico filosofo che io sia riuscito a seguire sistematicamente, in gioventù) – comincia ad attrarmi, attraverso questa contrapposizione che fai tra il mondo della natura che questa totalità contiene (totalità disarmonica, difficilmente decifrabile, inesauribile arsenale di contraddizioni) e i sopramondi artificiali che mai una totalità costruiscono (proprio perché metodologicamente coerenti e perfetti, e allora tra questi sopramondi ci metterei anche le filosofie che credono di funzionare troppo bene e senza umiltà verso il reale; in fondo, la ragione per cui credo poco al realismo è il mio grande rispetto per il reale, e per la sua assoluta priorità)⁴.

Del resto Calvino ha sempre insistito nel dichiarare come le sue costruzioni letterarie fossero frutto della fascinazione verso alcune teorie (ed è chiaro come, per lo scrittore, l'attenzione sia rivolta a tutti i discorsi razionali che tentino di dare conto del mondo e del posto che l'uomo vi occupa), ma mai ad esse esclusivamente riconducibili; tra il sorgere di un interesse filosofico e la creazione narrativa si crea uno iato che è il vero e proprio spazio imperscrutabile in cui si forma la parola letteraria:

Ogni "cosmicomica" trae il suo primo spunto [...] da una frase letta in un libro scientifico, là dove un'immagine riesce e prendere forma e svilupparsi e vivere d'una sua vita autonoma. In genere si tratta di libri di cosmologia, di fisica, di genetica, ma potrebbero nascere anche da letture più astratte, di matematica o filosofia. A questo proposito devo dire che non mi piace scegliere le mie letture apposta per "cercare ispirazione", no: io leggo per curiosità a ondate [...] I racconti vengono fuori per conto loro, obbediscono a una loro dinamica interna, sulla quale può capitare che s'innesti l'occasione delle sollecitazioni esteriori⁵.

³ Cesare Cases, *Marxismo e neopositivismo*, Einaudi, Torino, 1958.

⁴ I. Calvino, *A Cesare Cases – Pisa*, Torino, 21 novembre 1958 (in I. Calvino, *Lettere*, cit., pp. 569-570).

⁵ I. Calvino, *Premessa 1968 a La memoria del mondo e alte storie cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, II, p. 1302.

Allo stesso modo la lunga nota che accompagna i testi del *Castello* e della *Taverna dei destini incrociati* insiste nel sottolineare la distanza tra la fascinazione teorica e la successiva fase di rielaborazione creativa. Calvino spiega come l'«idea di adoperare i tarocchi come una macchina narrativa combinatoria» sia in lui sorta dopo la partecipazione, nel 1968, a un seminario sulle strutture del racconto e alla successiva lettura di alcuni saggi sui sistemi semiotici e sull'interpretazione dei tarocchi⁶, precisando però:

[...] non posso dire che il mio lavoro si valga dell'apporto metodologico di queste ricerche. Di esse ho ritenuto soprattutto l'idea che il significato d'ogni singola carta dipende dal posto che essa ha nella successione di carte che la precedono e la seguono; partendo da questa idea mi sono mosso in maniera autonoma secondo le esigenze interne al mio testo. / Quanto alla vastissima bibliografia cartomantica e d'interpretazione simbolica dei tarocchi, pur avendone preso debita conoscenza, non credo che abbia avuto molta influenza sul mio lavoro. Mi sono applicato soprattutto a guardare i tarocchi con attenzione, con l'occhio di chi non sa cosa siano, e a trarne suggestioni e associazioni, a interpretarli secondo un'iconologia immaginaria⁷.

Il livello più profondo del *Castello dei destini incrociati*, è però quello che, si è detto, pone i quesiti fondativi dell'identità individuale. Alla base di tale quesito c'è la consapevolezza di un mondo che l'uomo continuamente tenta di incasellare in sistemi conoscitivi astratti, e ai quali esso continuamente sfugge. L'evidenza della provvisorietà di ogni modello descrittivo è rappresentata in particolare nell'esordio della *Taverna dei destini incrociati*, testo che, dall'edizione Einaudi del 1973, accompagnerà sempre il *Castello*, come si vedrà meglio poco oltre. Infatti, se nel *Castello* l'utilizzo dei tarocchi viscontei aveva permesso di istituire un nuovo linguaggio e di avviare una dinamica comunicativa, dopo che l'*io* si era ritrovato afasico di fronte alla incommensurabilità delle esperienze vissute, nella *Taverna* è liminarmente rappresentato il precoce decadimento di questo sistema linguistico e segnico: ormai tutto il mondo è letto in termini di tarocchi, essi sono stati assorbiti dal linguaggio ordinario e hanno graficamente perso la distintiva e auratica lettera maiuscola. Sono ormai un codice meccanico con cui interpretare il mondo: la capacità discriminante che avevano avuto, come ogni nuovo linguaggio nel momento in cui lo si sta apprendendo (implicando una costante riflessione metalinguistica), viene smarrito, sbiadito dall'abitudine. Essendosi nuovamente persa la capacità regolatrice di un linguaggio – ancora una volta, infatti, i personaggi sono senza voce – nel loro *io* si genera un

⁶ Cfr. I. Calvino, *Nota*, in *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 124 (ora in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, II, cit., pp. 1275-1992). All'interno del presente saggio si continuerà a fornire le indicazioni di pagina in riferimento all'edizione Einaudi 1973, trattandosi della prima pubblicazione della nota.

⁷ *Ibidem*.

onnipervasivo senso di smarrimento, in cui però continua a restare vivo il bisogno di esprimersi e di raccontarsi, di trovare la propria identità.

Il quesito che si pone nel testo edito nel 1973, converge, dunque, nella riflessione sulla formazione dell'identità individuale: dato un mondo al fondo incomprensibile, attraverso l'uso rigido e regolamentato della ragione, posto che «ogni processo analitico, ogni divisione in parti tende a dare del mondo un'immagine che si va via via complicando»⁸, quale margine resta all'individuo per definire la propria posizione e rielaborare la propria identità in un mondo sovraccarico di cose e di informazioni che, appunto, anziché chiarire rischiano di confondere?

Il fatto che sia questo uno dei possibili centri del testo⁹ è dimostrabile osservando le varianti intercorse tra la prima edizione Franco Maria Ricci del 1969¹⁰ del solo *Castello dei destini incrociati* e la sua seconda edizione, apparsa per tipi di Einaudi nel 1973, comprensiva dalla *Taverna*¹¹.

Prima di procedere è necessaria un'ulteriore liminare avvertenza: il mondo, nei testi di Calvino, si declina spesso in termini di scrittura e il rapporto di un *io* narrante e scrivente con l'universo narrato e scritto è posto a modello del rapporto che intercorre tra ogni *io* individuale e il mondo nel quale questi agisce e nel quale trova una direzione per le proprie scelte, un senso, dunque, inteso in termini strettamente etimologici. Lo aveva sottolineato Maria Corti:

Se Calvino sposa sul piano artistico la finzione della cartomanzia, ciò si deve [...] all'avvertita sua coscienza semiotica del processo genetico dell'invenzione [...]. La problematica si arricchisce inoltre di una visione che diremmo ideolo-

⁸ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in I. Calvino, *Saggi (1945-1985)*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, I, p. 210.

⁹ Esaurire i discorsi intorno ai temi individuabili all'interno del *Castello dei destini incrociati* è operazione impossibile, ma, del resto, la struttura proteiforme dei testi calviniani è un risultato consapevolmente cercato dall'autore. A questo proposito si può richiamare una dichiarazione dello stesso Calvino a proposito delle *Città invisibili*: «questo libro è fatto a poliedro, e di conclusioni ne ha un po' dappertutto, scritte lungo i suoi spigoli» (I. Calvino, *Presentazione*, in *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, «Oscar», 2008, pp. X-XI). Per un'analisi che muove dall'affermazione di tale molteplicità, ci si permette di rimandare al saggio: Virna Brigatti, *Il finale gnoseologico delle "Città invisibili" di Italo Calvino*, in «Acme». Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, vol. LXII, fasc. III, settembre-dicembre 2010, pp. 293-307.

¹⁰ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969.

¹¹ In questa sede il riferimento alla genesi del testo definitivo dell'edizione Einaudi 1973 si limita alla valutazione delle sole varianti funzionali al discorso qui condotto, individuate con una collazione tra la prima edizione del *Castello dei destini incrociati* nell'edizione Maria Ricci e l'edizione Einaudi, coinvolgendo dunque, in modo privilegiato il testo del solo *Castello*. Una più estesa indagine su materiali d'archivio viene programmaticamente esclusa dal presente articolo per l'impossibilità di poterla esaurire negli spazi previsti. Si segnala che una prima ricognizione sulle varianti entro le due edizioni e sui materiali archivistici è rintracciabile nelle *Note e notizie sui testi*, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto e Claudio Milanini, in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 1366-1380 (la nota sul *Castello* e la *Taverna* è siglata M.B., Mario Barenghi).

gica, in quanto chiarire il processo dell'invenzione, [...] è anche scoprire altra cosa dall'invenzione, è slittare verso il senso stesso dell'universo, donde il forte carattere simbolico dell'operazione¹².

È, a questo punto, necessario portare lo sguardo sulla differenza delle forme delle due edizioni perché, proprio fin dalla materialità del testo, è testimoniata la maturazione della riflessione sul rapporto *io*-mondo condotta da Calvino. Innanzitutto l'edizione Franco Maria Ricci è un'edizione d'arte: è un libro di grandi dimensioni che lo avvicinano, nella percezione profana, a un codice medioevale, il cui scopo primario è la riproduzione delle miniature delle carte dei tarocchi viscontei¹³. Il testo calviniano, in questa edizione potrebbe essere considerato accessorio, rispondendo pienamente al suo ruolo di scritto letterario d'accompagnamento, che raccoglie l'eredità immaginifica e fantastica che promana dai tarocchi quattrocenteschi. La successiva edizione Einaudi 1973 annulla del tutto questa caratterizzazione non solo per il diverso formato e per la mancanza delle riproduzioni¹⁴ e, ovviamente, per il diverso contesto editoriale nel quale il volume si colloca, ma anche per la distribuzione del testo nel consueto specchio di stampa della narrazione in prosa, mentre nell'edizione Ricci era tipograficamente interrotto con artificiosi a capo che richiamano – almeno all'occhio – la struttura di un poema in versi sciolti:

In mezzo a un fitto bosco, un castello dava
rifugio a quanti la notte aveva sorpreso
in viaggio: cavalieri e dame, cortei reali e
semplici viandanti.
Passai per un ponte levatoio sconnesso.
Smontai di sella in una corte buia.
Stallieri silenziosi presero in consegna il
mio cavallo. Ero senza fiato; le gambe mi
reggevano appena [...] ¹⁵.

L'edizione Einaudi si differenzia, inoltre, per un fondamentale fatto macrostrutturale: sotto il titolo *Il castello dei destini incrociati* si ritrova anche *La taverna dei destini incrociati*, combinazione che non verrà più alterata nelle succes-

¹² M. Corti, *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci* cit., p. 173.

¹³ Il volume propone una dettagliata analisi storico-critica di tale mazzo: cfr. Sergio Samek Ludovici, *Il gioco dei Tarocchi e i mazzi Visconteo-Sforzeschi. Analisi*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York* cit., pp. 145-159

¹⁴ Restano invece i disegni dei tarocchi stilizzati in bianco e nero che anche nella prima edizione contornavano il testo, mostrando al lettore le carte attraverso le quali il narratore racconta la storia.

¹⁵ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York* cit., p. 19. Le successive citazioni dalla *princeps* saranno trascritte di seguito.

sive edizioni e che quindi trasforma *Il castello* da testo autonomo a prima parte di una struttura testuale binaria. Ciò implica che, se Maria Corti poteva – a ridosso della pubblicazione dell'edizione Ricci – esprimere valutazioni critiche solo sul *Castello*, a noi, oggi, questa possibilità è impedita, a meno che non si faccia un discorso unicamente incentrato sulla *princeps*. Allo stesso tempo però, *Il castello* e *La taverna*, non possono essere ridotti a un'unica entità testuale, in quanto *La taverna* si nasconde sotto il titolo *Il castello dei destini incrociati* solo se si considera l'intero volume, mantenendo invece una propria autonomia a livello degli indici e dell'impaginazione: non è dunque né un capitolo, né una sezione del *Castello*, e nell'analisi non può essere in esso assorbita. L'autore stesso, del resto, nella *Nota* che accompagna la pubblicazione del 1973, esordisce dichiarando la loro alterità¹⁶.

Di tutte le fondamentali informazioni sui modi e i tempi di composizione che la lunga *Nota* fornisce, interessa qui sottolineare come sia stata la trama della *Taverna* ad essere stata concepita per prima, mentre il *Castello* è un testo che nasce per un impulso accidentale – la proposta di un editore – e che si costituisce molto rapidamente: si potrebbe quasi parlare di componimento d'occasione, data anche la sede decorativa per la quale è stato pensato. È poi un altro fattore esterno – la ricezione della critica letteraria¹⁷ – che stimola l'autore a riprendere la direzione ipotizzata per prima, ritornando sul materiale accumulato e non utilizzato per l'edizione Ricci. E, a proposito della ripresa della scrittura, è ancora la forma dell'edizione ad essere richiamata dall'autore stesso:

Quest'accoglienza [della critica] m'incoraggiava a tentare di pubblicare il mio testo nella veste usuale degli altri miei libri, rendendolo autonomo dalle tavole a colori del libro d'arte¹⁸.

Calvino torna, dunque, sul testo già edito del *Castello* per riportarlo dentro il grande discorso rappresentato dalle sue opere e, nel compiere questa operazione di *reductio ad idem*, recupera il caotico materiale formatosi nel primo periodo di lavoro, il quale confluirà nel testo della *Taverna*¹⁹.

In questo passaggio alla pubblicazione Einaudi, la dimensione di «simbologia universale» delle esistenze, già determinante nel testo dell'edizione Ricci, viene affinata e l'analisi delle varianti testuali mostra come sia la riflessione sulla costruzione dell'identità individuale ad avere coinvolto maggiormente l'evol-

¹⁶ Cfr. I. Calvino, *Nota* cit., p. 124.

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 125.

¹⁸ *Ivi*, p. 126.

¹⁹ Si segnala sinteticamente che la prima fase di osservazione dei tarocchi e di scrittura di racconti, quella da cui scaturirà la *Taverna*, era stata condotta utilizzando un comune mazzo marsigliese, mentre l'elaborazione del *Castello* è compiuta sul mazzo visconteo (Cfr. *Nota*, pp. 123-124).

luzione del pensiero autoriale. Il centro di questa riflessione investe, ovviamente, la rappresentazione dell'*io* narrante. Si osservi la prima significativa variante, che riguarda la sezione *Tutte le altre storie*:

Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. Anche la mia storia vi è contenuta, sebbene ora io non sappia più dire qual è, tanto fitto è stato il loro intrecciarsi simultaneo (Ricci 1969, pp. 118-120).

Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. Le carte del mazzo sono tutte spiattellate sul tavolo. E la mia storia non c'è? Non riesco a riconoscerla in mezzo alle altre, tanto fitto è stato il loro intrecciarsi simultaneo (Einaudi 1973, p. 42).

A questa variante se ne lega un'altra, fondamentale. Nel testo del 1973 un intero periodo viene inserito all'avvio dell'ultimo paragrafo di quello che è diventato il capitolo *Tutte le altre storie*²⁰:

Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi mi hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene. Quello che rimane di me è solo l'ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti. Ancora mi manca di ripercorrere due lati del quadrato in senso opposto, e io vado avanti solo per puntiglio, per non lasciare le cose a mezzo (Einaudi 1973, p. 46).

Queste varianti portano alle seguenti valutazioni: il rischio che coinvolge la storia individuale, cioè quello di smarrirsi nella moltitudine delle altre storie, che, nel testo dell'edizione Ricci occupava una posizione marginale, diviene uno dei centri tematici del testo del 1973. La maggiore rilevanza di questo tema è confermata, innanzitutto, dal fatto che la possibile presenza della storia individuale, tra la molteplicità delle altrui, viene problematizzata dall'interrogativa, introdotta nella redazione del 1973 (p. 42, vedi sopra), e dalla sua coerente ripresa, nelle prime righe (p. 46) della parte conclusiva del testo, in cui se ne dichiara apertamente la perdita. Inoltre, tale ripresa della problematica che coinvolge l'*io*, in margine alla conclusione del *Castello*, sembra avere come scopo proprio il rilancio della questione nel nuovo testo affiancato. Infatti, il tema dell'identità assume all'interno della *Taverna dei destini incrociati* un peso marcatamente

²⁰ È opportuno segnalare sinteticamente, anche se il discorso occuperebbe maggiore spazio e coinvolgerebbe l'analisi delle varianti strutturali tra le due edizioni, che quelli che nel volume Einaudi 1973 sono diventati dei veri e propri capitoli, con stacco tipografico e di pagina, nella *princeps* sono dei semplici tioletti corsivi inseriti all'interno del testo allo scopo di separare brani che si distinguono per il cambio di soggetto della narrazione. La struttura del testo della prima edizione è dunque più continua e sovrapposta. Cfr. *Note e notizie sui testi* cit., p. 1370.

maggiore. Ciò conferma, dunque, come il testo del *Castello* nel passaggio all'edizione Einaudi perda del tutto il suo carattere occasionale, di fascinazione narrativa – così ben realizzato nella grande e ricca edizione Ricci – per accentuare radicalmente la riflessione sulle tematiche filosofiche che riguardano il rapporto *io/mondo*. Lo spostamento dei pesi sulla bilancia dipende, quindi, soprattutto, dall'aggiunta del testo della *Taverna*, il quale occupa lo spazio di 71 pagine, contro le 47 del *Castello*, e delle quali la parte di testo più lunga è, non a caso, il capitolo *Anch'io cerco di dire la mia*.

Ma quale percorso è proposto, in questo duplice testo, alla coscienza per conquistare la propria identità individuale? Il periodo aggiunto nell'edizione Einaudi (p. 46) insiste nell'indicare come sia stata «l'ostinazione maniaca a completare a chiudere, a far tornare i conti»²¹, a produrre la perdita, da parte del narratore, della propria storia, la quale è sicuramente contenuta nell'intreccio di carte, ma egli non la sa più riconoscere. Tale situazione riporta l'*io* narrante nella condizione in cui si trovava Qfwfq quando non riusciva più a riconoscere il proprio segno dopo che l'universo era stato ricoperto dai segni altrui²²: l'identità sembra reggersi, dunque, su una filigrana sottile, sulla capacità dell'*io* di riconoscere «il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà»²³. C'è però un altro aspetto che va posto in evidenza. Il narratore non ritrova la sua storia, distinta dalle altre (il cui *io* protagonista è quello di ognuno dei commensali), soprattutto perché essa è l'avventura della narrazione e dell'interpretazione, che si frammenta all'interno di esse e allo stesso tempo le sostiene. Ciò può essere messo in relazione con un passo della fondamentale conferenza tenuta da Calvino nel 1967 e nota con il titolo *Cibernetica e fantasmi*:

[...] in queste operazioni [quelle della scrittura letteraria] la persona io, esplicita o implicita, si frammenta in figure diverse, in un io che sta scrivendo e in un io che è scritto, in un io empirico che sta alle spalle dell'io che sta scrivendo e un io mitico che fa da modello all'io che è scritto. L'io dell'autore nello scrivere si dissolve²⁴.

E infatti nella *Taverna* si leggerà:

[...] la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà²⁵.

²¹ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi 1973 cit., p. 46.

²² Cfr. I. Calvino, *Un segno nello spazio*, in *Le cosmicomiche*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., II, p. 111-112. Si noti, a rapidissimo commento, che anche in questo caso, come nel *Castello* e nella *Taverna*, il vuoto e la perdita di senso si producono per sovrappiombamento di altri segni.

²³ I. Calvino, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti* cit., II, p. 379.

²⁴ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 215.

²⁵ I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati*, in *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi 1973 cit., pp. 105-106.

Il rimando alla persona «che leggerà» ben si applica all'*io* narrante del *Castello* e della *Taverna*, il quale è – innanzitutto – un lettore, proprio perché decifra e interpreta le storie altrui raccontate tramite l'accostamento dei tarocchi. Ma questa immagine può essere anche interpretata come la condizione imprescindibile nella quale ogni soggetto è posto: a ognuno è infatti richiesto di imparare a conoscere, riconoscere e decifrare il mondo, proprio per riuscire a orientarsi e a vivere in esso.

Si giunga all'ultima pagina del *Castello* e, dunque, alla sua conclusione nella redazione definitiva:

Sfuggita all'agguato, l'eroina s'era celata sotto i panni d'una ostessa o ancella di castello [...]. Eccola ora apparecchiare una tavola per due, attendere il ritorno dello sposo, e spiare ogni muovere di fronda in questo bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni colpo di scena in questo incastro di racconti, finché non si arriva alla fine del gioco. Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo (Einaudi 1973, p. 48).

Questo è il finale dell'edizione data alle stampe nel 1973, che differisce da quello presente nel volume Maria Ricci del 1969:

Sfuggita all'agguato, l'eroina s'era celata sotto i panni d'una ostessa o ancella di castello [...]. Ecco ora ella apparecchiava una tavola per due (*Due di coppe*) attendendo il ritorno dello sposo, e spiava ogni muovere di fronda in questo (*Sette di bastoni*) bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni volger di pagina in questo incastro di racconti tutti diversi e tutti uguali (Ricci 1969, p. 142).

È evidente come il finale della prima redazione implichi un'idea di chiusura, di annullamento dell'operazione compiuta in tutto il testo: se da pochi tarocchi si riesce a rappresentare una molteplicità di racconti, il dichiararli infine, sulla estrema soglia del testo, *tutti uguali*, togliendo loro il valore dell'unicità e rendendoli indistinguibili, ha come conseguenza la vanificazione del procedimento di significazione messo in atto fino lì²⁶. Se ogni nuovo racconto si riduce a un ripetersi del già detto, perché ognuno di essi è la somma di forme elementari a tutti comuni, è chiaro che la prima inevitabile conseguenza è il fallimento di un qualsiasi tentativo di costruzione di un'identità che si distingua dalle altre e che acquisti quindi una completa e autonoma dimensione di esistenza. Il margine di identità è lasciato solo alla diversa combinazione degli stessi elementi, margine che non pare affatto né soddisfacente né sufficiente. Ma il senso della variante sul finale non porta con sé solo la possibilità di rimescolare il mazzo per ricominciare il gioco e, quindi, permettere l'affiancamento della *Taverna dei destini*

²⁶ Cfr. *Note e notizie sui testi* cit., p. 1370.

incrociati. Essa indica, anche, la precisa scelta compiuta dall'autore di spostare la problematica esistenziale, che il primo finale sottintende, all'interno del nuovo testo. Il nucleo concettuale di tale finale, infatti, ritorna all'interno della *Taverna*:

La scrittura insomma ha un sottosuolo che appartiene alla specie, o almeno alla civiltà, o almeno a certe categorie di reddito. E io? E quel tanto o quel poco di squisitamente mio personale che credevo di metterci? Se l'ombra di un autore posso evocare ad accompagnare i miei passi diffidenti nei territori del destino individuale, dell'io, del (come ora dicono) «vissuto», dovrebbe essere quello dell'Egotista di Grenoble, del provinciale alla conquista del mondo, che una volta leggevo come se aspettassi da lui la storia che dovevo scrivere (o vivere: c'era una confusione tra i due verbi in lui, o nel me di allora). Quale di queste carte mi indicherebbe, se rispondesse ancora al mio appello? Le carte del romanzo che non ho scritto, [...]? Ma qui io vedo solo *stampi di scene che si ripetono uguali* [...]. Era questa la ricetta che mi aspettavo da lui? (Per il romanzo e per qualcosa oscuramente imparentata con il romanzo: «la vita»?) Cos'è che teneva insieme tutto questo e se ne è andato?²⁷

Ecco dunque come la continua riduzione a elementi primari indivisibili basilari porti in sé il rischio della perdita della distinzione, dell'originalità, dell'unicità, e di conseguenza dell'identità individuale e irripetibile²⁸.

Il capitolo *Anch'io cerco di dire la mia* – da cui è tratta la precedente citazione – scompagina²⁹ la struttura che aveva, fino a quel punto, retto la narrazione della *Taverna*, per quanto in modo molto più precario rispetto alla stabilità diegetica del *Castello*³⁰. Il narratore entra direttamente nel gioco dei tarocchi e lo fa innanzitutto affermando la propria identità:

²⁷ I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati* cit., p. 104 (corsivo mio).

²⁸ Cfr. I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati* cit., pp. 105.

²⁹ «[...] il senso dell'assumere il narrabile come combinazione di carte, di storie che narrano se stesse, dà per risultato la cancellazione dell'io, se no a che serve? Quindi il tirare in ballo l'io manda tutto all'aria» (I. Calvino, *A Edoardo Sanguineti – Genova*, Parigi, 5 febbraio 1974, in *Lettere* cit., p. 1228).

³⁰ Tale stabilità è resa solida nel passaggio tra le due edizioni, in quanto la struttura diegetica del *Castello* viene resa più lineare. Non è possibile fornire altro che un accenno al fatto che l'introduzione della suddivisione in capitoli ha come conseguenza una ridistribuzione della materia narrativa, che diviene più compatta. Le conclusioni delle storie che nell'edizione 1969 sono tutte raccolte sotto il titolo *Tre storie tenebrose* non sono più ritardate rispetto al loro avvio e svolgimento, rendendo l'intera struttura narrativa programmaticamente più consequenziale. In particolare: la *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, nell'edizione Einaudi 1973 occupa le pagine 15-20, ed è perfettamente consequenziale, mentre nell'edizione Ricci si avvia a p. 48, si interrompe a p. 60 e si conclude alle pp. 78-84. La *Storia della sposa dannata* nell'edizione Einaudi 1973 occupa le pagine 21-24, nell'edizione Ricci si avvia a p. 60, si interrompe a p. 70 e si conclude sulla p. 78. Per leggere il loro finale, dunque, nel testo del 1973 non è più necessario attendere il termine della *Storia d'un ladro di sepolcri*, come avviene invece nell'edizione 1969 (dove, appunto, questi ultimi tre titoli citati non compaiono). Cfr. *Note e notizie sui testi* cit., pp. 1368-1369.

