

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

9-2020



LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente

9

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Tottossy

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2020

LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente. –
n. 9, 2020
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-5518-102-0
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-9>

Direttore Responsabile: Beatrice Tottossy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
CC 2020 Firenze UP

La rivista è pubblicata on-line ad accesso aperto al seguente indirizzo: www.fupress.com/bsfm-lea

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-440-laboa.html>) are published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop’s publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. LEA employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>).

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), J. Cappelini, F. Ciancone, L. Crocchini, L. Frachey, C. Galvagni, A. Marilei, E. Pasca, S. Poli, F. Sieni (tirocinanti)

I fascicoli della rivista *LEA* sono rilasciati nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/it/legalcode>

2020 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Via Cittadella 7 – 50144 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Tottosy, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

International Associate Editors

† Ferenc Kiefer (Research Institut for Linguistics, Hungary), Jüri Talvet (University of Tartu, Estonia), Wen Zheng (Beijing Foreign Studies University, China)

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Giampiero Bellingeri (Università Cà Foscari di Venezia), Enza Biagini (Emeritus, Università degli Studi di Firenze), Ioana Bican (Babeş-Bolyai University, Romania), Nicholas Brownlees (Università degli Studi di Firenze), Alessandra Calanchi (Università di Urbino), Martha L. Canfield (Università degli Studi di Firenze), Francesca Chiusaroli, Università di Macerata (Massimo Ciaravolo, Cà Foscari di Venezia), Barbara Cinelli (Università Roma Tre), Mario Domenichelli (Emeritus, Università degli Studi di Firenze), Roy T. Eriksen (University of Agder, Norway), Romuald Fonkoua (Sorbonne Université, France), Paola Gheri (Università di Salerno), Andrea Gullotta (University of Glasgow, UK), Ulf Peter Hallberg (scrittore e traduttore letterario, Sweden), Luba Jurgenson (Paris-Sorbonne University, France), Sergei A. Kibalnik (St. Petersburg State University, Russian Academy of Sciences, Russia), Michela Landi (Università degli Studi di Firenze), Beatrice Manetti (Università di Torino), Johanna Monti (Università di Napoli “L’Orientale”), Jesús Munárriz (scrittore, Spain), Valentina Pedone (Università degli Studi di Firenze), Ülar Ploom (Università di Tallinn, Estonia), Gaetano Prampolini (Università degli Studi di Firenze), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Hungary), Ayşe Saraçgil (Università degli Studi di Firenze), Alessandra Schininà (Università di Catania), Giovanni Schininà (Università di Catania), Diego Simini (Università del Salento), Rita Svandrlik (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Sapienza Università di Roma), Christina Viragh (scrittrice e traduttrice letteraria, Switzerland), Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; Writer), Martin Zerlang (University of Copenhagen, Denmark), Clas Zilliacus (Emeritus, Åbo Akademi, Finland)

Comitato editoriale / Editorial Board

Elisabetta Bacchereti, Sabrina Ballestracci, John Denton, Federico Fastelli, Barbara Innocenti, Agapita Jurado Santos, Paolo La Spisa, Ilaria Moschini, Ernestina Pellegrini, Valentina Rossi



Indice

Citation: (2020) Indice, *Lea* 9: pp. v-vii. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11014>.

BEATRICE TOTTOSSY, *LEA 2000-2020* IX

SCRITTURE

Proposte d'autore

- GIUSEPPE NORI E IPPOLITA ALTEA NORI, *Con Stephen Crane. Confessioni di esperienze traduttive e creative tra poesia e arti visuali* 3
- STEFANO FRANCHINI, *La Karnevalspredigt del 1892. Un carme inedito di Richard Dehmel* 39

STUDI E SAGGI

Miscellanea

- STEFANIA ACCIAIOLI, *Eine blassblaue Frauenschrift: la specularità del doppio come paradigma dell'identità* 63
- VALERIA DEI, *Irène Némirovsky e l'impossibile oblio delle origini* 81
- MICHEL DELON, *De la campagne d'Italie à Waterloo, la scène de bataille dans le roman* 93
- MARIO ROSSI, *Indugiare sulla soglia dell'ontologia: per un'etica della lettura* 107

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ I

Letteratura e cultura visuale / Literature and Visual Culture, 2 *a cura di* Federico Fastelli

- FEDERICO FASTELLI, *Cultura visuale. Orizzonti indisciplinati* 131
- GIUSEPPE CARRARA, *Fotografia e straniamento: i romanzi storici di Filippo Tuena* 139

GIUSEPPE CRIVELLA, Il plasticismo dell'immagine resta attivo come un lievito... <i>Una rilettura di Cesare Brandi</i>	151
CRISTINA GIORCELLI, <i>William Carlos Williams e Pieter Brueghel, il Vecchio:</i> The Parable of the Blind	169
CLEMENTINA GRECO, <i>La scommessa verbo-visuale di Adriano Spatola</i>	183
ANDREA MARIANI, <i>Fontane di Roma: Richard Wilbur e gli altri</i>	197
LAVINIA TORTI, <i>Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben.</i> <i>Note sul montaggio nell'iconotesto contemporaneo</i>	215

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ II

Tra rito e mito: il Carnevale nella cultura europea
 Du rite au mythe: le Carnaval dans la culture européenne
 Zwischen Ritus und Mythos: Karneval in der europäischen Kultur
a cura di
 Giulia Abbadessa, Maria Chiara Brandolini, Marta Cassina,
 Marta Maiorano, Michela Memmola, Consuelo Ricci, Leonardo Quintavalle

GIULIA ABBADESSA, MARIA CHIARA BRANDOLINI, MARTA CASSINA, MARTA MAIORANO, MICHELA MEMMOLA, CONSUELO RICCI, LEONARDO QUINTAVALLE, <i>Ripensare, oggi, il Carnevale. Premessa</i>	235
<i>Nota editoriale</i>	242
ROBERTA COLBERTALDO, <i>Rituelle Inversion und subversive Diskurse. Überlegungen für eine Theorie des Karnevals der Vormoderne aus romanistischer Perspektive</i>	243
GIULIO MARTIRE, <i>"Or vient Caresme": dialoghi di un eroe e dialettica di una festa nel Moniage Guillaume lungo (I branche)</i>	255
ANDREA BALDAN, <i>Zwischen Cuccagna und Carnilivari: epische Schlaraffenlanderobungen und stabilisierende Karnevalsdiskurse in der sizilianischen Cuccagna Conquistata von Giuseppe Della Montagna</i>	269
FABRIZIO DESIDERI, <i>Carnevale e agone tragico: sulla Historische Psychologie des Karnevals di Florens Christian Rang</i>	283
GABRIELE GUERRA, <i>Il re del Carnevale? Raccontare i miti a Weimar</i>	293
MARTA CASSINA, <i>"Ubi fracassorium, ibi fuggitorium": Pulcinella e l'enigma della ricapitolazione del tempo</i>	303
FEDERICA BARBONI, <i>Lo spleen di Pulcinella. Appunti su lirica e buffone tragico</i>	317
ELISABETTA VINCI, <i>Il Carnaval di Schumann in Fräulein Else di Schnitzler: le maschere come specchio dei ruoli sociali</i>	331
MICHELA LANDI, <i>"Restons mort, c'est plus sûr": Pierrot sur les planches</i>	343
FRANCESCA FAVARO, <i>Declinazioni del Carnevale veneziano, attraverso la figura di Giacomo Casanova, nella narrativa europea del Novecento: alcuni esempi</i>	359
ANTONIO ROSTAGNO, <i>Melanconia musicale contra tempo della festa. La negazione dello spirito del Carnevale nella musica d'arte moderna</i>	373
BRIGITTE KRULIC, <i>La Descente de la Courtille ou le Peuple en carnaval</i>	391

MONIKA SALZBRUNN, FEDERICA MORETTI, <i>Il Carnevale tra limiti, trasgressioni, rinnovamenti e rivendicazioni. Resistenza festiva a Nizza, Marsiglia e Viareggio</i>	399
QUENTIN PÉTIT DIT DUHAL, <i>De masques et de costumes. La mascarade identitaire des artistes femmes aux XX^e et XXI^e siècles</i>	415
MARTA JORDANA DARDER, <i>Le carnaval dans le monde hispanique: sensualité et métissage chez Severo Sarduy et Juan Goytisolo</i>	423
CLÉMENT VAN HAMME, <i>Le Carnaval de Venise en France (fin XVII^e – début XVIII^e siècle)</i>	435
ANDREA DEMIAZ, <i>Le Carnaval de Rome dans Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas: la vision romantique d'un rite pittoresque aux allégories multiples</i>	445
DAVID MATTEINI, <i>Il Carnevale come soglia del moderno. Permanenze franco-tedesche nella descrizione della festa romana in Corinne ou l'Italie di Germaine de Staël</i>	453
DANIELA PADULAROSA, <i>Il Carnevale romano di Goethe come manifestazione di una Pathosformel</i>	465
SIMONE CAFORIO, <i>Die Wahlwerwandschaften: un rituale carnevalesco senza lieto fine</i>	479
CONSUELO RICCI, <i>Le défi de l'authenticité. Pour une lecture carnavalesque de l'oeuvre de Rousseau</i>	491
ANNA KOSTNER, <i>Karnevaleske Gebärden. Zur "Zungengelenkigkeit" des Schriftlichen von Robert Walsers "Seltsamkeitsstil"</i>	503

OSSERVATORIO

DIANA BATTISTI, <i>Zweig italiano, Italia zweighiana. Studi e prospettive recenti</i>	519
GIUSEPPE NORI, <i>Ritorni. Leggere e tradurre la poesia di Melville in Italia</i>	533
PAOLO SIMONETTI, <i>"Silence is the Only Voice": Le Lettere a Hawthorne di Herman Melville e la scoperta di una nuova voce femminile</i>	553
STEFANO MARIA CASELLA, <i>Ancora su Prufrock e Arsenio. A proposito di T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca di Ernesto Livorni (Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 396)</i>	565
ROBERTO GIGLIUCCI, <i>Ernesto Livorni, T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 396</i>	571
MARTINA ROMANELLI, <i>Christian Genetelli, Un'inedita e ignota recensione di Giacomo Leopardi («L'ombra di Dante»), Milano, LED Edizioni, 2019, pp. 66</i>	575
REFERENZE ICONOGRAFICHE	579
CONTRIBUTORS	581



LEA 2000-2020

Beatrice Tottossy

Università degli Studi di Firenze (<tottossy@unifi.it>)

Citation: B. Tottossy (2020) *Lea* 2000-2020. *Lea* 9: pp. ix-xi. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12414>.

Copyright: © 2020 B. Tottossy. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

A glimpse of the history of the journal spanning two decades and its editorial context.

Keywords: *LEA*, Open Literary Science, Diamond Open Access, Network, Theory and Praxis of Literary

Nel congedarmi dalla direzione di *LEA* con i miei migliori auguri di buon lavoro alle Professoresse Ilaria Natali e Aysel Saraçgil le quali nel 2021 inizieranno a svolgere la loro funzione di Direttrici scientifiche della rivista, dedico alla sua storia ventennale e al suo contesto editoriale un breve ricordo-riflessione.

Con il numero 2020, *LEA* chiude il suo primo ciclo di intervento editoriale iniziato venti anni fa, nel 2000, con un duplice accordo all'epoca senza dubbio di grande respiro innovativo: il Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Firenze (nato dall'unione di due antiche strutture scientifiche dell'Ateneo, l'Istituto di Lingue germaniche, slave e ugrofinniche della Facoltà di Lettere e Filosofia, e l'Istituto di Anglistica e Americanistica della Facoltà di Magistero) e Carocci editore di Roma da un lato, e il Dipartimento e la Firenze University Press (FUP), all'epoca nuova e in Italia unica casa editrice universitaria, dall'altro, hanno convenuto di promuovere la rivista nella doppia veste di periodico commercializzato da parte dell'editore romano in versione cartacea e, come iniziativa sperimentale, di organo scientifico pubblicato con marchio FUP e reso liberamente accessibile sul sito del Dipartimento. Eravamo agli albori della *digital scholarly publishing* e, da una prospettiva generale, di una nuova cultura di produrre, trasmettere, fruire e preservare il patrimonio scientifico, cultura che, nella sua accezione più ampia ha preso il nome di *digital humanities*.

Nei 4 anni trascorsi tra la firma dell'accordo e la pubblicazione del fascicolo 2004 presso Carocci, il Dipartimento con il Centro Informatico di Ateneo ha creato le infrastrutture (tra cui il primo sito web dipartimentale e un laboratorio editoriale di ricerca, formazione e produzione) adatte alle nuove forme di comunicazione, ha proposto una nuova figura accademica (il tecnico editoriale esperto nelle *digital humanities*) e, presso la casa editrice di ateneo, ha promosso "Biblioteca di Studi di Filologia Moderna" che, sul piano strettamente editoriale ovvero come collana *diamond open access* (nel 2004, le precedenti collaborazioni con la Soros Foundation di Budapest, hanno portato all'adesione ufficiale del Laboratorio editoriale del Dipartimento alla Budapest Open Access Initiative), oggi con 67 volumi partecipa allo "Scientific Cloud di FUP". Sul piano progettuale, Biblioteca di Studi di Filologia Moderna – insieme a *LEA*, ad altre 3 riviste e alla stessa collana, così come al Laboratorio – costituisce il contesto entro cui si è innescato e costantemente si sviluppa come un "libro aperto", *in progress*, la comunicazione scientifica d'area umanistica, alimentata dal pensiero scientifico e culturalmente impegnato, e dalla collaborazione ampiamente partecipata, della comunità accademica fiorentina dell'odierno Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia.

LEA, dopo il suo primo numero sperimentale del 2004, con il sottotitolo "Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente", nel 2012 si è riproposta come rivista di un nuovo Dipartimento ampliato a tutte le aree linguistico-filologico-letterarie attive nell'Ateneo Fiorentino. Nei 9 fascicoli annuali, nel 2012-2020, *LEA* propone circa 400 contributi di autori internazionali, nazionali e fiorentini, oltre che in italiano, in inglese, spagnolo, francese e tedesco, ma di fatto, per una scelta di campo, in tutte le lingue da cui gli autori citano o offrono testi inediti.

Il terreno di interpretazione frequentato da *LEA* si estende all'intera *Weltliteratur* e all'intero patrimonio linguistico mondiale. E questo è d'obbligo, considerata la struttura della comunità scientifica del Dipartimento. Quanto si era detto nell'editoriale della nuova serie, creata e sviluppata completamente nell'ottica dell'*Open Science* è, oggi, realtà che nei contributi della rivista si riscontra, si valuta e – lo possiamo dire anche in base ai *download* dal sito editoriale ma, soprattutto, in virtù delle conversazioni svolte nell'ambito di quella "comunità scientifica di adozione" che negli anni si è andata componendo dai *referees*, oggi ormai numericamente oltre a 1000 – a partire da cui vengono progettate nuove linee di ricerca e nuove proposte editoriali. Conviene citarne l'essenziale, a partire dal titolo:

"Zappare il terreno della *Weltliteratur*" Appunti per una rivista che intende praticare la teoria (del patrimonio letterario): *LEA*, con la nuova serie che porta il sottotitolo "Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente", per ipotesi e per metodo d'impostazione e d'indagine, si propone di tentare una visione d'insieme di una moltitudine di momenti dell'agire culturale, praticati e osservati nel particolare habitat che le lingue e le letterature tra loro "condividono" e dove insieme concorrono a produrre senso e realtà. Su un terreno di comune attraversamento, in spazi d'incontro e di circolazione interculturale, tramite varie forme di testi d'autore, di traduzione, di critica filologia e storia, di comparazione e di pensiero dedicato al lavoro teorico e alla riflessione, in *LEA* le lingue e le letterature si conducono verso situazioni in cui esse stesse si rivelano come scienze linguistiche e letterarie che (si) comprendono e (si) rappresentano, con forte inclinazione all'autoriflessività e all'analisi, critica e autocritica, dei processi di globalizzazione. Quindi non si tratta di unire in una rivista "specializzata" uno o più particolari campi della teoria, filologia, metodologia o storiografia letteraria. Né si tratta di dedicarsi direttamente alla teoria (della comunicazione e/o della letteratura). L'intento principale di *LEA* è di offrire occasioni per esperire le lingue e le letterature, autonomamente e congiuntamente, come un ambito specifico del patrimonio culturale.

LEA, in formato speciale e con il sottotitolo “Scrittori e scritture d’Oriente e d’Occidente”, è anche i suoi 4 quaderni, che offrono un romanzo inedito di Uta Treder, gli atti di un convegno organizzato in onore di Luigi Meneghello (a cura di Diego Salvadori), l’interpretazione e le traduzioni di uno dei maggiori poeti polacchi, Julian Tuwim, per opera di Marco Vanchetti, e una proposta di lettura, di Oleksandra Rekut-Liberatore, che viene dedicata alla scrittura in cui si uniscono malattia oncologica e narrazione di visioni oniriche.

Una parola occorre spendere sul numero 2020, in cui un gruppo di giovani studiosi si è “appropriato” della rivista, per creare una propria sezione su un tema di urgenza culturale: il rito e il mito del carnevale. La “appropriazione” di *LEA* da parte di giovani studiosi in verità è avvenuta anche nel 2018 e 2019, per giunta con un prosieguito nel fascicolo attuale: Federico Fastelli, nel 2018 con un saggio anticipatorio, nei due anni successivi si è dedicato a creare rete per lo studio dei nessi tra letteratura e cultura visuale.

LEA, grazie alle ampie e mirate competenze del responsabile per le riviste FUP, ha un importante impatto editoriale internazionale, sia tramite la sistematica indicizzazione dei numeri, sia tramite l’adozione dei più innovativi meccanismi della comunicazione scientifica.

Buon lavoro!

SCRITTURE

Proposte d'autore



Citation: Giuseppe Nori, Ippolita Altea Nori (2020) Con Stephen Crane. Confessioni di esperienze traduttive e creative tra poesia e arti visuali. *Lea* 9: pp. 3-38. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12415>.

Copyright: © 2020 Giuseppe Nori, Ippolita Altea Nori. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Con Stephen Crane. Confessioni di esperienze traduttive e creative tra poesia e arti visuali

Giuseppe Nori

Università degli Studi di Macerata (<giuseppe.nori@unimc.it>)

Ippolita Altea Nori

Artista e Fotografa (<altea.nori@gmail.com>)

Abstract

Partly critical essay and partly confessional memoir, this “anomalous” contribution moves from Stephen Crane’s controversial poems of the 1890s to address and explore interlingual and intersemiotic aspects of translation in poetry and the visual arts. In the wake of the critical reassessment enjoyed by Crane’s verse in the American canon over the past decade, the authors show how a sort of individual and mutual conversation with Crane’s artistic imagination has resulted in productive semiotic interactions between literary translation and the art of illustration on one side, and between photography and poetry on the other.

Keywords: interlingual translation, intersemiotic translation, Stephen Crane, verbal art, visual arts

Nell’arco della sua breve vita, meglio noto e apprezzato per le sue opere di narrativa e prosa giornalistica, Stephen Crane (1871-1900) è stato autore prolifico di reportage di viaggio e di guerra, schizzi e bozzetti di vario argomento, nonché memorabili racconti e romanzi brevi – tra i quali *Maggie* (1893, 1896) e *The Red Badge of Courage* (1895), *The Open Boat* (1897) e *The Monster* (1898) – ormai da tempo annoverati tra i capolavori indiscussi della letteratura americana di fine Ottocento. Il giovane scrittore del New Jersey, tuttavia, ebbe anche intermittenti e altissime ambizioni poetiche, affidate a due volumi di versi, *The Black Riders and Other Lines* (1895) e *War is Kind* (1899), a cui egli stesso attribuiva, quanto a esperienza di vita e a esperimento artistico, un valore superiore rispetto a quello delle opere in prosa che pur lo resero famoso, ai limiti quasi del prodigio, di contro all’enorme diminuzione di futuro che il destino gli avrebbe riservato, già tra i suoi contemporanei. A questi due “volumetti” di versi, che

non includevano, come egli invece volle far credere, l'intero *corpus* della sua produzione lirica¹, bisogna inoltre aggiungere una manciata di poesie sparse (una trentina in tutto), edite in parte durante la sua breve vita, in parte postume, successivamente recuperate e inserite nelle varie edizioni novecentesche (singole o multi-volume) delle sue opere².

Agli occhi sia dei primi recensori di fine Ottocento, entusiasti o impietosi che fossero, sia dei lettori e dei critici più sofisticati del Novecento le poesie di Crane sono variamente apparse strane ed eccentriche, ciniche e scettiche, brillanti e profonde, crude e sgraziate (Weatherford 1973, 63-81) o, come in una recensione del 1899 Willa Cather, che pure lo ammirava, ebbe a dire delle liriche di *War is Kind*, addirittura offensive (Cather 2018, 257; Wertheim 1997, 50), ponendo problemi non solo di valutazione estetica ma anche di collocazione storico-letteraria³. In aggiunta, fin dalla prima pubblicazione, le due raccolte poetiche hanno continuamente sollecitato controversi accostamenti tra arte verbale e arte visuale, *in primis*, se non altro, anche solo per statuto tipografico, in quanto entrambe pensate dai rispettivi editori, associati al movimento delle arti del libro, nel più ampio contesto transatlantico delle *Arts and Crafts* di fine secolo, come oggetti estetici in formati di pregio. Se *The Black Riders* spiccava, oltre la soglia della sua insolita copertina caratterizzata da una sinuosa orchidea nera, per l'ancor più insolita composizione (decisa dagli editori) dei testi in maiuscoletto, stagliati così graficamente in alto sulla pagina bianca ("piccole trame scheletriche di poesia", "falangi ininterrotte di maiuscoletti", come le liriche vennero definite in due recensioni d'autore)⁴, *War is Kind* si presentava al pubblico come un ancor più sofisticato oggetto d'arte decadente. Così

¹ Al poeta e critico Edmund Clarence Stedman, che nell'agosto del 1899 gli aveva scritto per chiedergli il permesso di ristampare alcune sue poesie in un'antologia di versi che stava curando (poi pubblicata a Boston nel 1900 col titolo *American Anthology 1787-1900*), Crane aveva risposto: "I miei due volumetti 'The Black Riders' e 'War is Kind' contengono tutti i versi che ho scritto all'infuori della prosa" ("The two little books – 'The Black Riders' and 'War is Kind' contain every line which I've written outside of prose form"), trascurando così di menzionare i versi sparsi pubblicati altrove e non raccolti nei due volumi (Crane 1988, vol. II, 501-503, 512-513). Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

² Alcuni di questi versi furono editi durante la sua breve vita, come la piccola silloge di liriche intitolata *Legends*, apparsa nel maggio del 1896 sul *Bookman* di New York (vedi Figura 4 sotto), o "The Blue Battalions", componimento apparso nel 1898 prima sulla rivista *The Philistine* col semplice titolo *Lines*, e poi incluso nella raccolta di poesie di guerra *Spanish-American War Songs. A Complete Collection of Newspaper Verse during the Recent War with Spain*, curata da Sidney A. Witherbee, sempre nel 1898, quindi noto nell'edizione definitiva con il titolo del primo verso "When a people reach the top of the hill". Altri vennero invece pubblicati postumi, come "A man adrift on a slim spar", in genere considerato il suo migliore componimento poetico, apparso sempre sul *Bookman* nell'aprile del 1929, o "The Battle Hymn", incluso da Daniel G. Hoffman (1957) in quello che è stato il primo studio critico a tutto campo sulla poesia di Crane (grazie anche al prezioso fondo dei manoscritti in possesso della Columbia University). Tra le edizioni della poesia di Crane, oltre a quelle inserite nelle due opere multi-volume dello scrittore (Crane 1925-1927; Crane 1969-1975), vanno ricordate quelle a cura di Follet (Crane 1930), Katz (Crane 1971; Crane 1972), Levenson (Crane 1984), e Benfey (Crane 2011).

³ A conferma di un tale orientamento generale che è perdurato nel tempo, Shira Wolosky (2004), autrice della sezione "Poetry and Public Discourse, 1820-1910", nel volume dedicato alla poesia dell'Ottocento, *Nineteenth-Century Poetry, 1800-1910*, della monumentale *Cambridge History of American Literature* (Bercovitch 1994-2005), ribadisce l'ininterrotta ricezione delle poesie di Crane, dal 1895 a oggi, come sconcertanti, perfino scandalose (299).

⁴ "[S]mall skeletons of poetry" (Howe 1896, 271); "unbroken phalanxes of small capitals" (Howells 1896, 79).

si annunciava infatti, visibilmente, fin dalla copertina e dal frontespizio interno, per la co-presenza di scrittura e immagini *art nouveau*, essendo l'opera stampata su carta ruvida da disegno grigio e corredata di illustrazioni in bianco e nero del noto artista bostoniano Will Bradley: tavole stilizzate che avevano per la maggior parte sconcertato i lettori dell'epoca e affascinato solo qualcuno.

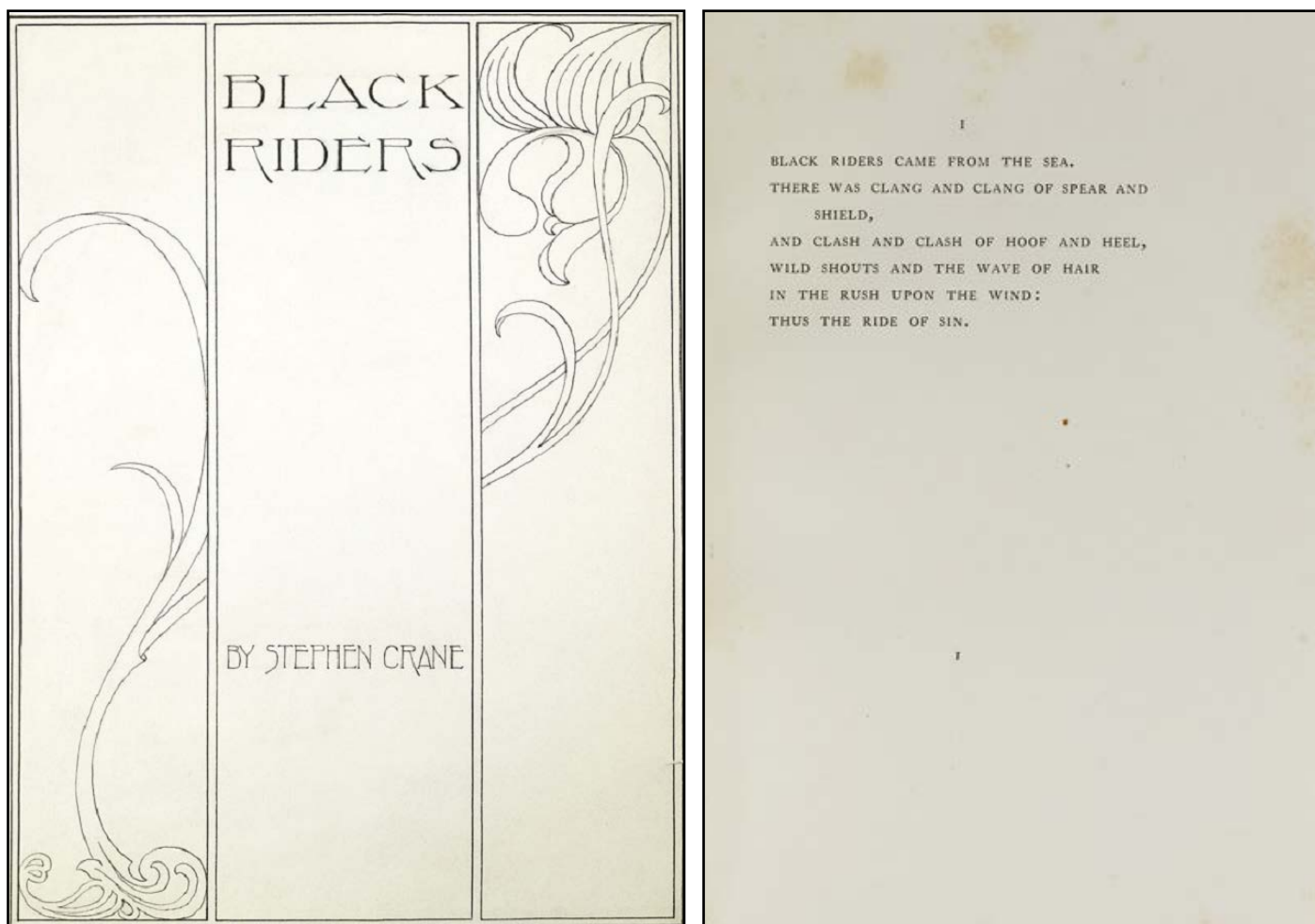


Fig. 1 – Stephen Crane, *The Black Riders and Other Lines* (1895). Proposta di copertina di Frederick C. Gordon (rifiutata dagli editori) e prima pagina dei testi, tratti da McGann 2009

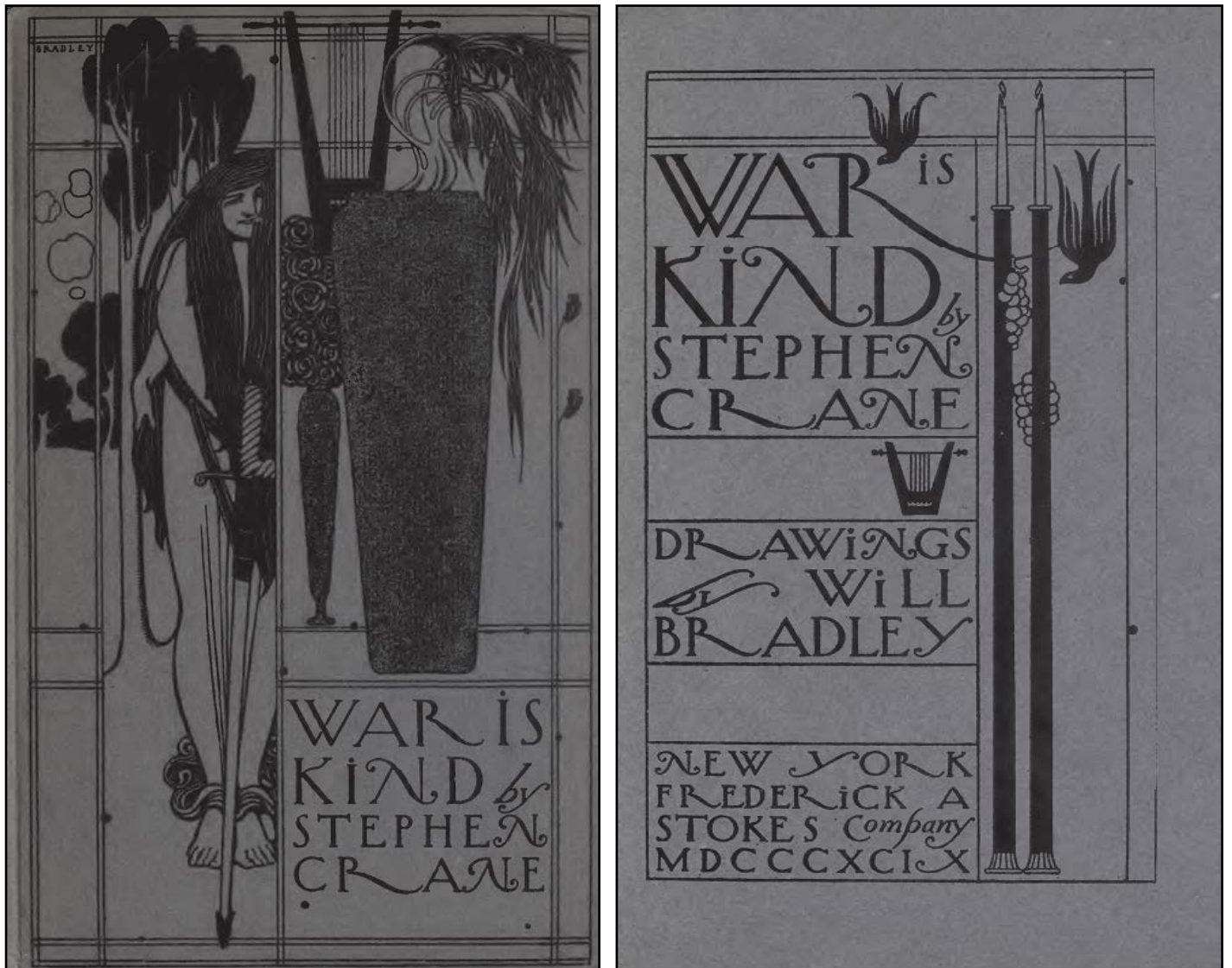


Fig. 2 – Stephen Crane, *War is Kind* (1899). Copertina e frontespizio



WAR IS KIND

DO not weep, maiden, for war is kind.
 Because your lover threw wild hands
 toward the sky
 And the affrighted steed ran on alone,
 Do not weep.
 War is kind.

Hoarse, booming drums of the regi-
 ment,
 Little souls who thirst for fight,
 These men were born to drill and die,
 The unexplained glory flies above
 them,
 Great is the battle-god, great, and his
 kingdom —
 A field where a thousand corpses lie.

Fig. 3 – Stephen Crane, *War is Kind* (1899). Illustrazione e pagina iniziale dei testi, 8-9

Le reazioni più immediate dei contemporanei a cui Crane, a partire dalla primavera del 1893, aveva iniziato a mostrare alcune delle sue prime poesie manoscritte – non solo gli amici artisti della *bohème* newyorkese, ma anche autori affermati quali Hamlin Garland (a cui poi, significativamente, dedicherà *The Black Riders*) e William Dean Howells – testimoniano inoltre del forte impatto visivo del contenuto stesso dei suoi versi. La potenza visivo-verbale racchiusa in quelle brevi, insolite liriche spingeva i fruitori a visualizzarle, ognuno a suo modo, in immagini o quadri (“pictures”) (Linson 1903, 20; 1958, 49), fino a ispirare vere e proprie trasposizioni da un sistema di segni all’altro sotto forma di illustrazioni, usate per segnalare le edizioni appena uscite o accompagnare la pubblicazione o la ristampa di singole poesie o brevi sillogi su riviste di spicco dell’epoca, quali ad esempio il *Bookman* di New York, o il seppur fuggevole *Roycroft Quarterly* del Roycroft Printing Shop, che Elbert Hubbard aveva avviato a East Aurora, New York, ispirandosi alla Kelmscott Press inglese di William Morris.



Fig. 4 – Stephen Crane, *Legends* (1896). Illustrazioni di Mélanie Elisabeth Norton

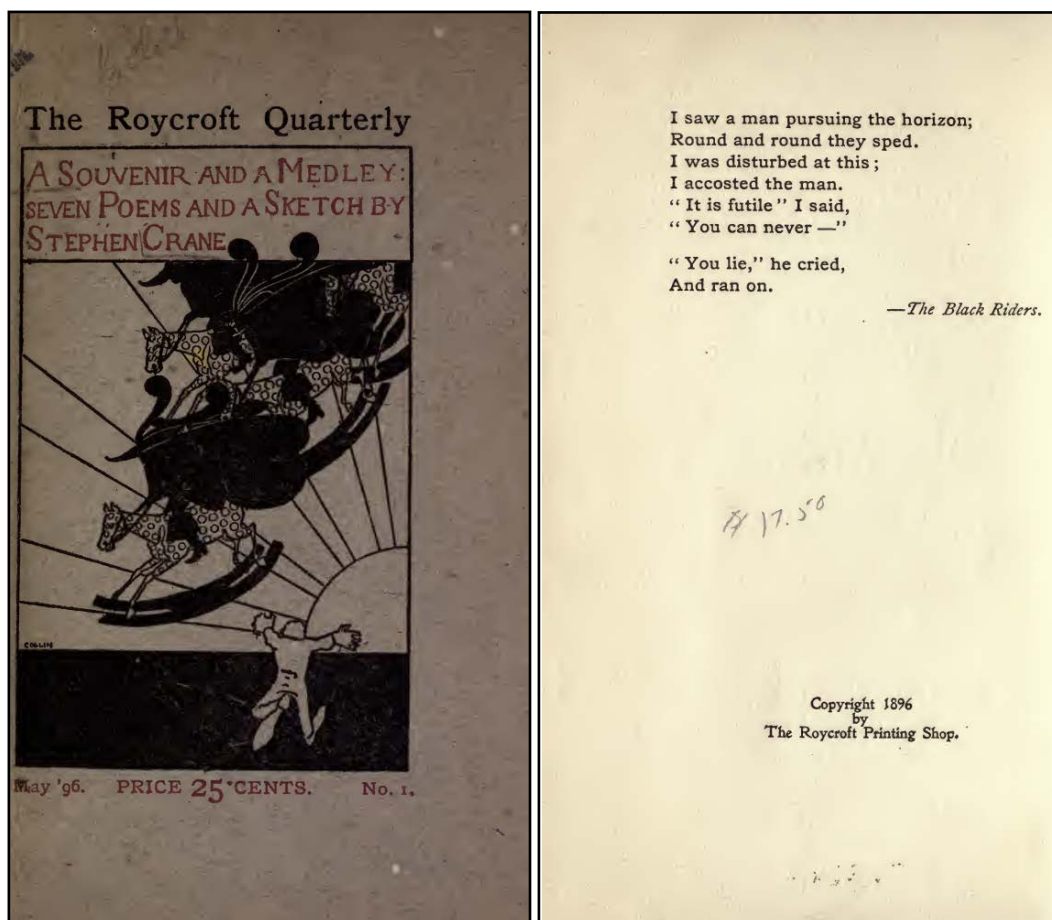


Fig. 5 – *The Roycroft Quarterly* (1896), 1. Copertina e risvolto del frontespizio interno con la ristampa (in tondo) della poesia xxiv da *The Black Riders*

All'interazione, in questo senso, tra arte verbale e arte visuale nella poesia di Crane – sia nell'assetto grafico sia nelle trasmutazioni intersemiotiche più ambiziose e riuscite⁵, come le illustrazioni più impegnate della Norton – è stato dedicato un saggio specifico, apparso sul numero precedente di questa rivista, nell'apposita sezione tematica (Nori 2019b). A continuazione e integrazione di quel contributo, non si vuole proporre, qui, per la stessa sezione, un ulteriore studio di approfondimento critico-teorico e culturale. Si vuole bensì offrire una riflessione – pur in certo modo anomala, sotto forma per così dire di resoconto o breve *memoir* confessionale – su dinamiche individuali di sovrapposizione tra arte verbale e arte visuale non tanto *in* Stephen Crane

⁵ In aggiunta a queste, si possono menzionare anche un paio di vignette ironico-satiriche apparse su un'altra rivista, sempre del Roycroft Printing Shop di Hubbard, *The Philistine. A Periodical of Protest*, entrambe con le caricature del poeta: una che richiama la “cavalcata” nel suo insieme dei *Black Riders* con il poeta in groppa al mitico cavallo alato (ma a dondolo) Pègaso, e l'altra che illustra la poesia IX, riproposta in tondo, col confronto tra l'autore e il demonio. Originariamente apparse la prima nel vol. 7, n. 2 (1898) e la seconda nel vol. 8, n. 4 (1899) della rivista, sono entrambe riproposte in Shay 1926, 365, 379.

quanto *con* Stephen Crane, in una “pratica” di “costruzione parallela” – più che di “contaminazione”, come osserva il filosofo Carlo Serra – “dello stesso oggetto”⁶. Questo interscambio, infatti, ha, nello specifico, informato l’attività traduttiva e creativa dell’autore e dell’autrice del presente contributo che, in diversi sistemi di segni (con le parole l’uno, con le immagini l’altra), si sono ritrovati casualmente, pur per prossimità familiare, a coltivare la *loro* produzione verbale e visuale tra letteratura e scrittura da un lato e illustrazione e fotografia dall’altro e a condividerla come esperienza estetica in prima persona a fronte de, e a interazione con, il lascito critico-letterario e artistico dell’immaginazione poetica e figurativa dello scrittore americano.

1. Leggere, vedere, tradurre

Ho iniziato a tradurre le poesie di Stephen Crane più di quindici anni fa, a tempi e ritmi intermittenti, pur con il fermo obiettivo di completare un’edizione critica con testo a fronte quanto meno del suo primo volume di versi, la raccolta che gli studiosi hanno da sempre considerato come la più strutturata e organica tra le due. Mentre l’attività traduttiva procedeva a fasi discontinue, concretizzandosi in un paio di scelte rappresentative, ancorché provvisorie, apparse su rivista (tra le quattordici e le sedici poesie, con e senza testo a fronte), introdotte da presentazioni a mo’ di breve premessa in un caso (Nori 2004), e di breve saggio nell’altro (Nori 2006), *The Black Riders* sarebbe di lì a poco assurto allo stato di un piccolo classico: non solo rivalutato come opera *fin de siècle* nella e per la veste grafica dell’edizione originale del 1895, con i suoi testi in maiuscoletto, ma anche posto al centro dell’attenzione critica quale fenomeno letterario sia della produzione del giovane autore nel suo insieme, sia, e ancor più sorprendentemente, dell’intero canone poetico americano dell’Ottocento. A questo canone, infatti, il volumetto di Crane avrebbe contribuito a dar forma e sostanza come uno dei quattro libri di poesia più significativi del secolo (McGann 2009, 161) insieme a *The Raven and Other Poems* di Poe (1845), *Leaves of Grass* di Whitman (1855), e l’edizione postuma delle *Poems* di Emily Dickinson (1890). Provocatorio o meno, questo autorevole intervento di integrazione canonica ha generato necessarie e concomitanti esigenze di natura critica e interpretativa, che si sono tradotte in studi mirati ad approfondire la comprensione testuale delle liriche da un lato e a sondarne lo spessore culturale dall’altro (Nori 2014; 2017b; 2019b). A loro volta, questi studi, hanno portato a rallentare l’attività stessa della traduzione a causa di continui ripensamenti e aggiustamenti, fino a creare riluttanza e difficoltà tali da indurre a procrastinare *sine die* l’estremo congedo da un lavoro che per qualche motivo il traduttore – e il traduttore di poesia in particolare, essendo la poesia “la forma più concentrata di stile” (“the most concentrated form of style”), come F. Scott Fitzgerald (1965, 140) diceva alla figlia Scottie in una lettera di fine luglio 1940 – vorrebbe sempre *in fieri*, quasi a tenerlo solo e sempre per sé, salvaguardandolo così da se stesso e dal mondo.

Mirata a controbilanciare questo atteggiamento morboso, la condivisione di alcune tra le poesie più criptiche di Crane nella pratica della traduzione interlinguistica, tra stilistica e semantica, con i miei studenti di “Lingua e traduzione anglo-americana”, nel Corso di laurea magistrale in “Lingue, culture e traduzione letteraria” all’Università di Macerata, ha di fatto sortito l’effetto opposto, contribuendo a rendere ancora meno facile – perché impossibile da considerare soddisfacente, e quindi in qualche modo definitiva – l’opera di affinamento del traduttore. A consolazione e auto-legittimazione, continuavano (e continuano) a tornarmi in mente le parole di Walter Benjamin (al di là dell’enorme sproporzione del paragone e della contingenza di quella fase tragica della storia all’inizio della seconda guerra mondiale), quando in una lettera dell’aprile del 1940, riferendosi alle riflessioni che

⁶ Email personale, 02/11/2020.

si era infine deciso a tradurre in scrittura e che sarebbero state poi lasciate postume al mondo come *Tesi di filosofia della storia* o *Tesi sul concetto di storia*, così scriveva a Gretel Adorno: “La guerra, e la costellazione che l’ha portata con sé, mi ha condotto a mettere per iscritto alcuni pensieri che posso dire di aver tenuto per almeno vent’anni custoditi in me, anzi preservandoli pure da me stesso”⁷.

Ad accentuare questa difficoltà, o riluttanza, o morbosa gelosia intorno al compito traduttivo interlinguistico, oltre alle esigenze critiche e agli esperimenti didattici, si sono aggiunte inaspettate interferenze creative domestiche, che possono essere in senso più ampio definite intersemiotiche. Una delle mie prime stesure di prova de *I cavalieri neri e altri versi*, fatta di getto, benché completa di tutte e sessantotto le liriche, con il testo originale inglese a fronte, stampata su pagine orizzontali a doppia colonna, a un certo impreciso momento, e a mia insaputa, è finita in mano a mia figlia, di natura cleptomane e vorace lettrice di opere americane, da Henry James e Stephen Crane (narratore) a Hemingway, Fitzgerald e Faulkner, da Salinger a Capote e Bellow, forse a suo inconscio desiderio di conferma della nazionalità statunitense che possiede ma che di fatto non ha mai vissuto sul suolo, se non nel primo anno di vita (“yankee-born Ippolita” come la chiamava scherzosamente Sacvan Bercovitch). Sulla scia della brama occasionale, soddisfatta o meno dalla lettura di quelle strane poesie, una certa sintonia artistico-visiva perfettamente in linea con la ricezione dei contemporanei di Crane deve essere scattata in lei – come ho poi dedotto – dato che da quei testi avrebbe preso spunto per una consegna d’esame, un lavoro per il corso di “Illustrazione I” all’Accademia delle Belle Arti di Macerata, dove, in quegli anni del Corso di laurea di primo livello, stava affinando anche la sua vocazione per l’arte fotografica, poi messa alla prova con un Master in fotografia in Inghilterra, e, al ritorno, con una Magistrale in fotografia, di nuovo all’Accademia di Macerata. L’elaborato s’era infatti tradotto in una serie di nove illustrazioni a matita e pennarello su carta, piccole tavole, tutte da 11x15 cm circa, raccolte in un quaderno ecologico di dimensioni poco più grandi (14,5x21 cm), che traducevano intersemioticamente altrettante poesie scelte da *The Black Riders*. Disposte nella prima metà del quaderno, in un ordine non sequenziale rispetto a quello del libro (essendo le liriche della raccolta di Crane, pur sprovviste di titolo, tutte elencate da numeri romani), le tavole illustravano le poesie I, III, XLVI, LXVII, X, XXI, XXV, XI, XXXI, i cui testi, scritti a mano in corsivo, erano a loro volta posti a parte, tutti nella seconda metà del quaderno, ognuno su una pagina singola e nella medesima sequenza, in coda alle illustrazioni. Il quaderno me lo aveva poi lasciato in pegno al momento della partenza per la sua avventura inglese nelle East Midlands, tra Nottingham e Leicester.

Al di là della riuscita artistica o meno di quella che per me era una piccola opera, il cui valore di dono comunque trascendeva qualsiasi altra considerazione, queste trasposizioni dal sistema di segni verbali di un genio poco più che ventenne di fine Ottocento al suo sistema di segni non verbali di lettrice e studente poco più che ventenne del Duemila sostanzialmente richiamavano la stessa dinamica della fruizione visiva: anche lei, di fatto, senza lontanamente saperlo o sospettarlo, avrebbe potuto esclamare con Corwin Knapp Linson: “They make me see pictures” (Nori 2019b, 435-438). Inoltre esse confermavano la più ampia suggestione cromatica (pur ridotta nelle sue tavole – deliberatamente, credo – a due soli colori primari, il blu e il rosso) dell’arte letteraria dello scrittore anche in un’opera che all’occhio tipografico dei suoi contemporanei spiccava soprattutto per l’impatto del bianco e nero. Insuperata, in questo senso (del bianco e nero), resta l’affermazione del redattore del *Bookman*, Harry Thurston Peck, impegnato, come sottolineato nel precedente saggio (Nori 2019b, 442-444), a promuovere la poesia e l’arte americane di fine secolo, che con

⁷ Cfr. trad. di Bonola, Ranchetti in Benjamin 1997, 10. Ed. orig. Benjamin 1991 [1974], 1226: “Der Krieg und die Konstellation, die ihn mit sich brachte, hat mich dazu geführt, einige Gedanken niederzulegen, von denen ich sagen kann, daß ich sie an die zwanzig Jahre bei mir verwahrt, ja, verwahrt vor mir selber gehalten habe”.

una secca frase ad effetto così apriva una sua recensione del 1895: “Mr. Stephen Crane is the Aubrey Beardsley of poetry” (Peck 1895, 254). Similmente, seppure in senso contrario, va letta la denuncia delle tavole di *War is Kind*, illustrazioni “Beardsleyzzate” (“Beardsleyized”) nella definizione di Rupert Hughes che in una recensione del 1899 (Weatherford 1973, 232) richiamava, in negativo, il lascito del giovanissimo talento britannico, illustratore dello *Yellow Book* londinese nonché delle opere di Wilde e Poe, scomparso appena l’anno prima.

A fronte del bianco e nero veicolato dall’assetto grafico e dalle illustrazioni, il cromatismo delle poesie di Crane viene infatti acceso sia dai colori direttamente richiamati con i loro nomi (dal verde al blu, dall’arancione all’oro e all’argento, fino alla gamma più complessa e inquietante dei rossi), sia da quelli indirettamente suggeriti tramite oggetti, luoghi e figure del mondo naturale e soprannaturale: fili d’erba e giardini in fiore; deserti e montagne; cieli, fiumi e mari; vestiario e ornamenti; armi e costruzioni; animali e esseri umani; angeli e demòni. Nell’estensione più ampia della sua originalità cromatica, l’opera di Crane avrebbe avuto la più che dovuta fortuna critica nel corso del Novecento. Così il poeta di Chicago Carl Sandburg, che ammirava il giovane scrittore nella vita e nell’arte, da lui elogiato come uno dei due antesignani dell’imagismo⁸, sui colori del giovane poeta richiamava con veemenza l’attenzione di un altro protagonista della *Chicago literary renaissance*, Sherwood Anderson, che dell’episodio ci dà appassionata testimonianza proprio nell’introduzione a uno dei volumi della prima edizione delle opere complete di Crane, pubblicata da Knopf a New York in pieno Modernismo, tra il 1925 e il 1927:

Once long ago in Chicago I was talking with Carl Sandburg. We were walking in a city street and I was railing at American writers because their prose was so colourless. “Look at that,” I said. We were walking over one of the bridges that cross the Chicago River. I pointed to the smoky skies, the buildings rearing up, the marvellous colour of the river down below the bridge.

“It’s all splashy with colour, washed with colour, and none of them ever catch any of it. They make life too colourless, too eternally grey,” I said.... “You lie,” said Carl.

He referred me again to Steve Crane, sent me off to the Chicago Public Library to find a little book of Crane’s early verse.

Pure colour, experiments, a man finding his way, feeling his way. (Anderson 1926, xiv)

Un giorno a Chicago, tempo fa, stavo parlando con Carl Sandburg. Camminavamo lungo una strada mentre io inveivo contro gli scrittori americani, la cui prosa era così incolore. “Guarda là”, dissi. Stavamo passando sopra uno dei ponti che attraversano lo Chicago River. Indicai i cieli fumosi, gli edifici che si elevavano in alto, il colore stupendo del fiume in basso, sotto il ponte.

“È tutto inondato di colore, coperto di colore, e nessuno di loro nota alcunché. Rendono la vita troppo incolore, troppo eternamente grigia”, dissi “Menti”, rispose Carl.

Mi rinviò di nuovo a Steve Crane, e mi spedì alla Biblioteca pubblica di Chicago a cercare un volumetto dei primi versi di Crane.

Colore puro, esperimenti, un uomo che cerca la sua strada, che sente la sua strada.

Con quel “volumetto dei primi versi di Crane”, che Sandburg elogiava quale opera emblematica del maestro dei colori in America e dell’America, di contro al presunto grigiore che a torto o a ragione l’autore di *Winesburg, Ohio* rimproverava invece ai suoi contemporanei, si sono misurate le esperienze traduttive, di cui si propongono alcuni esempi interlinguistici e intersemiotici di trasposizione verbale e non-verbale, a conferma, *con* Stephen Crane, della continuata interazione della sua opera letteraria con l’arte visuale.

⁸ Così Sandburg in una delle sue *Chicago Poems* del 1916, intitolata “Letters to Dead Imagists”, una lirica composta da due terzine, la prima indirizzata a “Emily Dickinson”, la seconda al suo “Stevie Crane” (Nori 2017a, 49-52). Su Crane antesignano delle avanguardie poetiche del primo Novecento vedi anche Wyatt 1915, Monroe 1919, Lowell 1926, mentre per una prima importante rivalutazione accademica dei *Black Riders* in relazione al Modernismo vedi McGann 1993.

2. Traduzioni interlinguistiche e intersemiotiche: dall'arte verbale all'arte visuale

I

BLACK RIDERS CAME FROM THE SEA.
THERE WAS CLANG AND CLANG OF SPEAR AND SHIELD,
AND CLASH AND CLASH OF HOOF AND HEEL,
WILD SHOUTS AND THE WAVE OF HAIR
IN THE RUSH UPON THE WIND:
THUS THE RIDE OF SIN.

I

CAVALIERI NERI ARRIVARONO DAL MARE.
SCHIANTO SU SCHIANTO D'ASTE E SCUDI,
E SCONTRO SU SCONTRO DI ZOCCOLI E SPERONI,
URLA SELVAGGE E DELLE CHIOME L'ONDA
AL VENTO NELLA CORSA:
LA CAVALCATA DEL PECCATO.



Fig. 6 – © Ippolita Altea Noti, *The Black Riders 1* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

XLVI
MANY RED DEVILS RAN FROM MY HEART
AND OUT UPON THE PAGE,
THEY WERE SO TINY
THE PEN COULD MASH THEM.
AND MANY STRUGGLED IN THE INK.
IT WAS STRANGE
TO WRITE IN THIS RED MUCK
OF THINGS FROM MY HEART.

XLVI
MOLTI DEMÒNI ROSSI USCIVANO DAL MIO CUORE
E FINIVANO SUL FOGLIO.
ERANO COSÌ PICCOLI
CHE LA PENNA LI SCHIACCIAVA.
E MOLTI LOTTAVANO NELL'INCHIOSTRO.
ERA STRANO
SCRIVERE IN QUELLA POLTIGLIA ROSSA
DI COSE FUORIUSCITE DAL MIO CUORE.

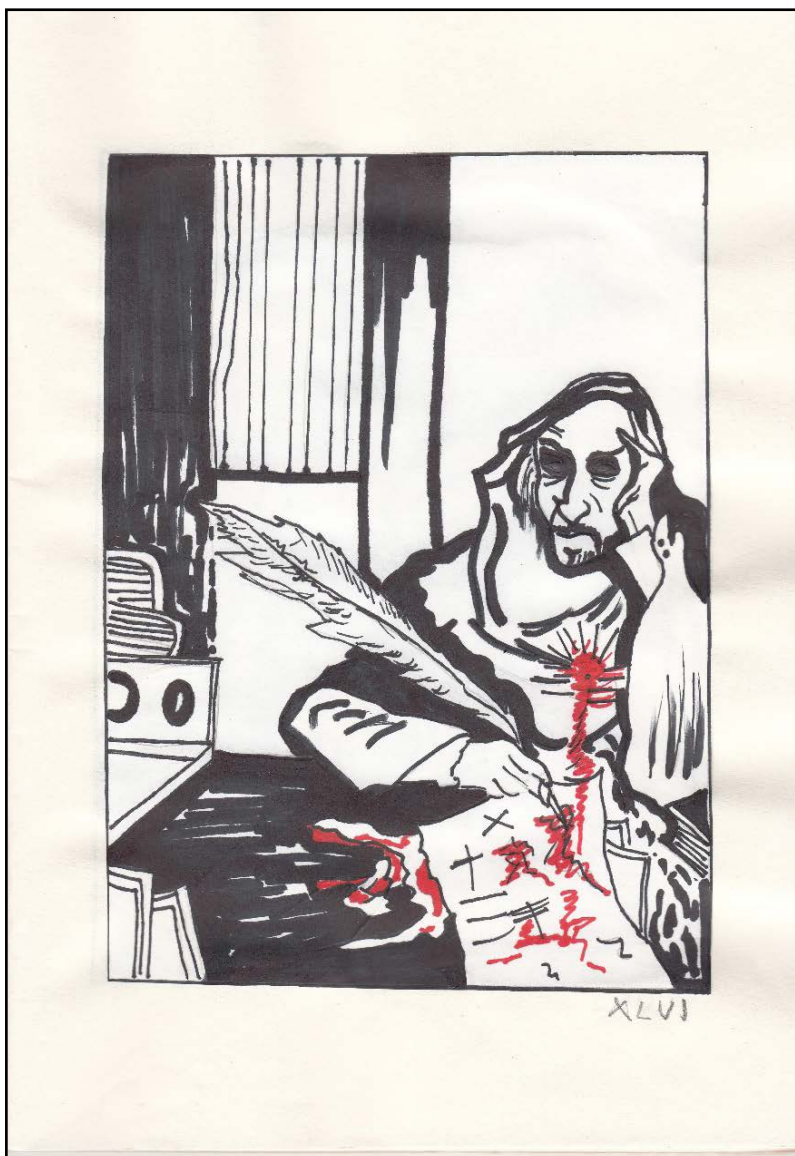


Fig. 7 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders XLVI* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

LXVII
 GOD LAY DEAD IN HEAVEN;
 ANGELS SANG THE HYMN OF THE END;
 PURPLE WINDS WENT MOANING,
 THEIR WINGS DRIP-DRIPPING
 WITH BLOOD
 THAT FELL UPON THE EARTH.
 IT, GROANING THING,
 TURNED BLACK AND SANK.
 THEN FROM THE FAR CAVERNS
 OF DEAD SINS
 CAME MONSTERS, LIVID WITH DESIRE.
 THEY FOUGHT,
 WRANGLING OVER THE WORLD,
 A MORSEL.
 BUT OF ALL SADNESS THIS WAS SAD—
 A WOMAN'S ARMS TRIED TO SHIELD
 THE HEAD OF A SLEEPING MAN
 FROM THE JAWS OF THE FINAL BEAST.

LXVII
 DIO GIACEVA MORTO IN CIELO;
 GLI ANGELI CANTAVANO L'INNO DELLA FINE;
 VENTI PURPUREI SOFFIAVANO DOLENTI,
 DALLE ALI UN GOCCIOLIO CONTINUO
 DI SANGUE
 CHE CADEVA SULLA TERRA.
 GEMENTE, QUESTA
 ANNERÌ E SPROFONDÒ.
 POI DA CAVERNE LONTANE
 DI PECCATI SEPOLTI
 USCIRONO MOSTRI, LIVIDI DI DESIDERIO.
 LOTTARONO,
 SI CONTESERO IL MONDO,
 UN BOCCONE.
 MA NELLA TRISTEZZA QUESTA LA COSA PIÙ TRISTE:
 LE BRACCIA DI UNA DONNA A PROTEGGERE
 IL CAPO DI UN UOMO DORMIENTE
 DALLE FAUCI DELL'ULTIMA BESTIA



Fig. 8 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders LXVII* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

XXI

THERE WAS, BEFORE ME,
MILE UPON MILE
OF SNOW, ICE, BURNING SAND.
AND YET I COULD LOOK BEYOND ALL THIS,
TO A PLACE OF INFINITE BEAUTY;
AND I COULD SEE THE LOVELINESS OF HER
WHO WALKED IN THE SHADE OF THE TREES.
WHEN I GAZED,
ALL WAS LOST
BUT THIS PLACE OF BEAUTY AND HER.
WHEN I GAZED,
AND IN MY GAZING, DESIRED,
THEN CAME AGAIN
MILE UPON MILE,
OF SNOW, ICE, BURNING SAND.

XXI

AVEVO DAVANTI A ME
MIGLIA E MIGLIA
DI NEVE, GHIACCIO, SABBIA ROVENTE.
EPPURE RIUSCIVO A GUARDARE OLTRE,
FINO A UN LUOGO DI BELLEZZA INFINITA;
E VEDEVO LA GRAZIA DI LEI
CHE CAMMINAVA ALL'OMBRA DEGLI ALBERI.
MENTRE MIRAVO
TUTTO SVANÌ
TRANNE QUEL LUOGO DI BELLEZZA E LEI.
MENTRE MIRAVO
E, MIRANDO, DESIDERAVO,
ECCO CHE RIAPPARVERO
MIGLIA E MIGLIA
DI NEVE, GHIACCIO, SABBIA ROVENTE.