[...] devo richiamare l'attenzione sulla carta detta del *Re di bastoni*, in cui si vede seduto un personaggio che se nessun altro lo reclama potrei essere io: tanto più che regge un arnese puntuto con la punta in giù, come io sto facendo in questo momento, e difatti questo arnese a guardarlo bene somiglia a una stilo o calamo o matita ben temperata o penna a sfera, e se appare di grandezza sproporzionata sarà per significare l'importanza che il detto arnese scrittorio ha nell'esistenza del detto personaggio sedentario. Per quel che ne so, è proprio il filo nero che esce da quella punta di scettro da poche lire la strada che mi ha portato fin qui³¹.

A questo punto si dichiara come l'*io* narrante sia l'*io* di uno scrittore, di un poeta. Il poeta era stato, però, in zone precedenti del testo, identificato attraverso la mediazione della carta del *Bagatto*, la quale, a sua volta, rappresentava Faust, l'alchimista, il diavolo: tutte figure accumulate dal fatto di avere speso la loro vita «a indagare le combinazioni degli elementi e le loro metamorfosi»³². Egli ora si trova con

[...] un mazzo di tarocchi in mano (che) è l'equivalente della Grande Opera che vuole comporre, disponendo le carte in un quadrato in cui si leggano dall'alto in basso, da sinistra a destra, e viceversa, tutte le storie compresa la sua. Ma quando gli sembra d'essere riuscito a far quadrare le storie degli altri, s'accorge che la sua storia s'è persa³³.

È la conferma di quanto si presentava nel *Castello*, dove tuttavia il problema era posto in termini di incapacità dell'*io* di riconoscere la propria storia, nonostante essa ci fosse da qualche parte, nascosta all'interno di qualche combinazione di segni. Nella *Taverna*, invece, questa certezza della presenza viene meno e si avverte la minaccia della totale perdita dell'identità.

È vano, infatti, insistere e ostinarsi a cercare la propria storia: «l'attesa è inutile, ciò che resta in fondo ai recipienti è solo piombo»³⁴. L'alchimista-Faust «è deluso dai poteri della sua arte come del cincischiare tra le combinazioni dei tarocchi»³⁵. Proprio di fronte a questa insensatezza claustrofobica l'*io* nutre il desiderio di «cercare nella successione delle carte la via d'un cambiamento che si trasmetta al fuori»³⁶. Ma una volta che l'alchimista ha venduto l'anima al diavolo, in cambio del potere di trasformare il metallo in oro, che è ancora una volta un potere conoscitivo, ciò che ottiene è deludente:

³¹ I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati* cit., p. 99.

³² Ivi, p. 89. Inoltre, il diavolo è definito «vecchio principe d'ogni mescolanza e ambiguità», (I. Calvino, *Il castello* cit., pp. 17-18), il poeta è colui che è «intento a interpolare nel suo orditto le rime delle ottave, le fila degli intrecci, le ragioni e le sragioni» (ivi, p. 38).

³³ I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati* cit., p. 90.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 92.

³⁶ Ivi, p. 90.

[...] credevo che la ricchezza fosse il diverso, il molteplice, il mutevole, e non vedo che pezzi di metallo uniforme che vanno e vengono e s'accumulano, e non servono ad altro che a moltiplicare se stessi, *sempre uguali*³⁷.

Ancora una volta si ripresenta il finale dell'edizione 1969: evidentemente esso contiene delle problematiche che non possono essere evitate. Il problema è dunque la possibilità del riconoscimento dell'identità individuale, conoscenza imprescindibile per potere avviare le relazioni con il «fuori», l'altro, il mondo. E – questo suggerisce il testo di Calvino – non si raggiunge consapevolezza di sé e del mondo tentando di ordinarlo: per questa via si giunge solo alla sua anestetizzazione e all'annientamento di sé. Operando continue riduzioni a un astratto sistema razionale si possono ottenere solo provvisori risultati, che non daranno mai ragione del tutto e che non apriranno mai la strada di una conoscenza, in quanto qualsiasi conoscenza è prima di tutto relazione tra due soggetti o tra un soggetto e un oggetto. E le angoscianti conclusioni possono essere queste:

[...] – Il mondo non esiste – Faust conclude quando il pendolo raggiunge l'altro estremo – non c'è un tutto dato tutto in una volta: c'è un numero finito d'elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardi di miliardi, e di queste solo poche trovano una forma un senso e s'impongono in mezzo a un pulviscolo senza senso e senza forma; come le settantotto carte del mazzo di tarocchi nei cui accostamenti appaiono sequenze di storie che subito si disfano³⁸.

[...] – Il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è, in fondo al gral c'è il tao, – e indica il rettangolo vuoto circondato dai tarocchi³⁹.

Il capitolo *Anch'io cerco di dire la mia* si avvia proprio dopo queste due affermazioni.

Per continuare il brevissimo percorso possibile in questa sede si noti che, all'interno della *Taverna*, letteralmente, ci si perde: sembrerebbe che questo insieme ingarbugliato di storie abbia assorbito su di sé tutta la negatività e la confusione entropica che è la contropartita del lavoro minuzioso e regolato che è stato perfezionato nella seconda edizione del *Castello* e che ha contemporaneamente portato alla luce *Le città invisibili*⁴⁰. Gli elementi in contraddizione o corrispondenza, nel testo della *Taverna*, e i rimandi tematici sono fitti fra i vari capitoli, ma se seguiti uno a uno hanno un effetto disorientante.

³⁷ Ivi, p. 94 (corsivo mio).

³⁸ Ivi, p. 97.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

Mentre, quindi, la linearità diegetica del *Castello* è stata ricomposta, come testimoniano le numerose varianti strutturali e narrative di cui non si può dare conto qui, la *Taverna* viene concepita per assorbire e rappresentare il disordine irriducibile del mondo.

La prima parte di *Anch'io cerco di dire la mia* insiste infatti – interposta la riflessione sulla scrittura – nel portare l'attenzione sullo strato nascosto e allo stesso tempo imprescindibile dell'esistenza:

[...] la materia prima dello scrivere non è tutto un risalire alla superficie di grinfie pelose, azzannamenti cagneschi, cornate caprine, violenze impedito che annaspino nel buio? Ma la cosa può essere vista in due modi: che questo brulicare demoniaco all'interno delle persone singole e plurali, nelle cose fatte o credute di fare, e nelle parole dette e credute di dire, sia un modo di fare e di dire che non sta bene, e convenga ricacciare tutto giù, oppure sia invece ciò che più conta e visto che c'è sia consigliabile farlo venire fuori, due modi di vedere la cosa poi a loro volta variamente mescolati [...] Nella scrittura ciò che parla è il represso⁴¹.

E si ritorna al brano già citato:

La scrittura insomma ha un sottosuolo che appartiene alla specie, o almeno alla civiltà, o almeno a certe categorie di reddito. E io? E quel tanto o quel poco di squisitamente mio personale che credevo di metterci? [...] Forse è arrivato il momento d'ammettere che il tarocco numero uno è il solo che rappresenta onestamente quello che sono riuscito a essere: un giocoliere o illusionista che dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d'effetti⁴².

A questo punto il filo interpretativo non può non legarsi ancora al saggio *Cibernetica e fantasmi*, dove si ritrovano affermazioni che possono essere poste in diretta relazione con le riflessioni che emergono dal testo letterario della *Taverna*:

Per quali vie l'anima e la storia o la società o l'inconscio si trasformano in una sfilza di righe nere su una pagine bianca?⁴³

La linea di forza della letteratura moderna è nella sua coscienza di dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio sociale o individuale è rimasto non detto: questa è la sfida che continuamente essa rilancia⁴⁴.

⁴¹ I. Calvino, *La taverna* cit. pp. 100-102.

⁴² Ivi, pp. 103-105.

⁴³ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi* cit., p. 214.

⁴⁴ Ivi, p. 219.

Perché diventa così fondamentale l'affiorare dell'inconscio, di ciò che va a scompaginare i tentativi di ricomposizione ordinata delle cose? Perché occorre scrivere la *Taverna* dopo la fatica della sistemazione razionale – e comunque ancora perfettibile – del *Castello*? Probabilmente perché è proprio nel confronto e nella comprensione di ciò che resta fuori dallo schema che si dà la possibilità della 'vita vera', della relazione umana, e dunque della presa di coscienza di una propria identità e della consapevolezza di sé.

Ancora una volta è la mediazione della riflessione poetica a tracciare la rotta:

[...] la letteratura è sì gioco combinatorio che segue le possibilità implicite nel proprio materiale, indipendentemente dalla personalità del poeta, ma è gioco che a un certo punto si trova investito d'un significato inatteso [...] La macchina letteraria può effettuare tutte le permutazioni possibili in un dato materiale; ma il risultato poetico sarà l'effetto particolare d'una di queste permutazioni sull'uomo dotato d'una coscienza e d'un inconscio, cioè sull'uomo empirico e storico, sarà lo shock che si verifica solo in quanto intorno alla macchina scrivente esistono i fantasmi nascosti dell'individuo e della società⁴⁵.

E, infatti, nella seconda parte di *Anch'io cerco di dire la mia*, dove cambia la simbologia, e si passa dai tarocchi ai quadri, e la molteplicità delle figure si riduce a due grandi archetipi, San Girolamo e San Giorgio, si insiste sulla presenza al loro fianco delle bestie, leone e drago: il leone per San Girolamo è «l'annuncio di terremoto» dentro «lo spazio interiore»⁴⁶, mentre il drago per San Giorgio è «il fondo oscuro di se stesso»⁴⁷:

[...] il drago non è solo il nemico, il diverso, l'altro, ma siamo noi, è una parte di noi stessi che dobbiamo giudicare. [...] Possiamo considerarlo un solo animale [insieme al leone]: la bestia feroce che incontriamo tanto fuori quanto dentro di noi, in pubblico e in privato⁴⁸.

Ed ecco che

Così ho messo tutto a posto. Sulla pagina, almeno. Dentro di me tutto resta come prima⁴⁹.

Quindi concludere la *Taverna dei destini incrociati* – e con essa *Il castello* della struttura editoriale *ne varietur* – con l'incastro delle tre tragedie fondanti la modernità letteraria (*Amleto*, *Macbeth* e *Re Lear*) sembra un inno alla necessità di

⁴⁵ Ivi, p. 221.

⁴⁶ I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati*, p. 107.

⁴⁷ Ivi, p. 109.

⁴⁸ Ivi, p. 110.

⁴⁹ Ivi, p. 111.

tutto questo represso e inconscio. Questi fantasmi non erano mai stati preclusi nemmeno nel *Castello*, basti pensare alla follia di Orlando, ma lì c'era ancora una struttura che impediva il collasso, mantenendo un ordine, anche se capovolto⁵⁰.

Sembrerebbe che non basti: per dare lo spazio del senso, del «risultato poetico» e, quindi, dell'interazione conoscitiva tra soggetti che acquistino consapevolezza di sé occorre guardare in faccia tutto ciò che resta, oltre le pretese di ordine e costruzione: ciò che, appunto, dentro di sé «resta come prima». Le ultime parole del narratore della *Taverna* sono infatti:

Sono stanco che *Il Sole* resti in cielo, non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del *Mondo*, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio, i frantumi di specchio del disastro⁵¹.

È questa la sola conclusione che può suggerire il testo di Calvino del 1973: è soltanto oltre i tentativi di ordine e sistemazione che è possibile ritrovare un punto di congiunzione fra il sé e l'universo, quella che era stata chiamata «la via d'un cambiamento che si trasmetta al fuori»⁵². Forse è proprio quella parte indicibile e nascosta di ognuno, quella dimensione magmatica e profonda della soggettività a essere la sola possibile garanzia di identità, di esistenza, di contatto: «talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità»⁵³.

⁵⁰ «Nell'ultima carta si contempla il paladino legato a testa in giù come *L'Appeso*. E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: – Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro» (I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi 1973 cit., p. 34). Cfr. I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Ricci 1969, p. 102, con la variante de «*Il Penduto*» in luogo de «*L'Appeso*».

⁵¹ I. Calvino, *La taverna dei destini incrociati* cit., p. 120.

⁵² Ivi, p. 90.

⁵³ Il riferimento è al Montale dei *Limoni*, negli *Ossi di seppia*.



Bonifacio Bembo, *La Giustizia*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 25 (dall'originale conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo).



Pseudoantonio Cicognara, *La Luna*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 29 (dall'originale conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo).



Bonifacio Bembo, *Cavallo di Spade*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 43 (dall'originale conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo).



Bonifacio Bembo, *Il Bagatto (o Giocoliere)*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 75 (dall'originale conservato presso la Morgan Library di New York).



Bonifacio Bembo, *L'Appiccato*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 93 (dall'originale conservato presso la Morgan Library di New York).



Bonifacio Bembo, *La Regina di Spade*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 109 (dall'originale conservato presso la Morgan Library di New York).



Bonifacio Bembo, *Il Re di Spade*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 111 (dall'originale conservato presso la Morgan Library di New York).



Bottega di Bonifacio Bembo, *Quattro di Bastoni*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 139 (dall'originale conservato presso la Morgan Library di New York).



Bonifacio Bembo, *Cavallo di Bastoni*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 71 (dall'originale conservato presso l'Accademia Carrara di Bergamo).



Bonifacio Bembo, *Il tempo*, in *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969, p. 71 (dall'originale conservato presso la Morgan Library di New York).

crudeli suoceri pagarono (*Danari*) uno scherano che conducesse nel bosco (*Bastoni*) la sposa e la uccidesse. Ecco allora che l'energumeno (*La Forza*) e *Il Penduto* si rivelavano essere la stessa persona, lo scherano che s'avventava contro la nostra leonessa e si ritrovava poco dopo legato a testa in giù da quella robusta lottatrice. Sfuggita all'agguato, l'eroina s'era celata sotto i panni d'una ostessa o ancella di castello, come noi la vedevamo ora tanto in persona quanto nell'arcano della *Temperanza* mescere un purissimo vino (quale i motivi bacchici dell'*Asso di Coppe* garantivano). Ecco ora ella apparecchiava una tavola per due (*Due di Coppe*) attendendo il ritorno dello sposo, e spiava ogni muovere di fronda in questo (*Sette di Bastoni*) bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni volger di pagina in questo incastro di racconti tutti diversi e tutti uguali.

Italo Calvino

Il Re di Bastoni
Morgan Library, New York
Bonifacio Bembo e allievo

Seduto sul trono giallo esagonale in posizione frontale con grande corona sui capelli biondi, col manto e la giubba azzurre orlati d'ermellino. Una grande aquila ad ali spiegate e la colomba nel nido — insegne viscontee — si stagliano sul petto. Con la destra regge lo scettro, con la sinistra la mazza sottile indicatrice del seme (bastoni). Ha maniche rosse, guanti verdi, calze viola e gambe incrociate (come il Re di denari cui assomiglia fortemente).

SEMIOTICA E PROCESSI INTERPRETATIVI

UMBERTO ECO E IL ROMANZO FILOSOFICO.
DA «IL NOME DELLA ROSA» A «L'ISOLA DEL GIORNO PRIMA»

Ulla Musarra-Schroeder

I romanzi di Umberto Eco possono, in parte, essere letti in termini filosofici, sia perché Eco in essi illustra vari capitoli della sua semiotica, vera e propria filosofia della produzione e della funzione culturale dei segni, ossia dei possibili processi di semiosi, sia perché riflettono varie correnti della tradizione filosofica, introducendo a volte tra i personaggi la figura del filosofo e dando largo spazio a dispute o dialoghi su argomenti filosofici. Infatti, in alcuni suoi romanzi, Eco ri-scrive o cita non solo generi come il romanzo storico, il romanzo poliziesco, il romanzo d'avventura, ma anche il romanzo filosofico.

Dedico la prima parte di questo saggio a una breve presentazione di alcune tematiche filosofiche e semiotiche di Eco, mettendo in rilievo soprattutto quelle che, come cercherò di dimostrare nella seconda parte, hanno avuto un impatto su *Il nome della rosa* (1980) e *Il pendolo di Foucault* (1988). Il terzo paragrafo dell'analisi sarà dedicato a *L'isola del giorno prima* (1994), romanzo che, forse più dei due romanzi precedenti, può essere considerato una ri-scrittura post-moderna e ironica del *conte philosophique*. Concludo con alcune osservazioni sui romanzi più recenti di Eco e i loro rispettivi contesti di pensiero.

1. *Semiotica generale: tra semiosi illimitata ed enciclopedia*

Nell'introduzione a *Trattato di semiotica generale* (1975), Eco inserisce la semiotica nella «più venerabile tradizione filosofica»¹, che va dal pensiero greco-latino al pensiero contemporaneo. Caratteristica della semiotica è una posizione filosofica che s'ispira alla scoperta di Aristotele secondo la quale «l'essere si dice in molti modi» e i più vari fenomeni sono uniti da un'«identità profonda». Siccome questa identità profonda non appare in superficie, il filosofo «la pone»: «Pone le condizioni stesse del discorso che permette di affrontare fenomeni difformi da un punto di vista unitario»; ma non potendo, al contrario dello scien-

¹ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 17.

ziato, «provare ciò che pone [...] prova a porre un concetto che consenta di interpretare in modo globale una serie di fenomeni e che permetta ad altri di fondare le proprie interpretazioni parziali. Il filosofo non scopre la sostanza, ne pone il concetto»², il quale, nel caso della semiotica generale, sarà quello della semiosi.

Circoscrivendo il terreno della semiotica generale, Eco indaga sulle frontiere che la separano dalla filosofia del linguaggio e dalla semiologia strutturale. Sostiene che la filosofia del linguaggio (trattasi sia della filosofia analitica sia di una filosofia di orientamento ermeneutico), oltre a limitarsi a espressioni in una lingua naturale, si preoccupa delle funzioni di 'verità' di singoli enunciati³, mentre la semiotica si estende a molti altri tipi di linguaggi (dai fenomeni naturali ai fenomeni verbali e non-verbali). La differenza tra semiologia e semiotica sta nel fatto che la prima privilegia il segno linguistico (artificiale e intenzionale) insieme ai sistemi o alle strutture linguistiche che regolano espressioni convenzionalizzate non-verbali⁴, mentre la seconda, oltre ad allargare il campo a una serie ampia di fenomeni segnici, che possono essere anche naturali e non intenzionali, si occupa di processi di *semiosi*, di produzione e interpretazione di segni. Per Eco comunque il rapporto tra semiologia e semiotica può essere considerato non solo come distacco, ma anche come continuità cronologica e metodologica. In tal senso il *Trattato di semiotica generale* segna la transizione da una semiologia strutturale di derivazione saussuriana a una semiotica filosofica di derivazione peirceana. L'interesse «si sposta sulla generazione dei testi, sulla loro interpretazione, sulle pulsioni produttive, sul piacere stesso della semiosi»⁵. Secondo Eco, l'idea originale di segno non è quella saussuriana, «fondata sull'eguaglianza, sulla correlazione fissa stabilita dal codice, sulla equivalenza tra espressione e contenuto»; risale invece a una tradizione antica (che va da Platone ad Aristotele agli Stoici ad Agostino a Tommaso⁶), in cui affiorano già delle concezioni del segno come fondato «sull'inferenza, sulla interpretazione, sulla dinamica della semiosi»⁷.

In gran parte dei suoi scritti teorici, da *Trattato di semiotica generale* a *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984) e *I limiti dell'interpretazione* (1990), Eco si ricollega alla tradizione filosofica della semiotica peirceana. Un concetto chiave sarà quello della 'semiosi illimitata' di Charles Sanders Peirce, concetto che permette di elaborare l'idea dell'apertura dei testi (letterari, artistici e altri). È indissolubilmente collegata alla concezione peirceana del segno come una struttura aperta triadica, in cui un'espressione ossia un *representamen*, che sta per un oggetto,

² U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. XIII-XIV.

³ Cfr. U. Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, in *Reading Eco. An Anthology*, a cura di Rocco Capozzi, Bloomington, Indiana University Press, 1997, p. 7.

⁴ Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, cit., pp. 25-26.

⁵ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio* cit., p. XIV.

⁶ Ivi, pp. 22-34.

⁷ Ivi, pp. XIV-XV.

che non è solo un *Oggetto Dinamico* (ciò a cui il *representamen* si riferisce), ma anche un *Oggetto Immediato* (ciò che il *representamen* esprime o significa), evoca (nella mente o “quasi-mente” di chi l’interpreta) un terzo termine, l’*Interpretante*, che a sua volta genera un altro segno triadico, «e così via all’infinito»⁸.

In scritti più recenti, Eco ha sentito il bisogno di delimitare il concetto della semiosi illimitata rispetto alla pratica interpretativa della cosiddetta «semiosi ermetica»⁹. Quest’ultima ha le radici nella tradizione ellenistica, nei testi del cosiddetto *Corpus Hermeticum*¹⁰, in cui l’Idea del Divino o della Verità è oggetto, non di una riflessione razionale, ma di un’intuizione mistica e non-razionale. Una delle differenze tra la semiosi illimitata e la semiosi ermetica (o «deriva ermetica») sta nella presenza o nell’assenza di costrizioni contestuali o circostanziali. Nella prima, il passaggio da un interpretante all’altro si attualizza «unicamente nell’ambito di un contesto dato o sotto un certo profilo. La semiosi è virtualmente illimitata ma i nostri scopi cognitivi organizzano, incorniciano e riducono questa serie indeterminata e infinita di possibilità»¹¹, mentre nella seconda, il processo interpretativo è intuitivo e liberamente associativo: «La caratteristica principale della deriva ermetica ci è sembrata essere l’abilità incontrollata nello slittare da significato a significato, da somiglianza a somiglianza, da una connessione a un’altra»¹². Gli adepti della semiosi ermetica presumono che «qualsiasi cosa [...] può rimandare a qualsiasi altra cosa, proprio perché c’è un soggetto trascendente forte, l’Uno neoplatonico». Questo soggetto trascendentale, essendo «il luogo della *Coincidentia Oppositorum* [...] e dunque, contemporaneamente, Tutto, Nulla, e Fonte Indicibile di Ogni Cosa, fa sì che ogni cosa si connetta a ogni altra grazie a una ragnatela labirintica di mutui riferimenti», anche se ciò che potrebbe essere un «significato finale» rimarrà sempre un «segreto inattingibile»¹³.

⁸ Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale* cit., pp. 101-102, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1979, pp. 27-29; U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., pp. XIV-XVI; U. Eco, *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani 1984, pp. 327. Eco sottolinea che «il segno, per Peirce, non è solo qualcosa che sta al posto di qualcosa d’altro, ovvero vi sta sempre ma solo sotto qualche rispetto o capacità», *Semiotica e filosofia del linguaggio* cit., p. XV. Allude a ciò che Peirce descrive come *ground*, ossia una qualità o un attributo dell’Oggetto Dinamico che il *representamen* seleziona come pertinente per costruire l’Oggetto. Il *ground* è solo uno tra i tanti possibili predicati dell’oggetto ed è selezionato in base a un determinato contesto e sotto un certo profilo (cfr. U. Eco, *Lector in fabula* cit., p. 31).

⁹ Cfr. U. Eco, *I limiti dell’interpretazione* cit., pp. 41-70, e *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani 2002, pp. 33-80.

¹⁰ Il *Corpus Hermeticum* è stato prodotto nel II secolo ellenistico e non, come è stato sostenuto durante il rinascimento, in un periodo anteriore a Platone (U. Eco, *I limiti dell’interpretazione* cit., p. 46). Per una storia dell’ermetismo dalla gnosi al neoplatonismo rinascimentale, al cabalismo cristiano, alla cultura europea tra il Sei- e il Novecento, si veda ivi, pp. 46-55.

¹¹ Ivi, p. 327.

¹² Ivi, p. 326.

¹³ Ivi, p. 327.

Se nella semiosi ermetica, ogni significato, in un processo di continui slittamenti o differimenti, si disperde o si dissemina, la semiosi illimitata di origine peirceana, è sempre orientata verso uno scopo conoscitivo. Mentre la norma della semiosi ermetica è di sapere sempre «altro» («“Un segno è qualcosa conoscendo il quale conosciamo qualcos’altro”»), la semiosi peirceana è indirizzata verso la possibilità di conoscere «qualcosa di più». La corsa degli «ermetici» per sapere sempre «altro» fa sì che il processo interpretativo non si fermi mai, diventando *un regressus ad infinitum*. La semiosi cognitiva di Peirce invece è solo «virtualmente illimitata», in quanto destinata ad avvicinarsi sempre più a un «interpretante logico finale» o, almeno, a uno stadio in cui si avrà «una conoscenza maggiore del contenuto del *representamen* da cui la catena interpretativa aveva preso avvio»¹⁴.

Secondo Peirce, i vari stadi di un processo interpretativo sono il risultato di una forma d’inferenza logica, ossia abduzione (o ipotesi), nozione che è diversa dalla semplice decodifica, in quanto «conferisce senso a vaste porzioni di discorso sulla base di decodifiche parziali»¹⁵. Si distingue dalla deduzione e dall’induzione per lo spazio che concede all’intuizione, all’immaginazione. Al contrario della deduzione, in cui da una regola, dato un caso, s’inferisce un risultato, e dall’induzione, in cui da un caso e un risultato, s’inferisce una regola, nell’abduzione si fa un’inferenza sintetica e creativa: di fronte a un fatto sorprendente si suppone sia una regola che un caso (il fenomeno riscontrato potrebbe essere il caso, e perciò anche il risultato, di questa regola ipotetica). Eco distingue tre tipi diversi di abduzione: «l’abduzione ipercodificata» o «ipotesi» (in cui la legge è già data e già «codificata», per cui lo sforzo abduttivo è minimo), «l’abduzione ipocodificata» (in cui «la regola deve essere selezionata da una serie di regole equiprobabili messe a nostra disposizione dalla conoscenza corrente del mondo (o enciclopedia semiotica)»¹⁶, e infine «l’abduzione creativa» (in cui «la legge dev’essere inventata *ex novo*», come accade in alcune scoperte che «cambiano un paradigma scientifico stabilito». L’abduzione creativa richiede un’operazione di «meta-abduzione» per decidere «se l’universo possibile delineato dalle nostre abduzioni sia lo stesso della nostra esperienza». È fondamentale «non solo nelle scoperte scientifiche ‘rivoluzionarie’ ma anche (e normalmente) nell’indagine criminale»¹⁷. Come esempi illustrativi, Eco riporta un capitolo dello *Zadig* di Voltaire e un episodio di un’indagine di Sherlock Holmes, estratto da un racconto di Conan Doyle.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ U. Eco, *Trattato di semiotica generale* cit., p. 185.