Fig. 9 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders XXI* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

XI
 IN A LONELY PLACE,
 I ENCOUNTERED A SAGE
 WHO SAT, ALL STILL,
 REGARDING A NEWSPAPER.
 HE ACCOSTED ME:
 "SIR, WHAT IS THIS?"
 THEN I SAW THAT I WAS GREATER,
 AYE, GREATER THAN THIS SAGE.
 I ANSWERED HIM AT ONCE,
 "OLD, OLD MAN, IT IS THE WISDOM OF THE AGE."
 THE SAGE LOOKED UPON ME WITH ADMIRATION.

XI
 IN UN LUOGO SOLITARIO,
 INCONTRAI UN SAPIENTE,
 SEDUTO, IMMOBILE,
 CHE SCRUTAVA UN GIORNALE.
 MI SI AVVICINÒ E DISSE:
 – SIGNORE, COS'È QUESTO?
 ALLORA CAPII CHE ERO IO SUPERIORE,
 SÌ, SUPERIORE A QUEL SAPIENTE.
 GLI RISPOSI SUBITO:
 – VECCHIO, VECCHIO, È LA SAGGEZZA DEI TEMPI.
 IL SAPIENTE MI GUARDÒ CON AMMIRAZIONE.



Fig. 10 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders XI* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

XXXI
 MANY WORKMEN
 BUILT A HUGE BALL OF MASONRY
 UPON A MOUNTAIN-TOP.
 THEN THEY WENT TO THE VALLEY BELOW,
 AND TURNED TO BEHOLD THEIR WORK.
 "IT IS GRAND," THEY SAID;
 THEY LOVED THE THING.

OF A SUDDEN, IT MOVED:
 IT CAME UPON THEM SWIFTLY;
 IT CRUSHED THEM ALL TO BLOOD.
 BUT SOME HAD OPPORTUNITY TO SQUEAL.

XXXI
 MOLTI OPERAI
 COSTRUIRONO UN'ENORME SFERA IN MURATURA
 SULLA CIMA DI UNA MONTAGNA.
 POI SCESERO NELLA VALLE SOTTOSTANTE,
 E SI VOLTARONO A GUARDARE L'OPERA.
 – È GRANDIOSA –, DISSERO;
 ADORAVANO LA COSA.

ALL'IMPROVVISO SI MOSSE:
 VELOCE PRECIPITÒ SU DI LORO;
 LI SCHIACCIÒ TUTTI NEL SANGUE.
 MA ALCUNI EBBERO MODO DI GRIDARE.



Fig. 11 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders xxxi* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

3. Traduzioni intersemiotiche al contrario: dall'arte visuale all'arte verbale

Misurarsi con la poesia o, più in generale, con l'opera di Stephen Crane a livello traduttivo e critico implica inevitabilmente doversi anche districare tra le varie testimonianze personali dei suoi contemporanei. Chi lo incontrava o lo frequentava rimaneva colpito, nel bene o nel male, dal suo carattere e dal suo talento, e prima o poi, in concomitanza della pubblicazione delle sue opere o in ricordo delle esperienze che li avevano avvicinati, lasciava un contributo, attendibile o meno, condizionato o meno, di cui gli studiosi del suo linguaggio e del suo stile, della sua anarchia culturale e della sua visione trasgressiva del mondo, hanno dovuto (e devono ancora) necessariamente tener conto.

Due testimonianze, tra le tante, hanno continuato a riaffiorare nella mia mente: la prima, di un compagno di college a Syracuse, per la delicatezza forse idealizzata del ricordo giovanile; la seconda, dello scrittore a cui Crane aveva dedicato *The Black Riders*, per la sua spietatezza eccessivamente realistica e forse ingiusta.

He was always a great admirer of nature, a beautiful landscape or flower appealing strongly to his artistic taste. Coupled with his love of nature was a strong poetical imagination, which was quick to seize on a passing scene. One day, going down the campus, when the fields were fairly yellow with dandelions, he said: "If I could only write poetry I'd tell about the Goddess of Money showering down the gold-pieces". (Peaslee 1896, 29)

Era sempre un grande ammiratore della natura, e un bel paesaggio o un fiore sollecitava intensamente la sua sensibilità artistica. All'amore per la natura si univa una potente immaginazione poetica, pronta a cogliere una scena che gli si apriva davanti. Un giorno, scendendo verso l'università, i campi intorno tutti gialli di dente di leone, esclamò: "Se sapessi scrivere poesie direi della Dea del Denaro che fa piovere giù monete d'oro".

He was not born for long life and he was not born for development. His work did not change except for the worse. It remained fragmentary and severe. (Garland 1914, 504-505)

Non era nato per una vita lunga, e non era nato nemmeno per evolversi. La sua opera non mutò se non in peggio. Restò frammentaria e rigida.

"Con Stephen Crane"

Dovevo averlo visto sotto i greppi
a tarda primavera, tempo prima,
tra la cicoria selvatica e i cespi
irti del cardo:
un giovane scendere la china
dei campi verdi al sole,
pieni di dente di leone in fiore,
assorto a cogliere la scena
con lo sguardo.
– Se solo sapessi scrivere poesie
parlerei della dea del denaro
che dall'alto sparge pezzi d'oro.

Ma non era nato, ho poi saputo,
per vivere una vita ricca o lunga;
e quando tra i miei fogli sparsi
mi sono imbattuto nei suoi versi
capivo bene la sua lingua
e l'ho riconosciuto.
Così ho cominciato a riscriverlo
e la mia figlia *yankee* a disegnarlo.

Il suo mondo però non era
d'oro né di luce,
una sfera d'argilla scura
e opaca alla deriva,
sospinta senza pace
per le distese della notte.
E con lui, e i suoi cavalieri
neri, sui sentieri
che nessun astro irradia
abbiamo corso, io e lei,
senza Dio, senza dei,
tra le tenebre in Arcadia.

3.1 Padri e figlie

Il confronto domestico con le illustrazioni dei *Black Riders* ha avuto ripercussioni non solo sulla mia attività traduttiva e critica *in fieri* (delle e sulle poesie di Crane), ma anche su quella creativa nel momento in cui alcune delle cosiddette circostanze e complicazioni della vita in quegli anni, dal 2012 in poi, mi hanno spinto a non rimandare più, o a non custodire idealmente solo per me stesso, al fine di preservarla pure da me stesso (per parafrasare ancora indebitamente Benjamin), una pratica parallela dell'arte verbale che non fosse solo vicaria – ammesso che la scrittura critica e la traduzione poetica siano attività creative sostitutive o secondarie rispetto a un qualche originale letterario primario – ma anche diretta. Coltivare la poesia a livello creativo, oltre che traduttivo e critico, per quello che possa valere o meno al di là della più immediata (e per me ovviamente più importante) sfera privata, mi ha in alcuni casi portato a prendere spunto da altre opere d'arte visuale con cui mi capitava di imbattermi in casa (disegni, monotipi, fotografie), o alla cui origine improvvisamente risalivo essendone, magari a mia stessa insaputa, stato propulsore o testimone. In tal senso, e in tal modo, alcune soluzioni di scrittura sono state dettate da quelle che linguisticamente, rovesciando la ben nota distinzione di Jakobson, possono essere definite trasmutazioni intersemiotiche al contrario (1987, 429), ossia trasposizioni da sistemi di segni non verbali (in questo caso sistemi di segni visuali) a sistemi di segni verbali, trovandomi a farmi trascinare dalle suggestioni, più che ad adottare in modo sistematico le tecniche, del cosiddetto sguardo fotografico da un lato e della descrizione efrastica dall'altro. Alcune fotografie in bianco e nero – nello specifico, di lampi o ritagli di vita fermati in presenza dall'artista, o da me rievocati nel ricordo a fronte dei vuoti irremissibili dell'assenza – si sono intersecate con la scrittura e hanno contribuito a dar vita a un trittico elegiaco di famiglia sui padri, di cui due componenti (o pannelli, per così dire) hanno avuto riscontri letterari.



Fig. 12 – © Ippolita Altea Nori, *Ritratto* (2011)

“Senza tempo”

È ritornato magro
dentro il suo vestito da sposo
il padre di mia moglie;
leggero, senza scarpe nella bara,
per l'ultimo cammino
a piedi scalzi, come da bambino
nel suo Sannio sassoso,
davanti alla fiumara
più scura da guardare,
solo, a primavera;
e puro, dopo mesi di digiuno,
per la notte ombrosa,
l'algida castità fino al mattino
lontano del risveglio
accanto alla sua sposa.

Il lutto non si esprime
in forma appariscente,
a casa, in chiesa, tra la gente;
non si nutre di rimpianto o di rancore,
e in fondo è solo un niente
quell'orrore da capire o elaborare.
Ma lei, sua figlia, ha pianto per il padre;
e pianto ancora, come una bambina,
per giorni davanti al suo ritratto,
la nostra foto d'artista e nostra
foto di famiglia: un volto intento
tra lampade e luci da aggiustare,
fili contorti e spine
tra le mani, lo sguardo assorto,
senza colore e senza
tempo, senza più tempo,
da avere, da dare,
che viene e va, come d'un fiato,
come un tremore in bianco e nero,
che solo la più fragile mia figlia,
non vista, ladra lesta di ritagli
e vita a lembi in digitale,
nel baleno di un battito sa cogliere
e fermare.

Al di là delle gratificazioni occasionali, che nei concorsi letterari (si perdoni l'ossimoro) sappiamo essere relative nel modo più assoluto, la motivazione critica dell'italianista Corrado Viola dell'Università di Verona, con cui a questa lirica è stato conferito il Premio “Nicolis” per la poesia inedita (Museo Nicolis dell'Auto, della Scienza e della Tecnica, Villafranca di Verona, 24 febbraio 2018), ha restituito la conferma, a livello fruitivo, dell'interazione tra arte verbale e arte visuale su cui poggia l'elegia (“Ha l'immobile fissità di una fotografia il ‘senza tempo’ del titolo. Collocandosi da un punto di osservazione esterno, il poeta, più che descrivere,

‘fotografata’ ”), sottolineando in certo qual modo le scelte adottate dell’inquadratura fotografica e dell’ecfrasi per tenere in equilibrio la coesistenza di distacco e coinvolgimento emotivo⁹.



Fig. 13 – © Ippolita Altea Nori, *Di spalle* (2010)

“Vento estivo a Monteleone di Fermo”

E con mia figlia, ora che è partita,
 anche un po' del mio tempo s'è fermato.
 Pur smarrita, quell'estate,
 sotto ai pendii e su per le salite
 intorno ai castelli
 normanni del Fermano,
 le sue foto erano ispirate.
 Con l'occhio e le dita della ladra,

⁹ Lungi dall'essere finalizzate a un qualche avaloramento di sorta, premiazioni e motivazioni critiche vengono qui semplicemente richiamate come spunti dialettici per dialogare sull'interazione tra arte verbale e arte visuale. Con questo spirito riporto il resto del commento di Viola come apparso nell'*Antologia* del Premio dove è stato pubblicato con la lirica: “[I]l primo fotografato è il suocero, o meglio, come dice l'autore tenendosi esterno ai suoi stessi rapporti familiari, il 'padre di mia moglie', il cui corpo di defunto è ridiventato, nella morte, leggero e puro come da bambino. E bambina ritorna, nel suo lutto, anche la 'figlia' del 'padre' morto, in pianto 'per giorni' davanti al ritratto del genitore: un ritratto che è ancora una volta una fotografia. Solo a questo punto l'io lirico si riafferma interno alla famiglia: perché quel ritratto è 'la nostra foto d'artista e nostra / foto di famiglia'. In essa il padre ha uno 'sguardo assorto, / senza colore e senza / tempo': quel tempo che solo 'la più fragile' figlia del poeta, la più vicina anagraficamente alla condizione di bambina, sa 'cogliere / e fermare'. Ed è come un lampo di vita nel senza tempo, naturalmente, di una foto” (Nori 2018, 29).

passato Monsampietro,
prima di arrivare sulla strada
bianca a Monte Roso,
tra il ciglio del campo e un canneto
mi aveva sorpreso di spalle:
Monteleone di Fermo in faccia,
distante, dentro un cielo inquieto,
sopra il crinale dell'ultimo colle
all'orizzonte; in alto la sua torre,
grossa e tozza, in fuga dai miei occhi;
stretta in basso la nostra valle,
oltre i rovi a mucchi,
scomparsa tra le forre.

Poi fu come se lo sentissi a un tratto:
da qualche parte, lì intorno, era nato
chi ci ha ispirato
per darle il nome che da artista
dei due lei predilige, Altea.
Lui, padre Alteo Iacopini,
il padre direttore,
perso tra i suoi sfocati
padri giuseppini:
le devozioni e le preghiere
che non riusciva più a recitare,
connessioni sconnesse
nella testa, le messe
confuse dall'altare;
e poi quello sguardo
tenero e spaurito,
come se la bruma dei suoi colli,
che si portava dentro
ovunque andasse in obbedienza,
gli avesse infine avvolto
anche la mente in lontananza,
da non sapere più cosa faceva,
chi era, dov'era.

Era nel vento estivo,
nelle gocce di pioggia
cadute tra di noi all'improvviso
e già asciugate al sole
di questa vita buia, col sorriso
che va e viene,
come la gioia tra la miseria
a onde che ci assale,
come il bene
tra i palpiti del male.



Fig. 14 – © Ippolita Altea Nori, *Gocce* (2010)

“San Filippo e Pentecoste”

È invece sempre stato
 magro mio padre, e sfinito, infine,
 per l'ultimo viaggio senza una gamba,
 un umile, mite Acab di campagna.
 Nel mio ricordo più felice
 e nel mio orgoglio più innocente
 pieno di sole sulla falciatrice
 fra i fiori e i fremiti del campo;
 poi sconfitto da debolezze troppo
 grandi, che non sono mai riuscito
 ad accettare e forse
 neanche a perdonare.

Ma un giorno arriva
 e ci si arrende in un momento,
 quando al dolore segue il pianto
 che sovrasta e scarica quel peso
 che ci opprime, nero,
 come il cielo dietro al lampo.
 Una cupa epifania. Come
 oggi, sotto il greppo,
 in questa mia agreste Pentecoste,

(spari di feste sovrapposte
 di là dal fiume a San Filippo),
 un raggio obliquo in mezzo al verde,
 solo, tra i papaveri di maggio.
 Così ho confuso i suoni e le stagioni,
 riconciliato i toni e le parole,
 le mie, le sue, e ammesso
 infine con me stesso
 che dentro è un vuoto di vent'anni:
 vent'anni, anche se sembra
 si sia perso appena adesso
 quel suo ultimo respiro
 con l'odore ch'esala il fieno fresco
 falciato là nel piano oltre il fosso.

Anche in questo caso, la motivazione critica dell'italianista Giuseppe Chiecchi dell'Università di Verona, con cui alla lirica, l'anno successivo, è stato conferito di nuovo il Premio "Nicolis" sempre per la poesia inedita (2 marzo 2019), ha rilevato il potenziale visivo dell'attività mentale quando le immagini depositate di colpo riemergono ("Il pensiero del padre non ha inizio, ma persiste, sta deposto nei fondali dell'Io per riaffiorare ogniqualvolta la disposizione interiore incrocia il presente della società o della natura") e trovano corrispondenza (e riconciliazione) nei momenti epifanici in cui "il rapporto con il mondo si mostra con l'evidenza delle percezioni sensibili"¹⁰: "l'evidenza" nel senso etimologico di "idea", "l'e-videnza concepita come darsi alla vista" ("Aussehen als das Gesichtete"), nelle parole di Heidegger, senza però escludere la controparte che l'idea, come "determinazione dello stabile in quanto, e soltanto in quanto, sta di fronte a un vedere" ("eine Bestimmung des Ständigen, sofern es und nur sofern es einem Sehen entgegensteht"), ha portato a obliare nella storia della metafisica, ossia il "dis-velamento" (uno "schiudentesi disvelante imporsi", un "aufgehend-entbergendes Walten"), l'illuminazione della verità in cui l'essere è inteso come "non-latenza" ("Unverborgenheit")¹¹.

3.2 Con mia figlia

Altre immagini che non conoscevo, invece, erano state prodotte dall'artista di famiglia durante il suo soggiorno inglese e i lavori del Master a Nottingham Trent University. Queste ho scoperto e incontrato in parte casualmente, sia durante quegli anni da lei trascorsi nelle Midlands (2012-2014), sia dopo, al suo ritorno, sulla scia delle tante difficoltà incontrate alla ripresa dei suoi studi magistrali a Macerata (2015-2018). Esse, così, si sono venute a sovrapporre, fisicamente, a quelle dei disegni e delle fotografie che mi aveva lasciato prima della partenza e, mentalmente, a quelle di alcuni ricordi prossimi o remoti della sua attività fotografica.

¹⁰ Riporto anche in questo caso il resto della motivazione di Chiecchi, come apparsa nell'*Antologia* del Premio dove è stata pubblicata con la lirica: "Allora gli 'spari di feste sovrapposte', o il lampo fendente 'tra i papaveri di maggio' sobillano la coscienza sui propri malesseri, riconducibili all'angoscia archetipica generata dalla relazione con il padre, mentre era vivo e poi dopo la sua morte, quando le tensioni e le rivolte del figlio si mutano in rimpianto irrevocabile, in 'un vuoto' irremissibile. Da notare, in primo luogo, l'in-formarsi del contenuto nei due tempi della struttura compositiva, il cui principio consiste in una avversativa, che prosegue correggendo ciò che sta prima delle parole pronunciate: la poesia preleva solo un segmento di un discorso lungo e che proviene da molto lontano. In secondo luogo, l'ascolto poetico rileva le tracce del canto, segnate da ritmi e da echi che provengono dalla tradizione poetica, ad esempio leopardiana, ma reinterpretati con autonomia e con pregevole originalità" (Nori 2019a, 32).

¹¹ Per le quattro citazioni di Heidegger, in ordine di apparizione, cfr. Masi in Heidegger 1990 [1972], 188; *ibidem*; 202; 115. Nell'ed. orig. Heidegger 1983 [1953], rispettivamente, 191; *ibidem*; 206; 193.



Fig. 15 – © Ippolita Altea Nori, *Corah Factory, Leicester* (2013), Portfolio Altea Nori, *Vogue Italia*, 26/09/2013



Fig. 16 – © Ippolita Altea Nori, *Repton Street, Leicester* (2012)

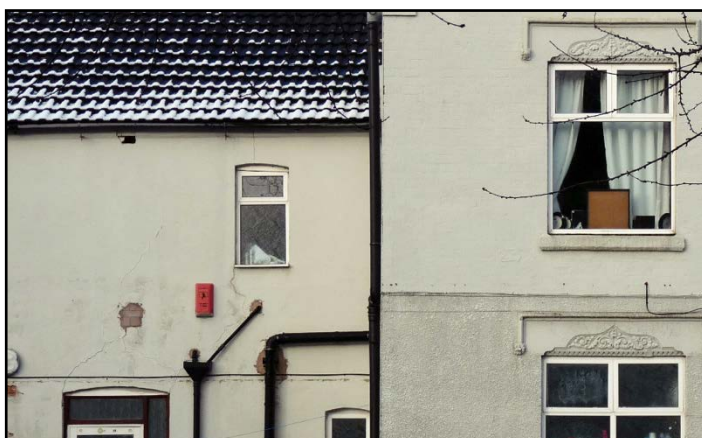


Fig. 17 – © Ippolita Altea Nori, *Window #2* (2013), Portfolio Altea Nori, *Vogue Italia*, 14/01/2013

“Midlands”

Ogni tanto guardo le sue foto
 e i disegni dei cavalieri neri
 che mi ha lasciato e dedicato
 prima di partire
 in quel quaderno “ecologia e colore”;
 e una volta in piena estate,
 fermando le altalene
 e il rumore del mio cuore
 a metà, tra gioie e tante pene,
 sono tornato anche a Monteleone.
 Sono salito solo
 su nel borgo vuoto,
 dove non ero mai arrivato,
 tra i vicoli e le case
 della sua piazza alta. Sulle porte
 e sopra i muri cartelli con orari
 e numeri di cellulari, cifre
 e nomi di agenti immobiliari.
 Ho sentito una mamma e due bambine
 parlare inglese, all’ombra, in una corte.
 L’ho pensata tra altre colline,
 due città nelle Midlands, altri posti:
 le sue prospettive urbane
 post-industriali, stanze deserte,
 gli spazi minimali, le finestre
 della vita e gli angoli nascosti
 della sua psiche così chiusa.
 Ma a inizio autunno verrò su a nord
 a vedere i lavori e le tue mostre,
 i progetti conclusi del tuo Master;
 verrò a cercarti, ad aiutarti,
 figlia, con la tua foglia
 d’oro sopra gli occhi,
 mia *yankee cover artist*
 tra Nottingham e Leicester.



Fig. 18 – © Ippolita Altea Nori, *Bambolina in bottiglia* (2011), monotipo tempera su carta 18x24 cm, collezione privata



Fig. 19 – © Ippolita Altea Nori, *Leaf* (2013), *Level 25 Artjournal* 10, Aug. 26 2014, Copertina, 33

Tramite questo confronto, sollecitato dai suoi materiali visuali nel circuito dello spazio-tempo chiuso dal ritorno, hanno poi trovato forma definitiva altre liriche, raccolte in una breve silloge che, col titolo provvisorio di *Cono d'ombra*, ha ricevuto il Premio letterario “La Clessidra” per la poesia inedita (Terni, 22 settembre 2018), di cui si propone il componimento il cui verso finale, per l’occasione, aveva dato spunto alla scelta del titolo della silloge stessa.



Fig. 20 – © Ippolita Altea Nori, *Radici* (2010)



Fig. 21 – © Ippolita Altea Nori, *La vecchia casa* (2010)

“Anacronie e fotografie”
(Contrada Monte Roso, luglio 2010)

Quel giorno al tramonto
con mia figlia sembrava
che da oltre quarant’anni a Monte
Roso non fosse più accaduto nulla.
E tutto, in un momento,
mi apparve come allora:
la quercia immensa dopo il bivio
sulla strada di ghiaia,
le radici scoperte
degli arbusti e degli alberi sul bordo,
la vecchia casa senza luce, senza
padre per i due orfani bambini,
dove di sopra, al buio,
quando a giugno a volte si restava
anche la notte per la trebbiatura
e il raccolto, ascoltavamo i racconti
tristi di mia nonna, delle fatiche
di vedova nei campi,
del pianto sconsolato dei suoi figli.

Dentro una corona di spine, in basso,
il paese posava come sempre
da secoli leggero
sulla sua rupe. Ma lei
con la sua canon-croce al collo
era andata avanti,
intenta a compiere e fermare
il nostro tempo: scatto
dopo scatto, scomparsa
in un lampo, mentre io
ero ancora assorto nei ricordi
di famiglia. Riapparsa
poi all’improvviso, come un raggio
luminoso, di corsa mi veniva
incontro, gli occhi pieni di stupore
dentro un cono d’ombra.



Fig. 22 – © Ippolita Altea Nori, *Corona di spine* (2010)

3.3 *Da Cambridge a Cambridge*

Un giorno di inizio estate del 1989 Sacvan Bercovitch e sua moglie Susan erano passati a trovarci a “Holden Green”, il complesso residenziale su Holden Street, Cambridge, Massachusetts, riservato dall’Università agli studenti sposati e con figli, tra Kirkland Street e la Harvard Divinity School, dove Emerson e tanti altri ministri della Nuova Inghilterra, conformisti unitariani o ribelli antinomisti come lui, definiti “spiritualisti” e poi “Trascendentalisti”, s’erano formati, e dove spesso portavo in carrozzina mia figlia per farla addormentare. Prendendo e tenendo in braccio la nostra primogenita di pochi mesi, Saki mi guarda negli occhi e dice: “One day she will call you reactionary”. Alla mia domanda, “Why?”, accompagnata da uno sguardo sospetto e da un sorriso appena accennato, lui risponde semplicemente, “I don’t know”. “That’s impossible”, ricordo di aver pensato, deciso, tra me e me al momento. Ci sono sempre punte di contrasto tra mentori e allievi. Ma, naturalmente, aveva ragione lui. A un certo punto il genitore diventa sempre reazionario. È una legge forse banale ma necessaria che regola e complica la crescita dei figli e la loro convivenza con i padri e le madri, tra ribellioni e ripudi, scandali e trasgressioni, giovani che cercano la loro strada, sentono la loro strada (per richiamare le parole di Anderson), che trovano se stessi o se stessi perdono per le strade del mondo, quando il mondo diventa troppo per loro. Lo sapeva bene Stephen Crane, che aveva scelto di essere un figlio delle tenebre rinunciando al diritto a essere, per la dottrina dell’adozione, un figlio della luce e quindi un figlio di Dio, come sosteneva il padre Jonathan Townley Crane (di cui il poeta rimase orfano a otto anni), e il padre del padre, nella lunga schiera di ministri metodisti suoi antenati. In disaccordo con i suoi ascendenti e con l’insegnamento di San Paolo, “Steve” non avrebbe mai esclamato: “Abba, Padre!” (Rm, 8:15).

Richiamo spesso altre due testimonianze che possono dare un senso sia del carattere antagonista di Crane sia della portata iconoclastica del suo dissenso culturale: la prima, di Hubbard, sul giovane studente a Syracuse University, roccaforte del metodismo americano; la seconda, di

G.H. Wells, sull'autore affermato in Inghilterra, dove stringe amicizia con illustri scrittori (Henry James, Conrad, Ford Madox Ford, oltre allo stesso Wells) nell'ultimo anno o poco più della sua vita (da inizi gennaio 1899 a fine maggio 1900), prima di scendere in Germania a morire nel sanatorio di Badenweiler, nella Foresta Nera, il 5 giugno di quell'anno.

Once when he was called upon to recite in the psychology class, he argued a point with the teacher. The Professor sought to silence him by an appeal to the Bible: "Tut, tut – what does St. Paul say, Mr. Crane, what does St. Paul say?" testily asked the old Professor.

"I know what St. Paul says," was the answer, "but I disagree with St. Paul."

Of course no Methodist college wants a student like that; and young Crane wandered down to New York and got a job reporting on the *Herald*. (Hubbard 1896, 22)

He has shown me a shelf of books, for the most part the pious and theological works of various antecedent Stephen Cranes. He had been at some pains to gather together these alien products of his kin. [...] In style, in method and in all that is distinctively not found in his books, he is sharply defined, the expression in literary art of certain enormous repudiations. (Wells 1900, 242, 243)

Una volta, chiamato a rispondere nella lezione di psicologia, iniziò a discutere su un punto con l'insegnante. Il professore cercò di azzittirlo con un richiamo alla Bibbia. "Bah, bah, che dice San Paolo, signor Crane, che dice San Paolo?" chiese irritato il vecchio professore.

"So cosa dice San Paolo", fu la risposta, "ma io non concordo con San Paolo".

Ovviamente nessuna università metodista vuole uno studente simile; così il giovane Crane se ne andò giù a New York a trovare lavoro come corrispondente per l'*Herald*.

Mi ha mostrato uno scaffale di libri, per la maggior parte opere religiose e teologiche dei vari Stephen Crane che lo hanno preceduto. Gli ci è voluto un bel po' di sforzo per raccogliere questi prodotti così estranei dei suoi consanguinei. [...] Nello stile, nel metodo e in tutto quello che non si trova nei suoi libri, lui è nitidamente definito, l'espressione nell'arte letteraria di certi enormi ripudi.

Oltre a questi disaccordi ed enormi ripudi (Nori 2017b, 39-46), Crane è stato un giovane controverso anche per una condotta di vita eccessivamente sregolata, che perfino i suoi mentori o ammiratori ritenevano inappropriata o inammissibile e che, come nel caso di Garland, ha poi portato molti a riconsiderare il rapporto e a distanziarsi da lui. L'estremismo delle posizioni avversarie o anticonformiste o, come da lui stesso definite, perfino disoneste (Crane 1988, vol. I, 209), pur se a volte solo per mera perversione del *poseur*, ha continuato a riproporre ai biografi e agli studiosi di Crane¹² anche il problema del presunto uso illecito di sostanze. Convivente nell'autunno del 1896 di una prostituta (Amy Leslie/Traphagen/Huntington) in una casa sulla Ventisettesima Ovest di New York (noto luogo di fornitori e consumatori di oppio); poi *persona non grata* in città per aver testimoniato a favore della prostituta Dora Clark contro la Polizia di New York (alla cui guida all'epoca c'era Theodore Roosevelt, futuro presidente degli Stati Uniti dal 1901 al 1909, che pur avendo ammirato le sue opere di narrativa lo definì infine "uomo dal brutto carattere [...] frequentatore di donne di facili costumi"); quindi compagno di una *maitresse* o tenutaria di bordello incontrata a Jacksonville, Florida, Cora Taylor, donna di sei anni più grande di lui con un passato burrascoso dai molti amanti, due matrimoni e divorzi, e varie frequentazioni decisamente non raccomandabili, ma che resterà al suo fianco fino alla fine, Crane era anche fumatore incallito, forte bevitore, e consumatore di stupefacenti, senza mai

¹² Per le biografie di Crane e i vari repertori di notizie, documenti e materiali biografici, pur a volte nella loro diversità, si vedano, tra gli altri, Beer 1923; Berryman 1950; Gilkes 1960; Stallman 1973; Benfey 1992; Sufrin 1992; Wertheim, Sorrentino 1994; Wertheim 1997; Gullason 2002; Sorrentino 2014.

cadere, però, almeno all'apparenza, o per mancanza di prove certe, secondo i biografi, nella morsa della dipendenza propriamente detta (Wertheim 1997, 56, 67-70, 193-194, 251, 297-298).