¹⁶ Ivi, p. 239. Nell’abduzione ipocodificata, ossia «l’abduzione *strictu sensu*», la regola «è selezionata in quanto è la più plausibile tra molte, ma non è certo se sia o no quella corretta», per cui ha bisogno di verifica. Un esempio illustrativo è la scoperta di Keplero dell’ellitticità dell’orbita di Marte, scoperta fondata sulla selezione fra vari tipi di curve geometriche e «alcune assunzioni precedenti sulla regolarità dell’universo [...] (i pianeti non fanno salti casuali nello spazio e non si muovono per spirali e sinusoidi)» (ivi, pp. 237-238).

¹⁷ Ivi, p. 238.

L'elaborazione della teoria della semiosi illimitata s'intreccia con quella dell'«enciclopedia». L'enciclopedia ha la struttura aperta di un «semema», il quale può essere letto secondo vari percorsi che includono «tutte le connotazioni codificate che dipendono dalle denotazioni corrispondenti, insieme alle selezioni contestuali e circostanziali»¹⁸. Nel modello componenziale di un dato semema, la serie di unità semantiche dipendono da varie selezioni contestuali. Così, ad esempio, il semema «balena» può essere interpretato secondo competenze enciclopediche distinte: quella di uno zoologo, di un autore di bestiari medievali, dell'uomo comune di oggi, di un pescatore o marinaio che, come alcuni personaggi in *Moby Dick*, vedono nella balena un pesce «favoloso e diabolico»¹⁹. Per un'ulteriore elaborazione della nozione di enciclopedia, Eco utilizza il modello di memoria semantica di Quillian, che s'avvicina a quello della semiosi illimitata. Questo cosiddetto modello Q prevede un processo semiosico complicatissimo²⁰. Dovrebbe «apparire come una sorta di rete polidimensionale, dotata di proprietà topologiche, dove i percorsi si accorciano e si allungano e ogni termine acquista vicinanza con altri, attraverso scorciatoie e contatti immediati [...]»²¹, descrizione che s'avvicina molto alla maniera in cui Eco, a proposito di Joyce, descrive la semiosi illimitata:

Finnegans Wake è un'immagine soddisfacente dell'universo della semiosi illimitata (in contrasto con la semiosi ermetica) proprio perché è un testo a pieno diritto. Un testo 'aperto' è pur sempre un testo, e un testo può suscitare infinite letture senza però suscitare qualsiasi lettura possibile [...]. Nel processo di semiosi illimitata è possibile andare da qualsiasi nodo a ogni altro nodo, ma i passaggi sono controllati da regole di connessione che la nostra storia culturale ha in qualche modo legittimato»²².

Anche in altri testi ricollega la semiosi illimitata alla nozione dell'enciclopedia. Nel capitolo *Joyce, Semiosis, and Semiotics* riprende la descrizione del modello Q, collegandolo sia alla semiosi illimitata sia al concetto di enciclopedia: «If the model of our encyclopedic competence is an immense web of interpretants where from every single point of the net every other point can be reached, then one could read the whole Joycean opus as the gigantic attempt of presupposing, as its own reading code, an encyclopedia»²³ o, come sottolinea altrove:

¹⁸ Ivi, p. 152.

¹⁹ Cfr. ivi, pp. 161-162.

²⁰ Nel modello Q, numerosi legami connettono ogni significato di lessema (o *type*) con una molteplicità di altri lessemi (interpretanti o *tokens*) che, a loro volta, possono diventare *types* e generare molti altri *tokens*, un processo potenzialmente infinito (cfr. ivi, pp. 174-176).

²¹ Ivi, p. 176.

²² U. Eco, *I limiti dell'interpretazione* cit., p. 107.

²³ U. Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 144-145.

«L'enciclopedia è dominata dal principio peirceano della *interpretazione* e quindi della *semiosi illimitata*»²⁴.

In vari saggi Eco propone la metafora del *rizoma* (di Deleuze e Guattari) per descrivere l'enciclopedia, ispirandosi al progetto dell'*Encyclopédie* dell'Illuminismo²⁵. Come il *rizoma*, l'enciclopedia è una sorta di rete o labirinto aperto e multidimensionale, in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto e che, inoltre, non ha né centro né periferia. Eco contrappone quest'idea di enciclopedia a quella di «dizionario», nozione teorica con la quale circoscrive la categorizzazione gerarchica, a forma di «albero», dell'universo in sostanze, generi e specie, come rappresentata da una tradizione filosofica che va dal Neoplatonismo (Porfirio, Boezio) al Medio Evo, tradizione dominata dalla «persuasione [...] che l'albero mimi la struttura del reale»²⁶. Misurato con la realtà della lingua naturale, il dizionario si rivela inadeguato; non è che un modello strutturale di una lingua ridotta, un modello che fa astrazione delle determinazioni di circostanze e contesti: «l'albero dei generi e delle specie, comunque venga costruito, esplose in un pulviscolo di differenze, in un turbine infinito di accidenti»²⁷. Se il modello del dizionario pretende di poter abbracciare ordini categoriali universali, nell'enciclopedia non esistono «modelli di competenza enciclopedica globale»²⁸. Come del *rizoma*, anche dell'enciclopedia si possono solo costruire delle mappe locali: «Del *rizoma* si danno sempre e solo descrizioni locali; [...] ogni descrizione locale tende ad una mera ipotesi circa la globalità della rete. Nel *rizoma*, pensare significa muoversi a tentoni, e cioè *congetturalmente*»²⁹.

Secondo Eco la letteratura può aprire e arricchire l'enciclopedia. Ciò è merito, tra l'altro, dell'invenzione dei «mondi della finzione», «mondi possibili» che, nella nostra enciclopedia, possono lasciare «una traccia, una fruttuosa ferita»³⁰. È merito anche della metafora che per Eco è uno «strumento di conoscenza»³¹. La funzione della metafora è, infatti, d'insegnare a vedere e sapere qualcosa in

²⁴ U. Eco, *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani 2007, p. 57.

²⁵ Cfr. U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio* cit., pp. 112-114 e *Dall'albero al labirinto* cit., pp. 57-61.

²⁶ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio* cit. p. 105.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 113.

²⁹ U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p. 60. Nell'ambito dell'interpretazione dei testi narrativi, ciò significa che il lettore decide di limitarsi a una porzione concreta dell'enciclopedia in questione, attivando la propria competenza enciclopedica. Interpretare è, infatti, paragonabile al viaggiare all'interno di uno spazio labirintico. Come il viaggiatore, anche il lettore procederà per congetture. Eco descrive il processo di lettura nei termini di una «passeggiata inferenziale», durante la quale il lettore farà delle ipotesi o previsioni che riguardano il corso e la fine degli eventi narrati (cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani 1979, pp. 117-121).

³⁰ Cfr. U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., p. 75.

³¹ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio* cit., pp. 143, 163-164.

un modo nuovo, per cui, come interpretante, è una parte intrinseca della semiosi illimitata. La metafora, soprattutto se è «aperta», richiede dal lettore un lavoro interpretativo che, tramite inferenze e abduzioni, lo mette in grado di sapere qualcosa di più:

Rimane il criterio della maggiore o minore apertura, e cioè di quanto una metafora permetta di viaggiare lungo la semiosi e di conoscere i labirinti dell'enciclopedia. Nel corso del quale viaggio, i termini in gioco si arricchiscono di priorità che l'enciclopedia ancora non riconosceva loro³².

2. *Processi di semiosi tra dizionario ed enciclopedia: Da Il nome della rosa a Il pendolo di Foucault*

Nella sua qualità di romanzo storico, *Il nome della rosa* richiede dal suo lettore una certa conoscenza della storia e della cultura del Medioevo, ma presuppone anche delle competenze più o meno specialistiche per quanto riguarda il pensiero filosofico medievale, pensiero che fa parte della cultura di gran parte dei personaggi, come in primo luogo il giovane Adso di Melk. Nell'architettura dell'Edificio, descritta all'inizio del romanzo, Adso riconosce i principi divini della perfezione, della bellezza e dell'armonia:

Perché l'architettura è tra tutte le arti quella che più arditamente cerca di riprodurre nel suo ritmo l'ordine dell'universo, che gli antichi chiamavano *kosmos*, e cioè ornato, in quanto è come un grande animale su cui si rifugge la perfezione e la proporzione di tutte le sue membra. E sia lodato il Creatore Nostro che, come dice Agostino, ha stabilito tutte le cose in numero, peso e misura (p. 34)³³.

Persino nella grande varietà di figure e sculture che riempiono il timpano del portale della chiesa, Adso riesce a distinguere un ordine superiore, un'armonia cosmica, un «miracolo di consonanza e concordia di voci tra sé dissimili [...], opera di amorosa connessione retta da una regola celeste e mondana a un tempo» (p. 50). Le due descrizioni citate contengono però anche degli elementi inquietanti: Adso interpreta la posizione «tremenda» e la «mole incommensurabile» dell'Edificio come «indubitabili presagi iscritti nella pietra» (pp. 30-34) e le figure infernali nella parte bassa del timpano come premonizione della «grande e celeste carneficina» che avrà luogo nell'abbazia.

Nel corso della narrazione il mondo delle certezze ontologiche e teologiche di Adso va verso il suo tramonto, in primo luogo sotto l'influsso delle tesi filosofiche di Guglielmo da Baskerville, discepolo e seguace di Ruggero

³² Ivi, p. 194.

³³ L'indicazione delle pagine rimanda a U. Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.

Bacone e amico di Guglielmo di Ockham, ai quali Adso, riportando le parole di Guglielmo, fa riferimento sin dal Prologo. Guglielmo prende in eredità da Bacone l'idea delle tantissime «macchine» future previste dal piano di Dio, idea che per Adso sembra in contraddizione con la posizione di Ockham che «nega che le idee esistano in tal modo» (p. 26). Nella discussione sui «semplici» e l'eresia, Guglielmo cita l'opinione baconiana sulla nuova scienza della natura come una scienza diretta dalla chiesa, anche se qui esprime le sue riserve, perché oggi la sapienza non s'identifica più come nei tempi di Bacone con la comunità dei chierici, perché «nascono sapienti fuori dai monasteri, e dalle cattedrali, persino dalle università», e allude a Dante, «quel fiorentino di cui avrai sentito nominare il poema, che io non ho mai letto perché non capisco il suo volgare, e per quanto ne so mi piacerebbe assai poco perché vi vaneggia di cose molto lontane dalla nostra esperienza». Fa poi riferimento al privilegio che Ockham concede a «l'intuizione dell'individuale» a scapito delle «leggi universali» (pp. 209-210), per cui Adso non troverà mai risposta alla sua domanda ostinata: «perché non mi dite dove sta la verità?» (p. 207). Il concettualismo di Ockham, la sua concezione del rapporto tra segni, idee e cose, costituisce l'ipotesi di molte spiegazioni che Guglielmo indirizza al suo discepolo Adso, il quale – sempre restio ad abbandonare la sua idea di un mondo in cui tutto è segno della verità divina e universale – spesso reagisce con perplessità, come quando il suo maestro, dopo essere riuscito a individuare il cavallo Brunello, gli spiega perché spesso non possiamo fare altro che ricorrere ai segni: «Così le idee, che io usavo prima per figurarmi un cavallo che non avevo ancora visto, erano puri segni, come erano segni dell'idea di cavallo, le impronte sulla neve: e si usano segni e segni di segni solo quando ci fanno difetto le cose» e come quando, altre volte, l'ha «udito parlare con molto scetticismo delle idee universali e gran rispetto delle cose individuali» (p. 36). Quando Guglielmo in seguito gli rivela il suo metodo d'investigare, Adso rimane perplesso ed è quasi sul punto di schierarsi con l'inquisitore:

Capii in quel momento quale fosse il modo di ragionare del mio maestro, e mi parve assai difforme da quello del filosofo che ragiona sui principi primi, così che il suo intelletto assume quasi i modi dell'intelletto divino. Capii che, quando non aveva una risposta, Guglielmo se ne proponeva molte e diversissime tra loro. Rimasi perplesso. [...] Ebbi l'impressione che Guglielmo non fosse affatto interessato alla verità, che altro non è che l'adeguazione tra la cosa e l'intelletto. Egli invece si divertiva a immaginare quanti più possibili fosse possibile. [...] Parteggiavi per la sete di verità che animava Bernardo Gui (pp. 308-309).

Quando per la seconda volta visitano la biblioteca, dove la loro curiosità si sofferma sugli animali fantastici dipinti in alcuni manoscritti, Guglielmo sostiene che, anche se l'animale non esiste, la sua «impronta» nei dipinti deve indicare qualcosa di cui è impronta: «Talora [l'impronta] riproduce l'impressione che

un corpo ha lasciato nella nostra mente, è impronta di una idea. L'idea è segno delle cose, e l'immagine è segno dell'idea, segno di un segno. Ma dall'immagine ricostruisco, se non il corpo, l'idea che altri ne aveva». Ammette che ciò non gli basta, «perché la vera scienza non deve accontentarsi delle idee, che sono appunto segni, ma deve ritrovare le cose nella loro verità singolare», e che gli piacerebbe risalire «da questa impronta di un'impronta all'unicorno che sta all'inizio della catena», così come gli piacerebbe «risalire dai segni vaghi lasciati dall'assassino di Venanzio [...] a un individuo unico, l'assassino stesso» (pp. 319-320), il che però non sarebbe possibile senza la mediazione di altri segni³⁴. La domanda di Adso potrebbe prefigurare quella di un futuro studente posto di fronte per la prima volta alla teoria della semiosi illimitata: «Ma allora posso sempre e solo parlare di qualcosa che mi parla di qualcosa d'altro e via di seguito, ma il qualcosa finale, quello vero, non c'è mai?». La risposta di Guglielmo è ironicamente rassicurante, come potrebbe essere anche quella di Peirce/Eco: forse a un certo punto la catena di interpretanti potrebbe interrompersi e raggiungere attraverso «l'interpretante logico finale», l'oggetto che era all'origine della catena, – e «l'unicorno individuo [...], un giorno o l'altro l'incontrerai, per nero e brutto che sia» (p. 320)³⁵.

Come filosofo Guglielmo non è solo legato al tardo Medioevo, ma anche al Moderno. Tra i molti anacronismi associati alla sua figura, ci sono gli attributi, metodi e comportamenti di Sherlock Holmes, ma anche le sue conoscenze semiotiche, per cui diventa un contemporaneo di Peirce. Il metodo che mette alla prova nella ricerca del cavallo Brunello, ricorda inizialmente quello di Holmes, ma s'avvicina all'abduzione peirceana. Come risposta alle domande del cellario, ricorre prima, come Holmes, ad alcune evidenze empiriche: le impronte degli zoccoli di un cavallo sulla neve fresca, alcuni rami spezzati e dei crini neri tra le spine di un cespuglio. In un secondo tempo, fa delle inferenze che riguardano l'aspetto del cavallo, «il capo piccolo, le orecchie aguzze, gli occhi grandi» e il suo nome, inferenze basate sulla conoscenza di testi che trattano la bellezza dei cavalli (Isidoro di Siviglia) o di testi in cui si dà quel nome ai cavalli più belli.

³⁴ Si tratta qui della necessità, sottolineata da Eco, di risalire all'Oggetto Dinamico o al *terminus ad quem* della semiosi, di cui, raggiunto «l'interpretante logico finale», si è riuscito a sapere qualcosa di più. Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione* cit., pp. 335-336 e U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1997, p. 88. Il ragionamento di Guglielmo si potrebbe forse collegare alle idee di Bacone (e in parte anche di Ockham) del significare come «relazione estensionale», relazione diretta tra segno e cosa (cfr. *ivi*, pp. 361-369).

³⁵ L'autore allude alla storia dell'incontro di Marco Polo a Giava con degli animali che aveva identificato come unicorni, ma che in verità erano dei rinoceronti (bestie brutte con «pelo di bufali e piedi come leonfanti», con il corno nero e grosso e con una testa «che sembra un cinghiale»). Per Marco Polo l'unicorno non è più come lo immaginavano le leggende, ma come lui lo vedeva davvero. Anche se «non può evitare di guardare con gli occhi della cultura», è pronto a stropicciarsi gli occhi e correggere l'enciclopedia, U. Eco, *Il Milione: descrivere l'ignoto*, in *Sugli specchi*, Milano, Bompiani 1985, pp. 61-66; cfr. anche «Marco Polo [...] modifica l'intenzione lasciando impregiudicata l'estensione» (U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* cit., p. 43).

Nella terminologia di Eco, si tratta prima della ipercodificazione: esiste una regola che dice che certe tracce o impronte riferiscono a una certa classe di animali; poi della ipocodificazione, ossia abduzione *stricto sensu*: la regola (della bellezza dei cavalli) viene selezionata in base a una serie di regole «equiprobabili», di cui Guglielmo, grazie alla sua conoscenza o enciclopedia semiotica dispone. Guglielmo anticipa perciò (anacronisticamente) Peirce, ma anche narratori tra il Quattro- e il Settecento, da un racconto di Giovanni Sercambi a un capitolo di *Zadig* di Voltaire³⁶. In un'altra occasione Guglielmo spiega il suo metodo in termini più tecnici, delimitandolo dalla deduzione e dall'induzione:

Risolvere un mistero non è la stessa cosa che dedurre da principi primi. E non equivale neppure a raccogliere tanti dati particolari per poi inferirne una legge generale. Significa piuttosto trovarsi di fronte a uno, o due, o tre dati particolari che apparentemente non hanno nulla in comune, e cercare di immaginare se possano essere tanti casi di una legge generale che non conosci ancora, e che forse non è stata mai enunciata (p. 307).

È questo il metodo che Guglielmo intende seguire anche ora nella soluzione del mistero dei crimini commessi nell'abbazia, sebbene compori dei rischi, fra l'altro a causa del ruolo attribuito all'immaginazione o l'invenzione. È il metodo dell'abduzione creativa, nella quale la legge deve essere inventata *ex novo*, per cui una procedura di meta-abduzione è indispensabile.

La possibilità che la serie di delitti commessi nell'abbazia siano dettati da una legge o regola si annuncia vagamente dopo alcuni incontri con il vecchio e deamente Alinaro che allude a dei legami tra alcuni eventi nell'abbazia (la morte di Adelmo e di Venanzio) e il libro dell'Apocalisse. Secondo Guglielmo si tratta di fantasticherie. Ma dopo la morte di Berengario, trovato avvelenato e annegato in una vasca da bagno, e il ritrovamento del cadavere di Severino con la testa spaccata e con accanto l'arma del delitto, una pesante sfera armillare, Guglielmo per la prima volta sembra sospettare una connessione tra le circostanze delle uccisioni e il testo di Giovanni: «E fu colpita la terza parte del sole e la terza parte della luna e la terza parte delle stelle», recitò» (p. 368). Ricostruisce rapidamente in retrospettiva le circostanze dei delitti precedenti («Infatti. Prima la grandine, poi il sangue, poi l'acqua e ora le stelle») e riflette sull'esistenza di una mente malvagia dietro i vari crimini, una mente di qualcuno così malvagio che uccide, «solo quando può farlo seguendo i dettami del libro dell'Apocalisse» (p. 368),

³⁶ Si tratta del racconto dei tre figli del re Serendippo, di cui una versione faceva parte delle *Novelle* di Giovanni Sercambi, e un capitolo di *Zadig*, in cui Voltaire racconta come Zadig descrive con esattezza due animali smarriti che non aveva mai visto, per poi identificarli con la cagna della regina e il cavallo del re dei re, cfr. Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Il segno dei Tre. Holmes, Dupin, Peirce*, a cura di Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, Milano, Bompiani 1983, pp. 95-136, e U. Eco, *Corna, zoccoli, scarpe, ibidem*, pp. 235-262 (anche in *I limiti dell'interpretazione* cit., pp. 229-254).

una mente che potrebbe essere attribuita al vecchio e cieco Jorge di Burgos, il custode sovrano dell'immensa Biblioteca e geloso protettore dei suoi segreti. Per la sua «fede senza sorriso» e fanatica sete di «una verità che non viene mai presa dal dubbio» (p. 481), Jorge è tra gli antagonisti più diretti di Guglielmo, ai quali appartengono anche il dogmatico Abate e lo spietato inquisitore Bernard Guy.

Insieme ad Adso, Guglielmo si prepara ora a quanto potrebbe accadere al suono della quinta tromba e non esita a individuare una connessione tra un dettaglio nel testo dell'Apocalisse e la morte per veleno del bibliotecario Malachia. Ormai nella mente di Guglielmo si sta formando l'ipotesi dello schema dell'Apocalisse. Infatti, basandosi sui testi di Giovanni, cerca già di prepararsi alla sesta tromba, scegliendo fra i molti dettagli della profezia la parola «cavalli», azzardando l'ipotesi che il prossimo delitto potrebbe avvenire presso le stalle dei cavalli, ipotesi sbagliata anche se per caso conduce all'individuazione del codice che permette di entrare finalmente nel *finis Africae*³⁷.

Nonostante il fatto che Guglielmo si sta convincendo che l'ipotesi dello schema dell'Apocalisse sia quella giusta, ha alcuni sospetti: «Io procedo come se l'assassino ragionasse come me. Ma se seguisse un altro disegno? E se, soprattutto, non ci fosse un assassino?» (p. 420), mentre nel frattempo Jorge ha visto nell'Apocalisse un piano divino per combattere coloro che sono alla ricerca del libro proibito, il trattato perduto di Aristotele sulla commedia. Usa le parole delle profezie come avvertimento, dicendo a Malachia che il libro «aveva il potere di mille scorpioni», poi come istigazione all'uccisione dell'Abate nel passaggio stretto tra l'ossario e la Biblioteca e infine come ispirazione alla propria morte: «sigilla quello che han detto i sette tuoni e non lo scrivere, prendilo e divoralo» (p. 483).

Dopo l'incendio che distrugge la Biblioteca, Guglielmo si considera un perdente: lo schema che aveva usato per risolvere i misteri e trovare il colpevole era sbagliato, la trama era inesistente. Mentre Adso rileva tutti i risultati giusti, 'veri', che avevano indirizzato l'indagine sino alla scoperta dell'assassino o almeno di colui che in qualche modo era all'origine di tutto, Guglielmo sottolinea che l'unica verità era quella «della verità dei segni [...], la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo». Ciò che non aveva capito, era «la relazione tra i segni», per cui lo «schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti [...], era casuale». In realtà le relazioni tra cause e concause non dipendevano da alcun disegno: «Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo» (p. 495), per cui la sua abduzione creativa non aveva resistito alla prova della meta-abduzione. Nel caso di Guglielmo, lo schema dell'Apocalisse rappresenta una tentazione ideologica analoga a quella del disegno gerarchico del

³⁷ Guglielmo deve infine a un trattato di Ockham – e a un'osservazione casuale di Adso, che Salvatore, quando parlava di uno dei suoi cavalli, usava l'espressione grammaticalmente sbagliata «tertius equi» – l'intuizione che la scritta («super thronos viginti quatuor») deve essere letta «*superpositio materialis*», per cui diventa la 'chiave' per entrare nel *finis Africae*. Si veda nota 34.

dizionario, mentre la sua intuizione dell'assenza di un disegno o un ordine s'avvicina alla consapevolezza di colui che vive la condizione storica e reale dell'enciclopedia: «E sarà ancora perché in un momento in cui, come filosofo, dubito che il mondo abbia un ordine, mi consola scoprire, se non un ordine, almeno una serie di connessioni in piccole porzioni degli affari del mondo» (p. 397). La sentenza wittgensteiniana che pronuncia alla fine dell'ultimo dialogo con Adso, s'inserisce bene nel contesto della concezione postmoderna dello spazio enciclopedico come reticolo o rizoma:

L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso. [...]. Le uniche verità che servono sono strumenti da buttare (p. 495).

In *Il pendolo di Foucault* l'oggetto principale della semiosi è la Storia, rappresentata da una molteplicità di testi (testi storiografici, esoterici e occultistici, memorie personali), che ha le dimensioni di una vasta enciclopedia. Nella loro ricostruzione della Storia, i tre protagonisti, Belbo, Casaubon e Diotallevi, impiegati in una casa editrice a Milano, saranno impigliati in una rete labirintica di interpretanti che costituisce una sorta di pseudo-storia. Sono però alcuni personaggi secondari a dare inizio alle catene di semiosi, personaggi che consultano la casa editrice per far pubblicare i loro testi d'ispirazione occultistica o esoterica. Uno di questi cosiddetti «diabolici», un certo colonnello Ardenti, racconta della sua scoperta di un misterioso messaggio che i Templari, poco dopo la loro disfatta definitiva nel 1314, avrebbero lasciato nelle gallerie sotterranee della cittadina Provins, messaggio in cui comunicano in che modo un loro Segreto, utile per conquistare il mondo, dovrebbe raggiungere i loro futuri eredi. L'incontro con il colonnello è inquietante: è il primo di una serie di personaggi ossessionati dal Segreto dei Templari, il primo tra i tanti a essere affetti dalla «sindrome del sospetto»³⁸, dalla smania di cercare connessioni ovunque.