Questo ulteriore lato oscuro della vita del giovane *bohémien* non deve essere sfuggito alla giovane artista in Inghilterra, e deve avere in qualche modo influito sulla scelta e sull'impiego del piccolo oggetto di legno con cui, nel gioco di parole col cognome dell'autore (Crane, "gru", sia animale che macchinario), ha costruito una fotografia della cui esistenza ho appreso direttamente dalla rivista d'arte su cui è stata poi pubblicata:



Fig. 23 – © Ippolita Altea Nori, *Crane* (2013), *Level 25 Artjournal* 10, Aug. 26, 2014, 34-35

Quest'opera non è mai svanita dalla mia mente, richiamata ogni qual volta tornavo a Crane per addentrarmi in qualche altra dimensione del suo anticonformismo attivo, a fronte delle apparenze perbeniste dell'America, urbana e non, come ad esempio la disinibita inchiesta con cui, nel suo reportage "Opium's Varied Dreams" (1896), mette il paese e la sua metropoli di fronte all'evidenza della diffusa assunzione di oppio, diventata quindi dipendenza ("habit") e assurgendo anch'essa, tra le altre cattive abitudini, alla dignità di vizio comune degli americani "bianchi":

Opium smoking in this country is believed to be more particularly a pastime of the Chinese, but in truth the greater number of smokers are white men and white women. [...] There are 25,000 opium-smokers in the city of New York alone. (Crane 1984, 853)

Si crede che fumare oppio in questo paese sia un passatempo dei cinesi, ma in verità il numero più alto di fumatori è costituito da uomini bianchi e donne bianche. [...] Ci sono 25.000 fumatori di oppio nella sola città di New York.

Dallo sfondo in cui è sempre restata, senza scomparire, questa fotografia è poi dolorosamente riemersa un giorno per intrecciarsi con altre due piccole fotografie in formato tessera apparse sui giornali locali: le fotografie di un volto che non conoscevo ma che potevo aver

visto, dovevo aver visto. Dopo un po' di tempo, la sovrapposizione di immagini si è infine, e altrettanto dolorosamente, tradotta in parole, quasi a conferma del fragile equilibrio tra bianco e nero, luce e tenebre, lato luminoso e lato buio della vita, che come tale, in tutta la sua precarietà e inaccessibilità, si manifesta all'improvviso sulla scia di un accadimento che cambia tutto e irreversibilmente, scuote la piccola comunità di appartenenza o prossimità, di cui forse non c'è mai tempo di curarsi abbastanza, di cui forse si dà troppo per scontata la stabilità e la normalità in una presunta, ininterrotta continuità degli eventi e del tempo:

“Collegio Mortati, Via Martiri della Libertà”

Poi i giornali, e due foto del tuo volto:
sorridente in una, nell'altra assorto.
Devo averti visto attraversare
l'atrio o prendere un libro in biblioteca,
o forse scendere la doppia scala
ad ala del Valadier verso le aule
sul cortile, in uno dei nostri tanti
giorni qualunque a Palazzo Ugolini.

Ti hanno trovato in stanza, sola, fredda
a terra, nella quiete del mattino.
Tutto intorno a quel tumulto, placato
infine, di ago, fiala, e fazzoletto
con il sangue, un ordine perfetto:
la scrivania, la sedia, il letto intatto,
dove non ti sei mai sdraiata, stanca,
forse, di risvegliarti ancora all'alba.

Anche in questo caso, nella motivazione critica della scrittrice Cristina Marconi – giovane narratrice di spicco che ha da tempo lasciato l'Italia, autrice del romanzo *Città irreale*, Premio Rapallo Opera Prima 2019, tra gli altri ricevuti, oltre che nella dozzina dello Strega – con cui a questa lirica è stato assegnato il Premio letterario nel Concorso internazionale di “Scrittura poetica in lingua italiana a Cambridge”, Inghilterra (18 luglio 2020)¹³, ritorna una fruizione che sottolinea il rapporto tra letteratura e arte visuale nell'inquadratura fotografica: “*Collegio Mortati, Via Martiri della Libertà* è la precisa e nitida fotografia di un istante, quello in cui la vita quotidiana si ferma e si cristallizza intorno a un evento tragico, uscendone per sempre trasfigurata”. Per una coincidenza insondabile, come ho avuto modo di rilevare in seguito, la copertina di *Città irreale* – un sofisticato testo narrativo sulla Londra dei giovani italiani all'estero, dalla costruzione di stampo in parte anche eliotiano, sia nel montaggio delle sequenze che nei più immediati richiami intertestuali (a partire dalla “Unreal city” della *Waste Land* passando per l'*incipit* di “Ash-Wednesday” fino al “Love Song” di Prufrock) – d'altronde riproduce la fotografia di una fotografia: uno scatto di Sean De Burca che, con una classica *mise en abyme*, sul lungofume del Tamigi, mentre Londra resta sfocata sullo sfondo, pur con i suoi monumenti più rappresentativi ben visibili e riconoscibili, mette a fuoco una giovane in primo piano

¹³ Il Concorso intitolato “casomaiAdesso”, a testimonianza della vitalità culturale e dell'impegno intellettuale degli italiani all'estero, è stato coraggiosamente organizzato da *Inter Amnia / Between the Rivers*, Centro servizi linguistici, eventi culturali e supporto sociale (aprile-luglio 2020).

che sta scattando a sua volta una foto. È immaginando questa sintonia, per chiudere questo anomalo resoconto confessionale, che mi permetto allora di proporre qualche altro passo del commento critico:

[...] Brillante la scelta di iniziare con *poi i giornali*, come a ritagliare una sfera privata in cui esiste la rassicurante consuetudine dei *giorni qualunque*, interrompendo subito dopo quel senso di familiarità con un *devo avverti visto attraversare* dubitativo. [...] Di grande efficacia il contrasto tra il ricordo del mondo esterno, la precisione e la musicalità con cui viene rievocata “la doppia scala ad ala del Valadier verso le aule” – un’immagine di volo, delicatamente riferita alla morte – e la cupezza tagliente della seconda parte, in cui l’ariosità degli spazi comuni viene lasciata fuori dalla stanza in cui giace la ragazza circondata dai suoi strumenti di morte “in un ordine perfetto”. È infine perfetta l’immagine del letto intatto, incapace di sanare una stanchezza che ha avuto bisogno di cercare un altro tipo di sonno. *Collegio Mortati, Via Martiri della Libertà*, con il suo titolo informativo eppure così perfettamente evocativo, è un componimento di grande compiutezza formale, estremamente commovente nel suo immortalare per sempre lo sgomento dei lutti giovanili e l’inevitabile crepa che la morte, soprattutto se in qualche modo provocata – qui l’ago e la fiala fanno pensare sia all’uso di droga che al suicidio – lascia in maniera indelebile nella mente di chi non è ancora abituato a vedere ombre nella mattina solare e fattiva della vita.

Un tributo più all’autrice che l’ha vergata, ovviamente, come negli altri casi sopra riportati dei colleghi italianisti di Verona, che non un autocompiacimento per la poesia che l’ha ricevuta, conservo questa motivazione con il ricordo di ciò che ho pensato (tecnicamente) e detto (emotivamente) subito dopo averne ascoltato la lettura in diretta “zoom” alla premiazione: una motivazione che, a sua volta, può essere letta e fruita come una vera e propria meta-fotografia che cattura e sintetizza le dinamiche del continuo rapporto ermeneutico e creativo (quella “trasmutazione” dei segni che non a caso Jakobson definiva “interpretazione”) tra arte verbale e arte visuale.

Riferimenti bibliografici

- Anderson Sherwood (1926), “Introduction”, in Crane 1925-1927, vol. XI, xi-xv.
 Beer Thomas (1923), *Stephen Crane. A Study in American Letters*, New York, Knopf.
 Benfey Christopher (1992), *The Double Life of Stephen Crane*, New York, Knopf.
 Benjamin Walter (1997), *Sul concetto di storia*, trad. e cura di Gianfranco Bonola, Michele Ranchetti, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1991 [1974]), “Über den Begriff der Geschichte”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 691-704 e, per le note redazionali contenenti la lettera a Gretel Adorno, Bd. I, Teil 3, 1223-1266 [1226].
 Bercovitch Sacvan, ed. (1994-2005), *Cambridge History of American Literature*, New York, Cambridge UP, 8 vols.
 Berryman John (1950), *Stephen Crane*, New York, Sloane.
 Cather Willa (2018), *A Collection of Stories, Reviews and Essays*, Frankfurt, Outlook.
 Crane Stephen (1895), *The Black Riders and Other Lines*, Boston, Copeland and Day.
 — (1896), *Legends*, con illustrazioni di Mélanie Elisabeth Norton, *The Bookman*, vol. 3, 206.
 — (1899), *War is Kind*, New York, F.A. Stokes Co.
 — (1925-1927), *The Work of Stephen Crane*, ed. by Wilson Follett, New York, Knopf, 12 vols.
 — (1930), *The Collected Poems of Stephen Crane*, ed. by Wilson Follett, New York, Knopf.
 — (1969-1975), *The Works of Stephen Crane*, ed. by Fredson Bowers, Charlottesville, University of Virginia Press, 10 vols.
 — (1971), *The Poems of Stephen Crane. A Critical Edition*, ed. by Joseph Katz, New York, Cooper Square Publishers.
 — (1972), *The Complete Poems of Stephen Crane*, ed. by Joseph Katz, Ithaca, Cornell UP.

- (1984), *Poetry and Prose*, ed. by J.C. Levenson, New York, The Library of America.
- (1988), *The Correspondence of Stephen Crane*, ed. by Stanley Wertheim, Paul Sorrentino, New York, Columbia UP, 2 vols.
- (2011), *The Complete Poems*, ed. by Christopher Benfey, New York, The Library of America.
- Fitzgerald F.S. (1965), *Letters to His Daughter*, ed. by Andrew Turnbull, New York, Scribner's Sons.
- Garland Hamlin (1914), "Stephen Crane As I Knew Him", *The Yale Review*, vol. 3, 494-506.
- Gilkes Lillian (1960), *Cora Crane. A Biography of Mrs. Stephen Crane*, Bloomington, Indiana UP.
- Gullason T.A. (2002), *Stephen Crane's Literary Family. A Garland of Writings*, Syracuse, Syracuse UP.
- Heidegger Martin (1990 [1972]), *Introduzione alla metafisica*, trad. di Giuseppe Masi, presentazione di Gianni Vattimo, Milano, Mursia. Ed. orig. (1983 [1953]), *Einführung in die Metaphysik (Sommersemester 1935)*, hrsg. von Petra Jaeger, Gesamtausgabe 40, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Hoffman D.G. (1957), *The Poetry of Stephen Crane*, New York, Columbia UP.
- Howe DeWolfe M.A. (1896), "Six Books of Verse", *Atlantic Monthly*, vol. 68, 267-272.
- Howells W.D. (1896), "Life and Letters", *Harper's Weekly*, vol. 40, 79.
- Hubbard Elbert (1896), "As to the Man", *The Roycroft Quarterly*, vol. 1, 16-26.
- Jakobson Roman (1987), *Language in Literature*, ed. by Krystyna Pomorska, Stephen Rudy, Cambridge, Harvard UP.
- Linson Corwin K. (1903), "Little Stories of 'Steve' Crane", *Saturday Evening Post*, vol. 175, 19-20.
- (1958), *My Stephen Crane*, ed. by E.H. Cady, Syracuse, Syracuse UP.
- Lowell Amy (1926), "Introduction", in Crane 1925-1927, vol. VI, ix-xxix.
- Marconi Cristina (2019), *Città irreali*, Milano, Ponte alle Grazie.
- McGann Jerome (1993), *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton, Princeton UP.
- ed. (2009), *Stephen Crane's "The Black Riders and Other Lines"*, Houston, Rice UP.
- Monroe Harriet (1919), "Stephen Crane", *Poetry*, vol. 14, n. 3, 148-152.
- Nori Giuseppe (2004), "Stephen Crane: I cavalieri neri e altri versi", *Trame di letteratura comparata*, voll. 8-9, 233-263 (con quattordici poesie in traduzione e testo a fronte).
- (2006), "Poetiche bibliche di fin de siècle: *The Black Riders and Other Lines* di Stephen Crane", *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Macerata*, vol. 3, 239-265 (con sedici poesie in traduzione).
- (2014), "Child of Darkness: Stephen Crane and *The Black Riders and Other Lines*", in Dominique Marçais (ed.), *Modes and Facets of the American Scene. Studies in Honor of Cristina Giorcelli*, Palermo, Ila Palma, 95-116.
- (2017a), "Dagli imagisti morti alla morte dell'Imagismo: intertestualità e lirica d'amore in Pound e Amy Lowell", *Letterature d'America*, vol. 164, 49-80.
- (2017b), "Il dio dell'inizio e l'anarchia protestante di Stephen Crane", in Mirella Vallone (a cura di), *Faith in literature. Religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America*, Perugia, Morlacchi, 39-62.
- (2018), "Senza tempo", in *Antologia del 6° Concorso Nazionale di Poesia "Luciano Nicolis"*, a cura del Circolo artistico culturale "La Carica", Villafranca di Verona, 29.
- (2019a), "San Filippo e Pentecoste", in *Antologia del 7° Concorso Nazionale di Poesia "Luciano Nicolis"*, a cura del Circolo artistico culturale "La Carica", Villafranca di Verona, 32.
- (2019b), "'They make me see pictures'. La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale", *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 8, 435-453, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-10998.
- Nori Ippolita Altea (2011-2019), "Portfolio Altea Nori", *Vogue Italia*, <<https://www.vogue.it/en/photovogue/portfolio/?id=12149>> (11/2020).
- (2014), "Cover Artist Altea Nori", *Level 25 Artjournal*, vol. 10, 30-39, <https://issuu.com/level25artjournal/docs/level25artjournal_issue10pdf_norico> (11/2020).
- Peaslee Clarence Loomis (1896), "Stephen Crane's College Days", *Monthly Illustrator and Home and Country*, vol. 13, 27-30.
- Peck H.T. (1895), "Some Recent Volumes of Verse", *The Bookman*, vol. 1, 254-256.

- Sandburg Carl (1916), "Letters to Dead Imagists", in Id., *Chicago Poems*, New York, Holt, 176.
- Shay Felix (1926), *Elbert Hubbard of East Aurora*, New York, Wise and Co.
- Sorrentino Paul (2014), *Stephen Crane. A Life of Fire*, Cambridge, Harvard UP.
- Stallman R.W. (1973), *Stephen Crane. A Biography*, New York, Braziller.
- Stedman E.C., ed. (1900), *American Anthology 1787-1900*, Boston, Houghton Mifflin.
- Sufrin Mark (1992), *Stephen Crane*, New York, Atheneum.
- Weatherford R.M., ed. (1973), *Stephen Crane. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Wells H.G. (1900), "Stephen Crane: From an English Standpoint", *The North American Review*, vol. 171, 233-242.
- Wertheim Stanley (1997), *A Stephen Crane Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press.
- Wertheim Stanley, Paul Sorrentino, eds (1994), *The Crane Log. A Documentary Life of Stephen Crane, 1871-1900*, New York, G. K. Hall & Co.
- Wolosky Shira (2004), "Poetry and Public Discourse, 1820-1910", in Bercovitch 1994-2005, vol. IV, 145-480.
- Witherbee S.A., comp. and ed. (1898), *Spanish-American War Songs. A Complete Collection of Newspaper Verse during the Recent War with Spain*, Detroit, Witherbee.
- Wyatt Edith (1915), "Stephen Crane", *New Republic*, vol. 4, n. 45, 148-150.



La *Karnevalspredigt* del 1892. Un carme inedito di Richard Dehmel

Stefano Franchini

Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma (<franchini@studigermanici.it>)

Citation: S. Franchini (2020)
La *Karnevalspredigt* del 1892.
Un carme inedito di Richard
Dehmel. *Lea* 9: pp. 39-60. doi:
<https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12416>.

Copyright: © 2020 S. Franchini.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed
under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Abstract

This article aims to reconstruct a provocative performance staged by German poet Richard Dehmel (1863-1920) during the Berlin Carnival of 1892, when he appeared masked as Saint Anthony with a living pig on a leash. On this occasion Dehmel wrote and recited in public a blasphemous poem that he later never published. The original manuscript, preserved by the Dehmel Archive in Hamburg, is now presented here for the first time. The article not only describes the historical and biographical context in which this bizarre literary operation was orchestrated, but also identifies the direct literary sources of the poem.

Keywords: blasphemy, Busch, Dehmel, poem, Saint Anthony

All'amico Thomas R.

Wehe dem Menschen, der sich von seinem Gott verachten läßt!¹
(Lettera di Richard Dehmel ad Alfred Mombert, 17 dicembre 1897)

Il Carnevale è tempo sospeso di sovvertimento e dissacrazione, durante il quale sono tollerate, in quanto ritualizzate nella cornice tradizionale della festa, prassi antinomistiche – anche discorsive – altrimenti proibite e represses, perché metterebbero in discussione, rispecchiandoli capovolti e spesso deformati, i fondamenti dell'ordine costituito e naturalizzato (la gerarchia politica e il principio di sovranità, la norma giuridica, il costume sessuale, la *auctoritas* divina e la *potestas* sacerdotale). Quest'accezione generale del Carnevale emerge con chiarezza in una vicenda poco nota, svoltasi a Berlino nel 1892, che ha come protagonista Richard Dehmel, classe 1863, poeta e drammaturgo tedesco allora ventinovenne, di lì a pochi anni acclamato come uno dei migliori autori lirici della sua generazione e di cui per giunta quest'anno ricorre il centenario della morte, avvenuta l'8 febbraio 1920.

¹ Dehmel 1922, 271. Trad.: “Guai a chi si fa disprezzare dal proprio Dio!”
Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Il Dehmel Archiv di Amburgo, tra le molte carte non ancora valorizzate, conserva un manoscritto di quattro pagine contenente un carne carnevalesco inedito, che gentilmente ci autorizza a riprodurre e pubblicare qui per la prima volta. Questi versi provocatori sono stati declamati o, meglio, messi in scena nel quadro di un'autentica carnevalata blasfema, di cui si è cercato di ricostruire il contesto (*infra*, paragrafo 3) e che è quasi costata a Dehmel una denuncia per lesa maestà. Il componimento, a prescindere dal suo discutibile valore letterario, è un documento significativo sul piano storico in quanto primissimo indice della mutata sensibilità morale che ha caratterizzato una parte della gioventù tedesca cresciuta nell'alveo del naturalismo e che troverà canoni espressivi più confacenti nella stagione successiva. In questi versi dehmeliani il linguaggio poetico sperimenta un salto, se non di qualità, almeno d'intensità, che probabilmente ne ha determinato la mancata circolazione.

Inizialmente destinato alla stampa, il carne non è stato integrato da Dehmel in nessuna delle sue raccolte poetiche successive né compare nei dieci volumi dei *Gesammelte Werke* pubblicati dall'editore Samuel Fischer tra 1906 e 1909. Per comprenderne al meglio il significato, si è sondato sommariamente il retroterra storico e letterario dell'operazione carnevalesca orchestrata da Dehmel (*infra*, paragrafo 1) e si sono indagate le sorgenti biografiche dalle quale essa è verosimilmente scaturita (*infra*, paragrafo 2).

1. Rinascimento somatico e Kulturkampf

È improponibile, e forse inutile, schizzare mediante pochi tratti maldestri e frettolosi l'epoca cui il programma estetico di Dehmel, in particolare il frammento poetico di cui ci proponiamo di esaminare la genesi, sembrerebbe dare voce in termini così rappresentativi. Raramente la collocazione storica e l'autodefinizione di una "generazione" sono state tematizzate in maniera così ossessiva già dai suoi esponenti intellettualmente più vispi come nel caso in esame. Per rendersene conto basta guardare alla selva di manifesti artistici e letterari redatti tra 1885 e 1890 (Erich 1970; Erich 1987; Schutte, Sprengel 1987; Kreuzer 2006) o sfogliare la memorialistica del tempo (Hart 1907a, 159-199; von Wolzogen 1922; Halbe 1933, 1935; Przybyszewski 1985) o leggere anche solo qualcuno dei saggi che tra 1890 e 1891 Hermann Bahr dedica alla svolta in corso e che scrive significativamente in prima persona plurale... in questo caso non un retorico *pluralis maiestatis*, ma, per così dire, un *pluralis oraculi*, tramite il quale l'autore si autoproclama implicitamente rappresentante di un'intera generazione assetata di novità e cambiamento, una generazione astratta, imprecisata e ritenuta *de facto* socialmente uniforme (Bahr 1891, trad. di Tateo 1994; cfr. anche il coevo Alberti 1889 e, per un'indagine critica più approfondita, Dahlke 2006). Non meno brillanti, benché poco note e condotte da una prospettiva più plebea, sono le riflessioni pubblicate al volgere dell'era bismarckiana da Hermann Conradi, che precisa la nozione di *junge Generation*: "Voglio dunque limitarmi ai nati nel decennio tra 1855 e 1865" (ed. orig. 1911, 310: "Ich will mich dahin beschränken: also die in dem Jahrzehnt von 1855 bis 1865 Geborenen")².

Se è dunque sconsigliabile in questa sede rincorrere una descrizione esaustiva dell'"epoca", meno avventuroso parrebbe servirsi di sciabolate concettuali particolarmente incisive. Qualche anno fa Peter Sloterdijk, per definire l'ultimo scorcio del XIX secolo, ha proposto la nozione suggestiva, dai tratti paganeggianti e nicciani, di "somatiche Renaissance" (2009, 50, 53). L'espressione è degna di assoluta considerazione, perché allude, per contrasto, a un tratto saliente dello *habitus* ideologico allora dominante: la saldatura tra l'antica morale ebraico-cristiana

² Per inciso, Dehmel e Bahr sono nati nel 1863, Conradi nel 1862.

(predicata ancora con virulenza soprattutto nel cattolicesimo ultramontanista, nel pietismo intransigente e nell'ebraismo ortodosso), da un lato, e l'encratismo borghese e patriarcale di stampo stoico-puritano, dall'altro. Questa saldatura è compendiata al meglio nel motto icastico *naturalia sunt turpia*, che Stefan Zweig, rovesciando il senso del brocardo antico, vergò nel capitolo "Eros matutinus" delle sue memorie *Die Welt von Gestern* (1982 [1942], 88)³. Lo scenario generazionale era caratterizzato, secondo la splendida espressione di August Strindberg (risalente al 1884), da "quel martirio per lo meno decennale" (traduzione modificata rispetto all'ed. it. Giorgetti Cima in Strindberg 1995, 36; ed. orig. Strindberg 1885, 46-47: "i det minst tioåriga martyrium") che tormentava i giovani borghesi europei, e a maggior ragione le loro coetanee di sesso femminile, tra la pubertà e il momento in cui raggiungevano la posizione economico-sociale richiesta per sposarsi. A questo proposito, più di recente Björn Spiekermann ha parlato di "anno di svolta 1890" (ed. orig. 2007, 61: "Stichjahr 1890") con riguardo a due fenomeni complementari: anzitutto l'affermarsi della cd. *Lebensreform* in Germania, e inoltre l'avvio dell'"assalto alla morale sessuale vittoriana" (ivi, 69: "Sturm gegen die viktorianische Sexualmoral"), di cui Dehmel, particolarmente insofferente nei confronti della *Prüderie* veicolata dall'educazione borghese, è stato indubbiamente attore di primo piano, se non addirittura pionieristico protagonista⁴. Non a caso era chiamato "il selvaggio" (ed. orig. Schleich 1922 [1920], 217: "der wilde Mann") secondo la definizione inequivocabile dell'amico August Strindberg risalente al 1892 e divenuta presto proverbiale nell'ambiente della *bohème* berlinese⁵.

In questo senso, il 1890 sembra davvero rappresentare un *annus mirabilis* per la "cultura del corpo" mitteleuropea, la quale invade progressivamente, e rapidamente, il campo discorsivo delle religioni istituite, calca con irruenza il terreno dogmatico, maneggia i *theologoumena* tradizionali senza troppi ritegni, in modo più o meno maldestro e servendosi di strumenti critici in fondo ancora rudimentali, ma efficacissimi – David Friedrich Strauss, Ernest Renan, Ludwig Feuerbach, Bruno Bauer ecc. –, accostati invariabilmente ai nomi classici del materialismo scientifico ottocentesco (Ludwig Büchner, Carl Vogt, Jakob Moleschott, Charles Darwin, Ernst Haeckel ecc.)⁶. In tal modo, il discorso osceno o immorale sull'anelata "emancipazione della carne" trapassa inevitabilmente e immediatamente – *ad sanctos e apud ecclesiam* – in discorso blasfemo, entro una zona di indistinzione che Dehmel ha esplorato con grande maestria e lucidità, forte anche di studi biblici (Franchini 2019, 306)⁷.

³ Il tema dell'amore insoddisfatto, dell'eroticismo e delle conseguenze derivanti dall'ingorgo libidico accompagna tutta la produzione di Zweig fin dalle sue prime novelle, come per esempio *Vergessene Traum* del 1900, *Die Liebe der Erika Ewald* e *Der Stern über dem Walde* del 1904, ma trova la sua espressione più chiara nella raccolta del 1927 *Verwirrung der Gefühle* (Zweig 1983) che, a partire dal 4 settembre 1926, condurrà a una evidente intensificazione del carteggio con Sigmund Freud, avviato nel 1908 (cfr. Zweig 1987, 175 ss.).

⁴ Trad.: "Spazio e tempo presi a vagare / di strada in strada nel mio sognare, / ti riconobbi senza esitare / Madame Pruderie, vecchia comare" (ed. orig. in Dehmel 1907, 12: "Ich lief und lief, durch Zeit und Raum, / von Straße zu Straße, in meinem Traum: / ich wußte genau, ich kannte sie / seit je, die Dame Prüderie").

⁵ Commovente e impressionante è il ritratto di Dehmel fornito da Stanislaw Przybyszewski (1926, 269-276; 1985, 146-155). Sulla nozione di *bohème* cfr. Kreuzer, 1968.

⁶ Giovani come Stanislaw Przybyszewski (cfr. Klim 1992, 22-23), i fratelli Hart (cfr. Hart 1907b, 19) e Hermann Conradi (cfr. Sfyman 1911, 49, 76-78, 83) lessero autonomamente, in luoghi diversi, tali best-seller negli anni ginnasiali, tra i quindici e i diciassette anni. Come ricorda Franz Oppenheimer, Dehmel fu espulso dal ginnasio per aver introdotto i compagni alla lettura di Darwin (Oppenheimer 1964 [1931], 73-74; cfr. inoltre Slochower, 1928, 52-53).

⁷ La nozione di "emancipazione della carne", centrale per l'interpretazione di autori come Heinrich Heine, ma soprattutto Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt e Karl Gutzkow, nonché per pionieri come Georg Büchner, è stata introdotta nella storia della critica letteraria da Karl Rosenkranz (1837). Ancora alla fine del XIX secolo, Heinrich von Treitschke, professore di Dehmel all'università di Berlino, definiva la letteratura degli anni Trenta come "disgustosa porcheria" (ed. orig. in Wabnegger 1987, 254: "ekelhafte Schmutzerei").

Lasciare le oscillazioni febbrili del sismografo giovanile e rivolgere l'attenzione a uno strato storico più istituzionale fornisce chiavi ermeneutiche altrettanto solide. Nel marzo 1890 il cancelliere Bismarck, in disaccordo con il nuovo imperatore Guglielmo II sul trattamento da riservare ai quarantamila minatori di Gelsenkirchen in sciopero fin dal 1889, diede le dimissioni dopo quasi vent'anni di onorato servizio (Stürmer 1983, trad. di Roveri 1993 [1986], 327-328). Finiva d'un tratto una stagione politica, che ai fini del nostro discorso era terminata già con i *Friedensgesetze* del 1887, allorché era stato dichiarato ufficialmente e definitivamente concluso il *Kulturkampf*. Fino a quel momento, e in particolare fino alla morte di Pio IX, temuto e infallibile *pastor aeternus*, avvenuta nel 1878, il *Kulturkampf* aveva promosso in ambito protestante (o quanto meno non aveva ostacolato) le tendenze anticlericali dei giovani più ribelli, maturate al sole delle trionfanti scienze naturali e del materialismo monistico durante i primi due decenni del Secondo Reich e del tutto funzionali alla *Realpolitik* bismarckiana (Lill 1997, 9-26). Con la caduta di Bismarck quindi sembra paradossalmente venire meno lo schermo istituzionale di cui avevano indirettamente goduto, nei lustri precedenti, soprattutto poeti e scrittori. Le aspre campagne stampa e giudiziarie promosse dai circoli clericali più retrivi⁸, rivitalizzatisi dopo le batoste del pluridecennale *Kulturkampf*, sono infatti imperversate per tutto il decennio post-bismarckiano: la condanna per blasfemia e oscenità, per esempio, colpì già nel 1890 tre giovanissimi esponenti del realismo letterario come Hermann Conradi, Wilhelm Waltho e Conrad Alberti (Alberti 1890), due *pièce* di Hermann Sudermann, *Sodoms Ende* del 1890 e *Johannes* del 1897 (Houben 1924, 581-595), il *Liebeskonzil* di Oskar Panizza nel 1895-1896 (Panizza 1964 [1895]; Boeser 1989), la poesia *Venus Consolatrix* di Dehmel nel 1897-1898 (Franchini 2019, 277-308) e persino la *Maria von Magdala* di Paul Heyse nel 1901 (Pöllinger 1989).

2. Der wilde Mann

Dopo questa campitura del contesto storico-culturale nel quale si colloca la *Karnevalspredigt* messa in scena da Dehmel nel 1892 a Berlino, è necessario esplorare brevemente il retroterra biografico e la personalità del poeta. A tal fine risultano particolarmente utili alcuni episodi risalenti agli anni in cui emerge prepotente la sua volontà letteraria, quando il giovane non lesinava provocazioni pubbliche destinate a sconvolgere i benpensanti. A ventitré anni, nel 1886, Dehmel per esempio riceve una denuncia per vandalismo e schiamazzi notturni:

Zum Wüsten und bis zur Verwüstung zieht es damals den jungen Dehmel mit Gewalt. Strafmandate über 20 Mark (eine erschreckliche Summe für seine Situation) wegen nächtlicher Erklammerung von Laternenpfählen Ecke Friedrichstraße und Linden zeigen noch eine sehr harmlose Art an, der inneren Verzweiflung Luft zu machen. (In Bab 1926, 38)⁹

Alle nozze di Julius Hart, celebrate all'inizio degli anni Novanta, Dehmel e Stanislaw Przybyszewski, il mattino successivo alla notte di festeggiamenti, ballano una mazurca oscena, che deve aver sconvolto non pochi degli invitati:

Gegen Morgen faßten Dehmel und ich uns bei den Händen und begannen zu tanzen. Am Klavier saß Willy Pastor, übrigens ein ausgezeichnete Musiker, und spielte Wagners Walkürenritt. Das war ein Tanz! Man schob flugs Tische und Hocker beiseite, damit wir uns nicht die Beine brachen, die Gäste kauerten sich an die Wand, damit wir mehr Platz hatten für unseren unbändigen Schwung. (Przybyszewski 1985, 152-153)¹⁰

⁸ Va ricordato il circolo di luterani intransigenti raccolti intorno allo *Hofprediger* antisemita Adolf Stoecker. Sulla sua figura e il suo ruolo storico cfr. Koch 1993; Gerdmar 2009, trad. di Franchini 2020, 174 ss.