Dopo la misteriosa scomparsa di Ardenti, altri diabolici riprendono la sua ricerca, cercando di sapere il segreto del Segreto. Nel frattempo, i tre amici hanno iniziato la loro costruzione del cosiddetto «Piano», parodiando le idee ossessive dei diabolici. Uno degli esiti del Piano è che il Segreto sarebbe un riferimento al misterioso Centro del Mondo, che potrebbe essere indicato dalle oscillazioni del pendolo inventato nel Settecento dal fisico Léon Foucault e ora esposto nel Conservatoire des Arts et Métiers a Parigi. La costruzione del Piano è in gran parte basata su falsi, come il presunto documento di Provins, ma anche su testi già conosciuti come falsi, fra i quali il *Corpus Hermeticum*, i manifesti rosacrociati, i *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*.

³⁸ Cfr. U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* cit.; *I limiti dell'interpretazione* cit., p. 53.

Fra l'insensata ricerca dei diabolici e la costruzione dei tre protagonisti ci sono comunque notevoli differenze. Mentre i diabolici credono ciecamente in una cospirazione da parte dei Templari e nell'esistenza di un Segreto, i tre amici, e in particolare il narratore Casaubon³⁹, cercano di mantenere la loro «incredulità». Inizialmente il loro Piano non è che un divertente gioco semiotico, in cui i segni rimandano ad altri segni e ad altri ancora, gioco che si contrappone alla chiusura paranoica dei diabolici, i quali cercano unicamente il significato nascosto delle cose. Per loro non si tratta di rivelare o scoprire un Piano, ma di inventarlo. Man mano però vengono presi dal gioco, dimenticando che stanno giocando. Soprattutto Belbo, non pensando al fatto che stanno «costruendo un falso» (p. 311)⁴⁰, si immedesima sempre di più con «la Grande Storia che stava stravolgendo» (p. 322). Come i diabolici, anche loro incominciano a trascurare le differenze fra i singoli dati storici e a fissarsi su somiglianze e coincidenze, «perché a voler trovare connessioni se ne trovano sempre, dappertutto e tra tutto, il mondo esplose in una rete, in un vortice di parentele e tutto rimanda a tutto, tutto spiega tutto. [...] tutti stavamo lentamente smarrendo quel lume intellettuale che ci fa sempre distinguere il simile dall'identico, la metafora dalle cose» (pp. 365-367).

Nella loro costruzione del Piano, i tre amici, assistiti dal computer «Abulafia»⁴¹, seguono un metodo che, più che alla semiosi illimitata, è paragonabile alla semiosi ermetica. Trasformano il mondo o la Storia in una rete di casuali corrispondenze, le quali, in ultima istanza, rimandano al «Segreto» dei Templari. Nella loro frenetica ricerca della forza determinante della Storia, privilegiano tutti gli elementi che potrebbero rimandare a un principio superiore, un «Polo Mistico». La rete perde le sue caratteristiche di un'enciclopedia aperta e diventa un gigantesco albero, che ricorda il modello globalizzante del dizionario, simbolo della chiusura gerarchica di qualsiasi ideologia dogmatica e che forse si riflette nelle numerose figure di albero presenti nel romanzo: l'Albero dei Sefirot, il Pendolo, La Torre Eiffel, come anche la lettera iniziale di numerosi nomi (Ardenti, De Angelis, Agliè, Amparo, Agarttha, Alamut). Scoprono troppo tardi che la verità non si colloca nei grandi sistemi (o racconti) globalizzanti, ma nei piccoli frammenti, le porzioni più modeste di realtà che l'uomo, viaggiando attraverso l'enciclopedia della Storia, sa isolare, conoscere e valutare. Il loro fallimento è in un certo senso dovuto a una mancata competenza enciclopedica.

³⁹ Il nome allude al filologo svizzero Isaac Casaubon (1559-1614), che aveva dimostrato che il *Corpus Hermeticum* non era una traduzione greca di un antico testo egiziano, ma una creazione del II secolo ellenistico (cfr. U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., pp. 210, 214).

⁴⁰ Le indicazioni delle pagine rimandano U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani 1988.

⁴¹ Il nome del computer riferisce a Samuel Abraham Abulafia (1240-1292), il quale aveva elaborato un sistema di simboli di numeri e di lettere che aveva avuto un grande influsso sul pensiero della cabala.

Alla fine della loro folle ricostruzione della Storia, quando sono riusciti a collocare nel Piano anche il nazismo, l'olocausto, i conflitti nel Medio Oriente, capiscono che «hanno parlato troppo». Mentre Diotallevi si sta ammalando di cancro (che interpreta come un Piano inventato dalle sue cellule) e Belbo si sente intrappolato nelle trame del Piano, Casaubon ha la rivelazione che non c'era nessun Piano, nessun Segreto. Ma è troppo tardi. I diabolici si sono già impossessati del Piano, scambiando la finzione per la realtà:

[...] noi abbiamo inventato un Piano inesistente ed Essi non solo lo hanno preso per buono, ma si sono convinti di esserci dentro da tempo [...]. Ma se inventando un piano gli altri lo realizzano, il Piano è come se ci fosse, anzi, ormai c'è (p. 490).

Il personaggio che più si sente attirato dalla costruzione del Piano è Jacopo Belbo. Ne sono testimoni alcuni frammenti dei suoi *files* e un manoscritto trovato da Casaubon nella sua casa di campagna in Piemonte. Raccontano degli ultimi anni di guerra, degli scontri tra partigiani e fascisti e del grande desiderio di Jacopo, all'età di circa 12 anni, di suonare la tromba nella banda musicale di Don Tico. Il giorno che Don Tico gli chiede di suonare ai funerali di due partigiani diventa per Belbo la giornata della sua «occasione». In quel momento Jacopo per l'emozione è solo in grado «di suonare il do-mi-sol-do, e a quei rudi uomini di guerra pareva bastare. Il do finale era stato intonato dopo aver preso fiato, in modo da tenerlo a lungo, per dargli tempo – scriveva Belbo – di raggiungere il sole» (p. 500). Per Belbo è stato un momento di felicità suprema che non si ripeterà mai più. E perciò, come conclude Casaubon, l'ha cercato nel Piano, nel segreto del «Polo Mistico» o del «Punto Fermo». La sua «ossessione del Pendolo» era stata «l'immagine di questo altro momento, registrato e poi rimosso, in cui egli aveva davvero toccato la volta del mondo». Casaubon si augura che Belbo, nel momento della sua morte (che avviene nella scena orrenda della sua impiccagione nel filo del Pendolo), abbia capito che quell'occasione non era «un segno, un sintomo, un'allusione, una figura, una segnatura, un enigma» che, come vuole la tradizione ermetica, stavano per qualcosa d'altro che lui avrebbe cercato «il resto dei suoi giorni [...], sino a dannarsi», ma che era stato invece «il suo momento» (o la sua «verità»), il che gli sarebbe dovuto bastare per tutta la vita (p. 502). Forse solo così Belbo si sarebbe liberato da una visione astratta e unificante, secondo la quale il mondo (o la Storia) si riduce a una ragnatela di somiglianze che, in ultima istanza, rimandano a una Verità trascendente. Questa visione, insieme alla sua negazione, è simboleggiata e raffigurata dallo schema dell'Albero dei Sefirot che l'autore ha inserito come illustrazione *exergo*. Se l'aspirazione di Belbo è *Keter* (Corona), l'origine o il vuoto primordiale (p. 21), Casaubon, alla fine del romanzo, accetta la verità semplice e terrena di *Malkut*, «l'unica verità che brilla nella notte dei sefirot» (p. 508). Nella sua visione disincantata della vera condizione della conoscenza umana, Casaubon si

riunisce a Guglielmo da Baskerville e, più in là, alla posizione filosofica dell'autore, che alla Ragione (rappresentata da un pensiero «forte» e «globalizzante» che rispecchia l'idea di «un universo ordinato»), come anche all'irrazionalità del pensiero ermetico che deride la Ragione, contrappone un pensiero («debole») di ragionevolezza, le cui regole ci permettono di muoverci «a tentoni», «secondo qualche criterio provvisorio di ordine», all'interno dello spazio enciclopedico (rizomatico) di «un mondo disordinato (o i cui criteri di ordine ci sfuggono)»⁴².

3. *L'isola del giorno prima: filosofia in bilico tra barocco e modernità*

Più che romanzo storico, il terzo romanzo di Eco, *L'isola del giorno prima*, è un 'romanzo filosofico', un romanzo in cui, come nel classico *conte philosophique*, predominano soliloqui e lunghi dialoghi su questioni filosofiche e pseudo-filosofiche. È ambientato nel Seicento, un secolo ricco di contraddizioni tra idee antiche (geocentriche e logocentriche) e idee nuove, che anticipano l'illuminismo settecentesco, e in cui le idee filosofiche s'intrecciano con quelle scientifiche ed estetiche del manierismo e del barocco. L'ampia enciclopedia secentesca si riflette, infrangendosi, nella mente caleidoscopica del protagonista, Roberto de la Grive. Confinato nello spazio stretto di una nave, percorre, mentalmente, molti settori dello spazio ampio dell'enciclopedia seicentesca. I suoi pensieri e fantasie e presunti scritti (lettere, diari, memorie), in cui evoca ciò che ha vissuto a Casale Monferrato, in Provenza, a Parigi, nei Paesi Bassi e infine a bordo dell'*Amarilli*, sono oggetto di commenti e spiegazioni da parte di un anonimo narratore che sembra essere in possesso di un'enciclopedia che si avvicina a quella dell'autore e che lascia intuire che si tratta di un nostro contemporaneo. Possiede una cultura o competenza enciclopedica molto simile a quella dell'autore, il che gli permette di adottare, con ironia intertestuale, diversi stili romanzeschi (dal romanzo autobiografico al romanzo d'avventura al *conte philosophique*), creando dei palinsesti, che fanno trasparire un'eredità culturale che oltrepassa l'epoca del barocco.

Per il movente narrativo, Eco si è ispirato ad uno dei settori scientifici dell'enciclopedia seicentesca, l'intricato problema della determinazione della longitudine e cioè del modo di fare il punto, problema che era al centro delle ambizioni politiche di vari nazioni europee⁴³.

⁴² U. Eco, *L'antiporfirio*, in *Il pensiero debole*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli 1983, pp. 75, 78. Sottolineo però che Eco non si considera un «debolista» e che prende una certa distanza nei confronti del «pensiero debole», argomentando per la «resistenza dell'essere» invece della sua «delegazione» (U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* cit., pp. 34-38). Cfr. anche U. Eco, *Dall'albero al labirinto* cit., pp. 517-519, pagine in cui ricollega la qualifica «debole» all'enciclopedia come modello di «ragionevolezza critica».

⁴³ Per fare il punto occorre sapere quale fosse l'ora del meridiano di partenza, con un orologio che funzionasse in modo costante malgrado il movimento di una nave, e questo fu possibile

Il protagonista sarà fatalmente coinvolto nella ricerca di un sistema per determinare la longitudine da parte di diverse potenze politiche, come soprattutto la Francia e l'Inghilterra, e nel corso di questa ricerca, attraverso varie avventure, perverrà all'isola⁴⁴, che lui ritiene si trovi proprio al di là di quella che oggi chiamiamo la linea di cambiamento di data, e che pertanto gli appariva come qualcosa che stava un giorno prima dal luogo dove lui si trovava, naufrago su una nave deserta ancorata (al di qua del meridiano, alla data del giorno dopo) di fronte all'isola che lui non sarà mai in grado di raggiungere. Dalla *Daphne*, Roberto con un cannocchiale esplora la riva della sua «Isola», la baia, la ricca vegetazione e, con al centro, la misteriosa «Colomba Color Arancio».

La formazione di Roberto de la Grive è in gran parte una *Bildung* filosofica. Alcuni dei suoi maestri fanno parte del mondo possibile della finzione, anche se l'autore li ha presi in prestito dal mondo secentesco reale⁴⁵. Il primo è il canonico di Digne, che insegna a Roberto a vedere la luce come «una moltitudine di monadi, semi, nature indissolubili, [...] atomi primordiali» (p. 37)⁴⁶ e che con Roberto e un gruppo di amici filosofi, discute sul problema della «pluralità dei mondi» (p. 396)⁴⁷. Un altro è il libertino Saint-Savin che, mentre insegna a Roberto l'arte della scherma, racconta delle sue fantasie sul mondo della luna⁴⁸. Muore dopo una rissa con un ecclesiastico, dopo aver difeso Giordano Bruno e l'idea dell'infinità dei mondi. Tra gli altri maestri ci sono il signor Salazar, che a Roberto insegna di usare la «parola arguta» per muoversi in un mondo che «privilegia l'apparenza»⁴⁹ e Padre Emanuele che gli insegna che «un'immagine dell'Ingegno [...] non intende colpire o sedurre, bensì scoprire e rivelare le

solo nel Settecento, dopo l'invenzione di John Harrison del cronometro marino, cfr. U. Eco, «Perché l'isola non viene mai trovata», in *Costruire il nemico*, Milano, Bompiani 2011, p. 314.

⁴⁴ Secondo l'autore, l'Isola potrebbe essere Taveuni, una delle isole Figi, visitata da lui stesso prima della stesura del romanzo; cfr. U. Eco, *Come scrivo*, in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, pp. 348-351.

⁴⁵ Per la teoria del rapporto tra mondo 'reale' e 'mondo possibili' della finzione, termini importanti nel contesto della semiotica della narrativa di Eco, rimando a *Piccoli mondi*, in *I limiti dell'interpretazione* cit., pp. 193-212.

⁴⁶ Le indicazioni della pagine rimandano U. Eco, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani 1994.

⁴⁷ Il canonico di Digne rimanda al fisico e filosofo francese Pierre Gassendi. Alla sua opera principale, *Exercitationum paradoxicarum adversus Aristoteles libri septem*, si allude nel titolo del capitolo 37: *Esercitazione Paradossali su come pensino le Pietre*.

⁴⁸ Saint-Savin rimanda al poeta libertino Hector Savinien Cyrano de Bergerac, che immaginava dei viaggi fantastici negli imperi del Sole e della Luna, ma anche al protagonista del testo teatrale, *Cyrano* di Edmond Rostand (1897). Nelle parole di Saint-Savin traspasano anche le idee di Fontenelle sulla pluralità dei mondi, uno dei tanti esempi della stratificazione di diversi palinsesti.

⁴⁹ Il signor Salazar rinvia a Baltasar Gracián. Negli insegnamenti di Salazar traspasano frasi dell'*Oráculo manual y Arte de prudencia*, 1647, citato anche nel titolo del capitolo 11, mentre il titolo del 20 è una traduzione dell'opera *Agudeza y Arte de Ingenio* del 1642.

connessioni tra le cose, e dunque farsi nuovo strumento di verità» (p. 106)⁵⁰. Sostiene che la metafora ci mette in grado di rendere «nuove» le cose già conosciute e spiega la portata della metafora come strumento conoscitivo. L'ultimo maestro di Roberto è Padre Caspar, il fantasioso gesuita tedesco⁵¹ che si è nascosto a bordo della *Daphne*, dopo essere sopravvissuto alla peste e al massacro da parte degli indigeni⁵².

Nelle sue riflessioni e fantasie Roberto fa ampiamente uso degli insegnamenti di Padre Emanuele: oggetti o luoghi sono segni o metafore che evocano altri oggetti o luoghi che a loro volta possono funzionare come segni o metafore di altri ancora. Sin dall'inizio del romanzo lo spazio in cui si trova, la nave *Daphne*, è per lui immagine di altri spazi, come in prima istanza, l'isola, il luogo consueto di approdo o di naufragio: «sono, credo, a memoria d'uomo, l'unico essere della nostra specie ad aver fatto naufragio su di una nave deserta» (p. 5). Scopre che la nave effettivamente ha delle somiglianze con l'Isola, in quanto ospita un verziere con fiori e piante, un'ucceiera, un *Wunderkammer*, che esala dei profumi che si mescolano con quelli trasportati dai venti dall'Isola. La nave inoltre rievoca Casale Monferrato assediata dagli spagnoli, in cui Roberto tredici anni prima del suo naufragio si trovava confinato. Nelle sue fantasie i suoni lontani dell'Isola si rimescolano con quelli che nei suoi ricordi provenivano dalla pianura che si estendeva davanti alla città assediata. La nave *Daphne* e la città di Casale formano insieme una metafora reciproca, in cui l'una illumina l'altra:

Quasi la sua vita si fosse svolta tra due assedi, l'uno immagine dell'altro, con la sola differenza che ora, al congiungersi di quel cerchio di due lustri abbondanti, il fiume era troppo largo e circolare anch'esso – così da rendere impossibile ogni sortita – Roberto rivisse i giorni di Casale» (p. 21).

Nonostante l'evidente differenza fra il fiume stretto che protegge le mura di Casale e l'ampiezza della baia che forse per sempre lo separerà dall'Isola, Roberto, che ha il gusto manieristico della somiglianza nella dissomiglianza, non può far a meno di vedere il passato come figura del presente. Scopre che il mondo si ar-

⁵⁰ Padre Emanuele rinvia a Emanuele Tesauo, autore del trattato di retorica *Il cannocchiale aristotelico* del 1655.

⁵¹ Padre Caspar Wanderdrossel è la controfigura del gesuita tedesco Pater Kaspar Schott, allievo di Athanasius Kircher e autore di un trattato sulla *Technica curiosa*.

⁵² Ogni capitolo riferisce a un titolo di un'opera dell'epoca, per cui il romanzo sembra aprirsi come a ventaglio sull'enciclopedia del Seicento. Aggiungo un elenco di capitoli con i nomi più importanti o più conosciuti: 1 (Jacob van Eyck, compositore olandese), 5. (Johann Amos Comenius), 6 (Athanasius Kircher), 7 (Jacob van Eyck), 9 (Emanuele Tesauo), 11 (Balthasar Gracián), 12 (René Descartes), 13 (Madeleine de Scudéry), 15 (Christiaan Huygens), 20 (Gracián), 31 (Mazzarino), 33 (Kircher), 34 (Bernard Fontenelle), 36 (Daniello Bartoli), 37 (Pierre Gassendi), 39 (Kircher).

ticola «per stranite architetture» (p. 50). È forse per questa architettura barocca, storta e labirintica, che ora vede la *Daphne*, come specchio non più di Casale ma del suo contrario, la terra d'infanzia alla Griva, «quel paradiso terrestre», che gli è stato tolto alla sua entrata tra le mura della città assediata. Nonostante questa distorsione delle somiglianze scoperte o costruite dalla metafora «nave», quest'ultima sarà nelle pagine successive di nuovo collegata a Casale. Sulla *Daphne*, infatti, Roberto si trova in uno stato di ozio simile a quello in cui si trovava nella città assediata, uno stato di attesa lunga e vana di un evento, che per lui non avverrà mai: «Si viveva a Casale, nella Cittadella, come sulla *Daphne*, immaginando un'Isola lontana [...]. Ora si sentiva come sulla tolda di una nave, dalla quale non poteva sbarcare, a osservare un gran tratto di mare e le montuosità di un'Isola che gli era negata» (pp. 134-136). La metafora permette di vedere in modo nuovo non solo le cose presenti, ma anche quelle del passato, il che è confermato da un passo, in cui Roberto, alla luce delle sue esperienze sulla nave, riscopre il senso di disorientamento cosmico che aveva avuto già durante la guerra nel Monferrato:

[...] ritengo che a Casale, [...] Roberto avesse appreso a veder l'universo mondo come un insicuro ordito di enigmi, dietro al quale non stava più un Autore; o, se c'era, pareva perduto nel rifar se stesso da troppe prospettive. Se là aveva intuito un mondo senza più centro, fatto soltanto di soli perimetri, qua si sentiva davvero nella più perduta delle periferie; perché, se un centro c'era, era davanti a lui, e lui ne era il satellite immoto (p. 137).

L'Isola è un centro irraggiungibile, un centro che sfugge chi si trova immobile nella sua periferia, un centro de-centrato e senza forza di attrazione. Lo stesso vale per la donna amata, Lilia, nome traducibile non solo in «giglio», ma anche in «isola». Per Roberto, infatti, l'Isola, «quel corpo lontano, che si faceva e disfaceva in metamorfosi voluttuose, era diventato [...] anagramma d'altro corpo» (p. 63). Memore dell'insegnamento di Padre Emanuele, Roberto cerca di evocare, avvicinare, ri-scoprire nell'Isola la figura di Lilia, tramite «l'arguzia» e «l'ingegno» propri della metafora e dell'ossimoro: «Poi pensò all'Isola e la definì come irraggiungibile prossimità. Il bel concetto gli mostrò, per la seconda volta nella giornata, la dissimile somiglianza tra l'Isola e la Signora» (p. 94). È in queste circostanze che inizia a far uso del cannocchiale («aristotelico»), trovato a bordo della *Daphne*, praticando l'esercizio retorico raccomandato da Padre Emanuele. Alla «dissimile somiglianza» elenca altre proprietà comuni all'Isola e Lilia, come la «lontananza inattingibile», la casta «verginità», la bellezza «immacolata».

Nella fantasia di Roberto una metafora genera l'altra. La nave che prima evocava Casale, ora ospita i luoghi dei suoi sospiri d'amore; diventa un «Teatro della Memoria», dove ogni tratto gli ricorda l'amore perduto. In concordanza con il suo nome, la nave *Daphne* diventa un bosco, «il suo bosco, dove andava come

nei boschi vanno gli amorosi infelici; ecco la sua natura fittizia, piante levigate da carpentieri d'Anversa» (p. 100). È in queste circostanze che Roberto si lascia sedurre a un «cartografico abbraccio» (p. 138). Su una mappa trovata nella cabina degli strumenti nautici cerca di trovare la *sua* Isola. Questa si confonde non solo con altre isole, ma anche con Lilia, «così che la carta ripeteva più volte i tratti del corpo amato, in diversi abbandoni di baie e promontori» (p. 122).

La rete di metafore in cui si trova impigliato Roberto fa parte di una sorta di semiosi illimitata in cui, in sintonia con l'enciclopedia barocca, il mondo è un teatro di molteplici riflessi e connessioni. L'artificio della metafora non fa però conoscere delle cose nuove, ma apre dei percorsi circolari e ripetitivi: la metafora non dice sempre qualcosa di nuovo o, come sarebbe il caso della semiosi ermetica, semplicemente qualcosa d'altro, ma ripete, di volta in volta, la stessa cosa. Le metafore di Roberto sono in gran parte reciproche, il che è in sintonia con la sua condizione di essere rinchiuso in uno spazio stretto e buio, con la sua vista limitata, e con le sue ossessioni. La *Daphne* infatti diventa metafora dell'Isola che, a sua volta, diventa metafora della nave, la quale poi si riannoda a Casale che sarà metafora della nave. Come oggetto dei suoi desideri, l'Isola, inoltre, si riannoda alla donna amata, Lilia, per poi, per metonimia, accostarsi al segreto che nasconde, la Colomba Color Arancio, che ne diventa simbolo o emblema⁵³.

Dopo l'incontro con Padre Caspar, la mania di Roberto per l'Isola si sposta dal fantasma Lilia alla Colomba Color Arancio, il cui volo Roberto forse scorge, quando per la prima volta punta il cannocchiale sull'Isola, e che a Padre Caspar appare come «una sfera d'oro infuocato, o di fuoco aurato, che dalla cima degli alberi più alti saettava verso il cielo» (p. 257). La misteriosa Colomba è al centro di ciò che il fantasioso gesuita tedesco racconta dell'Isola, dove lui, insieme allo sfortunato equipaggio della *Daphne*, aveva messo piede per installare la sua Specula Melitense⁵⁴, che sarebbe stata in grado di indicare il punto (forse l'unico punto di terra ferma) attraverso cui passa il ricercato centottantesimo meridiano. Padre Caspar desidera di ritornare sull'isola per completare l'opera. Anche per Roberto, approdare sull'Isola sarebbe l'unico evento che potrebbe dare senso alla sua vita. Si rende però conto che questo suo desiderio non è realistico:

⁵³ In una lunga digressione sulla colomba come emblema o «impresa», il narratore anonimo (l'autore) dimostra che il significato simbolico della colomba, a causa dei suoi moltissimi significati contrastanti, si perde o dissolve: «Infine, il bello della Colomba, almeno (ritengo) per Roberto era che essa non era solo [...] un Messaggio, ma un messaggio il cui messaggio era l'insondabilità dei messaggi arguti» (p. 328).

⁵⁴ All'origine della Specula Melitense sono forse alcuni strumenti ottici di Kircher. Anche la «Macchina Aristotelica» di Padre Emanuele, con il suo sistema complicato di cilindri e cassetti, ricorda alcune macchine progettate e disegnate da Kircher, fra le quali una «Metaphern-Maschine» (in *Ars magna lucis et umbræ* del 1646, titolo del capitolo 6 del romanzo: *Grand'Arte della Luce e dell'Ombra*).

[...] sognava di un'Isola che non gli si parava dinnanzi nel presente in cui anch'egli stava, ma per decreto divino riposava nell'irrealtà, o nel non-essere, del giorno prima. Quello a cui pensava nell'affrontare le onde era la speranza di raggiungere un'Isola che era stata ieri, e di cui gli appariva simbolo la Colomba Color Arancio, inafferrabile come se fosse fuggita nel passato (p. 287).

Il dramma di Roberto non riguarda più lo Spazio, la distesa marina che lo separa dall'Isola; riguarda invece il Tempo. Dopo la scomparsa di Padre Caspar decide di raggiungere l'Isola, per fermare il tempo, l'unica via che gli resta per salvarsi dalla propria morte, «per arrestare l'orrido incedere del proprio domani» (p. 316). Nelle fantasie poco chiare di Roberto, raggiungere l'Isola, vedere la Colomba Color Arancio e ritrovare Lilia, potrebbero realizzarsi solo in un contorto e paradossale viaggio nel Tempo:

Non gli era chiaro [...] se essa [la Colomba] fosse diventata l'Isola o Lilia, o entrambe, o lo ieri in cui tutte e tre erano relegate, per quell'esiliato in un oggi senza fine, il cui futuro stava solo nell'arrivare, in qualche suo domani, al giorno prima» (p. 320).

Così man mano l'Isola si dissolve nei mondi possibili dei sogni, dell'irreale, della finzione, dei romanzi, rifrangendosi in una serie di doppi: dalla nave a Lilia alla Colomba e infine all'Isola inospitale e rocciosa raffigurata nel romanzo scritto, o meglio pensato da Roberto. In questo romanzo nel romanzo, esempio ironico e giocoso d'intertestualità romanzesca, Roberto mette in scena una vicenda avventurosa in cui il protagonista è il suo sosia: il fantasma di un fratello maligno e geloso, Ferrante⁵⁵, che (così sospetta Roberto) ha preso il suo posto come innamorato prediletto di Lilia, mentre lei, dopo un naufragio e in seguito alla morte meritata di Ferrante, si salva aggrappandosi a una roccia nella costa orientale dell'Isola.

Dopo aver concluso il suo romanzo con la giusta punizione di Ferrante, Roberto si pone il problema come raggiungere l'Isola e salvare Lilia. Siccome la *Daphne*, nel mondo 'reale', ossia il mondo di Roberto fuori del romanzo, è ancorata nella baia a ovest, e Lilia, nel romanzo pensato da Roberto, si trova su una roccia a est della stessa Isola, lui dovrebbe nuotare verso sud, costeggiare la baia e poi piegare a oriente, progetto poco ragionevole, perché contrastato da una forte corrente verso nord. Decide perciò di lasciarsi trascinare dalla corren-

⁵⁵ Per il nome di Ferrante la critica ha proposto diverse soluzioni: il Don Ferrante dei *Promessi sposi*, il vizioso notaio Ferrand dei *Mystères de Paris* di Eugène Sue e, infine, Jacques Ferrand, autore di un trattato sulla «malattia d'amore», cfr. Rocco Capozzi, *Intertextuality, Metaphors and Metafiction as Cognitive Strategies in «The Island of the Day Before»*, in *Reading Eco. An Anthology* cit. p. 437. In realtà pare che Eco – comunicazione personale – pensasse a Ferrante Pallavicino, autore barocco di pessima fama, autore di romanzi licenziosi come *La retorica delle puttane*, che finì decapitato.

te lungo il centottantesimo meridiano fino al Polo, in un viaggio verso nord in cui non avrebbe mai toccato altre isole o terre ferme. Per lui il suo viaggio verso il Polo, oltre a svolgersi lungo la linea che separa il giorno di oggi dal giorno di ieri, avrebbe luogo in un eterno presente, un presente che garantirebbe il fermarsi del tempo anche nell'Isola, per cui Lilia resterebbe eternamente la sua:

[...] avrebbe fluttuato su quel ciglio che separava l'oggi dal giorno prima, al di fuori del tempo, in un eterno mezzogiorno. Fermandosi il tempo per lui, si sarebbe fermato anche sull'Isola, ritardando all'infinito la morte di lei, perché ormai tutto quello che accadeva a Lilia dipendeva dalla sua volontà di narratore. In sospeso lui, in sospeso la vicenda sull'Isola (p. 462).

Prendendo congedo dal suo protagonista, il narratore esprime un desiderio nei suoi riguardi: che «Laggiù, al di sopra della linea tracciata dalla cima degli alberi [...], dovrebbe aver visto levarsi a volo – come un dardo che volesse colpire il sole – la Colomba Color Arancio» (p. 465)⁵⁶.

Mentre nelle fantasie di Roberto, l'Isola è il centro dell'universo, nello spazio e tempo in cui realmente vive, essa si trova in una posizione spostata verso l'orizzonte, verso Est e verso il passato e il giorno di ieri. Questa posizione decentrata corrisponde a quella visione di mondo che Roberto, ispirato dall'indeterminatezza del cielo stellato australe, a poco a poco fa sua. Una sua prima teoria, che non aveva osato confessare al padre Caspar, è che «forse i pianeti non compiono il loro viaggio lungo la linea perfetta di un cerchio, ma per un loro strabico giro intorno al sole» (p. 458). Nel paesaggio collinoso della Griva, «la volta celeste gli appariva come la cupola dell'oratorio, ben delimitato dal breve cerchio dell'orizzonte»; ora, invece, «spettatore antipode dall'infinita distesa di un oceano, scorgeva un orizzonte sconfinato. E in alto sopra il capo vedeva costellazioni mai viste [...]. Si sgomentava che l'insieme si disponesse come una spirale, un guscio di chiocciola, un vortice» (p. 471). Questa esperienza di Roberto di un cielo stellato in cui l'occhio si perde, mentre va perduta la conoscenza di un centro, di un punto fisso centrale, gli fa ricordare una chiesa, «assai nuova, vista a Roma»: «era come se la volta della chiesa fosse un cielo australe, che invogliava l'occhio a tentare sempre nuove linee di fuga, senza mai riposarsi su un punto centrale. Sotto quella cupola, dovunque si collocasse, chi guardava verso l'alto si sentiva sempre ai margini» (p. 472). L'architettura barocca, inconfondibilmente borrominiana, illustra così quella perdita di un centro che Roberto, figlio di un secolo in cui la visione tolemaica cede il passo all'influsso di nuove idee ispirate da Bruno, Galilei, Copernico, ha sperimentato guardando il vertiginoso cielo australe.

⁵⁶ Questo momento epifanico augurato dal narratore riunisce la storia di Roberto de la Grive a quella del giovane Belbo, quando questi, con il suo prolungato do finale, ha l'impressione di «raggiungere il sole».

La storia di Roberto rappresenterebbe perciò anche la storia del farsi di una concezione del sapere illuministica e moderna, la cui struttura aperta è quella dell'enciclopedia, sapere che sostituisce la visione porfiriana di un cosmo ordinato e a cerchi concentrici:

Con la rivoluzione copernicana dapprima la Terra si sposta in periferia e incoraggia prospettive cangianti sull'universo, quindi le orbite da circolari che erano diventano ellittiche, mettendo in crisi un altro criterio di simmetria perfetta, e infine, [...] con l'idea cusaniana di un universo che ha il centro ovunque e la circonferenza da nessuna parte, e poi con la visione bruniana della infinità dei mondi, l'universo del sapere si sforza via via di mimare la forma dell'universo planetario⁵⁷.

4. *Per concludere*

Nella mia analisi di *Il nome della rosa*, *Il pendolo di Foucault* e *L'isola del giorno prima* come romanzi filosofici, ho dato particolare rilievo ad alcuni temi provenienti dalla semiotica di Eco, dalla semiosi illimitata ai processi interpretativi, all'abduzione e al concetto teorico dell'enciclopedia, concetto che circoscrive la maniera in cui processi di semiosi si riannodano, sino a costituire una rete o un rizoma del sapere storico e culturale. Sia detto per inciso che, nei tre romanzi, la cultura filosofica (medievale, seicentesca, illuministica e moderna) dei personaggi (principali o secondari) rappresenta specifiche competenze enciclopediche, competenze più o meno limitate, più o meno individuali⁵⁸. Aggiungo che nel corso degli anni Novanta ha luogo un nuovo orientamento della semiotica echiana, che va di pari passo con una revisione della teoria peirceana, come elaborata negli scritti teorici degli anni precedenti, e che trova la sua espressione più completa in *Kant e l'ornitorinco* (1997). Al centro dell'interesse teorico di Eco c'è ora l'Oggetto Dinamico come ciò che (mediante l'Oggetto Immediato) scatena il processo della semiosi⁵⁹. Mentre negli scritti precedenti «si cercava di elaborare una semiotica dei rapporti culturali», considerando l'Oggetto Dinamico come *terminus ad quem*, ora si prende in considerazione l'Oggetto Dinamico (le «basi materiali della significazione») come *terminus ab quo*, mettendo in primo piano la «semiosi percettiva»⁶⁰. Non potendo dilungarmi su questo nuovo accento cognitivistico all'interno della semiotica echiana, mi limito a segnalare il suo impatto sul romanzo *Baudolino* (2000), romanzo dedicato in gran parte al ruolo della percezione di oggetti, animali, esseri ignoti o mai visti. Come Marco Polo,

⁵⁷ U. Eco, *Dall'albero*, pp. 60-61.

⁵⁸ Per una distinzione tra diversi formati di enciclopedia, cfr. *ivi*, pp. 75-79.

⁵⁹ U. Eco, *Kant e l'ornitorinco* cit., p. 49.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 88 e 104.

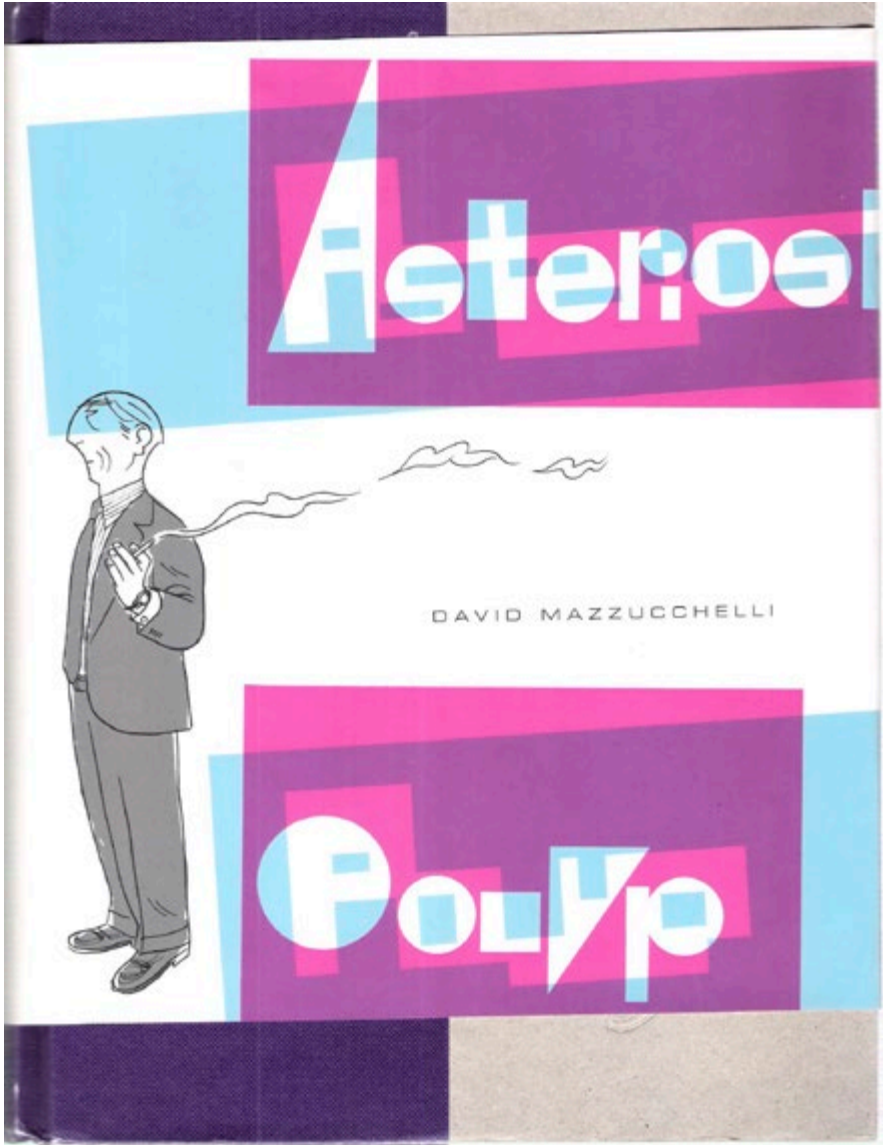
anche Baudolino (il cui viaggio in Oriente anticipa quello del Genovese) prima vede e poi dice ciò che ha visto, identificandolo con ciò che già conosce da immagini o leggende. In *Baudolino*, la tematica dell'ignoto si incrocia con quella della menzogna, del falso, tematica che costituisce una sorta di *trait d'union* tra *Baudolino* e il romanzo più recente di Eco, *Il cimitero di Praga* (2010). Il saggio, *La forza del falso*, è in parte un commento a *Baudolino*, ma prelude anche al *Cimitero di Praga*. Mentre le menzogne e invenzioni di Baudolino hanno avuto degli effetti positivi sulla storia (come l'apertura nel Medioevo verso le civiltà dell'Oriente), i documenti falsi antisemitici, denunciati dall'autore nel *Cimitero di Praga*, non hanno prodotto che «orrore e vergogna»⁶¹.

La misteriosa fiamma della regina Loana (2004), infine, s'inserisce in qualche modo sulla linea del falso, se visto come distacco da una realtà fattuale⁶². A causa della scissione patologica della sua «memoria semantica» dalla sua «memoria autobiografica» che ormai è andata perduta, il protagonista non sarà in grado di recuperare i fatti reali del suo passato. L'Oggetto Dinamico, ossia il *terminus ad quem* della sua difficoltosa ricerca mnemotecnica (ambientata in una casa di campagna, come in una sorta di «teatro della memoria») resta irraggiungibile, almeno sino a quando, sulla soglia della morte, non si trovi in un mondo a sé stante di visioni o allucinazioni.

Tra i tre romanzi più recenti di Eco, soprattutto *Baudolino*, tra l'altro a causa delle molte pagine dedicate a dialoghi su argomenti di derivazione neoplatonica, può essere considerato affine al genere del romanzo filosofico. Tutti e tre comunque, come anche i tre romanzi precedenti, si rivolgono a lettori disposti ad arricchire, correggere o modificare la propria enciclopedia, sia nelle sue dimensioni storiche culturali sia in quelle filosofiche.

⁶¹ U. Eco, *La forza del falso*, in *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani 2002, p. 313.

⁶² Ciò che è il caso sia nel *Pendolo di Foucault* sia nel *Cimitero di Praga*.



Tav. 1

«ASTERIOS POLYP». SULLE TRACCE DEL 'ROMAN PHILOSOPHIQUE'
NEL GRAPHIC NOVEL

Marica Romolini

Ah! Quante colpe danno i mortali agli dèi!
Ci dicono causa delle loro disgrazie: ma anche da sé,
con le loro empietà, si procurano dolori oltre il segno.

Odissea, I, 32-34

Chi si occupa di arte ultracontemporanea lo sa bene: la tendenza, che invero conta già qualche decennio, alla creazione di percorsi di senso crossmediali, con conseguente tras migrazione intersemiotica dei linguaggi, sembra radicarsi sempre più. Non sorprende dunque che una forma ibrida per definizione come il fumetto, arte grafico-letteraria sequenziale¹ che si avvale di più codici (immagine, parola, ritmo), riceva un'attenzione in costante crescita.

L'istituzionalizzazione risale al lontano 1964, quando Claude Beylie propose la denominazione di «nona arte» in un articolo per «Lettres et médecins». La formula trovava giustificazione all'interno di un più generale tentativo di classificazione delle arti, particolarmente insistito nell'Ottocento – non a caso il secolo delle grandi sistemazioni filosofiche² – ma protrattosi per buona parte

¹ La definizione è tratta da *Comics and sequential art* di Will Eisner. Come ricorda McCloud, la grammatica del fumetto è costituita dalla *closure*, che permette di collegare le istantanee in una realtà unificata. A differenza dei *media* elettronici, dove la *closure* è continua, involontaria e impercettibile, nel fumetto è attiva e consapevole, per cui il lettore diventa una sorta di «socio paritario» (Scott McCloud, *L'arte invisibile* [1993], Torino, Vittorio Pavesio Productions, 1996, p. 76; cfr. pp. 75-77).

² Nella dialettica hegeliana l'arte, in quanto manifestazione sensibile dell'assoluto, costituisce infatti il momento tetico del processo di autocoscienza dell'Idea, che ha come antitesi la religione e come sintesi la filosofia. La logica triadica è ovviamente riproposta anche al suo interno, per cui vengono individuate: una fase simbolica, dove la ricerca dell'espressione è ancora *in fieri* e si avvale appunto di simboli; una classica, dove forma e contenuto raggiungono il perfetto equilibrio, destinato però a spezzarsi perché, concepito Dio nella sua assolutezza, nessuna forma sensibile risulta adatta a rappresentarlo; una romantica. Queste tre fasi sono rappresentate rispettivamente da architettura, scultura e pittura, musica e poesia, secondo la decrescente necessità di supporti materiali. Per Schopenhauer, invece, la gerarchia rispetta il

del Novecento³. Se la qualifica di «settima arte» era stata, su conio di Ricciotto Canudo datato 1919, ormai indiscutibilmente conferita al cinema⁴, Beylie, che critico cinematografico era, non poteva che ripartire a contare dal numero otto. Assegnatolo a radio e televisione, la risposta alla domanda *La bande dessinée est-elle un art?*⁵ diede vita a un appellativo tanto diffuso da fornire il titolo alla rivista «Neuvième Art», anche se a consacrare l'etichetta, smarrita la motivazione della piena occupazione dei seggi precedenti, fu piuttosto il libro-manifesto di Francis Lacassin, *Pour un neuvième art: la bande dessinée*.

E tuttavia, nonostante (o forse proprio per) l'ampia diffusione commerciale del fumetto e la germinazione di una critica *off*, solo di rado e solo da poco le penne accademiche sono state attratte dal mondo dei *comics*⁶, interessate soprattutto al risvolto del *graphic novel* (per l'origine di questa dicitura occorre però spostarci dalla Francia agli Stati Uniti, dove appare per la prima volta

grado di oggettivazione del *Wille*. L'architettura, che, oltre a scaturire da materia inorganica, non è neppure del tutto gratuita nel fine, occupa il posto più basso. Seguono pittura e scultura, l'una privilegiando il carattere, ossia il bello riferito all'individuo, l'altra il bello propriamente detto, riferito alla specie. Poi la poesia, che manifesta l'idea stessa di uomo e che culmina nella tragedia, dove è rappresentato l'intimo dissidio della volontà. Infine la musica, rivelazione della volontà senza mediazioni fenomeniche, nonché riscatto da ogni sofferenza per la capacità di far cessare bisogni e desideri.

³ Agli inizi del secolo Ricciotto Canudo, nel posizionare il cinema a chiusura di un sistema costituito da due arti originarie (architettura e musica) e quattro complementari (scultura, pittura, danza e poesia), si rifà ancora alla suddivisione lessinghiana tra arti dello spazio e del tempo. Successivamente, varie discipline si contendono il diritto di entrare a far parte del nuovo cerchio delle muse. Si pensi ad esempio al dibattito nato nel novembre-dicembre del 1945 sul «Radiocorriere» a proposito del posto da assegnare alla radio, soprattutto nelle declinazioni del radioteatro e del fonomontaggio. Alla fine degli anni Cinquanta, invece, il libro di Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, prospetta, oltrepassando le logiche finora prevalenti (di maggiore/minore, puro/impuro, applicato/decorativo, spaziale/temporale), una distinzione fondata sulla diversità dei *media*, ossia dei materiali fisici utilizzati.

⁴ In *La leçon du cinéma*, apparso su «L'Information» nell'ottobre del 1919. In realtà Canudo aveva precedentemente parlato, nell'ottobre del 1911 sulla rivista filosofica «Les Entretiens Idéalistes», della *Naissance d'un sixième art*. La teoria del cinema come arte plastica in movimento verrà poi precisata nel *Manifeste des Sept Arts*, pubblicato sull'omonima «Gazette» il 25 gennaio 1923.

⁵ Questo il titolo dell'articolo del 1964.

⁶ Eccezione fa Umberto Eco, vero e proprio precursore, grazie anche al suo approccio semiotico. A lui va il merito di aver posto il fumetto al pari di altri linguaggi, analizzando la prima tavola domenicale di Steve Canyon già agli inizi degli anni Sessanta, in *Apocalittici e integrati*, e contribuendo a inserire i *comics* nell'ambito della ricerca universitaria con i suoi scritti su Caniff, Schulz, Pratt e altri. Pur nella consapevolezza che i pregiudizi sono duri a morire, se così commenta la continue ripubblicazioni senza modifiche del libro del 1964: «Ogni società culturale ha le 'novità' che si merita» (Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* [1964], Milano, Bompiani, 2001, p. X). In Italia il vuoto è stato in parte colmato dalla passione di alcuni intellettuali, Oreste del Buono *in primis*. Per quanto riguarda l'estero, più ricco appare il panorama dei contributi francofoni, mentre per gli Stati Uniti sono interessanti gli scritti teorici di fumettisti come Will Eisner e Scott McCloud, di cui segnaliamo l'originalissimo lavoro sul fumetto in forma di fumetto, *L'arte invisibile*.

nel 1978)⁷. Con il vantaggio di non precludersi una delle più fertili strade che la scrittura contemporanea si è aperta, ma il rischio anche, come rumoreggiano gli esperti del settore⁸, di volerlo a tutti i costi inglobare in codifiche precostituite, senza tener conto del sistema altro a cui appartiene. Di accoglierlo insomma, ma stipandolo nel cantuccio della paraletteratura, riducendolo a fratello minore del plurisecolare romanzo. Mi sia permessa questa parentesi per chiarire che tale approccio non è certo nell'intenzione di chi scrive, benché ci si proponga qui di seguire le tracce del *roman philosophique* (almeno, la permanenza dello schema basilare) in un *graphic novel* di recente pubblicazione e grande accoglienza di critica e mercato.

Asterios Polyp è la storia di un architetto di mezza età, separato dalla moglie, costretto nel giorno del suo cinquantesimo compleanno ad abbandonare l'appartamento avvolto dalle fiamme e iniziare così un viaggio allo stesso tempo geografico, interiore e memoriale, durante il quale incontra vari personaggi portavoce di altrettante *Weltanschauungen*. Come recita il trafiletto editoriale, non è dunque fuoriluogo parlare di «romanzo filosofico per i nostri tempi», che affonda nei classici per uscirne interamente moderno.

L'autore, David Mazzucchelli, è un fumettista statunitense formatosi negli anni Ottanta nel genere supereroistico. Ha infatti lavorato prima alla Marvel, poi alla DC, per le quali ha realizzato due celebri saghe, entrambe sceneggiate da Frank Miller: *Daredevil: Born Again* (1986) e *Batman: Year One* (1987). Spostatosi sul fronte indipendente, ha autoprodotta tre numeri della rivista *Rubber Blanket*, pubblicato *short stories* per numerose testate e collaborato con Paul Karasik alla trasposizione grafica di *City of Glass* (1994) di Paul Auster. Ultimo frutto delle sue fatiche, ma primo *graphic novel* della carriera, è appunto *Asterios Polyp*, edito a New York da Pantheon Books nel 2009.

⁷ A proposito dell'opera di Howard Chaykin, su testi di Samuel Delany, pubblicata presso la Berkley Books. Il fumetto d'autore nasce tuttavia in Francia alla fine degli anni Sessanta, si espande negli anni Settanta in Italia, che gioca un importante ruolo per il suo sviluppo, e solo negli anni Ottanta si diffonde negli altri paesi, tra cui Spagna e USA.

⁸ Per Raffaelli, ad esempio, ha l'obbligo di sottostare alle regole industriali della comunicazione di massa, per cui componenti quali formato e periodicità hanno la loro importanza (cfr. Luca Raffaelli, *Il fumetto*, Il Saggiatore, Milano, 1997, p. 18). Anche Barbieri, pur costruendo il suo libro sulle intersezioni tra i linguaggi, tiene a ricordare che «il fumetto non è letteratura e i testi non vivono di vita propria al suo interno», anche quando le didascalie siano preponderanti (Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1991, p. 207), perché «i fumetti sono un *linguaggio*, non un genere, sono un *ambiente* dove si producono discorsi, e non sono un *certo tipo* di discorsi» (ivi, p. 208). Oltreoceano McCloud parla del fumetto come di un singolo linguaggio unificato, ben diverso dall'essere «un genere di scrittura o uno stile di arte grafica» (S. McCloud, *L'arte invisibile* cit., p. 159), un «figlio bastardo di parole e figure» (ivi, p. 55), analizzando oltretutto le ragioni sociologiche della confusione. «La forma artistica del fumetto ha molti secoli di vita, ma viene percepita come un'invenzione recente e soffre della maledizione di tutti i nuovi media. La maledizione del venire giudicati secondo gli standard di quelli vecchi» (ivi, pp. 161-168), che spesso dipendono ancora dall'idea di grande arte e grande scrittura del Diciannovesimo secolo (cfr. ivi, p. 158).

L'intenso lavoro – durato circa dieci anni – è subito coronato dal successo: nel 2010 vince il Book Prize del «Los Angeles Times» e i premi Eisner e Harvey, nel 2011 il Grand Prix francese del festival di Angoulême. Pubblicato nello stesso 2011 in italiano da Coconino, si segnala come il *graphic novel* dell'anno, almeno stando al giudizio della giuria del Lucca Comics and Games, che gli conferisce il Gran Guinigi per la miglior storia lunga «per l'ennesima dimostrazione della capacità narrativa di questo maestro del fumetto americano, capace di descrivere psicologie e personalità dei suoi personaggi in maniera originale e inedita coniugandole con invenzioni visive e grafiche sempre sorprendenti». *Asterios Polyp* colpisce infatti per la tenuta della ricerca sperimentale, che corre sul filo di un'alta tensione costante, dove l'intersemioticità verbo-visiva è ben più di una *conditio sine qua non*, ma diventa sfida motrice, ambizione a sfruttare al massimo la potenzialità.

Anche la scelta di dialogare all'interno di un'amplissima rete intertestuale (anzi ipertestuale, alla Genette) contribuisce paradossalmente all'originalità dell'opera, determinandone la cifra stilistica irripetibile e necessaria. Necessaria perché ogni vignetta si configura come un meditatissimo coagulo di riflessione esistenziale, parola e disegno: un precipitato di senso a cui concorrono memorie letterarie, pittoriche, filosofiche, nonché tutti gli elementi della tavola, secondo un processo che potremmo definire di sostanziazione dei dettagli (oltretutto funzionale all'impostazione platonica del protagonista, come si vedrà in seguito). A ciascun personaggio è infatti assegnato un colore e un tratto peculiari, rivelatori dell'indole, ma altresì passibili di *variatio* a seconda della specifica relazione che in un determinato tempo *x* si instaura con l'altro da sé, individuo o ambiente che sia, come la fenomenologia husserliana insegna.