⁹ Trad.: "A quel tempo Dehmel inclinava con violenza al disordine e persino al vandalismo. Contravvenzioni superiori ai 20 marchi (una cifra esorbitante date le condizioni in cui allora versava), spiccate per essersi arrampicato di notte sui lampioni all'angolo tra Friedrichstraße e Unter den Linden, rivelano un modo ancora piuttosto ingenuo di scaricare la propria disperazione".

¹⁰ Trad.: "Verso l'alba Dehmel e io ci afferrammo per le mani e cominciammo a danzare. Al pianoforte Willy Pastor, peraltro un eccellente musicista, suonava la Cavalcata delle Valchirie. Che spettacolo! Al volo furono tolti di mezzo tavoli e sgabelli, perché non ci rompessimo le gambe, e gli ospiti si incollarono con le spalle alle pareti per dare più spazio al nostro estro scatenato".

La prestazione in questo senso più spettacolare deve essere stato però il discorso nuziale (ricco di richiami paolini) pronunciato da Dehmel stesso il 4 maggio 1889 durante la celebrazione religiosa del proprio matrimonio (Bab 1926, 70), circondato dai parenti ebrei della moglie, figlia di un rabbino che, sebbene riformista, ricopriva pur sempre un ruolo di spicco nella locale comunità ebraica: “Ripenso alle sue nozze”, ricorda il cognato, “quando gli amici, Carl Ludwig Schleich e gli altri, eseguirono una meravigliosa musica per archi, e Dehmel stesso tenne il proprio discorso nuziale, molto blasfemo eppure sgorgato così devotamente dal cuore: ‘Sono io il tuo Signore, il tuo Dio, e tu mi devi venerare’, con la promessa reciproca: ‘Ti voglio santificare’ ” (ed. orig. in Oppenheimer 1964, 109: “Ich denke an seine Hochzeit, wo die Freunde, Carl Ludwig Schleich und die anderen, die wunderbare Streichmusik darbrachten, und er sich selbst die Trauredede hielt, so gotteslästerlich und doch so von Herzen fromm: ‘Ich bin dein Herr, dein Gott, du sollst mich ehren’ und dann das Gegenversprechen: ‘Ich will dich heiligen’ ”).

Qualche ulteriore dettaglio viene tramandato da Schleich stesso, allora e in seguito il miglior amico di Dehmel:

Ich habe ihm auf seinen Wunsch bei jener denkwürdigen religiösen Hochzeitsfeier mit Paula Oppenheimer, bei der er seinen Rabbiner-Schwiegervater erst gar nicht zu Worte ließ, sondern selbst die Predigt an seine junge Frau hielt mit dem stark prononzierten Thema: ‘Ich bin dein Herr!’, eine Arie singen müssen: ‘Sei getreu bis in den Tod!’ Die Feier, die er mit somnambuler Würde veranstaltet hatte und selbst leitete in allen Teilen, war eine Grotteske. Damals war Richard auch seinen nächsten Verwandten noch ein Problem; sie sahen in ihm einen Dämon, einen Rattenfänger, eine Art Bruder Martin oder Horla à la E.T.A. Hoffmann oder Maupassant. (Schleich 1922, 216)¹¹

A giudicare da queste osservazioni, risulta plausibile che molti versi di questa “Trauredede” blasfema del 1889, non documentata in archivio, siano infine confluiti, più o meno rielaborati, nella poesia “Trauschwur” pubblicata nel 1891 nella raccolta lirica d’esordio di Dehmel, che qui si presenta, con una buona dose di coraggio, come il Dio padrone della giovane moglie:

Und was die Völker Heiligstes gesprochen,
zu meiner Sprache wird’s in dieser Stunde
und wird ein neu Gesetz in meinem Munde
und jede alte Deutung sei zerbrochen! [...]
Ich bin der Herr Dein Gott! – Du sollst mich ehren:
auf Meine Kraft dein ganzes Leben bauen,
in Glück und Not voll Demut Mir vertrauen,
nach Keiner Hilfe außer mir begehren!
Du sollst mir glauben! sollst vor den Gewalten,
die in mir kreisen, dich anbetend beugen,
vor meiner Sanftmut selig allen zeugen,
vor meinem Zorne fromm die Hände falten!
Und sollst mir dienen, deinem Schicksalswalter:
mit deiner Klarheit meinen Geist erfüllen,
mit deiner Reinheit schmückend mich umhüllen,
der Ich dein Herr, dein Gott und dein Erhalter.
(Dehmel 1891, 92-93)

Ciò che le genti dissero più santo
sarà per me da oggi idioma e vanto,
e sulle labbra mie novella legge diverrà,
che ogni canone vetusto spezzerà! [...]
Me venererai, tuo Signore e Dio,
l’esistenza tua porrai sul vigore mio,
nella gioia solo a me t’affiderai,
e nell’affanno altro aiuto non vorrai!
Io sarò la tua credenza, adoratrice
genufflessa agli arconti del mio cuore:
implorerai devota il mio furore
e della mia clemenza diverrai latrice.
Me servirai, despota della tua sorte,
l’animo mio rischiarirai, consorte,
tutto m’avvolgerai di puro amore
in quanto Signore Dio tuo, e reggitore.

¹¹ Trad.: “Alla memorabile cerimonia religiosa delle sue nozze con Paula Oppenheimer, quando Dehmel non permise al suocero rabbino di prendere la parola, ma tenne egli stesso la predica dedicata alla sua giovane sposa, incardinandola intorno al tema, più volte sottolineato: ‘Sono io il tuo Signore!’, ho dovuto, su sua richiesta, intonare un’aria: ‘Sii fedele fino alla morte!’. La cerimonia, che Dehmel aveva pianificato con ieraticità sonnambolica e di cui dirigeva tutti i particolari, si rivelò una farsa. A quel tempo Richard costituiva ancora un problema, persino per i suoi parenti più stretti, che vedevano in lui un demonio, un pifferaio magico, una sorta di Fratello Martin o di Horla, come in E.T.A. Hoffmann o Maupassant”.

Il riferimento va al racconto “Le Horla” (1887) di Guy de Maupassant, mentre con *Bruder Martin* Schleich potrebbe forse intendere il *Meister Martin* di E.T.A. Hoffmann (1819). Più probabile però che richiamasse lo pseudonimo Bruder Martin O.S.B., con il quale Oskar Panizza nel 1893 aveva pubblicato un suo racconto satirico, fingendo di esserne il traduttore dallo spagnolo (Panizza 1893).

3. Berlino, Rosenmontag 1892

Qualche mese dopo, il lunedì grasso del 1892, a una festa di Carnevale organizzata dall'associazione berlinese Klause (Eremo, Romitaggio), “un circolo del tutto inoffensivo di ‘amici della letteratura’, dall’orientamento borghese e nazionale” (ed. orig. in Bab 1926, 95: “eine sehr zahme, bürgerlich und national eingestellte Vereinigung von ‘Literaturfreunden’ ”), Dehmel si presenta mascherato nei panni di sant’Antonio, con un maiale al guinzaglio, declamando, anzi, come risulta dalle indicazioni sceniche presenti sull’unico manoscritto disponibile, recitando una *Reimrede* in origine forse destinata alla pubblicazione, ma infine rimasta inedita (cfr. *infra*). Una fotografia d’epoca conservata presso il Dehmel Archiv, scattata – probabilmente in studio – per ricordare l’evento, immortalava l’aspetto del poeta con il costume carnevalesco indossato per l’occasione (cfr. fig. 1).



Fig. 1 – Richard Dehmel come Sanctus Antonius. Foto: Geschw. Marchalk, Berlino 1892 (formato ca. 28 x 16,9 cm. su cartoncino 32,5 x 28,7 cm.). Immagine non protetta da copyright, digitalizzata dal Dehmel Archiv di Amburgo (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, DA: Varia: 19: 40.2)

Nella vita di Dehmel, costellata di processi e denunce, quest'episodio è il primo in cui il giovane poeta rischia concretamente d'incorrere in un'accusa per blasfemia, oscenità e lesa maestà. Per contestualizzare questa *performance* dehmeliana, autentica provocazione artistica e politica, è necessario risalire alla vicenda che, molto probabilmente, ne costituisce la premessa storico-letteraria, ossia la pubblicazione del *Sant'Antonio da Padova* di Wilhelm Busch. Le traversie editoriali di quest'opera così innovativa e *sui generis*, anch'essa a suo tempo denunciata per blasfemia, illustrano al meglio come in Germania, a partire dall'Illuminismo, le denunce per reati contro il sentimento religioso, con l'istruzione dei relativi processi penali e semmai la pronuncia di condanne e censure, rispecchiassero i cicli storici del rapporto Stato-Chiesa, e come, nella seconda metà del XIX secolo, la parabola storica del *Kulturkampf* dettasse ritmo e intensità di tali accuse.

Nel 1864 Busch consegna all'editore monacense Hallberger il manoscritto *Der heilige Antonius von Padua*, destinato al volume di caricature curato dal circolo artistico Jung-München, di cui Busch era allora membro. Per timore d'irritare i circoli ultramontanisti bavaresi, l'editore rifiuta di pubblicare la satira, che uscirà per un'altra casa editrice soltanto nel 1870, in pieno *Kulturkampf*, riscuotendo un successo immediato¹². Con un gesto creativo di *Verschmelzung* che anticipa *mutatis mutandis* operazioni poetiche simili condotte in seguito da Dehmel (Franchini 2019, 300 ss.), Busch plasma il suo personaggio di Antonio discostandosi dalle auree leggende medievali e fondendo alcuni tratti storici del francescano portoghese, morto a Padova nel XIII secolo, con alcuni tratti agiografici di Antonio abate, l'anacoreta egiziano morto nel IV secolo (per esempio l'accostamento, di origine comunque medievale, tra la figura dell'eremita tardoantico e il maiale). In Baviera il libro non viene proibito, a differenza che in Russia e Austria¹³. A Offenburg, nel Baden, il libretto viene invece denunciato per vilipendio della religione e sequestrato il 19 agosto 1870, ma il tribunale proscioglie editore e autore (Houben 1924, 90-91)¹⁴. A essere incriminata è la penultima caricatura, nella quale Maria *mater Christi*, sulla soglia del paradiso, ammette Antonio in cielo, insieme al suo nuovo amico porcello, con il verso rimato: "Es kommt so manches Schaf hinein / warum nicht auch ein braves Schwein" (Busch 1872 [1870], 71-72)¹⁵.

¹² Per ironia della sorte, proprio il futuro suocero di Dehmel, rabbino e insegnante di religione presso la piccola *Reformgemeinde* ebraica con sede nella Johannisstraße di Berlino (dove prediche e preghiere erano tenute in tedesco, e le letture delle formule rituali in ebraico, ma subito tradotte), leggeva assai divertito i versi dell'amato Busch: "Poteva star seduto a ridere per decine di minuti fissando una singola vignetta della 'Devota Elena' o del 'Sant'Antonio', e dai suoi occhi non finivano di sgorgare lacrime di gioia" (ed. orig. Oppenheimer 1964, 34-35 e 17: "Er konnte vor einer einzigen Zeichnung aus der 'Frommen Helene' oder dem 'Heiligen Antonius' ganze Viertelstunden lachend sitzen, bis ihm die hellen Tränen den Blick verschleierten").

¹³ Va segnalato che nel 1889 Oskar Panizza, autore di spicco della *bobème* monacense, dedica al santo anacoreta antico un breve ciclo poetico intitolato *Der heil'ge Antonius* (Panizza 1889, 35-50; cfr. Chiarini 1989, 42-51). Qui Panizza non instaura alcun nesso con il maiale, ma si concentra sulle tentazioni di Antonio e sul suo tentativo d'interrompere l'autoimposto isolamento ascetico.

¹⁴ L'autore informa che l'assenza di atti giudiziari a Offenburg, ormai distrutti, precludeva già allora (nel 1923) una ricostruzione più precisa del processo.

¹⁵ Del volume esiste una pregevole edizione italiana curata da Ettore Romagnoli (Busch 1920). La vignetta si trova alle pp. 86-87: "Tanti pecori han qui libero ingresso: / e a un bravo porco non sarà concesso?". L'immagine del gregge richiama naturalmente le "pecore perdute d'Israele" nonché l'evangelico rapporto dei cristiani con il buon pastore, ma volendo marcare la parentela tra *Schafe* e *Lamm* – nel senso dello *Agnus Dei* – si potrebbe azzardare la resa: "Se si ammette qualche agnello / che mai sarà un pacifico porcello?".

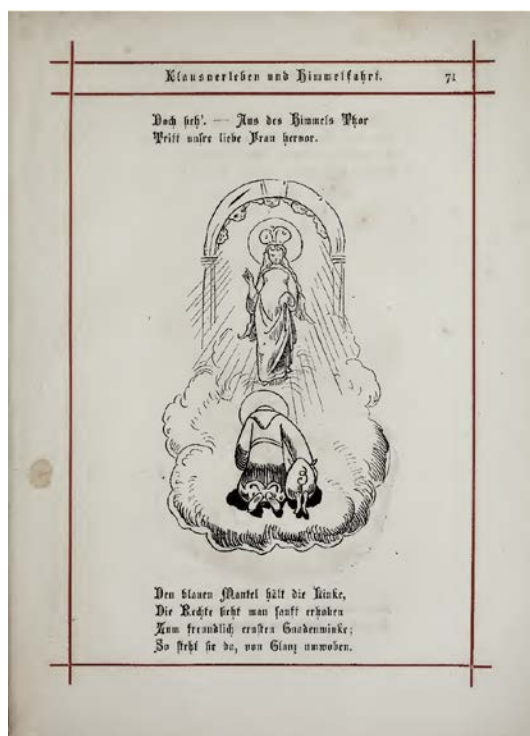


Fig. 2 – Tratta da Busch 1872, 71

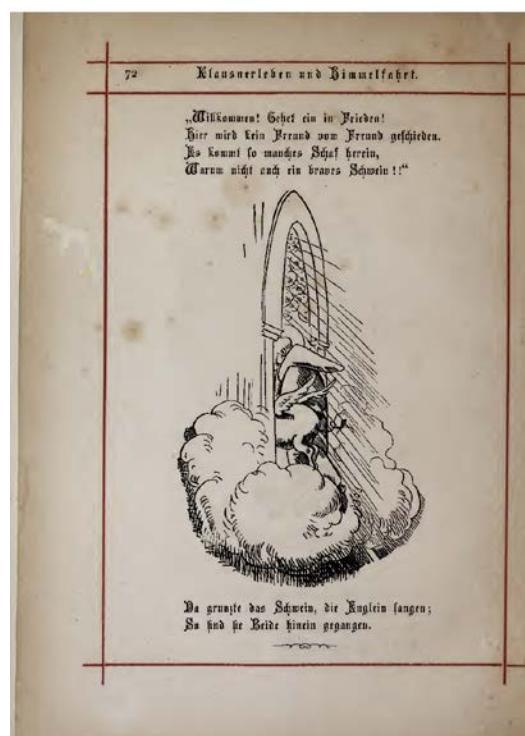


Fig. 3 – Tratta da Busch 1872, 72.

(Immagini non protette da copyright, digitalizzate da Internet Archive nel 2017 grazie ai fondi del Getty Research Institute)

In Prussia, epicentro del *Kulturkampf* in età bismarckiana, il *Sant'Antonio da Padova* di Busch, congeniale evidentemente all'agenda politica del cancelliere, ricevette ben sette ristampe tra 1870 e 1878, finché improvvisamente, nel maggio 1878, la polizia prussiana confiscò l'ottava ristampa con l'accusa di blasfemia. Il 7 febbraio 1878 era infatti deceduto il *pontifex maximus* Pio IX e dal suo successore, il più conciliante Leone XIII, salito al soglio pontificio il 3 marzo, "Bismarck si aspettava il ripristino di relazioni più pacifiche. [...] Il governo evidentemente coltivava il desiderio di concedere agli ambienti cattolici questo o quel favore, per palesare dal canto suo la propria buona volontà, secondo il principio: 'Kleine Geschenke erhalten die Freundschaft'" (Houben 1924, 92; trad.: "Piccoli doni salvano l'amicizia").

Che a venire citata o, meglio, messa in scena da Dehmel fosse proprio la creazione artistica di Busch, ossia l'Antonio frutto della fusione tra il santo medievale e l'omonimo eremita tardoantico associato al maiale, lo dimostra l'incipit del poema: "Sant'Antonio da Padova fa il suo ingresso, con schiavina monacale e nimbo, bastone del pellegrino e fiaschetta, cilicio e rosario, tenendo al guinzaglio il suo maiale. Si fa strada nella calca delle maschere" (ed. orig. in Dehmel 1892, 1: "Der heilige Antonius von Padua tritt auf, in Ordenskutte und Heiligenschein, mit Pilgerstab und Flasche, Geißel und Rosenkranz, am Strick sein Ferkel führend"). Vista la costituzione fisica del poeta, magrissimo, è inoltre plausibile che una vignetta tratta dal *Sant'Antonio* di Busch (fig. 4) illustri in maniera molto realistica anche l'aspetto esteriore di Dehmel durante la carnevalata in esame. Lo si desume dalle non poche fotografie del poeta (cfr. per esempio fig. 1 e fig. 5), oltre che da una singolare anamnesi condotta, per così dire, *in effigie*, nel quadro di una dissertazione dottorale in medicina discussa a Jena il 6 aprile 1945 e nella quale viene analizzata, sulla base delle testimonianze iconografiche e memorialistiche disponibili, la costituzione psicofisica di Dehmel, definita in breve dall'autore "leptosomica" (Beckmann 1945, 5).



Fig. 4 – Antonio incontra il porcello. Tratta da Busch 1872 [1970], 6 (Immagine non protetta da copyright, digitalizzata da Internet Archive nel 2017 grazie ai fondi del Getty Research Institute)



Fig. 5 – Dehmel a Schwalbach nel 1916 con un porcospino. Tratta da Stern 1926, frontespizio

La declamazione del “carne”, come lo chiama l’autore stesso, suscita tra gli astanti “sconcerto generale da far impallidire. Da destra e manca Dehmel lancia gli strali più villani, e sotte l’indole dei pacifici borghesi” (ed. orig. in Bab 1926, 95: “allgemein blasses Entsetzen. Nach rechts und links fallen die derbsten Attacken, und es wird die Stimmung der braven Bürger verhöhnt”). In una lettera del 1° marzo 1894 all’amico Emil Gött, che probabilmente gli aveva raccontato un’esperienza personale analoga, il poeta rievoca l’evento verificatosi due anni prima:

Das ist es Dir ja beinahe so gegangen wie mir mal als ‚Sanctus Antonius‘; da ging ich mit einem Ferkel auf ein Fastnachtsvergnügen und declamirte Etliches [Nota della curatrice Ida Dehmel: “Maskenpredigt auf dem Costümfest der ‚Klause‘, am Rosenmontag 1892”] wofür man mich schon damals wegen Gotteslästerung und Majestätsbeleidigung an die gleichfalls nackten Beine krigen wollte. Ich dachte aber, das wäre nur im preußischen Musterstaate möglich; aber ich sehe, im freien Baden sorgt der liebe Gott auch noch für die nötige Portion Philister und Polypen. Wenn Du mal herkommst, werde ich Dir übrigens mein Carmen von damals anzuhören geben; es war sehr spaßig. — — — (Dehmel 1922, 147)¹⁶

Il riferimento al “preußischer Musterstaat” nell’epistola rimanda direttamente alla formulazione “nello Stato tedesco, esemplare e benedetto” (ed. orig. in Dehmel 1892, 1: “im gesegneten deutschen Musterland”) utilizzata nella *Karnevalspredigt*. Alla pagina 3 del manoscritto, inoltre, due versi risultano sostituiti da linee tratteggiate e accompagnati da una singolare nota a piè di pagina

¹⁶ Trad: “A te è andata pressapoco come a me, quando vestii i panni di ‘Sanctus Antonius’. Allora mi presentai con un maiale a una festa di Carnevale e declamai varie cose [Nota della curatrice Ida Dehmel: “Predica in costume tenuta alla festa in maschera organizzata dalla ‘Klause’ il lunedì grasso del 1892”], e per questo già a quel tempo volevano segarmi le gambe con l’accusa di blasfemia e lesa maestà. Pensavo che una cosa del genere fosse possibile soltanto in Prussia, lo Stato modello, e invece vedo che anche nello Stato libero del Baden il buon Dio si preoccupa di fornire l’immane porzione di filistei e calamari. Se mai verrai a trovarmi, tra le altre cose, ti farò ascoltare il mio carne di allora: è stato divertentissimo. — — —”.

(un espediente che ricorrerà altre volte nella produzione poetica di Dehmel): “Questi due versi sono stati soppressi con riguardo ai signori pubblici ministeri. La Redazione” (ed. orig. ivi, 3: “Diese beiden Zeilen haben wir aus Rücksicht auf die Herren Staatsanwälte unterdrückt. Die Redaktion”). Che si tratti di una trovata dello stesso autore potrebbe essere rivelato dalla presenza, a matita sul margine sinistro del manoscritto, dell’indicazione tipografica “petit!”, applicata anche a tutte le altre istruzioni sceniche del carne. Due versi della declamazione carnevalesca, mancanti nella versione conservata in archivio, ma fortunatamente riportati nelle poche strofe citate da Julius Bab nella sua biografia di Dehmel, risultano inoltre particolarmente interessanti: “Ai giovani blasfemi un viaggio all’Ade va augurato, / e l’animo pedante d’eremita ne sarà appagato” (ed. orig. in Bab 1926, 95: “Ja, wenn man solche Lasterjünger wünscht höllwärts / Das erquickt ein biederes Klausnerherz”). Se da un lato la menzione dell’“animo pedante d’eremita” rappresenta una sarcastica allusione alla Klausner e ai suoi stessi membri – letteralmente *Klausner* (eremiti) – davanti ai quali Dehmel recita il suo carne, dall’altro rimanda direttamente all’ultimo capitolo del *Sant’Antonio* di Wilhelm Busch, intitolato “Klausnerleben und Himmelfahrt” (Vita eremitica e ascensione), in cui Antonio, ormai anacoreta ritiratosi nel bosco, incontra il suo nuovo amico, il porcello, con il quale, dopo la morte di entrambi, ascende in paradiso. In ogni caso, dopo la declamazione dehmeliana, “la spaventosa prospettiva di ricevere denunce per blasfemia e lesa maestà fece tenere ancora a lungo il fiato sospeso ai pacifici Klausner, ai quali quest’ospite così disinvolto ispirava non poca avversione” (ed. orig. in Bab 1926, 95: “erschreckliche Gerüchte von Anklagen wegen Gotteslästerung und Majestätsbeleidigung hielten noch lange die braven Klausner in Atem und flößten ihnen einen nicht geringen Abscheu vor ihrem ungenierten Gast ein”). Va peraltro segnalato che distici o singole espressioni della *Karnevalspredigt* sono sparsi e riutilizzati soprattutto nella dirompente raccolta poetica *Aber die Liebe*, pubblicata all’inizio del 1893, ma i cui testi risalgono in massima parte al 1892¹⁷.

Oltre a omaggiare la satira blasfema di Busch, non è infine escluso che nel 1892 Dehmel avesse udito dalla viva voce dell’amico polacco Stanislaw Przybyszewski, allora giovanissimo studente di medicina a Berlino, una storia che potrebbe averlo spinto a inscenare la mascherata e a scrivere la sferzante *Predica di carnevale*. “Il fisiologo sanguinario” – questo l’appellativo impietoso affibbiato a Przybyszewski dagli amici berlinesi (ed. orig. in Schleich 1922, 167: “der blutige Physiologe”) – avrebbe poi immortalato questo episodio nelle sue straordinarie memorie, scritte poco prima di morire nel 1928. Nei suoi ricordi d’infanzia infatti, dove narra le brutali e penose ingiustizie perpetrate dai professori e dai rampolli delle famiglie aristocratiche contro i figli dei contadini poveri che, come lui stesso, venivano ammessi al ginnasio prussiano, Przybyszewski menziona varie volte il poeta e traduttore polacco Jan Kasproicz, da lui venerato. Ricorda in particolare una scena: “Avevo provato molta ammirazione per come il giovane Jan Kasproicz, con fierezza sprezzante, era passato davanti al proprio ginnasio insieme a sua madre mentre portava un paio di maiali al mercato di Inowrocław, destando così lo scherno dei suoi compagni di scuola altolocati” (ed. orig. in Przybyszewski 1985, 47: “Ich hatte zwar bewundert, wie der junge Jan Kasproicz mit verächtlichem Stolz gemeinsam mit seiner Mutter ein paar Ferkel am Gymnasium vorbei zum Markt nach Inowrocław trieb, zur grausamen Belustigung seiner hochwohlgeborenen Kameraden”). In quegli anni, per giunta, Dehmel e Przybyszewski – che all’amico tedesco dedicherà nel 1893 “Die Totenmesse”, la sua prima prosa lirica – si frequentavano assiduamente¹⁸, insieme a molti altri esponenti

¹⁷ Cfr. per es. *Die beiden Schwestern. Ethische Burleske*: “che alle cose dà il nome confacente / e più non bada alla morale, l’insolente” (ed. orig. Dehmel 1893, 179: “die alles beim rechten Namen nennen / und gar keine moralischen Rücksichten kennen”); oppure in *Hamburger Lästerbrief*: “questi morti di fame antipatriottici” (ivi, 124: “diese unpatriotischen Hungerleider”).

¹⁸ Trad.: “Da quel momento [dal 1889] ci vedevamo quasi tutti i giorni” (ed. orig. in Przybyszewski 1985, 119: “Von da an [dal 1889] trafen wir uns beinahe täglich”); trad.: “La ma anima si è dispiegata in un rapporto costante, pressoché quotidiano, con Dehmel” (ivi, 195: “Im ständigen, beinahe täglichen Umgang mit Dehmel entfaltete sich meine Seele”).

della vita artistica locale, presso l'ormai celebre taverna *Das schwarze Ferkel*, "Il porco moro" (Bab 1926, 119-120)¹⁹. Il primo a spiegare l'origine di questo nome è il medico Carl Ludwig Schleich, già assistente di Rudolf Virchow, oltre che inventore dell'anestesia locale e in quegli anni geniale sperimentatore nella sua clinica ginecologica sulla Belle Alliance-Platz, amico di Dehmel fin dagli anni universitari: "Com'erano belle le serate trascorse nella piccola taverna sulla Neue Wilhelmstraße, chiamata 'Il porco moro' per via di un otre bessarabico pieno di vino che pendeva sopra la porta d'ingresso e che presentava una certa somiglianza, peraltro vaghissima, con la forma di un suino" (ed. orig. in Schleich 1922, 182: "Wie schön waren diese Abende in dem kleinen Stübchen der Weinstube in der Neuen Wilhelmstraße, 'Das Schwarze Ferkel', die ihren Namen nach einem gefüllten bessarabischen Weinschlauch trug, der unter sehr oberflächlicher Ähnlichkeit mit einem dunklen Borstentier unter dem Pforten der Eingangstür pendelte"; cfr. Oppenheimer 1964, 128)²⁰. La denominazione, in ogni caso, non è originaria, ma è stata coniata, pare, da August Strindberg, che, al suo arrivo in Germania proprio nel corso del 1892, fece della sconosciuta Weinstube Türck il suo quartier generale berlinese nonché uno dei più raffinati *fontes blasphemiae* d'Europa (Przybyszewski 1985, 170)²¹. Poiché Dehmel, per un periodo, ne è stato ospite fisso, fungendo al contempo da principale *trait d'union* con l'altro fulcro della *bohème* modernista berlinese, ossia il Friedrichshagener Kreis raccolto intorno a Wilhelm Bölsche, Bruno Wille e i Fratelli Hart, non si può escludere che la sua carnevalata blasfemia con il porcello, oltre a essere un'esplicita allusione all'amena storiella in versi di Wilhelm Busch e, probabilmente, alla più maestosa e fiera "processione" del giovane Jan Kasprowicz, richiamasse in qualche misura il nomignolo del locale²². Questa costellazione conferma comunque due fatti ampiamente dimostrabili: da un lato, che la blasfemia ha sempre trovato terreno fertile non solo nei saturnali, ma anche nelle osterie²³; dall'altro, che tra

¹⁹ Molte figure della *bohème* naturalista come i fratelli Hart, Arent, Henckell, Conradi e Hartleben si ritrovano anche in altri locali berlinesi, come il Würzburger Bräu: "Tra i frequentatori assidui non mancavano mai Hans Herrig, il poeta dei 'Porci', Max Kretzer, Karl Bleibtreu e Oskar Fleischer, oggi professore di musicologia all'università di Berlino" (ed. orig. Hart 1907b, 57: "Unter den Mitglieder, die nie fehlten, waren Hans Herrig, der Dichter der 'Schweine', Max Kretzer, Karl Bleibtreu, Oskar Fleischer, der jetzige Musikprofessor der Berliner Universität"). Con il titolo *I porci* si intende l'*epos* umoristico di Herrig (1876). Le sedute del cd. Ethischer Klub berlinese avevano luogo invece nei locali del Münchener Hofbräu (Schleich 1922, 152 ss.; Oppenheimer 1964, 128).