Partendo dalla tricromia CMY⁹, si gioca su contrasti e compenetrazioni che sostengono visivamente il discorso, rendendo tangibili concetti astratti e ineffabili sentimenti. Agli elementi grafici è insomma demandata la creazione di una sorta di *plot* dell'interiorità, che via via chiarisce quale sia il vero scheletro della narrazione. Del tutto assente è invece il nero, se non nell'immagine di Asterios che compare in copertina, dove comunque il titolo risulta leggibile solo grazie all'intersezione di ciano e magenta, a testimonianza di come la parola, e dunque il significato, necessiti della relazione per esistere (tav. 1).

Nella purezza cartesiana di un disegno bidimensionale, analitico tanto da ricordare a tratti gli automi di Léger, sta già tutta l'ansia di Asterios (non a caso quasi sempre prospettato di profilo) di dominare il multiforme, di racchiudere il mondo in una schematica *discordia concors*, a costo di pressarlo in griglie in-

⁹ Di solito si parla di quadricromia CMYK (per i non addetti ai lavori: Cyan Magenta Yellow Key black, ossia il modello usato dai sistemi di stampa con tecnologia Computer to plate), ma in questo caso si sfruttano solo i tre primari della sintesi sottrattiva, mentre il nero è escluso, un po' come accadeva, per ragioni economiche, nei fumetti italiani degli anni Trenta.

interpretative rigorosamente binarie¹⁰. Sostanzialmente, l'annoso tentativo di geometrizzare il flusso vitale, con buona pace dei moniti di Bergson¹¹. Al pari, l'assolutezza del blu esprime l'esaltazione solipsistica, il fascino e la condanna del protagonismo troppo spesso autistico del *paper architect*, famoso per la genialità squisitamente teorica di progetti mai realizzati. Nel tratto morbido di Hana – un tutto tondo di fisicità, esattamente come le sculture che realizza – risiede invece l'opposta capacità della donna di interpretare il reale nella sua complessità, senza forzati riduzionismi. Il suo rosa brillante irrompe nella solitudine egotica di Asterios, provocando un momentaneo cortocircuito tra i due universi, un unisono 'innamorato' di netti contorni ciano e sfumati riempimenti magenta (tav. 2), che tende a scordarsi quando l'armonia del matrimonio mostra le prime crepe, fino a scindersi di nuovo nelle sue componenti al culmine della crisi.

L'orchestrazione dei *balloon* segue la medesima logica di fondo: la circolarità elegante ed essenziale è riservata a Hana; inevitabilmente quadrati sono invece quelli di Asterios; fluidamente amorfi quelli di Stiff Major, il proprietario dell'officina presso cui Asterios trova lavoro dopo aver lasciato la città; pieni di curve e orpelli barocchi quelli della formosa Ursula, «rubensiana divinità new age»¹² moglie di Stiff. E anche qui si procede per calibrati interspazi di botta e risposta, vicinanza, lontananza, progressivi accostamenti pacificatori o sovrapposizioni violente, dove a predominare sono guarda caso sempre le spigolose asserzioni di Asterios, che letteralmente funzionano da arma contundente conficcata nella sensibilità di Hana. La (malevichiana) penetrazione degli angoli dei *balloon* del presuntuoso professore nei discorsi altrui invero insomma la sua irrefrenabile attitudine alla monarchia d'espressione, che non può che soffocare l'identità di Hana riducendola, volente o nolente, a mera appendice del proprio ego (tav. 3).

Non occorrerà a questo punto sottolineare come anche il *lettering* si conformi alla legge, scrupolosamente jakobsoniana per la creazione di un sistema organico in cui il messaggio si sviluppa tanto sull'asse sintagmatico quanto su quello paradigmatico. La varietà dei *font* non fornisce certo quantità inferiore di materiale a cui attingere per un *assemblage* di caratteri, maiuscole, minuscole, stampatelli, corsivi, bastoni e grazie. In questo congegno complesso ma ben oleato ogni personaggio trova il proprio posto.

Come in una lunga soggettiva, il lettore è dunque, *de facto*, reso partecipe del razionalismo catalogatore del protagonista¹³. Costretto a entrarne nella lo-

¹⁰ «I don't like drawing from life. Things are always in the wrong place», rispose un giorno alla maestra.

¹¹ E non è forse un caso che, in linea con il percorso di apertura all'*élan vital*, il fumetto manchi della numerazione delle pagine.

¹² Rob Clough, *Speciale Asterios Polyp: può succedere solo in un fumetto*, in <conversazionisulfumetto.wordpress.com>, 26 settembre 2011.

¹³ Di qui, la facilità di lettura di *Asterios Polyp*, che, si badi bene, non corrisponde affatto a una semplicità di costruzione. Nel modello standard le tavole sono costituite da vignette rettangolari o quadrate di identica altezza (anche se non larghezza, per evitare un effetto reticolare

gica per seguire la vicenda, è convogliato all'interno del medesimo percorso di formazione, indotto a condividere la visione dualistica di Asterios prima di poterne prendere le distanze sulla base di quanto accade durante il racconto e delle diverse prospettive che gli incontri con gli stravaganti abitanti di Apogee aprono. Ciò che di macchietistico hanno questi ultimi deriva quindi non tanto (o non solo) dal genere fumetto, bensì dal filtro ottico prescelto e, anche, dal filone del *roman philosophique*, dove i comprimari valgono come testimoni di correnti di pensiero, incarnazioni esemplari di sistemi teorici e, in quanto tali, stereotipizzazioni. Più che volute, visti i nomi esplicitamente emblematici, presi in prestito, nel nostro caso, dal campo artistico, musicale, botanico, mitologico e capaci di spaziare da citazioni metafumettistiche ad allusioni sessuali, fino alle altezze siderali di nebulose e comete¹⁴.

Converrà però, mossi fino ad ora dall'urgenza di fornire le coordinate basilari della ricerca stilistica di Mazzucchelli, procedere con ordine, seguendo lo sviluppo sequenziale della trama, avvertendo tuttavia che di diacronico c'è ben poco e che anzi il lettore è chiamato a destreggiarsi continuamente tra due tempi, occupando i flash back circa la metà del libro. Anche in questo caso, comunque, la codifica visiva viene in aiuto, poiché nel presente la dialettica tra ciano e magenta è sostituita da un imperante giallo: Asterios ha abbandonato le sue rigidità e intrapreso un viaggio che è anche di formazione.

L'incipit è in *medias res*, disseminato di indizi che solo *a posteriori* potranno essere compresi a pieno. È una sorta di prologo, che classicamente si apre su spazi celesti, con un fulmine – inquadratura della *splash page* in picchiata, qua-

statico e fastidioso), che formano strisce orizzontali che determinano una sequenza univoca. Nel nostro caso – e per questo Mazzucchelli deve molto a Eisner – lo schema è continuamente reinventato a seconda della finalità espressiva: vignette di forme e dimensioni varie, tavole a struttura libera, vignette appoggiate su uno sfondo significativo, disegni a tutta tavola, *balloon* capovolti. Ma non solo senza sfiorare nemmeno per un istante l'anomia, bensì senza risultare neppure iperdinamico, ostico o stancante. Ciò risulta possibile perché, a differenza ad esempio di un Nicolas Devil, l'inquadratura è sostanzialmente ferma, quasi sempre orizzontale e dunque a effetto neutro. A questo si aggiunge la chiarezza del segno, mai affastellato, e la totale armonia e coerenza tra testo e immagini.

¹⁴ A partire da Noguchi, l'architetto paesaggista e scenografo nippo-americano che dà il nome al gatto di Hana, che a sua volta, come spiega lei stessa, vuol dire 'fiore'. E Ursula Major cos'è se non la costellazione dell'Orsa Maggiore? Stiff Major e Willy Ilium nascondono invece doppi sensi sessuali (cfr. le *Annotazioni* all'opera pubblicate su <stumpnotes.blogspot.ch> il 16 luglio 2009), mentre Spotty Drizzle sembra direttamente trasmigrato dal racconto *Near Miss* di *Rubber Blanket* (cfr. Craig Fisher, *Speciale Asterios Polyp: «Born Again» Again*, in <conversazioneisulfumetto.wordpress.com>, 17 novembre 2011). Sempre nelle *Annotazioni* si legge che il musicista Kohoutek deve il nome al compositore contemporaneo ceco Ctirad Kohoutek, ma, se senza dubbio questa è la sinapsi più immediata, scommetterei su un altrettanto voluto ammicco alla cometa omonima scoperta da Luboš Kohoutek nel 1973 (infatti «Asterios wondered briefly if that was not his given name»; si noti poi la scelta non casuale di sintagmi quali «musical explorations» o «sonic expedition»). Alla mitologia invece ci riporta il protagonista, come cercheremo di chiarire tra poco.

si dall'occhio di un supposto Zeus¹⁵ – che cade sul palazzo di Asterios, incendiandolo. Afferrati un accendino, un orologio e un coltellino svizzero, Asterios si precipita giù per le scale, mentre il fuoco brucia l'elegante mobilio di design e le videocassette su cui l'uomo aveva registrato la propria vita all'interno dell'appartamento. Già in partenza, dunque, l'avventura del protagonista si connota come odissiaca, e non sembri eccessivo il riferimento perché di rimandi all'*epos* è costellato l'intero *graphic novel*.

Ma prima di seguire il cammino di Asterios, il narratore si esplicita, introducendo, con un intervento metanarrativo, un secondo *incipit* («If it were possible for me to narrate this story, I'd begin here»¹⁶). Fattosi onnisciente, procede a una rapida presentazione *in rewind* del personaggio, risalendo a ritroso dal fotogramma che lo fissa nell'attualità, sotto la pioggia a osservare le fiamme, fino al momento dell'antenascita, per svelare, insieme a quella di Asterios, anche la propria identità. La voce fuori campo appartiene infatti al fratello gemello Ignazio, nato morto dopo un difficile parto. La sequenza custodisce pertanto anche l'eziologia della predilezione dell'architetto per i ragionamenti binari, nonché della *Sehnsucht* verso la completezza che troverà un aggancio nel mito degli androgini e che è causa del suo sentirsi costantemente dimidiato. Al *Leitmotiv* del dualismo si intreccia insomma il tema del doppio, già alluso, risvolti fratricidi compresi¹⁷, nel poster della lupa capitolina che si trova nella camera di Asterios bambino. E chissà che in ciò non sia anche sottintesa la questione del rapporto tra autore, narratore e personaggio, narratologicamente distinti ma spesso l'uno *alter ego* dell'altro.

A essere dimezzato è anche il cognome, come si avverte *en passant* durante la ricostruzione genealogica¹⁸ (un concentrato di classicismo, viste le chiare origini, rispettivamente greca e latina, dei genitori); il che introduce il legittimo sospetto che Polyp sia la forma abbreviata di Polyphemus, di cui l'architetto condivide la tracotante *hybris* e, dopo un'aggressione subita in un bar, la vista monoculare. Ma, allora, in questo patto implicito con il lettore fatto di costanti ammicchi, indizi, rebus da risolvere, anche il nome Asterios non sarà aleatorio,

¹⁵ Cfr. C. Fisher, *Speciale Asterios Polyp: «Born Again» Again* cit. Come ricorda Brunoro, la *splash page*, che originariamente indicava la pagina di inizio di un episodio seriale, spesso usata per un breve sunto dei fatti precedenti, sarebbe a rigore la prima pagina di destra immediatamente successiva al frontespizio (cfr. Gianni Brunoro, *Comicslexicon*, Milano, Libreria dell'immagine, 1994, pp. 44-45). Qui però il suo posto è occupato da un riquadro con funzione demarcativa e la storia inizia, inusitatamente, nel *verso* della carta.

¹⁶ Un procedimento che ci ricorda da vicino Calvino. Più avanti, infatti, Mazzucchelli citerà *Il visconte dimezzato*, anche se in questo caso il parallelo più diretto è con *Se una notte di inverno un viaggiatore*.

¹⁷ Come verrà svelato in seguito, Asterios vive di sensi di colpa per il dubbio di essere stato la causa della morte del fratello.

¹⁸ «An exasperated Ellis Island official had cut the family name in half, leaving only the first five letters».

ma riprenderà volutamente quello del Minotauro¹⁹, guarda caso metà animale e metà uomo, ossia altra figura dimidiata, apollineo-dionisiaca per usare una diade più volte chiamata in causa dal professore.

«And now (fifty years later), Asterios is standing in the rain, watching his home burn up»: fin troppo esibiti gli elementi, per non essere allegorie dell'incipiente processo di purificazione. A questi si aggiunga l'immediatamente successivo inabissamento dell'eroe, una catabasi nella metropolitana newyorkese che è *figura* di quella più patentemente simbolica (non fosse altro che perché onirica) dell'*Orfeo* guarda caso *underground* con cui il protagonista si identificherà verso i tre quarti della trama. Tra gli esemplari di varia umanità che la popolano, sull'eco delle parole di un musicista di strada che scalano su pentagramma alludendo a una dicotomica *rerum natura*, l'ombra del fratello defunto è abbandonata. Davanti alla *sliding door* della metro Asterios e Ignazio si dividono. Più che incontrare fantasmi, il novello eroe omerico quindi se ne libera, restituendolo all'ade/ventre materno da cui proviene.

Nuovo capitolo, cambio di scena, *flash back* sulla vita di Asterios pre-Hana all'Università di Ithaca. Sostanzialmente una riflessione su realtà e percezione, partendo da un'ipotesi di solipsismo («What if reality (as perceived) were simply an extension of the self?»), tangendo l'*esse est percipi* («Wouldn't that color the way each individual experiences the world?»), approdando all'ancora attualissima *precessione dei simulacri* di Baudrillard, dove è la mappa del mondo a creare il territorio («Yet, despite such predisposition, maybe one person's construction of the world could influence someone else's»), dove sono i modelli di un reale senza origine, o i suoi duttili segni facilmente adattabili a qualsivoglia sistema di equivalenze, l'iperreale generatore di simulate differenze insomma, a prendere il posto del reale («You would have to imagine that these constructions, whatever their origins, are not immutable»)²⁰. In un universo in cui *res sunt consequentia nominum*, i referenti vivono solo – per parafrasare ancora Baudrillard – della vita artificiale del segno, che in queste pagine diventa carrellata delle più svariate tecniche fumettistiche e pittoriche (calligrammi, *pointillisme*, simbolismo alla Maurice Denis, metafisica dechirichiana, scomposizioni simil-Léger).

A una festa del corpo insegnante Asterios conosce Hana, la cui presentazione è il perfetto negativo di quella dell'uomo: nata prematura, da padre d'origine tedesca e madre giapponese, ultima di cinque figli e pertanto abituata, nonostante il talento, a restare fuori dai riflettori (tav. 4). I due opposti iniziano ad armonizzarsi in unità, come nel mito platonico degli androgini, narrato per bocca di

¹⁹ Più che all'asterismo proposto nelle *Annotazioni*, direi quindi che il riferimento è ad Asterio o Asterione, nome proprio del Minotauro.

²⁰ A partire dalla fine degli anni Sessanta il problema è affrontato da molti filosofi (Maurice Blanchot, Georges Bataille, Pierre Klossowski per citarne solo alcuni). Ma è Jean Baudrillard ad analizzare, ad esempio, la scollatura tra significato e significante nei testi di Philip Dick, che Mazzucchelli stesso, in un'intervista del 2009, nomina tra i maestri ispiratori del suo *graphic novel*.

Aristofane nel *Simposio* e qui riassunto in uno dei molti proemi ai capitoli²¹. Al di là dell'ovvio parallelismo con la vicenda di Asterios, colpevole di arroganza al pari degli sferici antenati e quindi come loro punito con la separazione, è interessante notare la dialettizzazione del problema in termini di scienza e mito. Se già «Plato makes clear what he thinks of this theory by having Socrates casually dismiss it», la posizione è rafforzata dalla considerazione che «in evolutionary terms, it's hard to see the advantage of this construction». Ma, benché razionalmente confutato, il sapere mitico inizia a proporsi come forma altra di conoscenza, atta a integrare la logica platonico-aristotelica della tradizione occidentale.

Depositaria ne è anche la natura – «it's just a matter of paying attention» –, luogo di sintesi olistica piuttosto che di *distinguo*. «If you'd take your head out of the clouds and look around you now and then you'd be surprised as what you'd see [...]. Well, even the humble pine cone has a lot to say about that. Nature gets it right everytime». È anzi qui che il binomio forma-funzione, perno del design, ha origine «not in a cold, mechanical way». Wright e non Le Corbusier in sostanza. Con un *surplus* di filosofia orientale, che si addentella all'*anima mundi* di Bruno e al principio dell'analogia di Schopenhauer, fino al recupero francescano. «Did Francis of Assisi ever swat a mosquito?» si chiede infatti Hana durante una gita campestre, mentre, riferendosi al gatto saltato in collo al marito, afferma: «He just wants some attention» – «How do you know what he wants?» – «He wants the same things you want».

Dell'episodio Asterios approfitta per disquisire sul concetto di uomo come animale dotato di linguaggio. Ma Hana ha una visione più problematica della cosa, perché «language is just a mask [...] how old were you when you realized you could say something that wasn't true - two? three? People can say everything, then do the exact opposite – even if they are not aware that's what they're doing». Ossia, il linguaggio è convenzione e l'uomo impara ben presto che si può separare il significante dal significato. Esiste dunque un piano logico e uno pragmatico con cui occorre fare i conti, per cui una frase vera sul primo non necessariamente lo sarà anche sul secondo. Hana dà ancora una volta spessore al ragionamento bidimensionale di Asterios, aggiungendo un asse al piano cartesiano e restituendo così, nell'individuazione di vari livelli di verità, la dovuta complessità al reale. Sul quale, a ben vedere, Asterios rinuncia a imporsi nonostante imponga la propria visione di esso. Non sembri un gioco di parole né una contraddizione con quanto detto prima: se Asterios modifica qualcosa è solo grazie

²¹ Gli *incipit* di capitolo sembrano infatti essere il luogo deputato alle premesse teoriche (capp. 3 e 7), spesso presentate dalla voce del narratore che torna esplicitamente a palesarsi come tale (capp. 1, 9 e 19), o a sipari onirici dalla medesima funzione incoativa (capp. 4, 8, 10, 14 e 20; diverso il caso del cap. 17, mirabile *mise en abyme* del travagliato rapporto tra i due protagonisti, interamente costruita come sogno). È doveroso avvertire che tale numerazione dei capitoli è del tutto arbitraria, susseguendosi ventidue sezioni introdotte da un'icona demarcativa su nuovo *recto* di pagina. Per finalità pragmatiche, le si considereranno alla stregua di venti capitoli, incorniciati da un prologo e un epilogo.

al potere generatore dei simulacri, quindi per via indiretta, così come ha sempre scelto di scrivere di architettura piuttosto che fare architetture.

L'atto creativo vero e proprio non gli pertiene, limitandosi all'analisi e quindi a questa sola modalità conoscitiva. È esemplare, a questo proposito, l'episodio della cena che prepara al primo appuntamento con Hana²². Scopertala vegetariana, afferma di provare allora a improvvisare, mentre in realtà ricorre all'eccezionale memoria sfogliando un ricettario mentale alla ricerca di un piatto *ad hoc*. In tal senso, la costruzione di una casa sull'albero per il figlio di Stiff Major segna il raggiungimento di un importante traguardo nel percorso di formazione dell'eroe, che solo allora può iniziare il *nostos*, che è anche recupero di un io arricchito dall'*Aufhebung*. Che cosa rappresenta infatti la cittadina di Apogee se non, etimologicamente, il punto dell'orbita più lontano dal sole del sé?²³

È qui che il protagonista assorbe gli input di una filosofia altra, maturandoli grazie all'azione maieutica di Ursula. L'entrata in scena della donna è di studiato impatto. La voce tonante che precipita giù dalle scale e deborda dal *balloon* promette fin da principio un personaggio fortemente carismatico. Ma per vederla in tutta la sua stazza occorre aspettare, e non poco. Nel frattempo Asterios riceve la prima profezia. In una tavola calda incontra Steven, una sorta di *fool* shakespeariano ossessionato dagli asteroidi, dileggiato per la sua mania di scrutare ansiosamente il cielo, che invece si rivelerà oracolare. La sua battuta sui «telescopes focused on deep space» che non prestano «attention to what's happening right here» vale come avvertimento duplice. Il lettore ancora ignaro del destino di Asterios la interpreterà facilmente come metafora della miopia relazionale del professore. Ma è proprio nella pillola di saccenza che quest'ultimo sfoggia su *assist* di Steven-Stiff che si rivela il significato ultimo: «a meteor the size of a grapefruit – if it doesn't skidd off the atmosphere – lands somewhere on the planet almost every day» ed è infatti uno di questi che causerà, se non l'estinzione dei dinosauri («fortunately for us, a comet that size collides with the earth maybe once in a hundred million years»), quella dei due protagonisti. Asterios ne è tuttavia del tutto inconsapevole, se poco più avanti anzi affermerà, in risposta alla teoria della corrispondenza tra micro e macrocosmo sostenuta da Ursula, «I have trouble with the idea that objects whirling through the firmament have a direct impact on my daily life»²⁴.

²² Che costituisce anche un raccordo con l'apertura del *graphic novel*. La cassetta che Asterios sta guardando nel suo appartamento, prima che questo vada a fuoco, non è infatti né un video pornografico né la registrazione di un momento intimo con Hana, come invece è stato sostenuto in pur validissime letture, bensì la ripresa della cena in questione, come dimostra la totale sovrapposibilità delle battute.

²³ Vi è una vignetta assai didascalica a proposito, dove i personaggi sono rappresentati come pianeti gravitanti attorno a Asterios.

²⁴ Un altro ammicco è nella splendida scena di botta e risposta tra Ursula e Stiff la sera della parata dell'Independence Day. «That's a fragrant lie!» esplode Stiff all'irriverente osservazione della moglie su George Washington. «Just like this fragile existence, my dear» controbatte lei, «a

Nella parentesi di Apogee la prorompente Ursula, il cui credo astrologico-taoista-new age con qualche rimasticazione rinascimentale è quanto di più anti-tetico possa presentarsi alle orecchie di Asterios, ha tuttavia un'influenza decisiva sul professore. Ursula accetta le contraddizioni, è capace di assistere alle celebrazioni dell'Independence Day a cui partecipa anche il figlio e allo stesso tempo far valere lo spirito critico di un punto di vista altro. Ama un uomo, Stiff, che ne è letteralmente un coacervo, tant'è che si esprime a proverbi, dov'è vero tutto e il contrario di tutto, distorcendo per di più sintassi, grammatica e persino le stesse frasi fatte. Non è un caso che spesso appaia senza linea di contorno, con la sola tessitura del colore e quindi con un recupero solo di secondo grado della funzione individuatrice, a favore di una marcatamente espressiva²⁵.

In un *flash back* la posizione di partenza di Asterios è ulteriormente chiarita (tav. 5). Per lui «duality is rooted in nature», portando ad esempio i due emisferi del cervello, le polarità elettriche, il maschile e il femminile, lo yin e lo yang²⁶. Sebbene riesca ad avere l'ultima parola, l'obiezione dell'interlocutore è deflagrante («Duality is an invention that **seems** to be true, but only because the examples you cite share superficial similarities that **appear** to be dualistic because we **define** them in that way»), mentre la controrisposta di Asterios è ancora ferma sul piano iniziale. Che è appunto un piano meramente logico, come lo stesso professore riconosce parlando del *continuum* che intercorre tra gli estremi («it's just a convenient organizing principle. By choosing two aspects of a subject that appear to be in opposition, each can be examined in light of the other in order to better illuminate the entire subject»), ma dimenticando poi di fatto la postilla esistenzialista («as long as one doesn't mistake the system for reality»). Anche la religione è liquidata in fondo, astrusi schemi a parte che cercano di riassumere codici della tradizione, spiegazioni psicanalitiche e riti sostitutivi della moderna socialità nello spazio di una lavagna, come «a big mommy complex».

Nella gita al cratere – altro monito del fato – Ursula riutilizza invece le stesse argomentazioni di Asterios (logico, *ergo* ontologico) per affermare che «if he sees him, if he hears him [...] he must exist somewhere». Sta parlando dell'amico immaginario del figlio, ma il discorso potrebbe farsi più generale: pensabilità come garanzia di esistenza, Cartesio ferializzato. Ma soprattutto mette in crisi quanto detto da Asterios a proposito del ragionar polarizzando, un «anthropocentric point of view, y'know? The natural world has plenty of variation on what we think of as male and female and then it depends on, like, how strict your classification are».

fragrant lie». Un capolavoro di sceneggiatura, ritmo, montaggio e cambio di inquadrature che si conclude nell'esplosione di un fuoco d'artificio, premonitrice, sull'onda di tali parole, di quella finale.

²⁵ Per le tecniche di illustrazione nel fumetto cfr. D. Barbieri, *I linguaggi del fumetto* cit., pp. 19-44.

²⁶ E più avanti le rappresentazioni di questa in letteratura: Hesse con *Narziss und Goldmund* e Calvino con *Il visconte dimezzato*.

Questo è in realtà un compito che pertiene un po' a tutti gli abitanti di Apogee. Anche Mañana, la cameriera della tavola calda nonché chitarrista dei Radnicks, contribuirà, con la costruzione di carte che si regge, al pari delle relazioni, su tre pilastri («love», «trust», «respect»), eliminato uno dei quali il tutto crolla.

È così che Asterios può rinnovare la propria identità, nello stesso modo in cui il tempio giapponese di Ise è «ceremonially razed and rebuilt every twenty years, using traditional techniques and materials. At any given time, no single piece of the structure is older than two decades... but the japanese will tell you the shrine is about two thousand years old». Già nel dono dell'orologio al figlio di Ursula e Stiff, Asterios aveva rinunciato a una parte importante del sé passato, in un gesto di pura generosità non dettato da pragmatismo, che invece era stato all'origine della cessione dell'accendino a un ex detenuto incontrato sul pulman. Quell'occasione, sebbene avesse segnato l'inizio della spoliazione egotica (simboleggiata dall'abbandono degli oggetti salvati dall'incendio), cominciando proprio dalle radici più lontane (trattasi di un'eredità paterna), era infatti nondimeno legata alla decisione di smettere di fumare, presa a prescindere. Liberatosi in qualche modo dalle etichette di un io genetico e di un io *self-made* autistico, Asterios è pronto alla palingenesi; l'unica cosa che tiene è il coltellino svizzero regalatogli da Hana, essendo invece l'io relazionale irrinunciabile e futuribile. A patto di rimediare a fratture profonde, che si palesano ora nella loro gravità.

Grande peso nell'economia del libro ha l'analessi della collaborazione tra Hana e il coreografo Willy Ilium, ripugnante personaggio che somiglia molto, come ha notato Collins, al Clare Quilty di Nabokov²⁷. Già il nome è emblematico, ridondante com'è di allusioni sessuali²⁸, sebbene ritengo che non sia da escludere anche un ammicco alla città di Troia e quindi al connotato di rovina, essendo il *graphic novel* pieno di rimandi omerici, anche molto espliciti, a partire da Asterios-Ulisse legato alla nave per non cedere alle *avances* delle studentesse sirene (raffigurato oltretutto nello stile dei vasi greci), fino alla maglia-tela che Hana-Penelope tesse durante un viaggio Ithaca-New York. Non direi tuttavia che si tratti di un grottesco buffone eccessivamente caricato²⁹, perché, se così risulta, è anche per la lente del protagonista che lo filtra. Anzi, appare tanto più irritante quanto più si comporta in modo simile a Asterios. Ne è in qualche modo il doppio per spocchia e sicumera, una sorta di specchio deformato e rivelatore, che però riesce là dove Asterios più colpevolmente fallisce: nel dare attenzione a Hana. Nel lodarla, nel corteggiarla, nell'esprimerle la stima per il suo lavoro, nel metterla insomma sotto quei riflettori che Asterios, anche quando tenta il complimento, finisce per rivolgere sempre e solo su di sé (tav. 6).

²⁷ Cfr. Sean Collins, *Speciale Asterios Polyp: divertirsi disegnando*, in <conversazionisulfumetto.wordpress.com>, 4 ottobre 2011.

²⁸ Come si legge nelle già citate *Annotazioni* all'opera, «Willy is slang for penis, while the ilium is the largest bone in the pelvis».

²⁹ Cfr. invece R. Clough, *Speciale Asterios Polyp: può succedere solo in un fumetto* cit.

Per bocca di Willy Ilium si forniscono inoltre alcuni spunti di riflessione tutt'altro che pacificamente accantonabili come farneticazioni di un borioso. Si prenda ad esempio l'asserzione sull'arbitrarietà del singolo gesto e sul ruolo invece della ripetizione nella creazione di senso, un punto nevralgico artistico-antropologico che tange non solo il concetto di ritualità («the thrust and climax of ritual»), ma anche le ragioni di pop art, street art e, ovviamente, del fumetto stesso. O la sua contestazione della ripropinata teoria degli opposti, che, seppur esposta con trita affettazione («how can we call death – about which we know nothing – the opposite of life, when we barely comprehend life itself?»), Asterios sarà poi costretto ad accettare. Willy Ilium funziona dunque anche da pretesto per dissertare su Nietzsche, Pitagora, la meccanica quantistica e, tramite l'ulteriore collaborazione con il musicista Kohoutek, su scale modali, composizioni ritmiche e melodiche, risonanze tonali, simultaneità sonore e dodecafonia.

Ma senza dubbio centrale è la sequenza del sogno, che si distingue dal resto della narrazione per l'impiego esclusivo del viola (almeno fino alle fiamme finali che richiamano l'*incipit* del libro, riproponendone oltretutto la bicromia) e per l'uso di un tratteggio fitto e cupo. La presa di coscienza del progressivo distacco della moglie, in seguito alle crepe, più che inasprite, rivelate dall'interazione con Willy Ilium, si traduce in una nuova rivisitazione del mito. Un Orfeo al cubo, che rielabora la versione già di secondo grado del coreografo, con Cerbero appostato all'entrata della metropolitana, un vagone-traghetto che solca binari allagati, una *descensio ad inferos* su scalinate alla Escher³⁰, l'incontro con anime di antenati e dannati, la perdita infine dell'amata. Di lei resta solo il ricordo, che si sfalda e allo stesso tempo trattiene l'essenziale nella splendida (e commovente) sequenza di vita quotidiana della coppia, dove a risaltare sono proprio, per dirla con Montale, i «particolari che sono tutto», una sorta di *sublime d'en bas* fatto di ferialità, condivisione, intimità persino umorale-scatologica, in cui ogni gesto, o anche semplicemente ogni essente, è amore nella sua sostanzialità.

E se «to live [...] is to exist within a conception of time», «to remember is to vacate the very notion of time», perché «every memory, no matter how remote its subject, takes place “now”, at the moment it's called up in the mind. The more something is recalled, the more the brain has a chance to refine the original experience, because every memory is a re-creation, not a play back». Ricordare è insomma non solo alterare e complessificare la linearità temporale, ma è ricreazione attuale dell'esperienza, costruzione presente dunque (e dunque esistente), che poco ha a che fare con una pretesa verità oggettuale di fatti del passato (con tutte le implicazioni storiografiche, nonché psicologico-identitarie sottese). Come è esemplificato dalla striscia in cui le parole di Hana mutano progressivamente nella memoria di Asterios, passando i riquadri dal rosa

³⁰ La pittura di Escher era già stata ripresa da un altro grande fumettista, Ever Meulen, autore di spazzanti giochi di prospettiva.

che pertiene alla donna al blu che testimonia come l'ultima versione sia ormai rielaborazione e proiezione dell'uomo.

È a questo punto della narrazione che il plot si sblocca. Durante un concerto dei Radniks, l'ex detenuto del viaggio di andata, ubriaco, aggredisce senza apparente motivo Asterios, che resta orbo di un occhio. È la chiusa del cerchio: il dimidiato Polyp recupera – paradossalmente attraverso la perdita, che genera lo spazio necessario all'altro da sé – l'integrità originaria, 'natale' di Polyphemus. «Ora che ho perso la vista, ci vedo di più» recitava Alfredo in *Nuovo cinema Paradiso*³¹, e infatti il fumetto inizia a smussare il rigore della gamma di colori. Può compiersi il *nostos*. L'*epos* si conclude con il ritorno dell'eroe, che, superata una prova finale (la macchina bloccata e il cammino nella morsa del gelo), può ricongiungersi fisicamente e spiritualmente all'amata, in un'esplosione cromatica che ripopola la pagina dell'intera varietà della paletta. Nell'apologo dello smarrimento sul treno ricordato dai due sull'onda dell'amarcord («We found out later it was just changing tracks» – «but at that moment, all I could think was, "how are we ever going to find each other?"»), il ritrovarsi è nell'intreccio armonico degli stessi *balloon*. Concluso il viaggio, la profezia si può avverare, riallineando microcosmo e macrocosmo, dove «everyone can be a supporting character in the larger story»³². Un meteorite porta a termine l'incendio iniziale, cadendo sulla casa, mentre da lontano il figlio di Ursula e Stiff lo addita entusiasta come stella cadente. Quasi che appagamento del desiderio e distruzione non possano che coincidere.

³¹ Ma così anche nel brano *Take the time* dell'album *Images and Words* dei *Dream Theater*, che cita in lingua originale la battuta.

³² Si tratta di una sentenza di Asterios a proposito della necessità delle persone di credere in «a solitary, omniscient God».



AND WHEN HE CAME OVER TO INTRODUCE HIMSELF,



I'M SORRY. MY NAME'S ASTERIOS POLYE.

SHE FELT SHE WAS STARING STRAIGHT INTO THE SPOTLIGHT.





Tav. 3

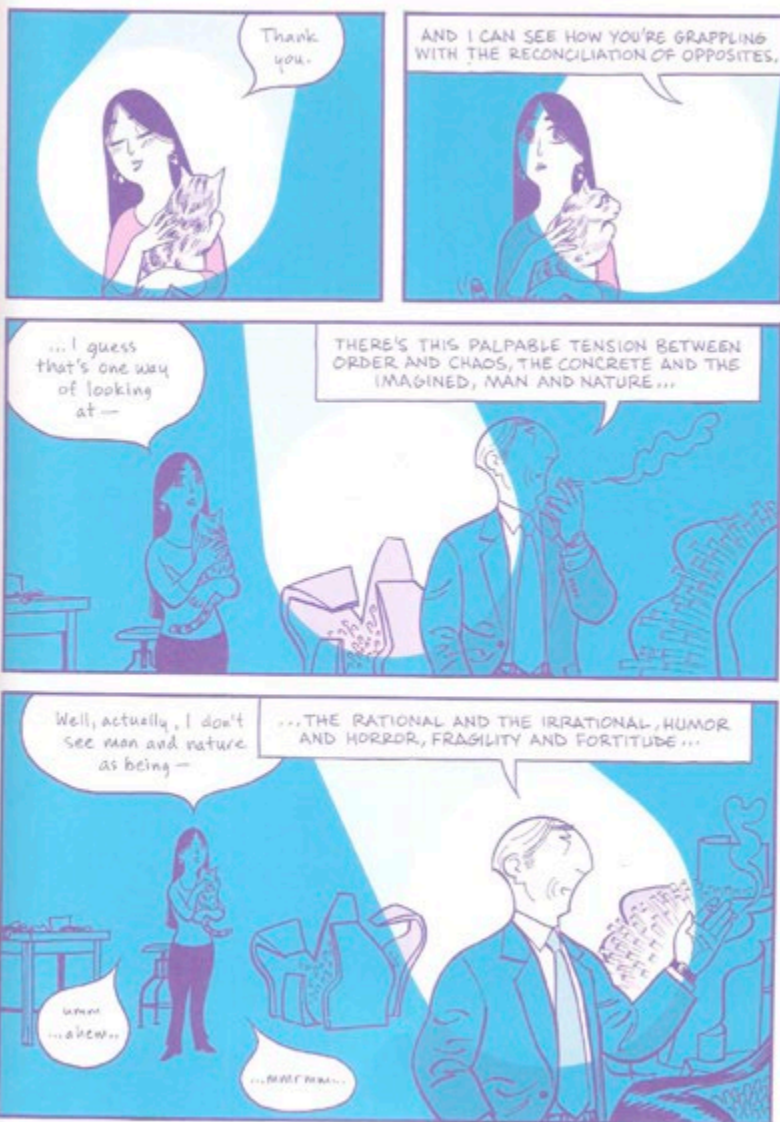
HANA WAS A HAPPY CHILD WHO SPENT A LOT OF TIME ALONE.



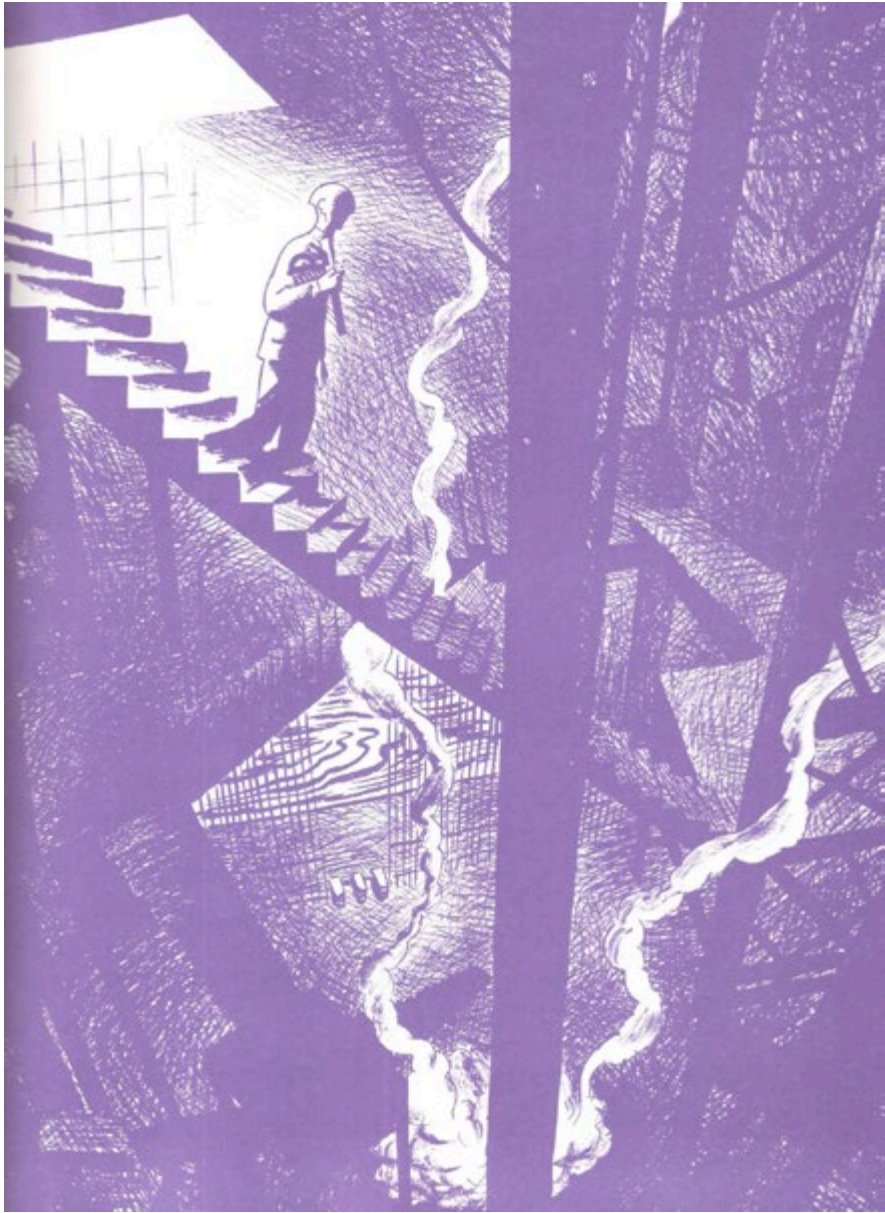
HER PARENTS SEEMED CONTENT TO LET HER DO WHATEVER SHE WANTED.







Tav. 6



Tav. 7



Tav. 8



INDICE DEI NOMI

a cura di Nicola Turi

- Abulafia, Samuel Abraham 409n.
Adam, Jean-Michel 66
Adorno, Theodor W. 27, 75 e n., 76 e n., 81 e n., 83, 86, 88, 190n.
Agostini-Ouafi, Viviana 150n.
Agostino, santo 111, 159, 163n., 216, 398
Airoldi Namer, Fulvia 136 e n., 137, 141 e n., 142 e n., 150n., 155n., 273n.
Alessandro VII, papa 93
Alfieri, Vittorio 11, 83
Alighieri, Dante 211, 404
Allen, Woody 56
Althusser, Louis 27
Altini, Paola 35n.
Ambroise, Claude 73n., 79n.
Andreotti, Giulio 92
Andronico, Marilena 165n.
Angioletti, Giovanni Battista 77n.
Angioletti, Paola 77n.
Anselmi, Gian Mario 107n.
Antonielli, Sergio 107 e n., 112 e n., 115 e n., 116 e n., 117 e n., 118
Anzieu, Didier 189n., 191n., 211n.
Apel, Karl Otto 171
Appio Claudio Cieco 111
Apponi, Alberto 247n.
Arendt, Hannah 312n.
Ariosto, Ludovico 41n., 344
Aristofane 338, 429
Aristotele 30, 48, 78, 311, 397, 398
Arnobio (Arnobio il vecchio) 86, 100 e n., 101
Asor Rosa, Alberto 340n.
Aspier, Pierre 191n.
Atzeni, Sergio 30n.
Auerbach, Erich 27, 39
Augieri, Carlo Alberto 13n.
Austen, Jane 33, 38, 39
Auster, Paul 423
Austin, John L. 30
Bacchelli, Riccardo 107, 108n., 109, 110n., 111
Bacchereti, Elisabetta 108n.
Bachelard, Gaston 174
Bachtin, Michail Michajlovič 28, 31, 61, 85
Bacon, Francis 67
Bacone, Ruggero 404, 405n.
Baldacci, Luigi 135 e n., 271n., 275n.
Balla, Giacomo 145
Balzac, Honoré de 38, 40, 47, 64, 65, 68
Bandello, Matteo 41n.
Banfield, Ann 64
Baranelli, Luca 360n., 369n.
Barbieri, Daniele 423n., 431n.
Barengi, Mario 323, 333n., 335n., 343n., 357n., 370n., 372n.
Baricco, Alessandro 25 e n., 26 e n., 43n.
Barilli, Renato 110n., 126n.
Barsotti, Anna 275n.
Barthes, Roland 13e n., 14 e n., 27 e n., 28, 58, 85, 86 e n., 87-89, 102, 106, 288n., 290 e n., 312

- Bartoli, Daniello 413n.
 Basevi, Enrica 344n.
 Bassani, Giorgio 261, 263n., 295 e n.
 Bataille, Georges 65, 428n.
 Batoli, Daniello 405
 Baudrillard, Jean 428 e n.
 Bauer, George H. 177n.
 Bauman, Zygmunt 347
 Bazzi, Mario 271n.
 Beach, Sylvia 105
 Beauvoir, Simon de 176, 180n.
 Beccaria, Cesare 74
 Beckett, Samuel 189-216, 301n.,
 302n., 303n.
 Beja, Morris 191n.
 Belpoliti, Marco 366n.
 Bembo, Bonifacio 330, 384, 386-393
 Benevolo, Leonardo 347n.
 Benjamin, Walter 25 e n., 26, 83
 Berardinelli, Alfonso 307n., 316n.
 Bergman, Ingmar 299n.
 Bergson, Henri 21n., 42, 64, 126n.,
 174, 272, 275 e n., 279 e n., 425
 Berkeley, George 23, 53n., 54, 191,
 192 e n., 193 e n., 195 e n., 196 e
 n., 197 e n., 198, 199n., 202, 203,
 205, 206, 211, 215
 Berlinguer, Enrico 92
 Bernard, Claude 64
 Bernardini Marzolla, Piero 364n.
 Bernardini Napoletano, Francesca
 356n., 357n., 358 e n.
 Bernhard, Ernst 298n.
 Bersani, Leo 288n., 290n.
 Berta, Luca 31n., 32n.
 Bertieri, Claudio 334n.
 Bertinetti, Paolo 190n.
 Bertone, Giorgio 334n.
 Bettini, Maurizio 207n.
 Beylie, Claude 421, 422
 Biagini, Enza 107n., 108 e n.
 Bianchi, Massimo Luigi 193n.
 Binet, Alfred 126n.
 Binni Lanfranco 341n.
 Binni, Walter 15n.
 Bion, Wilfred 189, 190
 Blanchot, Maurice 173 e n., 174, 428n.
 Boccioni, Umberto 145, 146
 Boezio, Anicio Manlio Torquato
 Severino 402
 Boiardo, Matteo Maria 41n.
 Bonghi, Cesare 126n.
 Bongiovanni Bertini, Mariolina 13n.
 Bonnefoy, Yves 76, 86, 91, 102, 104,
 105 e n., 106
 Bontempelli, Massimo 135-156, 271-
 285
 Bordas, Éric 12n.
 Borges, Jorge Luis 12, 39, 59, 84, 102,
 160, 262, 338, 349 e n.
 Borgese, Giuseppe Antonio 22
 Borghese, Junio Valerio 343
 Borri, Giancarlo 288 e n.
 Borromini, Francesco 417
 Borsellino, Nino 127n.
 Botto, Margherita 30n.
 Bourget, Paul 272n.
 Brandt, Willy 343
 Brater, Enoch 198
 Brecht, Bertolt 87
 Brega, Gian Piero 205, 211
 Brémond, Claude 28
 Breton, André 174
 Brigatti, Virna 372n.
 Brönte, Emily 39
 Bronzino, Cristina 31n.
 Bruno, Giordano 23, 189n., 212,
 215n., 412, 417, 418, 429
 Brunoro, Gianni 427n.
 Buckwell, Mary 20n., 43n.
 Bühler, Karl 30n.
 Buñuel, Luis 198
 Burgess, Anthony 20n., 22
 Butler, Samuel 68
 Buzzati, Dino 22
 Cadiot, Pierre 30n.
 Caesar, Michael 12n.
 Caillois, Roger 174
 Calabrese, Stefano 29 e n., 31n., 32n.

- Calabresi, Luigi 343
 Calas, Jean 74
 Calvino, Italo 14, 41n., 115 e n., 116 e n., 298n., 309, 316, 317, 331-383, 427n., 431n.
 Calvino, Mario 334n.
 Camerano, Vito 115n.
 Campana, Dino 83
 Campanella, Tommaso 67
 Campi, Riccardo 77n.
 Camus, Albert 12, 21, 26, 65, 328
 Caniff, Milton 422n.
 Cantimori, Delio 15n.
 Canudo, Ricciotto 422 e n.
 Canyon, Steve 422n.
 Capitini, Aldo 247 e n.
 Capozzi, Rocco 398n., 416n.
 Capuana, Luigi 129n., 132n.
 Caputo, Rino 126n., 132n.
 Carbone, Calogero 128n.
 Carducci, Giosuè 26, 83, 153
 Carnap, Rudolf 58
 Carneade di Cirene 98
 Carosso, Andrea 29n.
 Carroll, Lewis 34
 Carter, Angela 29 e n.
 Cartesio (René Descartes) 57, 60, 63, 64, 194, 202n., 413n., 424, 429, 431
 Carver, Raymond 26
 Casadei, Alberto 127n.
 Casaubon, Isaac 409n.
 Cases, Cesare 349-351, 370 e n.
 Casey, Edouard 186n.
 Cassirer, Ernst 218 e n., 220n., 221n., 227n., 228n.
 Castagnone, Maria Giulia 43n.
 Castelli, Gian Paolo 28n.
 Cavaglione, Alberto 296n.
 Cecchi, Emilio 107
 Čechov, Anton 290 e n.
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis Ferdinand Destouches) 26
 Ceppa, Leonardo 75
 Cerboni Baiardi, Giorgio 12n.
 Certeau, Michel de 72
 Cervantes Saavedra, Miguel de 12, 83, 84
 Chaykin, Howard 423n.
 Chevalier, Jean 207n.
 Chimirri, Costanza 15n.
 Chini, Marta 83n.
 Chiusano, Italo Alighiero 103n.
 Chomsky, Noam 32
 Cicerone, Marco Tullio 111
 Cigliana, Simona 150n., 155n.
 Clough, Rob 425n., 432n.
 Coetzee, John Maxwell 41
 Cohn, Dorrit 30n., 35
 Colli, Giorgio 360n.
 Collins, Sean 432 e n.
 Colonna, Vincent 30n., 35
 Comenius, Johann Amos 413n.
 Condillac, Étienne Bonnot de 34
 Conrad, Joseph (Józef Teodor Nałęcz Konrad Korzeniowski) 26, 39
 Contat, Michel 64n., 177n.
 Conte, Amedeo G. 161n.
 Contessi, Pier Luigi 19n.
 Contini, Gianfranco 27, 151, 263 e n.
 Coorebyter, Vincent de 183n.
 Copernico, Niccolò 129n., 130n., 131, 417, 418
 Corazzini, Sergio 289n.
 Cornwell, John 33n.
 Corti, Maria 369n., 372, 373n., 374
 Costa, Simona 127n.
 Crick, Francis 34n.
 Croce, Benedetto 151-154, 156, 218n., 299 e n., 305 e n.
 Crovi, Raffaele 115n.
 Cucchi, Maurizio 110n.
 Culler, Jonathan 28 e n.
 Cusano, Nicola 189n., 418

 D'Amico, Alessandro 125n.
 D'Angelo, Paolo 342n.
 D'Annunzio, Gabriele 22, 83, 124n., 343n.
 D'Intino, Franco 12n.

- Dahlberg, Edward 308n.
 Dalí, Salvador 198
 Darwin, Charles 130n.
 Dauphiné, James 339n.
 David, Michel 272n.
 De Angelis, Enrico 76n.
 De Blasio, Antonella 31n.
 De Carlis, Stefania 138n.
 De Chirico, Giorgio 138 e n., 177, 428
 De Crescenzo, Assunta 129n.
 De Lillo, Don (Donald Richard De Lillo) 41
 De Martino, Ernesto 221
 De Risio, Sergio 189n., 211n.
 Debenedetti, Giacomo 32 e n., 33 e n., 37, 39n., 107 e n., 109 e n., 126n.
 Defoe, Daniel 12n., 20, 63, 68
 Deguy, Michel 183n.
 Del Buono, Oreste 422n.
 Delany, Samuel 423n.
 Deleuze, Gilles 13n., 28, 47, 48, 402
 Delogu, Raffaele 15n.
 Den Bossche, Bart (van) 112n.
 Denis, Maurice 428
 Dennett, Daniel 34n.
 Derrida, Jacques 85, 88, 89, 91, 92, 102, 106
 Descombes, Vincent 13n., 20n., 25n., 31, 41n., 42 e n., 43, 44 e n., 45, 46 e n., 47 e n., 68, 69
 Dessí Giuseppe 12n., 15 e n., 16, 21n., 245-267
 Devil, Nicolas 426n.
 Diana, Rosario 190n., 193 e n., 195n., 196n., 197, 199n., 215 e n.
 Dick, Philip 428n.
 Dickens, Charles 39, 55
 Diderot, Denis 20, 23, 40, 61, 72, 74, 84, 85, 102, 335 e n., 336 e n., 338 e n., 341n.
 Doležel, Lubomír 30 e n., 59n.
 Dolfi, Anna 11n., 12n., 13n., 15n., 21n., 261n., 262n., 263n., 267n.
 Donati, Corrado 275n.
 Dorfles, Gillo 422n.
 Dos Passos, John 184n., 185, 186 e n.
 Dostoevskij, Fëdor 12, 20 e n., 23, 86, 98, 99n., 100, 338
 Dotti, Ugo 81n., 112n., 117n.
 Doubrovsky, Serge 30n.
 Doyle, Conan 400
 Eco, Umberto 28, 29 e n., 30 e n., 35, 41n., 58 e n., 59, 60 e n., 64, 133n., 208n., 397-419, 422n.
 Edelman, Gerald 34n., 35
 Egidi, Rosaria 158, 162n.
 Einstein, Albert 64, 357n.
 Eisner, Will 421n., 422n., 426n.
 Ejzenstein, Sergej Michajlovič 191n.
 Eliot, George (Mary Ann Evans) 39, 40
 Eliot, Thomas Stearnes 316, 356 e n.
 Emerson, Ralph Waldo 41
 Enei, Bruno 247n.
 Eraclito 154, 214n.
 Escher, Maurits Cornelis 433 e n.
 Eschilo 338
 Esopo 108n.
 Fabbri, Lorenzo 29n.
 Falcetto, Bruno 323, 333n., 370n., 372n.
 Fante, John 43 e n.
 Faraci, Dora 107n.
 Faranda, Adriana 45n.
 Fattori, Marta 193n.
 Faulkner, William 65, 184 e n., 185, 324n.
 Fénelon (François de Salignac de La Mothe-Fénelon) 68
 Fenzi, Enrico 45n.
 Ferrand, Jacques 416n.
 Ferrarotti, Franco 95
 Ferrata, Giansiro 104n.
 Feydeau, Georges 83
 Ficker, Ludwig von 157
 Fielding, Henry 20, 40
 Filosa, Carlo 108n.
 Fioroni, Federica 29n.
 Fischer, Ernst Kuno F. 273n.