²⁰ Durante la permanenza di Strindberg a Berlino si cementò l'amicizia tra l'esule svedese e Schleich: "Molto tempo prima che di sera il celebre locale 'Porco moro', ossia la taverna Jul.[ius] Türcke, aprisse le sue ospitali porte a un circolo di scandinavi e ai suoi affiliati berlinesi, mi trovavo spesso insieme a Strindberg nel mio laboratorio, per miscelare colori, effettuare esperimenti chimici, usare il microscopio, fotografare, fare musica, dipingere, studiare contrappunto ecc. ecc." (ed. orig. in Schleich 1922, 176: "Und oft, lange bevor abends jenes berühmte Lokal des 'Schwarzen Ferkels' bei Jul. Türcke einem skandinavischen Kreis und seinen Berliner Anhängern die gastlichen Pforten öffnete, war ich mit Strindberg in meinem Laboratorium zusammen, um Farben zu mischen, chemisch zu experimentieren, zu mikroskopieren, zu photographieren, zu musizieren, zu malen, Kontrapunkt zu studieren usw. usw.").

²¹ Nel 1884 in Svezia era stato istruito un processo per blasfemia e oscenità contro August Strindberg per via della pubblicazione di *Giftras* (cfr. Schering 1926, 331-341). Il processo destò un'enorme eco mediatica e indusse lo scrittore a lasciare il proprio paese. Sul soggiorno berlinese di Strindberg cfr. Schleich 1922, 173 ss.

²² Il medico personale di Dehmel negli anni trascorsi dal poeta sul fronte occidentale durante il primo conflitto mondiale riporta un'amara confessione retrospettiva del suo paziente relativa al periodo giovanile, nel quale si colloca la *Karnevalspredigt*: "All'età di trentanni aveva corso il rischio di andare spiritualmente e moralmente in malora a causa della vita spericolata che conduceva a Berlino, specie frequentando l'ambiente dei compagni di bevuta al 'Porco moro'. La sua esistenza, trascorsa tra occupazioni estremamente futili, e il suo viso stravolto lo disgustarono a tal punto, che arrivò a sputare in faccia alla sua immagine riflessa nello specchio. Trastullarsi con l'idea del suicidio era diventata per lui un'abitudine" (ed. orig. in Stern 1926, 30-31: "Im Alter von 30 Jahren sei er in Gefahr gewesen, an dem wilden Leben in Berlin – besonders im Kreise der Zechgenossen im 'schwarzen Ferkel' – geistig und moralisch zu Grunde zu gehen. Sein in höheren Sinne nutzloses Dasein und sein verwüstetes Gesicht habe ihn so angeekelt, daß er sein Bild im Spiegel angespöen habe. Das Spiel mit Selbstmordgedanken war ihm zur Gewohnheit geworden").

²³ La taverna era il luogo "in cui questo vizio veniva praticato con più frequenza. [...] l'osteria era il luogo per eccellenza della blasfemia" (trad. ted. di von Wilczek in Cabantous 1999, 121, 123: "wo dieses Laster am häufigsten begangen war [...] das Wirtshaus schlechthin als Stätte der Blasphemie") e dove massima era la tensione con la Chiesa

bestemmie e suini – animali ritenuti impuri dalle due religioni monoteistiche più aniconiche – esiste da sempre un’affinità elettiva, come non manca di sottolineare Wilhelm Busch quando Antonio e il porcello ascendono insieme al cielo: “E spirarono insieme, di medesima sorte / e del paradiso giunsero alle porte. / ‘Ah, baccano devozionale! Un porco, un maiale! / Strillava offeso ogni ebreo morale. / Espresse pure il turco gran protesta / contro la presenza della brava bestia’ ” (ed. orig. in Busch 1872, 70: “Und starben endlich und starben zugleich, / Und fuhren zusammen vor’s Himmelreich. – / “Aa weih geschrie’n! Ein Schwein, ein Schwein! / So haben die Juden an zu schrei’n. / Und auch die Türcken kamen in Schaaren / Und wollten sich gegen das Schwein verwahren”).

Richard Dehmel
Karnevalspredigt
(Rosenmontag 1892)

Richard Dehmel
Predica di carnevale
(Lunedì grasso 1892)
traduzione di Stefano Franchini²⁴

Correkturbogen an:

Richard Dehmel
Parkstr. 25
Pankow bei Berlin

Anm.[merkung] f.[ür] den Setzer:

Die Anfangsbuchstaben der Verszeilen
klein; bzw. nur dann groß,
wenn in Ms.kript!

Der heilige Antonius von Padua tritt auf, in Ordenskutte und Heiligenschein, mit Pilgerstab und Flasche, Geißel und Rosenkranz, am Strick sein Ferkel führend. Er durchbricht das Gedränge der Masken:

Platz da, Weiber, unreine Rasse!
Ruhe, meine Herrn! ich bin in Ekstase.
Ich fühle mich hier so stammverwandt
im gesegneten deutschen Musterland,
dem Lande der Uniformen und Orden,
wo man die nationalsten Vereine errichtet
und die edelsten Rasseschweine züchtet;
da ist mir so überselig geworden!

(Er sinkt verzückt in die Kniee und drückt das Ferkel an seine Brust.)

O mein Schwein, o mein heiliges Gnadentier,
komm an mein Herz, fühle mit mir!
Fühle und jauchze: Hosiannah, Hosiannah,

(er kneift das Ferkel in den Schwanz, daß es schreit)

meine Seele lobsinge dem Herrn,

Invio bozze a:

Richard Dehmel
Parkstr. 25
Pankow, Berlin

Ann[otazione] p[er] l’impagatore:

Le iniziali dei versi
minuscole; oppure maiuscole solo quando
indicato nel m[anoscri].tto!

Sant’Antonio da Padova fa il suo ingresso, con schiavina monacale e nimbo, bastone del pellegrino e fiaschetta, cilicio e rosario, tenendo al guinzaglio il suo maiale. Si fa strada nella calca delle maschere:

Largo donne, razza impura e immorale!
Tacete, lorsignori: parlerò estasiato!
Affinità io sento alla stirpe locale,
qui in terra tedesca, paese beato
di congreghe, da divise uniformato,
che crea partiti ultranazionali
e alleva razze eccelse di maiali:
un luogo dove divento arcicontento!

(Cade in ginocchio in estasi e stringe al petto il maiale.)

O porcello mio, maialino mio santo,
stringiti a me, condividi il mio canto!
Ascolta ed esulta: Osanna, Osanna,

(pizzica la coda del porcellino, che manda un grugnito)

al Signore l’anima mia innalza lode,

(ivi, 122). Tra medioevo e prima età moderna è documentato uno stretto rapporto tra consumo di alcool, ubriachezza, gioco (d’azzardo) e blasfemia nello spazio della taverna (Schwerhoff 2005, 266 ss.).

²⁴ La versione in italiano qui offerta non ha alcuna velleità poetica, ma intende assolvere unicamente una funzione di servizio, cercando di restituire quanto meno il registro scanzonato e sfacciato dell’originale. Nella trascrizione sono state rispettate, per quanto possibile, le indicazioni tecnico-redazionali e le partizioni dell’autore indicate a matita sul manoscritto.

(er lüftet ehrfurchtsvoll den Heiligenschein)

Allerhöchst ihm, das hört er so gern;
wenn er redet, wackelt kein Stern,
aber sein Volk, das wird will er erhör'n,
unsre Seele dürstet nach Mannah!

(solleva l'aureola con riverenza)

all'Onnipotente, che ascolta e ne gode;
la cui voce di ogni astro ferma il tremolio,
mentre il popolo invoca, bisognoso e pio:
Osanna! L'anima nostra ha fame di manna!

(Er nimmt einen Schuck aus der Flasche.)

Oh, wie war der Weg so kahl und kalt
im freien deutschen Eichenwald!
Selbst mein Schweinchen krigte die Sache satt,²⁵
die Langeweile war gar zu sauer;
und hätte mir nicht ein mitleidiger Bauer
das letzte „Berliner Tageblatt“²⁶
zu einem bestimmten Zwecke geschenkt,
wahrhaftig, wir hätten uns aufgehängt.

(Beve una sorsata dalla fiaschetta.)

Quanto brullo fu il cammin, quanto gelato,
tra le querce di germaniche foreste!
Financo il maialetto mio parve angustiato,
e dal tedio fui afflitto oltremisura,
finché pietoso accorse un contadino
e pronto mi donò il “Corriere di Berlino”
che destinai a un uso poco grato
e scampai così col porco alla sciagura.

(Er zeigt den Schweinestrick hoch.)

Da aber, da krigten wir was zu lesen,
es ist mir wie himmlischer Balsam gewesen!

(Solleva il guinzaglio in bella vista.)

Il gazzettino fece poscia da lettura:
in mezzo alle foreste, fu balsamo celeste!

(Er nimmt einen neuen inbrünstigen Schluck.)

Es duftete so 'was aus den Worten
wie nach den waitesten südlichen Orten.
Die auserwähltesten Geister, ja,
waihten der Menschheit da ihre Dienste,
für die heiligsten Güter glühte man da,
für die Freiheit - und den Gott der Gerechtigkeit
[– und der Börsengewinnste.
O Dank, Mutter Gottes, Gottesmutter,
es war das gediegenste Schweinefutter!

(Un altro avido sorso.)

Dalle parole stampate nel giornale
esalavano profumi di contea meridionale.
I cervelli più brillanti qui in città
vi elargivano servigi per l'umanità,
e ai valori eterni frasi incandescenti:
libertà, divina giustizia e dividendi.
Lode a te, madre di Dio, Madonna mia:
è il pasto per suini più lauto che ci sia!

(Er streicht zärtlich das Ferkel.)

Ach, aber auf dieser unseligen Erde
ist kurz die Freude, lang die Beschwerde.
Das erbauliche Blättchen kam mir weg
bei dem besagten bestimmten Zweck,
und mein Geist war wieder ohne Nahrung.

(Accarezza teneramente il maialino.)

Se breve è la gioia nell'agro creato,
a lungo perdura il nostro stento:
e così, durante l'uso più ingrato,
volata via la carta di edificazione,
riperse il mio spirito il suo nutrimento.

(Er trinkt noch andächtiger.)

(Beve con tanta più solennità.)

²⁵ Fine primo foglio del manoscritto.

²⁶ Il *Berliner Tageblatt*, pubblicato dal 1872 al 1939, contava tra i giornali di taglio liberale più importanti della Germania.

Da: zur heiligen Jungfrau in meinen Schmerzen
fleht' ich um eine Offenbarung,
halb Weiberstrümpfe, halb Gott im Herzen.

Crucciato invocai, e con dolore,
la Vergine santa, la sua apparizione:
in giarrettiere, e con Dio nel cuore.

(Er bekreuzt sich, nimmt die Geißel und knetet sich.) (Si fa il segno della croce, afferra il cilicio e si fustiga.)

Zehn Paternosterchen im Stillen,

Dieci svelti *Pater Noster*, con raccoglimento,

(er langt zerknirscht nach dem Rosenkranz)²⁷

(mette mano contrito al rosario)

und siehe: die Heilige war mir zu Willen.
Ein reisender Kravattenfabrikant
kam seines Weges durch das Land;
der schenkte mir – geb Gott ihm Gnad –
ein anderes deutsches Erbauungsblatt.
Der Name schon stärkte meine Gebeine,
er schweifete so ins „Allgemeine“;²⁸
ach, und es glühte aus allen Spalten
ein Ernst, so ein heiliger nationaler
für das Vaterland und den Gott den alten
„von Dennewitz“ und sein gnädiges Walten²⁹
und für deutsche Treue, Eide zu halten,
und – für Verfassungsänderung und Kornzollthaler.
Herr Gott von Dennewitz, Heilige Mutter,
Das war noch gediegener als Schweinefutter!
Ja, selbst für den Spiritus glühte man
in majorem Patriae gloriam.

e tosto la santa vide il mio tormento.
Giunse nel paese un commesso viaggiatore,
di cravatte giramondo produttore,
e mi passò, Dio lo benedica a iosa,
un gazzettino ancor più edificante,
che sanò la mia carcassa senza posa:
“Allgemeine” è il suo nome roboante;
da ogni sua colonna irradia serietà,
della patria onora la devota santità
e del “von Dennewitz” le marziali gesta,
e alla nazione giura fedeltà tedesca,
appoggiando la riforma costituzionale
e i tanti talleri del dazio doganale.
O Madre santa, pure Dennewitz, loro Dio,
fornisce lauto pasto al porcelletto mio!
Rifornisce anche lo spirito del maiale,
in majorem Patriae gloriam, tale giornale.

(Er trinkt voll höchster Andacht.)

(Tracanna con la massima devozione.)

----- *)
Und welche brüderliche Einigkeit
zwischen Seinen Leuten und Unsre Lait
gegen die verruchten Sozialdemokraten
und Anarchisten, die immer nur
den Kindern Gottes mißgönnen ihren Braten,

----- *)
E quanta unità, quale fraterna comunione
tra i suoi scherani e la nostra dirigenza,
avversi alla socialdemocratica abiezione
e all'anarchica indecenza
che il pane invidia ai figli del Signore,

*) Diese beiden Zeilen haben wir aus Rücksicht
auf die Herren Staatsanwälte unterdrückt.

*) Questi due versi sono stati soppressi con
riguardo ai signori pubblici ministeri.

²⁷ Fine secondo foglio del manoscritto.

²⁸ Non poche testate tedesche aggiungevano l'aggettivo “Allgemeine” al nome del giornale. Difficile dire se il poeta di riferisse a un quotidiano in particolare.

²⁹ Friedrich Wilhelm von Bülow Graf von Dennewitz (1755-1816), generale prussiano che durante le guerre di liberazione antinapoleoniche sconfisse le truppe francesi per tre volte alle porte di Berlino, salvando la città.

Die Redaktion.³⁰

und gegen die böse Litteratur,
diese frechen „Hungerleider“ von Poeten,³¹
diese lästermäuligen Fleischespropheten,
die Alles beim rechten Namen nennen
und gar keine moralischen Rücksichten kennen;
und ist doch in Deutschland Alles so rein,
aber den Schweinen ist Alles Schwein!³²

(Er liebkost abbittend sein Ferkel.)

Nein, Mutter Gottes, Gebenedeite,
solch ein sittliches Land ist noch lange nicht pleitel!
O mein Schwein, du mein reinliches Gnadenvieh,
solch ein koscheres Land sahn Wir Beide noch nie!
Selbstaufdich, mein Tierchen, verfaßt man Gedichte,³³

(er läßt das Ferkel wieder schreien)

mit goldnen Medaljen wirst du bedacht,
und die Kirche steht auch wieder in alter Pracht,
die Jesuiten werden hoffähig gemacht,
und der Kaiser verbessert die Weltgeschichte.

(Er lüftet wieder ehrfurchtsvoll den Heiligen-
kranz und trinkt. Dann mit fürchterlicher
Ekstase:)

O geaderter Herrgott von Dennewitz,
sieh freundlich wieder auf deine Erde,
erhalte, behüte dein Volk, beschütz
ihm Seele und Sinne und Leib und Gut,
daß es immer „gerechter“ und „treuer“ werde,
eine einzige friedliche Schweineherde,
und immer zahmer von Rasse und Blut
und immer bewanderter in kleinen Ploetz³⁴
und immer reifer fürs Umsturzgesetz!!!³⁵

Berlin ----- ~~~ ----- Richard Dehmel

La Redazione.

e non meno avversi al perfido scrittore,
e al poeta, affamato giornalmente,
profeta della carne, bestemmiatore,
che alle cose dà il nome confacente
e più non bada alla morale, l'insolente:
ma se in Germania tutto è puro, niente sporco,
per i porci ogni cosa sa di porco.

(Accarezza il suo maialino in segno di perdono.)

No Vergine Madre, Madonna benedetta,
lo Stato lungi è dal fallire, tanto è costumato!
O porcello mio, pura anima eletta,
mai luogo sì koshèr vedemmo noi vagando,
dove dal poeta anche il porco è decantato,

(fa emettere un altro grugnito al porcellino)

dove auree medaglie la tua effigie van recando,
dove torna anche la Chiesa all'antiquata boria,
e il gesuita, ammesso a corte, alla sua gloria,
mentre il Kaiser fa avvanzar l'intera storia.

(Solleva di nuovo l'aureola con reverenza e beve
una sorsata.
Poi in un'estasi tremenda:)

Signor'Iddio von Dennewitz, eroe nobilitato,
guarda con benevolenza alla tua terra,
difendi, proteggi il popolo se erra,
e l'anima sia salva, il capitale suo serbato,
finché più "giusto", più "fedele" si rivelerà
e una sola, grande mandria di suini diverrà,
razza mite, dal sangue ormai placato,
secondo Ploetz e la sua eugenica visione,
in attesa della legge contro la rivoluzione!!!

Berlino ----- ~~~ ----- Richard Dehmel

³⁰ Fine terzo foglio del manoscritto.

³¹ Poiché posto tra virgolette, il termine *Hungerleider* (morto di fame) sembra una citazione. Questo vocabolo risulta molto amato da Heinrich Heine, che lo usa nel *William Ratcliff* del 1822 (Heine 1994, 82) e che, nel *Dritter Brief aus Berlin* del 7 giugno 1822 (Heine 1973, 42), definisce il berlinese maestro nel mascherare lo *Hungerleiden*.

³² Probabile citazione da *Also sprach Zarathustra* di Friedrich Nietzsche 1999 [1884], 256: "‘Dem Reinen ist Alles rein’ — so spricht das Volk. Ich aber sage euch: den Schweinen wird Alles Schwein!" (trad. di Montinari in Nietzsche 1995 [1964], 240: "‘Per il puro tutto è puro’ — così parla il popolo. Io però vi dico: per i porci tutto diventa porco").

³³ Probabile allusione alla raccolta di poesie intitolata *Die Schweine* di Hans Herrig (1876), figura nota alla bohème berlinese (vedi *supra*, nota 19).

³⁴ Alfred Ploetz (1860-1940), medico, fondatore dell'eugenetica tedesca e dell'igiene razziale. Inizialmente socialista, vicino all'ambiente riformista dei fratelli Gerhard e Carl Hauptmann, dal 1890 si orienta a un radicale darwinismo sociale e biologistico. Assume ruoli di primo piano in età nazionalsocialista.

³⁵ Dopo la fine formale dei cd. *Sozialistengesetze* nel 1890 (per la precisione "Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie"), si discusse l'introduzione di un progetto di legge chiamato *Umsturzvorlage*, respinto però in Parlamento nel 1894 (cfr. Mast 1986 [1980]).

Nam. f. den Scher:
Die Anfangsbuchstaben der Verszeilen
Klein; beisp. nur dann groß,
wenn im Nicht!

Carnevals predigt.

Correcturbogen an:
Richard Dehmel
Parkstr. 25
Pankow bei Berlin.

Der heilige Antonius von Padua tritt auf, in Ordenshülle
(Petit) und Heiligenschein, mit Pilgerstab und Flasche, Geißel und Rosen-
Kranz, am Strick sein Ferkel führend. Er durchbricht das Ge-
dränge der Masken:

Platz da, Weiber, unreine Rasse!
Ruhe, meine Herrn! ich bin in Ekstase).
Ich fühle mich hier so stammverwandt
im gesegneten Deutschen Mutterland,
dem Lande der Uniformen und Orden,
wo man die nationalsten Vereine errichtet
und die edelsten Rasseschweine züchtet;
da ist mir so überselig geworden!

(Er sinkt verzückt in die Kniee und drückt das Ferkel an seine
Petit) Brust.)

O mein Schwein, o mein heiliges Gradentier,
Komm an mein Herz, fühle mit mir!
Fühle und janchige: Apsiamah, Apsiamah,

Petit > (er kneift das Ferkel in den Schwanz, daß es schreit.)
meine Seele lobsingt dem Herrn,

Petit > (er läßt erschrocken den Heiligenschein)
Allerhöchstihm, das hört er so genau;
wenn er redet, wackelt kein Herr,
aber sein Volk, das ~~will~~ er erhör'n,
unsre Seele dürstet nach Manna!

Petit > (Er nimmt einen Schluck aus der Flasche.)
Oh, wie war der Weg so kühl und kalt
im freien Deutschen Eichenwald!
Selbst mein schweres Hirn die Sache satt,

— 2 —

die Langeweile war gar so sauer;
und hätte mir nicht ein mitleidiger Bauer
das letzte „Berliner Tageblatt“
zu einem bestimmten Zwecke geschenkt,
wahrhaftig, wir hätten uns aufgehängt.

Petit > (Er zeigt den Schweinestrick hoch.)

Da aber, da kriegen wir was zu lesen,
es ist mir wie himmlischer Balsam gewesen!

Petit > (Er nimmt einen neuen inbrünstigen Schluck.)

Es duftete so was aus den Worten
wie nach den weitesten südlichen Dörfern.
Die auserwähltesten Geister, ja,
wählten der Menschheit da ihre Dienste,
für die heiligsten Güter glückte man da,
für die Freiheit — und den Gott der Gerechtigkeit — und
der Börsengewinnste.
O Dank, Mutter Gottes, Gottesmutter,
es war das gediegenste Schweinefutter!

Petit > (Er streichelt zärtlich das Ferkel.)

Ach, aber auf dieser unseligen Erde
ist kurz die Freude, lang die Beschwerde.
Das erbauliche Blättchen kam mir weg
bei dem besagten bestimmten Zweck,
und mein Geist war wieder ohne Nahrung.

Petit > (Er spricht noch andächtig.)

Da: zur heiligen Jungfrau in meinem Schmerz
fleht'ich um eine Offenbarung,
halb Weiberstrümpfe, halb Gott im Herzen.

Petit > (Er betheuert sich, nimmt die Geißel und knetet sich.)

Zehn Paterosterchen im Stillen,

Petit > (er langt geräuschlos nach dem Rosenkranz)

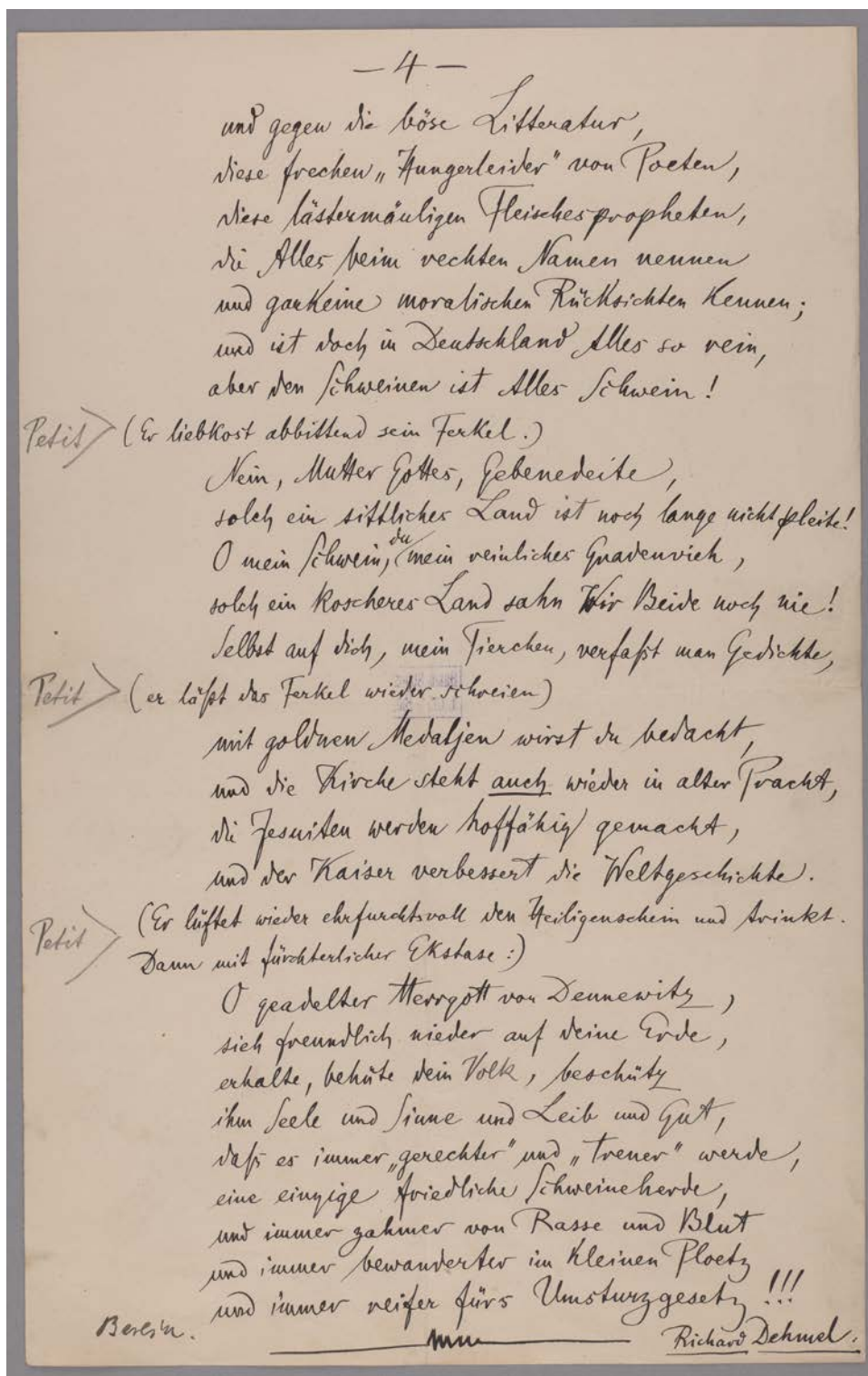
- 3 -

und siehe: die Heilige war mir zu Willen.
 Ein reisender Wawattenfabrikant
 kam seines Weges durch das Land;
 der schenkte mir - gebt Gott ihm Grad -
 ein anderes deutsches Erbauungsblatt.
 Der Name schon stärkte meine Gebeine,
 er schweifte so ins „Allgemeine“;
 ach, und es glückte aus allen Spalten
 ein Ernst, so ein heiliger, nationaler,
 für das Vaterland und den Gott den alten
 „von Denuewitz“ und sein gnädiges Walten
 und für deutsche Treue, Eide zu halten,
 und - für Verfassungsänderung und Kornzollthaler.
 Herr Gott von Denuewitz, Heilige Mutter,
 das war noch gediegener als Schweinefutter!
~~Kein Stück mehr höchsten Andachts~~
 Ja, selbst für den Spiritus glückte man
 in majorem Patriae gloriam.

Petit > (Er trinkt voll höchster Andacht.)

-----*)
 Und welche brüderliche Einigkeit
 zwischen Teinen Leuten und Unsre Laie
 gegen die verruchten Sozialdemokraten
 und Anarchisten, die immer nur
 den Kindern Gottes mißgönnen ihren Braten,

Petit! { *) Diese beiden Zeilen haben wir aus Rücksicht auf die Herren
 Staatsanwälte unterdrückt.
 Die Redaktion.



Figg. 6-9 – Manoscritto originale di Richard Dehmel, *Karnevalspredigt*, 1892, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, DA: Ms: 202, 1-4. (Immagini non protette da copyright, digitalizzate dal Dehmel Archiv di Amburgo nel 2019)

Riferimenti bibliografici

- Alberti Conrad (1889), *Der moderne Realismus in der deutschen Litteratur und die Grenzen seiner Berechtigung. Vortrag*, Hamburg, Richter.
- Hrsg. (1890), *Der Realismus vor Gericht. Nach dem stenographischen Bericht über die Verhandlung am 23., 26. und 27. Juni 1890 vor der Strafkammer I des Königl. Landgerichts zu Leipzig gegen Conrad Alberti, Hermann Conradi †, Wilhelm Walloth und deren Verleger (§§ 184 und 166 des Reichsstrafgesetzbuches)*, Leipzig, Friedrich.
- Bab Julius (1926), *Richard Dehmel. Die Geschichte eines Lebens-Werkes*, Leipzig, Haessel.
- Bahr Hermann (1891), *Die Überwindung des Naturalismus*, Zürich, E. Vierson. Trad. e cura di Giovanni Tateo (1994), *Il superamento del naturalismo*, Milano, SE.
- Beckmann Rolf (1945), *Richard Dehmel: ein Lebensbild vom Mediziner gesehen*, Diss. an der Medizinischen Fakultät, Jena, Schiller-Universität.
- Boeser Knut, Hrsg. (1989), *Der Fall Oskar Panizza. Ein deutscher Dichter im Gefängnis. Eine Dokumentation*, Berlin, Hentrich.
- Busch Wilhelm (1872 [1870]), *Der heilige Antonius von Padua*, Straßburg, Schauenburg. Trad. di Ettore Romagnoli (1920), *S. Antonio da Padova*, Roma, Formiggini.
- Cabantous Alain (1998), *Histoire du blasphème en Occident: fin XVIe-milieu XIXe siècle*, Paris, Albin Michel. Übersetzung aus dem Französischen von Bernd von Wilczek (1999), *Geschichte der Blasphemie*, Weimar, Böhlau.
- Chiarini Giovanni (1989), *Vagabondi, "Sonderlinge" e marionette nella narrativa di Oskar Panizza*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- Conradi Hermann (1889), *Wilhelm II und die junge Generation. Eine zeitpsychologische Betrachtung*, in Id. (1911), *Gesammelte Werke*, Bd. III, *Novellen und Skizzen, Zeitpsychologische Essays*, hrsg. von Paul Sfymanck, Peters Gustav Werner, München-Leipzig, Müller, 307-446.
- Dahlke Birgit (2006), *Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau.
- Dehmel Richard (1891), "Trauschwur", in Id., *Erlösungen. Eine Seelenwanderung in Gedichten und Sprüchen*, Stuttgart, Göschen, 92-93.
- (1892), *Karnevalspredigt*, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, DA, Ms. 202, 1-4.
- (1893), *Aber die Liebe. Ein Ehemannsund Menschenbuch*, mit Deckelzeichnung von Hans Thoma und Handbildern von Fidus, München, Albert.
- (1907), "Das entschleierte Schwesterpaar. Moralische Burleske", in Id., *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, Bd. IV, *Die Verwandlungen der Venus. Erotische Rhapsodie mit einer moralischen Ouvertüre*, Berlin, Fischer, 11-29.
- (1922), *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*, Berlin, Fischer.
- Franchini Stefano (2019), "La Venere blasfema di Richard Dehmel. Un dossier", *Studi Germanici*, voll. 15-16, 277-308, <<http://rivista.studigermanici.it/index.php/studigermanici/article/view/1644/499>> (11/2020).
- Gerdmar Anders (2009), *Roots of Theological Anti-Semitism: German Biblical Interpretation and the Jews, from Herder and Semler to Kittel and Bultmann*, Leiden-Boston, Brill. Trad. e cura di Stefano Franchini (2020), *Bibbia e antisemitismo teologico. L'esegesi biblica tedesca e gli ebrei da Herder e Semler a Kittel e Bultmann*, Torino, Paideia.
- Halbe Max (1933), *Scholle und Schicksal. Geschichte meines Lebens*, München, Knorr & Hirth.
- (1935), *Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893-1914*, Danzig, Kafemann.
- Hart Heinrich (1907a), "Am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts. Betrachtung über Entwicklung, Sonderung und Ziel moderner Weltanschauung", in Id. *Gesammelte Werke*, Bd. III, *Literarische Erinnerungen, Aufsätze*, hrsg. von Julius Hart, Mitwirkung von Wilhelm Bölsche et al., Berlin, Fleischel, 159-199.
- (1907b), "Wir Westfalen", in Id. *Gesammelte Werke*, Bd. III, *Literarische Erinnerungen, Aufsätze*, hrsg. von Julius Hart, Mitwirkung von Wilhelm Bölsche et al., Berlin, Fleischel, 11-96.