- Fisher, Craig 426n., 427n.
 Flaiano, Ennio 319
 Flaubert, Gustave 262
 Fodor, Nandor 212n.
 Fofi, Goffredo 350
 Foigny, Gabriel de 68
 Fontane, Theodor 40
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 12, 71,
 412n., 413n.
 Fortunato, Mario 293 e n.
 Foucault, Léon 408
 Foucault, Michel 27, 86, 93, 102
 Fourier, Charles 342, 344 e n.
 Francesco d'Assisi, santo 91, 429
 Francesco di Sales, santo 90, 92
 Franco y Bahamonde, Francisco
 (Generalísimo Franco, caudillo de
 España) 92
 Franck, Anna 292n.
 Frazer, James George 165n., 223n., 241
 e n., 242
 Frege, Gottlob 30
 Freud, Sigmund 23, 32, 34, 42, 46n.,
 51, 72, 86, 89, 93-95, 97, 130n.,
 189, 210, 212 e n., 213 e n., 214,
 271 e n., 272 e n., 273n., 274 e n.,
 277 e n., 278n., 279 e n., 280 e n.,
 281 e n., 282n., 283 e n.
 Friedman, Manole 50n.
 Fromm, Erich 95
 Fruttero, Carlo 190n.
 Frye, Nortrop 355

 Gaarder, Jostein 51, 58n., 59n.
 Gadamer, Hans-Georg 84
 Gadda, Carlo Emilio 83, 108 e n., 261,
 316, 319
 Gaglianone, Paola 307n.
 Galateria, Marinella Mascia 273n.
 Galdós, Pérez 40
 Galilei, Galileo 71, 335, 417
 Galimberti, Umberto 204n., 209n.
 Gallese, Vittorio 167n.
 Galli, Giorgio 80
 Gamboni, Samanta 129n.

 Ganeri, Margherita 126n.
 Garboli, Cesare 287n., 288 e n., 292 e
 n., 306 e n., 317
 García Marquez, Gabriel 26, 323-329
 Gargani, Aldo 162 e n., 164
 Gaspari, Gianmarco 108n.
 Gasparini, Philippe 35
 Gassendi, Pierre 404, 412n., 413n.
 Gavazzeni, Franco 108n.
 Gaynor, Frank 212n.
 Genette, Gerard 28, 30n., 288n., 424
 Gentilini Franco 334n.
 Gheerbrant, Alain 207n.
 Gide, André 23, 83
 Gilson, Mary 35n.
 Ginzburg, Carlo 406n.
 Ginzburg, Natalia 286, 287-306
 Gioanola, Elio 232n.
 Giobbo Crea, Elena 103n.
 Giono, Jean 41
 Girard, René 40, 238n.
 Girardi, Enzo Noè 218n.
 Givone, Sergio 19n., 44 e n., 45n., 46,
 47, 48 e n., 49 e n., 50n.
 Glotfelty, Cheryll 41n.
 Goethe, Johann Wolfgang von 25n., 38
 Golding, William 68
 Goldmann, Lucien 63, 66
 Goldthorpe, Rhiannon 173n.
 Gontarski, Stanley E. 191n.
 Goodman, Nelson 28, 60n.
 Gori, Gianfranco 275n.
 Gorki, Maksim 76
 Gozzano, Guido 289n.
 Gozzoli, Benozzo 182n.
 Graceffa, Monica 15n.
 Gracián, Baltasar 412n., 413n.
 Gramsci, Antonio 28, 86
 Grasso, Giuseppe 115n.
 Grasso, Maurizio 77n.
 Greimas, Algirdas Julien 28
 Grosser, Hermann 20n.
 Grossi, Paolo 312n.
 Grözinger, Karl Erich 306n.
 Guattari, Félix 28

- Guglielmi, Guido 126n.
 Guglielminetti, Marziano 126n., 127n.
 Guilloux, Louis 64
- Hadot, Pierre 161 e n.
 Hamburger, Käte 30 e n.
 Hamon, Philippe 288n., 290n., 304n.
 Hardy, Thomas 39
 Harrison, John 404
 Hedenberg, Johanna 261n.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 41n.,
 61-63, 65, 66, 334n., 421n.
 Heidegger, Martin 64
 Heine, Heinrich 262
 Hemingway, Ernest 65, 86, 104 e n.
 Herman, David 31n., 32n.
 Hesse, Hermann 262, 431n.
 Hilbert, David 165n.
 Hillis Miller, Joseph 72
 Hintikka, Kaarlo Jaakko Juhani 58, 60n.
 Hofmannsthal, Hugo von 318
 Hofstadter, Dan 29 e n.
 Hofstadter, Douglas 30
 Hölderlin, Friedrich 318
 Horkheimer, Max 75, 76, 88, 95, 96
 Hugo, Victor 76, 83, 86, 101, 102
 Hume, David 180
 Husserl, Edmund 69, 424
 Huxley, Aldous 68
 Huygens, Christiaan 413n.
- Idt, Geneviève 177n.
 Illiano, Antonio 129n.
 Iovino, Serenella 41n.
 Isella, Dante 108n.
 Isherwood, Christopher 309
 Isidoro di Siviglia, santo 405
 Ivan il Terribile (Ivan IV di Russia) 168
- Jacobbi, Ruggero 272n.
 Jakobson, Roman 28, 425
 James, Henry 36, 39, 62, 69
 Jean Paul (Johan Paul Friedrich
 Richter) 273n., 283n.
 Jenny, Laurent 35
- Jesi, Furio 218n., 221n., 227 e n., 230,
 233
 Joyce, James 71, 105, 157-171, 212,
 261, 311, 356, 401
 Jung, Carl Gustav 23, 32, 34, 94, 189 e
 n., 214 e n., 215, 298 e n.
- Kafka, Franz 12, 67, 185, 261, 306n.
 Kant, Immanuel 13n., 56, 72, 83,
 208n., 282, 299, 300 e n., 301n.,
 355, 357n., 405n., 408n., 418 e n.
 Karasik, Paul 423
 Kaufman, Boris 200
 Kearney, Richard 186n.
 Keaton, Buster 188, 192 e n., 198 e n.,
 201n., 204n., 206n., 210n., 211n.
 Keplero, Giovanni 400n.
 Kermode, Frank 65
 Kierkegaard, Søren 37n., 42, 43n., 298
 e n., 303 e n.
 Kipling, Rudyard 112
 Kircher, Athanasius 413n., 415
 Klossowski, Pierre 428n.
 Kohoutek, Ctirad 426n.
 Kohoutek, Luboš 426n.
 Kripke, Saul 58, 60n., 163n.
 Kristeva, Julia 87
 Krusciov, Nikita Sergeevic 100, 101
 Kubrick, Stanley 22n.
 Kundera, Milan 11, 12 n., 41n., 84, 85
 e n., 338 e n., 348n.
- La Capria, Raffaele 307-321
 La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de
 la Vergne, detta Madame de 70
 Lacan, Jacques 202, 205
 Lacassin, Francis 422
 Ladogana, Michele 218n.
 Lagache, Daniel 176
 Lambroek, Sabina 112n.
 Lanati, Barbara 29n.
 Landolfi, Tommaso 109n.
 Lanfredini, Roberta 194n., 196n.
 Lanuzza, Stefano 115n.
 Lanza, Franco 218n., 219n.

- Lapoujade, Robert 172
 Latouche, Serge 312
 Lauretta, Enzo 126n.
 Lavagetto, Mario 27 e n., 94n.
 Lawrence, David Herbert 20n.
 Le Bon, Gustave 144 e n.
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) 429
 Leavis, Frank Raymond 39
 Lecci, Leo 334n.
 Léger, Fernand 424, 428
 Léger, Nathalie 13n.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 23, 48n., 49n., 50n., 70, 82, 262, 267, 275, 358 e n.
 Lejeune, Philippe 14n.
 Lenin, Vladimir 76
 Leopardi, Giacomo 11, 12 e n., 13, 83, 130 e n., 223, 224, 243, 335, 365n.
 Lessing, Gotthold Ephraim 422n.
 Levi, Primo 292n., 296 e n.
 Lévi-Strauss, Claude 353
 Lévy Bruhl, Lucien 221, 222n., 223n.
 Linari, Franca 15n.
 Lipps, Theodor 273n., 282n., 283n.
 Lispector, Clarice 41
 Lo Vecchio-Musti, Manlio 108n.
 Locke, John 23, 63, 64
 Lodge, David 20 e n., 21, 31 e n., 32 e n., 33 e n., 34 e n., 35 e n., 36n., 37, 43 e n., 45, 51
 Lombroso, Cesare 296n.
 Lonzi, Lidia 27n.
 Loria, Arturo 108 e n.
 Louette, Jean-François 176n.
 Lovejoy, Arthur 22 e n.
 Luandino Vieira, José (José Vieira Mateus da Graça) 15
 Lucano, Marco Anneo 168, 170
 Lucrezio (Tito Lucrezio Caro) 125, 225-227
 Lukács, György 41n., 48n., 62, 66, 337n.
 Luperini, Romano 126n.
 Lupo, Giuseppe 115n.
 Macchia, Giovanni 123n., 126n.
 Maceri, Gerson 334n.
 Machado, Antonio 83
 Machiavelli, Niccolò 340n.
 Magny, Claude-Edmond 65
 Magris, Claudio 41n.
 Maingueneau, Dominique 29 e n.
 Majorana, Ettore 80
 Malaparte, Curzio (Kurt Erich Sicking) 318, 319
 Malevich, Kazimir Severinovič 425
 Mallet, Louise 46n.
 Mameli Calvino, Eva 334n.
 Manica, Raffaele 307n., 309 e n., 316 e n.
 Mann, Thomas 20 e n., 26, 39, 42, 65, 68, 261
 Mantegna, Andrea 105
 Mantovani, Vincenzo 104n.
 Manzoni, Alessandro 41n., 146
 Mao Tse Tung 92
 Marc, Franz 109
 Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani) 289n.
 Marchesi, Concetto 100 e n., 101
 Marchi, Loretta 334n.
 Marconi, Diego 165n.
 Marcuse, Herbert 86, 88, 89 e n., 96 e n., 97, 98
 Marghescou, Mircea 29n.
 Margolin, Uri 31n.
 Mariani, Umberto 218n.
 Marinetti, Filippo Tommaso 144, 145 e n., 146, 148
 Marino, Adrian 50 e n.
 Marino, Tomaso 146n.
 Marlair, Sébastien 29n.
 Martelli, Mario 78n.
 Marx, Karl 76, 86, 87
 Mathieu, Jean Baptiste 38n., 41n.
 Mattéi, Jean-François 61n.
 Maupassant, Guy de 102
 Mauriac, François 294 e n.
 Mauron, Charles 366 e n.
 Mazzacurati, Giancarlo 126n., 132n.

- Mazzarino, Giulio Raimondo 413n.
 Mazzucchelli, David 423, 426 e n.,
 427n., 428n.
 McCloud, Scott 421n., 422n., 423n.
 McHale, Brian 31n.
 McHugh, Roland 158, 159n., 168,
 170n.
 Melotti, Fausto 345 e n.
 Melville, Herman 26
 Mengaldo, Pier Vincenzo 343n., 350 e
 n., 351, 352
 Merleau-Ponty, Maurice 65, 69, 207n.,
 209n., 297n.
 Meulen, Ever 433n.
 Michaux, Henry 342
 Michelstaedter, Carlo 247n.
 Milanini Claudio 323, 333n., 363n.,
 369n., 370n., 372n.
 Miller, Frank 423
 Misrahi, Robert 301n.
 Moccia, Giuseppe 167n.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 98,
 100
 Montale Eugenio 83, 116 e n., 287n.,
 290n., 316, 340n., 343n., 356n.,
 370, 383n., 433
 Montalto, Sandro 191n., 192 e n.,
 198n., 199 e n., 201 e n., 202 e
 n., 203, 204 e n., 206 e n., 210n.,
 211n.
 Montesquieu (Charles-Louis de
 Secondat, barone de) 84, 339n.
 Montgomery, Bernard Law 90
 Moravia, Alberto (Alberto Pincherle)
 21, 22
 More, Thomas 67
 Moretti, Franco 29 e n.
 Moretti, Walter 263n.
 Morino, Angelo 323n.
 Moro, Aldo 80, 92, 339 e n.
 Morris, Charles William 171
 Morucci, Valerio 45n.
 Mugnai, Paolo F. 193n.
 Mullini, Roberta 35n.
 Musarra, Franco 112n.
 Musatti, Cesare 130n., 272n.
 Musil, Robert 12, 20 e n., 21, 26, 39,
 65, 68, 162
 Mussolini, Arnaldo 136
 Mussolini, Benito 91
 Musumeci, Antonino 228n.
 Muzzioli, Francesco 28n.
 Nabokov, Vladimir 432
 Nadotti, Anna 19n.
 Nay, Laura 127n.
 Negri, Antonio 45n.
 Nencioni, Francesca 15n., 247n.
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 89,
 126n., 433
 Nievo, Ippolito 124n.
 Nizan, Paul-Yves 64
 Nobili, Claudia Sebastiana 127n., 129n.
 Noguchi, Isamu 426n.
 Novalis (Georg Friedrich Philipp
 Freiherr von Hardenberg) 56, 59
 Novaro Mario 334n.
 Nozzoli, Anna 107n., 304n.
 Nussbaum, Martha 41n.
 Ockham, Guglielmo di 404, 405n.,
 407
 Oliva, Renato 191n.
 Omero 432
 Onofri, Massimo 312n., 314
 Ortega y Gasset, José 274 e n.
 Orwell, George (Eric Arthur Blair) 68,
 309
 Ovidio Nasone, Publio 360n., 364n.
 Pala, Valeria 263n.
 Palach, Jan 343
 Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani) 107
 Palazzi, Rosetta 20n., 35n., 43n.
 Pallavicino, Ferrante 416n.
 Palmieri, Nunzia 94n.
 Pamuk, Orhan 19n., 24n., 31 e n., 43
 e n., 60n.
 Paolo di Tarso (san Paolo) 86, 214, 215
 Papini, Giovanni 138n.

- Pappalardo La Rosa, Franco 218n.
 Parlato, Valentina 77n.
 Parise, Goffredo 316, 319
 Pascal, Blaise 123 e n., 129 e n., 303 e n., 335
 Pascal, Théophile 129n.
 Pascoli, Giovanni 289n., 323
 Pasolini, Pier Paolo 316, 369n.
 Pasternak, Boris 337n.
 Patot, Simon Tyssot de 68
 Patrizi, Giorgio 127n.
 Patton, George Smith 90
 Pavel, Thomas 21 e n., 29 e n., 30, 31, 35, 37 e n., 38 e n., 39, 40 e n., 41 e n., 58 e n., 60n.
 Pavese, Cesare 12n., 22, 217-243, 261, 355 e n., 365 e n., 366 e n., 367n.
 Peirce, Charles Sanders 398, 399n., 400, 402, 405, 406, 418
 Pellegrini, Ernestina 115n.
 Penco, Carlo 165n.
 Perec, Georges 294
 Pesce, Veronica 334n.
 Petitjean, Armand 174
 Petrarca, Francesco 296n.
 Petri, Elio 81
 Picasso, Pablo 311
 Picchi, Mario 366n.
 Pinelli, Giuseppe 343
 Pinker, Steven 34 e n.
 Pinna, Mario 15n.
 Pinotti, Giorgio 108n.
 Pintor, Giaime 309
 Pinzuti, Eleonora 12n.
 Pirandello, Andrea 126n.
 Pirandello, Luigi 12, 22, 42, 83, 108, 123-134, 274n., 275 e n.
 Pitagora 433
 Pitigrilli (Dino Segre) 304n.
 Planck, William 180n.
 Platone 12, 64, 102, 237, 311, 356 e n., 390, 391, 398, 399n., 424, 428, 429
 Poggi, Christine 144, 145
 Polo, Marco 405n., 418
 Ponzio Pilato 80
 Porfirio 402
 Porzio, Domenico 340n.
 Pratt, Hugo 422n.
 Praz, Mario 199n.
 Propp, Vladimir 28
 Proust, Marcel 13 e n., 26, 39, 46 e n., 47 e n., 48n., 64, 65, 68, 69, 83, 102, 183, 261, 262, 263 e n., 265, 272n.
 Providenti, Elio 129n.
 Pulci, Luigi 41n.
 Pullini, Giorgio 294n.
 Pupino, Angelo Raffaele 126n., 129n.
 Puppa, Paolo 126n., 275n., 276n.
 Putnam, Hilary 30, 349

 Queneau, Raymond 64, 276n.
 Quillian, Ross M. 401

 Rabelais, François 67
 Raffaelli, Luca 423n.
 Rago, Michele 360n., 361n.
 Ramachandran, Vilayanur S. 35
 Ravel, Maurice 308
 Rebejkow, Jean-Christophe 83n.
 Renault, Alain 300n.
 Restif de la Bretonne (Nicolas-Edme Restif) 102
 Ricoeur, Paul 21n., 49, 50n.
 Ricorda, Ricciarda 83n.
 Riffaterre, Michael 288 e n.
 Rilke, Rainer Maria 262, 266
 Rini, Rodolfo 37n.
 Rivière, Jacques 13n.
 Robbe-Grillet, Alain 39, 294 e n.
 Robert, Marthe 67
 Rosset, Clément 301 e n., 302 e n., 303n.
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 275n.
 Rostand, Edmond 412n.
 Roth, Joseph 86, 102, 103n.
 Roth, Philip 26, 39, 41
 Rousseau, Henri 120

- Rousseau, Jean-Jacques 11, 12n., 73, 74
 Rovatti, Pier Aldo 411n.
 Ruozzi, Gino 107n.
 Russell, Bertrand 30, 64
 Rutherford, Ernest 168
 Rybalka, Michel 64n., 177n.
- Saba, Umberto (Umberto Poli) 107
 Sabatini, Angelo G. 77n.
 Sade, Donatiene Alphonse François, marquis de 69, 71
 Sameck Ludovici, Sergio 373n.
 Sanguineti, Edoardo 378n.
 Sannazzaro, Jacopo 39, 41n.
 Sartre, Jean-Paul 12, 20 e n., 64 e n., 65, 69, 72, 87, 172, 173-187
 Saussure, Ferdinand de 28, 398
 Savinio, Alberto (Andrea Francesco Alberto de Chirico) 135, 140, 147, 154 e n., 155 e n., 156
 Scarpa, Domenico 290n., 298n.
 Scarron, Paul 39
 Schaeffer, Jean-Marie 30n., 35
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 64
 Schenoni, Luigi 157n., 159, 160, 165, 168, 169n.
 Schilpp, Paul Arthur 186n.
 Schintzler, Arthur 15
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich 62, 63
 Schneider, Alan 198
 Schopenhauer, Arthur 126n., 202n., 421n.
 Schor, Naomi 289
 Schott, Kaspar 413n.
 Schubert, Franz 199n.
 Schulz, Charles Monroe 422n.
 Sciascia, Leonardo 11, 73-106, 108 e n., 129n., 314, 339 e n., 340 e n.
 Scott, Walter 39, 40
 Scudéry, Madeleine de 71, 413n.
- Sercambi, Giovanni 406 e n.
 Shakespeare, William 59, 83, 86, 91, 105, 429, 430
 Shelley, Mary (Mary Wollstonecraft Godwin) 39
 Sica, Paolo 45n.
 Singer, Thomas C. 161n., 162n.
 Šklovskij, Viktor 28
 Slovic, Scott 41n.
 Socrate 429
 Sofocle 323
 Solano, Luigi 167n.
 Solmi, Renato 75n.
 Solmi, Sergio 112 e n., 116n.
 Spaccini, Jacqueline 150n.
 Spender, Stephen 309
 Spezi, Pio 126n.
 Spinoza, Baruch 262 e n., 267, 299, 300, 301 e n., 304
 Spitzer, Leo 27, 289n.
 Stabile, Giorgio 216n.
 Staël-Holstein, Germaine madame de (Anne-Louise-Germaine Necker, baronne de) 12n.
 Stalin, Josif 99-101
 Stara, Arrigo 109n.
 Starobinski, Jean 27, 289n.
 Stedile, Marzia 15n.
 Stein, Gertrude 33, 41
 Steiner, George 304n.
 Stendhal (Henri Beyle) 40, 80, 86, 93 e n., 94 e n., 185
 Sterne, Laurence 23, 336, 338
 Sue, Eugène 416n.
 Suleiman, Susan Rubin 68
 Sutherland, Stuart 33 e n.
 Svevo, Italo (Hector Schmitz) 22, 24, 42, 108n., 109n., 124n., 126n., 132n., 261
 Swedenborg, Emanuel 64
 Swift Jonathan 20, 68, 158, 338
- Tabucchi, Antonio 15 e n.
 Tacito, Publio Cornelio 101
 Tagliaferri, Aldo 189n., 190n., 215n.

- Tani, Stefano 27n., 83n.
 Tanzi, Drusilla 288n.
 Tasso, Torquato 71
 Taviani, Ferdinando 126n.
 Taylor, Charles 37n., 39, 41n.
 Tellini, Gino 126
 Terzoli, Maria Antonietta 108n.
 Tesauro, Emanuele 413n.
 Thackeray, William Makepeace 39, 40
 Thoreau, Henry David 41
 Tiberio, Giulio Cesare Augusto,
 imperatore 101
 Tinazzi, Giorgio 201, 202
 Tindall, William York 169n.
 Tintoretto (Jacopo Robusti) 182n.
 Todorov, Tzvetan 28, 228n.
 Togliatti, Palmiro 101
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 40, 83
 Tommaseo, Niccolò 262
 Tommaso d'Aquino, santo 23, 398
 Toscani, Claudio 300n.
 Tosone, Augusta 115n.
 Tournier, Michel 12n., 338
 Tozzi, Federico 109, 261
 Traina, Giuseppe 85n.
 Trevi, Emanuele 307n.
 Trincherò, Mario 161n.
 Trollope, Anthony 39
 Türcke, Christoph 195 e n.
 Turi, Nicola 12n.

 Ungaretti, Giuseppe 83

 Valéry, Paul 80
 Van Eyck, Jacob 413n.
 Vannucci, Giulio 15n.
 Vanvolsem, Serge 112n.
 Varese, Claudio 12n., 15n.
 Vatteroni, Chiara 29n.
 Vattimo, Gianni 411n.
 Veiras, Denis 68
 Vela, Claudio 108n.
 Verga, Giovanni 126n., 128, 132n.
 Vertov, Dziga 198

 Vico, Giambattista 23, 157, 166, 167 e
 n., 170n., 217-243
 Villari, Luigi Antonio 132n.
 Virno, Paolo 314 e n.
 Vischer, Friedrich T. 273n.
 Vittorini, Elio 115 e n., 116, 342, 345n.
 Vittorini, Fabio 31n.
 Volpini, Valerio 85
 Volponi, Paolo 108n.
 Voltaire (François-Marie Arouet) 11,
 20, 23, 61, 68, 73-106, 124n.,
 176n., 314, 335 e n., 339n., 358n.,
 400, 406 e n.

 Warren, Austin 19n., 22n., 23, 24
 Washington, George 430n.
 Watson, James 34n.
 Weber, Max 81
 Weininger, Otto 275n.
 Weinrich, Harald 21n.
 Weischedel, Wilhelm 216
 Wellek, René 19n., 22n., 23, 24
 Westphal, Bertrand 29 e n.
 Whitehead, Alfred North 64
 Wittgenstein, Ludwig 157, 161 e n.,
 162, 163 e n., 164, 165n., 166,
 171, 307, 310, 408
 Woolf, Virginia 64, 267, 293 e n.
 Wright, Frank Lloyd 429

 Xingjian, Gao 41n.

 Yeats, William Butler 23
 Yourcenar, Marguerite 12, 24 e n., 39,
 367 e n.

 Zanda, Antonello 263n.
 Zangrandi, Ruggero 309
 Zangrilli, Franco 126n.
 Zannini, Massimo 46n.
 Zola, Émile 64, 65, 76
 Zoppi, Sergio 138n.
 Zorn, Anders Leonard 83
 Zunshine, Lisa 31n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzione e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con «il Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri (in corso di stampa).
5. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì: storia e genesi dell'opera* (in corso di stampa).
6. *Non dimenticarsi di Proust. La declinazione di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).
7. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