- Heine Heinrich (1973), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. VI, hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- (1994), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. V, hrsg. von Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- Herrig Hans (1876), *Die Schweine. Ein Gedicht*, Leipzig, Günther.
- Houben H.H. (1924), *Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger*, Bd. I, Berlin, Rowohlt.
- Klim George (1992), *Stanislaw Przybyszewski. Leben, Werk und Weltanschauung im Rahmen der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, Paderborn, Igel-Verlag.
- Koch Grit (1993), *Adolf Stoecker 1835-1909. Ein Leben zwischen Politik und Kirche*, Erlangen-Jena, Palm & Enke.
- Kreuzer Helmut, (1968), *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart, Metzler.
- , Hrsg. (2006), *Deutschsprachige Literaturkritik 1870-1914: eine Dokumentation*, Frankfurt am Main, Lang, 2 Bde.
- Lill Rudolf, Hrsg. (1997), *Der Kulturkampf*, Paderborn-München-Wien-Zürich, Schöningh.
- Mast Peter (1986 [1980]), *Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit im Deutschen Reich 1890-1901: Umsturzvorlage und Lex Heinze sowie die Fälle Arons und Spahn im Schnittpunkt der Interessen von Besitzbürgertum, Katholizismus und Staat*, Rheinfelden, Schöuble.
- Mombert Alfred (1956), *Briefe an Richard und Ida Dehmel*, ausgewählt und eingeleitet von Hans Wolffheim, Mainz-Wiesbaden, Steiner.
- Nietzsche Friedrich (1999 [1884]), *Also sprach Zarathustra I-IV. Kritische Studienausgabe 4*, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München-Berlin-New York, DTV-de Gruyter. Trad. di Mazzino Montinari (1995 [1964]), *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi.
- Oppenheimer Franz (1964 [1931]), *Erlebtes, Erstrebtes, Erreichtes. Lebenserinnerungen*, hrsg. von L.Y. Oppenheimer, Düsseldorf, Melzer.
- Panizza Oskar (1889), *Legendäres und Fabelhaftes. Gedichte*, Leipzig, Unflad.
- [Bruder Martin O.S.B.] (1893), *Die unbefleckte Empfängnis der Päpste*, aus dem Spanischen von Oskar Panizza. Zürich, Schabelitz.
- (1964 [1895]), *Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. di Andrea Chersi (1988), *Il concilio d'amore et coetera et coetera*, prelude di André Breton, Salorino, L'Affranchi.
- Pöllinger Andreas (1989), *Der Zensurprozeß um Paul Heyses Drama "Maria von Magdala" (1901-1903). Ein Beispiel für die Theaterzensur im wilhelminischen Preußen*, Frankfurt am Main-New York, Lang.
- Przybyszewski Stanislaw (1963 [1926]), "Richard Dehmel. Ein Lebensblatt", in P.J. Schindler (Hrsg.), *Richard Dehmel. Dichtungen – Briefe – Dokumente*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 269-276.
- (1985), *Ferne komm ich her... Erinnerung an Berlin und Krakau*, aus dem Polnischen übertragen von Roswitha Matwin-Buschmann, Leipzig-Weimar, Kiepenheuer.
- Rosenkranz J.K.F. (1837), "Die Emancipation des Fleisches", in Id. (1875), *Neue Studien*, Bd. I, *Studien zur Kulturgeschichte*, Leipzig, Koschny, 1-10
- Ruprecht Erich, Dieter Bansch, Hrsgg. (1987 [1970]), *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende 1890-1910*, Stuttgart, Metzler.
- Hrsg. (1987), *Naturalismus: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900*, Bd. II, Stuttgart, Metzler.
- Schering Emil (1926), "Anmerkungen des Übersetzers", in August Strindberg (1926 [1912]), *Heiraten. Zwanzig Ehegeschichten*, München, Müller, 331-341.
- Schleich C.L. (1922 [1920]), *Besonnte Vergangenheit. Lebenserinnerungen 1859-1919*, Stuttgart, Rowohlt.
- Schutte Jürgen, Sprengel Peter, Hrsgg. (1987), *Die Berliner Moderne 1885-1914*, Stuttgart, Reclam.
- Schwerhoff Gerd (2005), *Zungen wie Schwerter. Blasphemie in alteuropäischen Gesellschaften 1200-1650*, Konstanz, UVK.
- Sfybank Paul (1911), "Leben Hermann Conrads", in Hermann Conradi (1911), *Gesammelte Werke*, Bd. I, *Lebensbeschreibung, Gedichte und Aphorismen*, hrsg. von Paul Sfybank, Gustav Werner, München-Leipzig, Müller, xix-ccliv.

- Slochower Harry (1928), *Richard Dehmel. Der Mensch und der Denker. Eine Biographie seines Geistes im Spiegelbild der Zeit*, Dresden, Reissner.
- Sloterdijk Peter (2009), *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. di Stefano Franchini (2010), *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Milano, Raffaello Cortina.
- Spieckermann Björn (2007), *Literarische Lebensreform um 1900. Studien zum Frühwerk Richard Dehmels*, Würzburg, Ergon.
- Stern Bolko (1926), *Stunden mit Dehmel*, Wiesbaden, Dioskuren.
- Strindberg August (1885), "Dygdens lön", in Id., *Gifvas. Tolf Äktenskapshistorier*, Stockholm, Holmbergsska, 39-93. Trad. di Carmen Giorgetti Cima (1995), "Il premio della virtù", in Id., *Sposarsi: diciotto storie coniugali*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Mursia, 33-67.
- Stürmer Michael (1983), *Das ruhelose Reich. Deutschland 1866-1918*, Berlin, Severin und Siedler. Trad. di Alessandro Roveri (1993 [1986]), *L'impero inquieto. La Germania dal 1866 al 1918*, Bologna, il Mulino.
- Wabnegger Erwin (1987), *Literaturskandal. Studien zur Reaktion des öffentlichen Systems auf Karl Gutzkows Roman "Wally, die Zweiflerin" (1835-1848)*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Wolzogen Ernst von (1922), *Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen*, Braunschweig-Hamburg, Westermann.
- Zweig Stefan (1983 [1927]), *Verwirrung der Gefühle. Erzählungen*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1982 [1942]), *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, in Id., *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1987), *Briefwechsel mit Sigmund Freud*, in Id., *Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler*, hrsg. von J.B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken, D.A. Prater, Frankfurt am Main, Fischer, 161-265.

STUDI E SAGGI

Miscellanea



Citation: S. Acciaiolì (2020)
Eine blauschwarze Frauenschrift:
la specularità del doppio
come paradigma dell'identità.
Lea 9: pp. 63-80. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12417>.

Copyright: © 2020 S. Acciaiolì.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Eine blauschwarze Frauenschrift: la specularità del doppio come paradigma dell'identità

Stefania Acciaiolì

Università di Bonn (<acciaiol@uni-bonn.de>)

Abstract

This paper aims to rediscover a masterpiece of the *Exilliteratur*, which for too long was the object of intermittent research, mostly in German-speaking countries, while in Italy it still remains almost unstudied. In *Eine blauschwarze Frauenschrift* (1941), Franz Werfel ironically portrays a double identity crisis: at an individual level, this arises from a confrontation with female otherness, and at the national one, it develops from the Austrian situation prior to German annexation. In doing so, he uses mirroring *Leitmotive* at different levels of a text with a very complex structure.

Keywords: identity, mirroring, the double, the other, the repressed

Dai suoi scritti e dalla biografia si evince che Werfel ha vissuto un doppio esilio. Nel saggio *Ein Versuch über das Kaisertum Österreich* del 1936, anno in cui, non a caso, è ambientata la vicenda di *Eine blauschwarze Frauenschrift*, Werfel dichiara di trovarsi in una sorta di esilio fin dal 1918, ovvero dalla fine del primo conflitto mondiale e dal conseguente catastrofico tramonto della monarchia asburgica, sua patria ideale e trasfigurazione di un mito transnazionale ormai dissoltosi a causa delle forze centrifughe degli stati nazionali¹. Sebbene nel 1936 Werfel nutra ancora la speranza, o quantomeno l'illusione, che l'austrofascismo, in quanto eredità spirituale della monarchia, possa farsi garante di un'identità culturale e quindi di una certa autonomia politica

¹ Il pensiero di Werfel è caratterizzato dalla dicotomia tra impero/regno e nazione, ovvero dalla contrapposizione, concepita in termini più mitologici che storici, "fra un'idea di potere sovranazionale, religiosa, e l'irrazionale, barbarico istinto nazionalistico. [...] A questi intellettuali ebrei come Werfel, Roth e Zweig, che vedevano sorgere una nuova Europa dominata dagli odi razziali, il vecchio impero asburgico, pur non scevro di macchie antisemite, si presentava come una patria ideale" (cfr. Magris 1996 [1963], 288-289), mentre il particolarismo degli stati nazionali assumeva un'aura demonica.

contrapponendosi alla minaccia nazionalsocialista, solo due anni dopo, nel 1938, con l'annessione dell'Austria alla Germania, alla prima esperienza ideale fa seguito quella dell'esilio reale.

La genesi di *Eine blassblaue Frauenschrift*, scritta tra il febbraio e l'aprile del 1940, completata a Lourdes all'inizio di agosto e pubblicata per la prima volta nel 1941 a Buenos Aires², risale quindi proprio a quegli anni, di sradicamento ma sorprendentemente produttivi, trascorsi a Sanary-sur-Mer, un piccolo villaggio di pescatori vicino a Toulon sulla riviera francese, colonia di rifugiati ed epicentro dell'*Exilliteratur* tedesca, e in particolare si colloca nell'ultima parte di tale soggiorno, poco prima della capitolazione del Belgio (28 maggio 1940) e della fuga di Werfel negli Stati Uniti attraverso Marseilles, Lourdes e la Spagna.

*Eine blassblaue Frauenschrift*³, a cui la critica ha ingiustamente dedicato un'attenzione solo sporadica soprattutto in ambito germanofono, viene da questa solo raramente definita romanzo breve, mentre molto più spesso ricorrono il termine specifico di novella⁴ o quello più generico di racconto, usato, come quello di romanzo breve, dallo stesso Werfel nel manoscritto della prima versione dell'opera⁵. La vicenda si svolge in un'unica giornata d'autunno, nell'ottobre del 1936⁶, a Vienna, rispettando così quantomeno l'unità di tempo aristotelica, cosa che, insieme alla divisione in sette capitoli, che possono essere visti come una versione ampliata dello schema classico del dramma in cinque atti, e all'uso ricorrente dei dialoghi ricorda da vicino la definizione di Storm della novella come "sorella del dramma". D'altro canto la struttura divisa in capitoli ognuno con un proprio titolo è piuttosto tipica del romanzo, mentre la brevità, il rigore e il fatto che si tratti di un unico conflitto principale che ruota intorno a un momento di svolta, seppur solo apparente, ci riportano nuovamente al genere letterario della novella⁷.

² Sul risvolto di copertina si trovano le parole di ringraziamento di Werfel, che ormai vive a Los Angeles, rivolte alla casa editrice Estrellas che ha avuto il coraggio di pubblicare e diffondere "gli unici libri indipendenti allora esistenti in lingua tedesca" tra cui il suo. Per l'originale cfr. Scheffel (2017, 156): "Los Angeles, Ostern 1941. Wir deutschen Schriftsteller im Exil sind dem Estrella-Verlag von Herzen dankbar, dass er das ebenso notwendige wie mutige Unternehmen wagt, die einzigen unabhängigen Bücher in deutscher Sprache, die es heute gibt, zu drucken und zu verbreiten. Ich freue mich von Herzen, dass sich unter diesen Büchern auch ein neues Werk von mir befindet".

³ Insieme al romanzo frammento *Cella oder die Überwinder* (1938-39, pubblicato postumo nel 1952) e al romanzo *Der veruntreute Himmel* (1939) *Eine blassblaue Frauenschrift* costituisce l'ultima parte del cosiddetto "trittico del declino" (cfr. Wagner 2009, 303 e Scheffel 2017, 155: "Dreierreihe des Untergangs"). Laddove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

⁴ Heer (1977, 169) e Abels (1990, 120-121) parlano di romanzo breve, mentre ad usare il termine novella sono Scheffel (2017, 155), Trabert, Stuhlfauth-Trabert (2015, 144), Pape (2004, 147), Pfanner (2003, 29) e Foltin (1972) rifacendosi alle famose definizioni di Goethe ("unerhörte Begebenheit"), Tieck ("Wendepunkt"), Storm ("Schwester des Dramas"/"dramatischen Charakter") e Heyse ("Falkentheorie") che hanno in comune il concetto di svolta inattesa e sorprendente. A tal proposito cfr. anche Aust 1995 [1990] e Freund 1993. Saletta (2006), invece, controbatte tale posizione, che definisce l'opera come novella, sottolineando che il momento di svolta è solo apparente, in quanto alla fine non si assiste a un cambiamento né del protagonista né della situazione iniziale. Paulsen (1995, 233) definisce l'opera "romanzo di un'epoca ridotto in forma di racconto" ("ein[en] auf die Form einer Erzählung reduzierte[n] Zeitroman"). Wagner (2009, 303), infine, usa sia il termine racconto che novella e problematizza quest'ultima rifacendosi alla posizione di Saletta e definendo l'illusione come espediente sia contenutistico che formale di *Eine blassblaue Frauenschrift*.

⁵ Il manoscritto, ancora intitolato *Wirrnisse eines Oktobertags*, si trova alla University of Pennsylvania di Philadelphia, mentre un dattiloscritto dell'archivio Ben Huebsch, l'editore americano di Werfel, custodito alla Library of Congress di Washington, porta il titolo *Ein kleiner Roman (Blassblaue Frauenhandschrift)* (cfr. Foltin 1972, 3-4).

⁶ La lettera di Vera è datata 7 ottobre 1936. Siccome l'ha spedita dall'hotel in cui soggiorna, non lontano dall'abitazione di Leonidas a Hietzing, il quartiere di lusso di Vienna, la critica è unanime nel ritenere che sia stata recapitata al protagonista uno o due giorni dopo al massimo, quindi la vicenda si svolge l'otto o il nove di ottobre di quell'anno.

⁷ Cfr. nota 4.

Sebbene siano tre i personaggi principali e i grandi *flashback* che rivelano i retroscena della storia e il testo sia pervaso da numerosi *Leitmotive* e fili rossi lessicali insistentemente ricorrenti, vera protagonista del racconto è la specularità del doppio. La vicenda si snoda, infatti, per continue coppie oppositive e simmetrie rovesciate⁸.

Due sono innanzitutto i protagonisti che l'aprono e la chiudono: nel primo capitolo a dominare la scena di una narrazione in terza persona, ma fortemente focalizzata sulla figura maschile⁹, è l'appena cinquantenne Leonidas, uomo pieno di sé al vertice di una brillante carriera di funzionario e neo-capodivisione del Ministero per il Culto e l'Istruzione di Vienna che ama crogiolarsi nella consapevolezza del proprio successo e nel suo sentirsi un "pupillo degli dei"¹⁰. Proprio il suo nome altisonante, una delle poche cose, insieme alla cultura umanistica, ereditate dal padre, un modesto professore liceale, e quel sorriso di compiacimento che sembra caratterizzarne il volto fin dalla prima pagina sono i due contrassegni di una solo apparentemente coriacea personalità in cui, fin dall'inizio, il narratore insinua sapientemente il germe ironico del dubbio. Infatti da un lato sottolinea che "per fortuna"¹¹ quel nome fin troppo solenne¹² assume spesso i connotati più sobri e disadorni del più comune "Leo", appellativo datogli dagli amici, oppure quelli più melodici di "León", con cui suole chiamarlo la moglie Amelie, mentre dall'altro, con lo stesso tono quasi apparentemente casuale, definisce quel sorriso in tutta la sua simbolica ambivalenza: "un sorriso stranamente ambiguo, entusiasta e beffardo nello stesso tempo"¹³. E mentre Leonidas ripensa, con ostentata compiacenza, a come sia riuscito, con andamento quasi fiabesco, a far carriera, al suo cospetto la figura di Amelie sembra solo un suo pallido riflesso, quasi un'eterea *femme fragile* dello *Jugendstil*, con quel misero succo di pompelmo, unico nutrimento che si concede a colazione, e quel suo costume da bagno nero, con cui suole far ginnastica ogni giorno nella sua ostinata e incessante lotta per mantenersi in forma.

⁸ Com'è noto, la *mise-en-abyme* (letteralmente "messa in abisso") è un termine mutuato dall'araldica che indica la ripetizione singola o ripetuta in miniatura di un motivo o di una figura nel campo di uno stemma in una sorta di tecnica a scatole cinesi. In senso letterario, come emerge dalla presente analisi, denota racconti incastonati in una cornice in rapporto di reciprocità, che si riflettono a vicenda, "a specchio", ma può essere inteso anche in senso più generale, come tecnica di reduplicazione speculare di motivi contenutistici e lessicali. Anche il termine "doppio" viene qui usato sia in senso psicanalitico, come risulta evidente dalla scena dell'incontro inquietante con il sosia, sia nel senso della più frequente ricorrenza a vari livelli del paradigma del due (cfr. Dällenbach 1994; Rank 1979; Fusillo 2012 [1998]). Infine bisogna anche tener presente la definizione di Bachtin della parodia come "tecnica a due voci" e la nozione estensiva del termine stesso non come intento derisorio del mero "rifare il verso", ma come recupero ironico, di ripetizione variata, una sorta di "trans-contestualizzazione e inversione, ripetizione con una differenza", uno scarto, cosa che ricorre spesso nel testo di Werfel (cfr. Bachtin 1968 e Hutcheon 1985, 32). Dato il momento di emergenza non è stato possibile reperire alcuni testi originali.

⁹ Sul piano narrativo il testo è inoltre caratterizzato da un frequente alternarsi dell'uso del monologo e dell'indiretto libero.

¹⁰ Trad. di Colorni in Werfel 1991, 15. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 11: "Götterliebling". L'uso della traduzione di Renata Colorni è una scelta consapevole non solo in quanto famosa traduttrice di altri grandi scrittori tedeschi e austriaci del Novecento (come Bernhard, Canetti, Dürrenmatt, Th. Mann) e delle opere di Freud, ma anche perché insignita di numerosi riconoscimenti per le sue traduzioni, come ad esempio il Premio Antonio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei 2007 e il Premio Monselice per la letteratura XXI edizione (1991), quest'ultimo proprio per *Una scrittura femminile azzurro pallido*.

¹¹ Trad. ivi, 11. Ed. orig. ivi, 9: "Glücklicherweise".

¹² Werfel si avvale spesso dell'uso di nomi parlanti, a volte da interpretare in senso letterale, come nel caso di Vera, oppure, come in questo caso, in senso doppiamente allusivo con significato ironicamente rovesciato. Dietro il nome altisonante del protagonista si cela, infatti, non solo l'allusione alla sua natura di antieroe, ma anche una critica al culto nazionalsocialista di Sparta. Cfr. Pape 2004, 163 e Trabert, Stuhlfauth-Trabert 2015, 140.

¹³ Trad. ivi, 12-13. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 11: "Ein merkwürdiges gemischtes Lächeln, begeistert und mokant zugleich".

Proseguendo nella lettura, invece, si evince dalle sempre più incalzanti stoccate ironiche del narratore che l'eroe del racconto in realtà è riuscito a farsi strada in società grazie a qualità e situazioni antieristiche¹⁴. Innanzitutto deve la sua fortuna al caso o a una coincidenza, ovvero a un frac¹⁵ lasciatogli in eredità da un compagno di studi ebreo vicino di stanza suicidatosi a causa dell'antisemitismo del suo adorato Wagner. Infatti proprio questo "indumento nazionale diventa decisivo per la vita dello studente" in quanto "chi possiede un frac può frequentare balli e altri trattenimenti mondani. Chi sta bene in frac e, come Leonida, possiede inoltre un talento particolare per la danza, suscita subito la simpatia degli altri"¹⁶. Ed è così che Leonidas, "come nelle favole", "senza che nessuno glielo abbia mai insegnato, balla magnificamente", soprattutto il valzer che si ballava a sinistra, cominciando così quella strepitosa carriera "in quel mondo incantato e stupefacente"¹⁷ che lo conduce in breve tempo da povero precettore ad alto funzionario. Il narratore, con sottile vena sia ironica che malinconica, non solo sottolinea due volte l'aura fin troppo fiabesca di quel mondo, ma anche l'anacronistica natura di quell'"epoca straordinaria" incarnata da Leonidas, in cui

nei due passi trattenuti del valzer [...] era ancora possibile che un maestro nell'arte amatoria [...] desse prova della sua capacità, mentre i balli moderni più in voga tra le masse (questo era il pensiero di Leonida) altro non consentivano che misero spazio, nell'anonima calca che li caratterizzava, al meccanico trottere di membra pressoché inanimate.¹⁸

E, con un'altra ironica allusione classica al suo nome parlante, il narratore aggiunge che "alle Termopili della sua angusta giovinezza il Leonida di cui stiamo parlando non fu per nulla sopraffatto dallo strapotere di una società altezzosa"¹⁹, anzi dimostra di saperne sfruttare appieno le potenzialità e, grazie al suo opportunistico zelo lavorativo e alla sua abilità di affabulatore, "splendide raccomandazioni gli spalancano le porte dell'impiego statale"²⁰ dove in poco tempo raggiunge le più alte vette della carriera. Tuttavia la sua scalata sociale non è riconducibile solo al caso e all'ipocrisia²¹, ma anche e soprattutto al più grande successo della vita di Leonidas,

¹⁴ Per una definizione di eroe e antieroe cfr. Weinelt 2015.

¹⁵ Il motivo dell'abito come espediente della scalata sociale ricorda la novella *Kleider machen Leute* di Gottfried Keller, in cui tuttavia non è presente il tema della dissociazione dell'identità, come nel caso di Leonidas.

¹⁶ Trad. ivi, 13-14. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 12: "[...] dieses Staatsgewand wird entscheidend für den Lebensweg des Studenten [...] Ein Frack! Wer ihn besitzt, darf Bälle und andere gesellschaftliche Veranstaltungen besuchen. Wer in seinem Frack gut aussieht und überdies ein besonderes Tänzertalent besitzt wie Leonidas, der erweckt rasch Sympathien".

¹⁷ Trad. ivi, 13, 15, 14. Ed. orig. *ibidem*: "[...] wie im Märchen"; ivi, 14: "Er tanzt glorreich, ohne es je gelernt zu haben"; ivi, 12: "in jener staunenswerten Zauberwelt".

¹⁸ Trad. ivi, 14-15. Ed. orig. ivi, 13: "Im beschwingten Zweischritt-Walzer jener sonderbaren Epoche konnte sich noch ein Liebesmeister, ein Frauenführer beweisen, während, (nach Leóns Überzeugung) die Tänze des modernen Massenmenschen in ihrem gleichgültigen Gedränge nur dem maschinellen Trott ziemlich unbeseelter Glieder einen knappen Raum gewähren". Le tre componenti fondamentali del mito absburgico sottolineate da Magris, l'ideale sovranazionale, la mentalità burocratica e l'edonismo sensuale e godereccio, feacio, rappresentato soprattutto dalla musica, giocano un ruolo centrale nell'opera di Werfel e nell'analisi del presente contribuito (cfr. Magris 1996 [1963]).

¹⁹ Trad. ivi, 14. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 13: "Und dieser Leonidas erlag in den Thermopylen seiner engen Jugend keineswegs der Übermacht einer hochmütigen Gesellschaft". Su questa metafora classica torna parodicamente anche il padre di Vera (cfr. Werfel 1991, 42 e 2015 [1990], 46).

²⁰ Trad. ivi, 15. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 14: "Glänzende Empfehlungen öffnen ihm die Pforten des Staatsdienstes".

²¹ Nel terzo capitolo si legge infatti, non senza ironia: "Per quel che mi riguarda, ad esempio, io non devo affatto la mia stupefacente carriera a qualità personali particolarmente spiccate, ma piuttosto a *tre doti di tipo musicale*: un finissimo intuito per le umane vanità, il *tatto*, e infine – considero quest'ultimo il mio talento più importante

ovvero il matrimonio con la giovane, bella e ricca ereditiera Amelie Paradini che, stravagante e viziata, s'innamora di lui vedendolo ballare e, quasi per capriccio, riesce a imporre il matrimonio contro la resistenza del parentado. Quindi, ribaltando specularmente il gioco di equilibri apparente del primo capitolo, in questa prima coppia oppositiva di protagonisti Leonidas non risulta essere il corteggiatore, ma il corteggiato e, come si evince dal terzo capitolo, quello della sua coscienza di fronte a un'immaginaria alta corte di giustizia, nonostante quel suo affettato autocontrollo e quell'apparente sovrana indifferenza, Leonidas si sente una specie di proprietà privata di Amelie, che, in virtù della sua ricchezza, lo domina come una fata capricciosa. Inoltre dietro la divisione dei beni da lui tanto voluta per dimostrare il suo disinteresse e la sua indifferenza per il patrimonio di Amelie, si celano in realtà una grande insicurezza e l'angoscia di perderla, in quanto è ben cosciente di esserne dipendente per quanto riguarda la sua posizione sociale. Proprio a questo sostrato psichico sembrano alludere allora le calzanti parole di Amelie nella scena di apertura del racconto: "La tua popolarità, León, è insopportabile"²². In quel suo ossimorico essere "insopportabilmente popolare" è racchiusa, infatti, l'essenza contraddittoria e ambivalente della natura del protagonista in cui si alternano, con andamento altalenante, momenti di delirio di onnipotenza a fasi d'impotenza, in cui il suo complesso d'inferiorità abilmente rimosso torna prepotentemente a galla²³.

Quindi è il femminile a mettere in crisi la già fragile identità di Leonidas. E il femminile si sdoppia in due figure tanto antitetiche quanto speculari: Amelie, la donna "reificata", che è presente fin dalla prima scena del racconto e, con la sua ricchezza, la sua fisicità e la sua gelosia, lo pervade fino all'ultimo capitolo, e Vera, l'alterità femminile rimossa, la donna "immaginata", il cui ricordo diventa solo lentamente sempre più nitido per entrare in scena di persona solo nel penultimo capitolo, ma che, con la sua perturbante scrittura, s'insinua fin dal primo a minare le solide fondamenta di quel castello di apparenti sicurezze che è la vita di Leonidas. È il protagonista stesso a darcene il ritratto per contrasto, fra il primo e il terzo capitolo: Amelie è altissima, ha i capelli biondo scuro e la pelle di un "biancore marmoreo e profumato" in parte dovuto alle sue origini illustri e in parte come "risultato di cure cosmetiche a cui lei si è sempre votata come a un culto con serietà instancabile"²⁴ per rimanere giovane, bella e sottile anche a costo di costanti sacrifici in una lotta incessante, perché "per natura la sua figura rigogliosa tende piuttosto alla pienezza", e a costo di non avere figli. Vera ha i capelli lunghi, "nerissimi, dritti, e con la riga in mezzo" che "creano un contrasto impressionante coi suoi profondi occhi azzurri", il suo volto è "come intagliato in pietra lunare [...] dominato dagli occhi velati da ombre lunghe, grandi occhi di un azzurro strano e inquieto che sotto il nero delle ciglia e delle

– l'estrema arrendevolezza, la capacità di imitazione che com'è ovvio affonda le sue radici nella debolezza del mio carattere" (trad. ivi, 48, corsivi miei; ed. orig. ivi, 54, corsivi miei: "Ich persönlich zum Beispiel verdankte meine erstaunliche Karriere durchaus keinen überragenden Eigenschaften, sondern *drei musikalischen Talenten*: dem feinen Gehör für die menschlichen Eitelkeiten, meinem *Taktgefühl* und – dies ist das wichtigste der drei Talente – der schmiegsamsten Nachahmungskunst, deren Wurzel freilich in der Schwäche meines Charakters liegt"). A proposito del filo rosso lessicale e semantico legato al termine "Takt" cfr. *infra*.

²² Trad. ivi, 11. Ed. orig. ivi, 9: "Du bist unerträglich beliebt, León".

²³ Esemplare è il divario nelle autodefinizioni del protagonista che passa da "pupillo degli dei" del primo capitolo a "mangiatore di merda" del terzo. Riporto per intero l'emblematica seconda definizione: "Mai era riuscito a superare il divario fra sé e lei, quel divario voluto da Dio fra una donna nata Paradini e un uomo nato mangiatore di merda" (trad. ivi, 80; ed. orig. ivi, 93: "Nie hatte er den gottgewollten Abstand zwischen sich und ihr überwinden können, den Abstand zwischen einer geborenen Paradini und einem geborenen Dreckfresser"). Per quanto riguarda un'analisi dettagliata di questa crisi, questa dissociazione dell'identità cfr. Weber 1990, 44-65.

²⁴ Trad. ivi, 17. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 16-17: "Dieses duftende Marmorweiß [...] ist ebenso die Folge einer unablässigen kosmetischen Pflege, die sie ernst nimmt wie einen Gottesdienst".

sopraciglia sembrava essersi smarrito in una plaga fredda e remota²⁵. Gli occhi di Amelie, invece, sono verdastri, di una “cangiante e pericolosa tonalità”, Leonidas li chiama “occhi d’aprile” per la loro mutevolezza meteorologica, che allude al carattere capriccioso e geloso della protagonista, e sottolinea due volte che sono “più vecchi di lei”²⁶ e quindi l’unica cosa che contrasta con il suo aspetto adolescenziale. Mentre Amelie si definisce in base al suo corpo femminile, di cui ha una cura ossessiva, Vera è una bellezza naturale, dall’aspetto infantile ed etereo che, congiunto a uno spirito impavido e riflessivo, rappresenta il tipo di donna per cui Leonidas nutre inconsciamente un’invincibile inclinazione. Dal suo nome parlante si intuisce subito che è una donna intelligente e profonda, alla continua ricerca della verità, e che, al contrario di Amelie, nel penultimo capitolo si fa attendere da Leonidas nella hall dell’hotel, ma non certo per farsi bella. Inoltre, attraverso la sua scrittura, Vera significa per Leonidas l’inevitabile confronto con una verità troppo a lungo soffocata:

Leonida era stordito. Dopo un’eternità, dopo diciotto lunghissimi anni, malgrado si fosse messo al riparo sotto ogni aspetto, la *verità* lo aveva raggiunto. Ogni via d’uscita e ogni possibilità di ritirata gli erano precluse. Non poteva più sottrarsi, ormai, a quella *verità* che in un momento di debolezza aveva fatto entrare. Il mondo si era trasformato per lui da capo a fondo, e lui per il mondo. Le conseguenze di tale trasformazione erano imprescindibili, questo Leonida lo sapeva, pur non potendone ancora, nel suo spirito oppresso, misurare la portata.²⁷

Due sono le lettere di Vera e due i *flashback*, rispettivamente nel secondo e nel terzo capitolo, attraverso i quali vengono evocati i ricordi di quella (doppia) colpa giovanile. Le due lettere sono in rapporto speculare, chiastico²⁸: quella che il protagonista riceve per il suo cinquantesimo compleanno, a differenza degli altri biglietti di auguri, è scritta a mano con inchiostro azzurro chiaro e una calligrafia femminile che Leonidas riconosce subito, ma cerca di dissimulare davanti alla moglie insospettita. Pur affettando distacco, Leonidas ne è profondamente colpito e cerca di rimanere solo il prima possibile per riflettere sul da farsi in uno stanzino appartato proprio come aveva fatto una quindicina di anni prima, quando ne aveva tenuta un’altra simile tra le mani, a Sankt Gilgen, dove era in vacanza con la moglie. Allora, pur volendola leggere, l’aveva strappata senza neanche aprirla, adesso, pur volendo strapparla²⁹, la legge. Le lettere sono causa di un doppio equivoco che viene chiarito solo successivamente. Mentre la prima lettera, come si scopre a posteriori nel capitolo sesto, era probabilmente una richiesta di aiuto

²⁵ Trad. ivi, 40, 42. Ed. orig. ivi, 43-44, 46: “[...] von Natur neigt ihre fürstliche Gestalt eher zur Fülle [...] Vera hat nachtschwarze Haare, in der Mitte gescheitelt, und im ergreifenden Gegensatz dazu, tiefblaue Augen”; “[Ihr Gesichtchen,] wie aus Mondstein geschnitten, wurde beherrscht von den großen, langbeschatteten Augen, deren irritierendes Blau sich unter die schwarzen Brauen und Wimpern aus einer kühlen Fremde verirrt zu haben schien”.

²⁶ Trad. ivi, 18. Ed. orig. ivi, 17: “April-Augen [...] Sie sind älter als sie selbst”.

²⁷ Trad. ivi, 32, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 34, corsivi miei: “Leonidas war betäubt. Nach einer Ewigkeit von achtzehn Jahren hatte den allseits Gesicherten die *Wahrheit* doch eingeholt. Es gab keinen Ausweg mehr für ihn und keinen Rückzug. Er konnte sich der *Wahrheit*, die er in einer Minute der Schwäche eingelassen hatte, nicht mehr entziehen. Nun war die Welt für ihn von Grund auf verwandelt, und er für die Welt. Die Folgen dieser Verwandlung waren nicht abzusehen, das wußte er, ohne diese Folgen in seinem bedrängten Geist noch ermessen zu können”.

²⁸ Per definire il gioco werfeliano di simmetrie e inversioni si può ricorrere anche alla figura retorica dell’antimetabole, basata su parallelismi semantici e chiasmi lessicali. A tal proposito cfr. Trabert, Stuhlfauth-Trabert 2015, 145.

²⁹ Emblematico è il titolo nietzscheano del secondo capitolo “Il ritorno dell’uguale” e che Leonidas inizi a strappare la lettera, ma che poi si fermi quasi inconsapevolmente. Le righe che seguono sono di grande portata simbolica, personificante: “Dal foglio ferito, l’intera personalità della scrittura femminile azzurro pallido, che si poteva espandere in diverse righe, lo guardava sarcastica” (trad. in Werfel 1991, 30; ed. orig. Werfel 2015 [1990], 31: “Spöttisch sah ihn von dem verletzten Blatt die gesammelte Persönlichkeit der blaßblauen Frauenschrift an, die sich nun in mehreren Zeilen entwickeln konnte”).

accorata e disperata, la seconda, la famosa “svolta novellistica”, che Leonidas rilegge due volte, è scritta in tono molto formale, ponderato e distaccato e chiede l'intervento del capodivisione per permettere a un giovane ebreo di talento, che “per i motivi ben noti a tutti”³⁰ non può farlo in Germania, di poter finire il liceo a Vienna. Tanto basta per fargli credere di avere un figlio di sangue mezzo ebreo, cosa che si rifletterà nel capitolo quarto, nel suo comportamento durante la seduta al ministero, e per fargli prepotentemente riaffiorare il ricordo della relazione con Vera.

Quest'ultima non rappresenta solo l'alterità ebraica³¹, ma anche, con Freud, che Werfel ben conosceva³², il rimosso che ritorna declinato al femminile, *la perturbante*³³. Al contrario della fisicità di Amelie sempre ben presente nel testo, quella di Vera assume emblematicamente contorni sfumati, ‘pallidi’ come quelli della sua calligrafia, e si ricostruisce prima *ex negativo*, o meglio *in absentia*, attraverso la lettera, e poi mediante il vago ricordo di Leonidas che, nonostante gli sforzi, non riesce a metterne a fuoco i tratti del volto, per diventare poi sempre più definiti solo nel penultimo capitolo, quello dell'inevitabile confronto del protagonista con l'alterità e il senso di colpa troppo a lungo repressi. Il testo, soprattutto i capitoli secondo e terzo, quelli dei due grandi *flashback* incentrati su Vera, e il sesto, quello dell'incontro finale, è letteralmente pervaso dal *Leitmotiv* del ricordo sfocato, dei vuoti di memoria del protagonista, lessicalizzandone e sottolineandone il processo di rimozione. Se ne danno qui di seguito alcuni esempi significativi contenenti un'evidente terminologia freudiana:

Leonida non aveva la minima idea di come potesse essere, adesso, l'aspetto di Vera. E, peggio ancora, non sapeva neppure come fosse il suo aspetto di allora, quando aveva conosciuto con lei l'unica autentica ebbrezza amorosa della sua vita. Nulla riusciva a rammentare di Vera, non la particolarità dello sguardo, non il riflesso dei capelli, non il volto, non la figura. Quanto più si concentrava per evocare in sé quella immagine che così *stranamente* era *andata perduta*, tanto più irrimediabile si faceva il *vuoto* che, quasi a volerlo deridere, lei aveva lasciato dentro di lui. Vera era insomma una specie di fastidiosa e vistosa eccezione nella memoria di Leonida, altrimenti così piatta, ordinata e calligrafica. Al diavolo, perché tutt'a un tratto lei *si rifiutava di essere ciò che era stata per quindici anni, una tomba interrata* che nessuno riesce più a localizzare?³⁴

Quanto più mi concentro, tanto più diventa imbarazzante la mia incapacità di descrivere i fatti. Sto avvicinandomi al *tabù*, alla *stanza proibita dei miei ricordi*.³⁵

³⁰ Trad. ivi, 30. Ed. orig. ivi, 31-32: “Aus den allgemein bekannten Gründen”. Leonidas definisce la lettera così: “Quella lettera, la più perfida al mondo, era anche la più innocua” (trad. ivi, 31; ed. orig. ivi, 32: “Es war der harmloseste Brief der Welt, dieser hinterlistigste Brief der Welt”).

³¹ Leonidas è rapito dall'intelletto di Vera e da “una specie di alienità dolce” (trad. ivi, 45; ed. orig. ivi, 50: “eine süße Fremdartigkeit”).

³² Per il rapporto epistolare tra Werfel e Freud e i motivi freudiani ricorrenti nelle sue opere cfr. Abels 1990; Jungk 2001 [1987]; Urban 1973; Reffet 1989.

³³ Per la definizione del perturbante come rimosso che ritorna e la sua declinazione al femminile cfr. Freud 1977 e Chiti, Farnetti, Treder 2003.

³⁴ Trad. ivi, 23, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 22-23, corsivi miei: “Leonidas hatte nicht die geringste Vorstellung davon, wie Vera jetzt aussehen mochte. Schlimmer, er wußte nicht, wie sie ausgesehen hatte, damals, zur Zeit seines einzigen echten Liebesrausches im Leben. Nicht der Blick ihrer Augen konnte er zurückrufen, nicht den Schimmer ihres Haares, nicht ihr Gesicht, ihre Gestalt. Je gesammelter er sich bemühte, *ibr sonderbar verlorenes Bild* in sich zu beschwören, um so hoffnungsloser wurde *die Leere*, die sie wie mit spöttischer Absicht in ihm zurückgelassen hatte. Vera war gleichsam die vertrackte Ausfallerscheinung seiner sonst gut gepflegten und kalligraphisch glatten Erinnerung. Zum Teufel, *warum wollte sie auf einmal nicht bleiben, was sie fünfzehn Jahre schon war, ein gut eingeebnetes Grab*, dessen Stellen man nicht mehr findet?”.

³⁵ Trad. ivi, 47, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 52, corsivi miei: “Je mehr ich mich sammeln will, desto peinlicher versagt meine Vorstellungsgabe. Ich nähere mich dem *Tabu*, dem *verbotenen Raum meiner Erinnerung*”.

Non *vedo* il suo viso, ma *sen*to ancora il rigido stupore che tutta la colmò prima che diventasse mia. Non vedo il luogo dove accadde. È tutto *nero*.³⁶

Fu qui che la loro conversazione niente affatto vivace ebbe una svolta, mentre il viso di Vera raggiungeva per così dire la sua prima tappa. [...] *Soltanto adesso il viso di Vera incominciò a squarciare la vuota e chiara superficie, ma fu come se venisse da una remota lontananza*. Sembrava che una persona inesperta manovrasse a casaccio la rotella di un binocolo nel tentativo di mettere bene a fuoco un oggetto lontano.³⁷

La storia d'amore risale a circa diciotto anni prima³⁸, quando Leonidas, che è sposato con Amelie da soli tredici mesi e che da studente a Vienna ha fatto da precettore al fratello di Vera, si reca per lavoro a Heidelberg, dove ritrova Vera studentessa di filosofia all'università. Sebbene Leonidas consideri quelle sei settimane l'autentico matrimonio della sua vita, non ha difficoltà a tradire la fiducia della ragazza nascondendole di essere già sposato e sparendo nel nulla, nonostante la promessa fattale di tornare a prenderla entro due settimane. Circa tre anni dopo poi lo raggiunge, nel bel mezzo di una vacanza con la moglie a Sankt Gilgen, l'inopportuna lettera di Vera che il protagonista decide di strappare per non doversi confrontare con una scomoda verità che scardinerebbe la struttura delle sue ipocrite certezze. Leonida pensa allora seccato:

Vera in definitiva non è altro che "*un'intellettuale israelita*". Questa gente, certo, può anche raggiungere grandi traguardi, ma alla fine inevitabilmente si incaglia. Il loro problema è quasi sempre il *tatto*, l'arte sottile di non infastidire psicologicamente il prossimo. Perché per esempio il suo amico e compagno di baldoria, quello che gli aveva lasciato in eredità il frac dei suoi trionfi mondani, perché quel ragazzo si era sparato un colpo alle otto di sera, che è un'ora così conviviale, e per di più nella stanza accanto alla sua? Non avrebbe potuto farlo altrove, o in un momento in cui Leonida non era in circolazione? No, neanche per sogno! Quelli, ogni azione, foss'anche la più disperata, la devono sottolineare, rimarcare, mettere tra virgolette. Sempre sopra le righe, o sotto, magari. Prova lampante della loro *tipica mancanza di tatto*. E indicibilmente *privo di tatto* è stato da parte di Vera arrivare in luglio proprio a Sankt Gilgen, dove Leonida intende trascorrere, ciò di cui lei è certamente a conoscenza, due settimane di meritato riposo in compagnia di Amelie.³⁹

³⁶ Trad. ivi, 49, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 55, corsivi miei: "Ich *sehe* ihr Gesicht nicht, aber ich *fühle* die starre Verwunderung, die sie erfüllte, ehe sie ganz und gar mein wurde. Ich sehe den Ort nicht, wo es geschah. Alles ist *schwarz*". Le stesse scelte lessicali si reduplicano poi poche pagine dopo, quando Leonidas ripete ancora una volta di non riuscire a vederla, ma di "sentire" come passeggiavano mano nella mano per le strade con le dita intrecciate (cfr. Werfel 1991, 51 e 2015 [1990], 58).

³⁷ Trad. ivi, 106-107, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 124, corsivi miei: "Hier hatte die durchaus nicht lebhaftige Konversation einen Einschnitt und Veras Gesicht seine erste Station erreicht. [...] *Jetzt erst begann Veras Gesicht die leere helle Fläche zu durchdringen, und zwar wie aus weiter Ferne her*. Jemand schien an der Schraube eines Feldstechers unkundig hin und her zu drehen, um ein entlegenes Ziel in die schärfere Einstellung zu bekommen". Questa messa a fuoco lenta, ma progressiva continua in due ulteriori tappe: Leonidas inizia a percepire il volto intero di Vera che, però, in qualche modo continua a slittare, come se fosse una riproduzione dell'originale perduto o una traduzione dello stesso nella lingua straniera di un'altra realtà; poi, in una tappa ulteriore e definitiva, finalmente approda all'originale purezza ed esoticità di allora e, come se gli fossero cadute le bende dagli occhi della memoria, si ricorda di tutti i dettagli della loro storia (cfr. Werfel 1991, 107-111 e 2015 [1990], 125-130).

³⁸ La portata storica dei due anni simbolici intorno a cui ruota la vicenda, ossia il 1936, in cui è ambientata, poco prima dell'*Anschluss*, e il 1918, probabile periodo della relazione con Vera, è evidente, così come è evidentemente improbabile poter fare un viaggio di lavoro con annesso idillio proprio in un anno in cui infuria ancora la guerra. Tra le varie ipotesi fatte per risalire al periodo della storia d'amore tra Leonidas e Vera la critica ha messo anche in evidenza le imprecisioni cronologiche di Werfel (cfr. in particolare Paulsen 1995 e Wagner 2009).

³⁹ Trad. ivi, 26-27, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 26-27, corsivi miei: "Vera ist eben doch nur eine '*intellektuelle Israelitin*'. So hoch diese Menschen sich auch entwickeln können, an irgend etwas hapert's am Ende doch. Zumeist am *Takt*, an dieser feinen Kunst, dem Nebenmenschen keine seelischen Scherereien zu bereiten. Warum

Questo passo paradigmatico ha un doppio valore ermeneutico: da un lato mostra un altro *Leitmotiv* lessicale, ovvero quello del “tatto”, che Werfel, non senza ironia, declina in tutte le sue implicazioni semantiche non solo musicali in un'infinita variazione sul tema. Dall'altro tale caratteristica caratteriale attribuita dal protagonista agli “intelletuali israeliti”, altra scelta lessicale marcata e leitmotivica nel testo, lascia trasparire un ulteriore aspetto importante della personalità di Leonidas: il suo latente antisemitismo. Nonostante debba molto più di quanto voglia ammettere agli ebrei, basti pensare al frac ereditato dal suo compagno suicida, al fatto di essere stato accolto in casa dal padre di Vera come precettore del fratello, salvandolo così dalla miseria degli anni dell'università, e *last but not least*, al grande amore della sua vita che sembra essere stata Vera, Leonidas mostra solo ingratitudine e conformismo riflettendo la mentalità dell'epoca, ovvero il latente, ma diffuso antisemitismo delle classi colte⁴⁰.

Tornando alla sua relazione con il femminile è interessante inoltre notare che, benché le due protagoniste siano antipodiche, il rapporto di Leonidas con loro in fondo non risulti essere molto diverso. Innanzitutto bisogna sottolineare la ricorrenza, meno frequente rispetto agli altri *Leitmotive*, ma comunque molto significativa, del termine “Weib”, con cui Leonidas, dalla sua univoca prospettiva maschilista, definisce entrambe le figure. Di Vera si legge:

La mia colpa è stata che in mala fede ho fatto di lei la mia *donna*, in maniera assoluta, totale, come mai in vita mia mi era successo, neppure con Amelie.⁴¹

z. B. hatte sich sein Freund und Kommilitone, der ihm jenen erfolgreichen Frack vererbte, um acht Uhr abends, zu einer geselligen Stunde also und noch dazu im Nebenzimmer erschießen müssen? Hätte er das nicht ebenso gut woanders tun können oder zu einer Zeit, wo sich Leonidas nicht in der Nähe befand? Aber nein! Jede Handlung, auch die verzweifeltste, muss unterstrichen und in bittere Anführungszeichen gesetzt werden. Immer ein Zuviel oder ein Zuwenig! Ein Beweis für jenen so *bezeichnenden Mangel an Takt*. *Unsaybar taktlos* ist es von Vera, im Juli nach Sankt Gilgen zu kommen, wo Leonidas mit Amelie zwei Wochen seines schwerverdieneten Urlaubs verbringen will, wie sie gewiß in Erfahrung gebracht hat”. Cfr. la specularità con i passi della prossima nota.

⁴⁰ Si tratta, nel caso dell'Austria, di un antisemitismo meno aperto ed estremo rispetto a quello della Germania nazionalsocialista, ma comunque serpeggiante, radicato e diffuso, che prepara la strada, almeno idealmente, all'*Anschluss*. A tal proposito si citano di seguito altri passi simbolici: “Da un giorno all'altro le stesse leggi che vigevano di là [in Germania] sarebbero potute entrare in vigore anche di qua [in Austria]. Già oggi era quanto mai inopportuno che un alto funzionario dello stato stabilisse contatti sociali con gente della razza di Vera [...] Lontano era il tempo in cui si poteva ereditare il frac di uno sventurato compagno che per uccidersi con un colpo di pistola non aveva trovato motivo più plausibile che il fatto di non poter sopportare la condanna espressa contro la propria razza da parte dell'idolatrato Richard Wagner” (trad. ivi, 36; ed. orig. ivi, 38-39: “Von einem Tag zum andern konnten hüben dieselben Gesetze in Kraft treten wie drüben. Schon heutzutage war für einen hohen Staatsbeamten die gesellschaftlichen Berührung mit Veras Rasse [...] höchst unstatthaft. Die Zeiten lagen sehr fern, in welchen man den Frack eines unglücklichen Kollegen erben durfte, der sich aus keinem triftigeren Grunde erschossen hatte, als weil er des vergötterten Richard Wagner Verdammungsurteil gegen den eigenen Stamm nicht zu ertragen vermochte”). E poi con tono profetico: “Ecco, ci risiamo, è la solita vecchia alterigia di questi qua, la loro irritante arroganza. Se anche li si chiudesse in una segreta, seguiterebbero a guardarci dall'alto in basso come se fossero al settimo piano. A saperli affrontare non ci sono che i barbari, i primitivi, la gente insomma che anziché perdersi in discussioni li prende a manganellate senza tanti complimenti” (trad. ivi, 109; ed. orig. ivi, 127: “Also da wäre er wieder, der alte Hochmut dieser Leute, die empörende Überheblichkeit. Selbst dann, wenn man sie in den Keller gesperrt hat, tun sie so, als würden sie vom siebenten Stockwerk auf uns herunterblicken. Gewachsen sind ihnen wirklich nur die primitiven Barbaren, die mit ihnen nicht diskutieren, sondern sie ohne viel Federlesens niederknüppeln”). E, infine, a proposito del padre di Emanuel, uomo di grande cultura, che è stato torturato a morte, come gli spiega Vera nell'ultimo incontro, Leonidas, con un ulteriore tipico processo di rimozione, pensa che siano solo “favole” (trad. ivi, 126; ed. orig. ivi, 148: “Greuelmärchen”). Sul tema dell'antisemitismo cfr. in particolare Kriegleder 2011.

⁴¹ Trad. ivi, 50, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 56, corsivi miei: “Meine Schuld war, daß ich sie mala fide so restlos zu meinem *Weibe* gemacht habe, wie keine andere Frau jemals, auch Amelie nicht”.

Che indescrivibile *prurito* mi nasceva dentro quando in Vera si scioglieva il *ghiaccio dell'intelligenza* e veniva allo scoperto la *donna*, la *fanciulla* in estasi che in tutta la sua *esotica leggiadria* si arrendeva all'uomo con quella *incondizionata dedizione che al sesso maschile spetta di diritto*.⁴²

A proposito di Amelie, invece, il termine compare una sola volta, quando Leonidas, per sgravarsi la coscienza, entra nel *boudoir*⁴³ della moglie alla ricerca di prove della sua infedeltà e, invece, si trova costretto a constatare come “gli fosse rimasta fedele per tanti anni [...] [pur] essendo lui un pusillanime, un vanaglorioso, un bugiardo impenitente, uno che teneva celati gli affanni della sua gioventù da morto di fame sotto la vernice ormai scrostata di una falsa mondanità”⁴⁴. Nonostante nella traduzione il lemma sia purtroppo andato perso, nell'originale Amelie viene definita “*treues Weib*”. Tornando alle citazioni riguardanti Vera, risultano ancora più evidenti le connotazioni negative che il termine ha assunto nel corso della sua evoluzione semantica storica. Come si evince dai corsivi, infatti, esso racchiude in sé un misto di significati e implicazioni, spesso misogine e discriminanti, che vanno dal concetto di “moglie”, in senso sia giuridico che lato o fisico di “fare sua” una donna da parte di un uomo, alla riduzione dell'altro sesso a mero essere inferiore⁴⁵ e/o oggetto sessuale, e quindi a prostituta, fino all'antisemitismo che abbiamo già riscontrato anche altrove⁴⁶. Tuttavia ancora più interessante è il fatto che, dietro a tale punto di vista maschile e maschilista, che fa della donna solo una sua proiezione,

⁴² Trad. ivi, 51, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 58, corsivi miei: “Welch ein unbeschreiblicher *Kitzel* für mich, als in Vera *das Eis der israelitischen Intelligenz* schmolz und das entzückte *Weibchen* hervortrat, in seiner ganzen *holden Fremdartigkeit* und mit *der bedingungslosen Hingabe an den Mann, die diesem Stamme eignet*”.

⁴³ Da un confronto delle “architetture interiori”, ovvero l'ufficio di Leonidas all'inizio del quarto capitolo e il *boudoir* di Amelie nel quinto, emerge che sono lo specchio delle loro personalità e che in fondo la coppia ha in comune solo una certa cura per l'esteriorità in senso lato, ma che dentro sono molto diversi. Sebbene Leonidas definisca l'ufficio “il suo regno, non certo la casa sontuosa di Amelie” (trad. ivi, 61) in cui si sente solo “una specie di inquilino, di pensionante” (trad. ivi, 17), proprio quell'ufficio mostra che quelle tracce della cultura filologica di suo padre e quei mobili antichi e ritratti anneriti di arciduchi e ministri, tutti oggetti testimoni dell'*Austria felix* ormai desueti, “consunti e impersonali che venivano dal cosiddetto ‘deposito dei mobili di corte’ altro non sono che “i puntelli dei suoi vacillanti sentimenti” (trad. ivi, 61) e la prova della sua povertà interiore. Al contrario, lo spogliatoio di Amelie intriso di profumo e pieno di oggetti per la toilette, vestiti e accessori, ne conferma da un lato la già nota cura estrema per la bellezza e il corpo, dall'altro però, con le lettere e il diario, “una specie di rendiconto bancario del loro amore” (trad. ivi, 81), ne rivelano anche l'onestà dei sentimenti e la fiducia incrollabile, purtroppo malriposta, nel marito. Ed. orig. ivi, 68, 16, 68, 94 (rispettivamente): “Hier war sein Reich, hier und nicht in Amelies luxuriösem Haus”, “[...] als Mieter, als Pensionär”, “all diese abgenützten, persönlichkeitslosen Gegenstände aus dem ‘Hofmobiliendepot’ waren wie Stützen, die seinen wankenden Gefühlen Halt verliehen”, “ein rührend genaues Kontokorrent ihrer Liebe”. A proposito degli oggetti desueti cfr. Orlando 2015 [1993]; per quanto riguarda la lettura di Leonidas non solo come caricatura del burocrate, ma anche dello “*charmanten Wiener*” del Fin de Siècle, anacronistica figura rimasuglio dell'era liberale cfr. Wagner 2009; Wagener 1995; Magris 1996 [1963]; Lea 1982.

⁴⁴ Trad. ivi, 80. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 93: “War es denkbar, daß Amelie ihm ein *treues Weib* geblieben, diese ganzen [...] Jahre lang, ihm, einem eitlen Feigling, dem ausdauerndsten aller Lügner, der unter dem gesprungenen Lack einer unechten Weltläufigkeit ewig den Harm seiner elenden Jugend verbarg?”.

⁴⁵ Tale mentalità risente fortemente, ad esempio, dell'influenza dell'opera *Geschlecht und Charakter* (1903) di Otto Weininger, in cui il filosofo austriaco considera l'uomo come una monade, un principio attivo plasmante, un soggetto con una sua personalità individuale e una sua genialità, mentre la donna viene vista come aspetto negativo dell'esistenza, materia passiva, oggetto privo di valore che può assumerne uno solo grazie all'amore (fisico) dell'uomo. In questa visione rigidamente bipolare “l'ebraicità”, definita né come razza né come popolo o confessione, ma piuttosto come una sorta di costituzione psichica, viene inevitabilmente associata alla natura femminile, istintiva e mai veramente religiosa. A tal proposito cfr. Saletta 2006, 56-59.

⁴⁶ Per l'evoluzione semantica del termine cfr. Grimm 1971 [1854-1961]; Kluge 2012 [1883] e Nübling 2011. Per le connotazioni antisemite è, inoltre, interessante confrontare la citazione con la versione della parte finale di Giaccon: “[...] il suo abbandonarsi senza riserve all'uomo, un *abbandono tipico di questo popolo*” (trad. in Werfel 2016, 47, corsivi miei).

riconducibile a una particolare mentalità di cui Leonidas si fa scudo per ostentare un certo senso di superiorità, in realtà si nasconde lo stesso complesso d'inferiorità che il protagonista nutre nei confronti di entrambe le figure femminili. Ad intimidirlo e soggiogarlo, infatti, non è solo Amelie, come abbiamo già visto, ma anche Vera, fin da ragazza, quando il protagonista dava lezioni private a suo fratello. Così come nel caso di Amelie Leonidas non era stato "il corteggiatore, bensì il corteggiato", nel rapporto con la Vera liceale si sente "l'esaminato [...] e lei l'esaminatrice"⁴⁷ e, sebbene cerchi sempre di fare bella figura, spesso ammutolisce o desidera svanire nel nulla, "intrizzito, gelato dal freddo della sua indifferenza"⁴⁸. E non sono solo l'intelligenza di Vera, il suo senso critico, la sua incorruttibilità a intimidirlo, ma anche il suo aspetto fisico che gli "mozzava il respiro"⁴⁹. Una volta le compra addirittura un bel mazzo di rose che poi, però, non riesce a darle per mancanza di coraggio e conclude dicendo: "Insomma, mi comportavo come il più timido degli amanti di una commedia tradizionale"⁵⁰. Una situazione simile così come il *Leitmotiv* delle rose si ritrovano poi specularmente nella scena dell'incontro finale. Tra i due episodi speculari, invece, si colloca il noto momento dell'"idillio" amoroso a Heidelberg, in cui il protagonista sembra quasi prendersi la rivincita.

In maniera simmetrica al terzo, nel sesto capitolo, si assiste al "ritorno dell'uguale", ma ancora una volta invertito di segno. Prima di recarsi in hotel da Vera anche stavolta Leonidas, da "cavaliere" quale ritiene di essere, altro filo rosso che riprenderemo, compra un mazzo di rose a gambo lungo. Indeciso sul colore, simbolicamente marcato, rosso come l'amore, o bianco come la purezza o la riservatezza, alla fine opta per il giallo tenue delle rose tea, forse simbolo di riconciliazione, ma comunque colore autunnale, decadente e crepuscolare che evoca un'atmosfera malinconica dagli infausti presagi⁵¹. Inconsciamente ne compra diciotto, come gli anni trascorsi dalla relazione con Vera, e torna indietro con la mente a quella scena da ridicolo spasimante di allora. In hotel Vera lo fa attendere a lungo in una stanza che riprende e varia la simbologia mortuaria già allusa: la sala è piena di oggetti desueti e il pianoforte è coperto con un telo nero che sembra una coltre funebre, "un catafalco per musica morta"⁵². Poi arriva Vera con il suo abbigliamento da viaggio, in tailleur grigio, camicia lilla e una collana d'ambra che ben si sposano con la simbologia fin qui evocata. Leonidas sfoggia il suo sorriso entusiasta e beffardo e cerca di intavolare una conversazione con un tono nasale che ne sottolinea l'ipocrisia e l'affettazione, mentre Vera rimane sicura e distaccata. Quella sua voce nasale e artificiosa, però, non solo non riesce a trovare "il tono giusto"⁵³, ma finisce per perdere il controllo e per confessare sentimenti tanto falsi quanto involontariamente esternati, tanto da fare la figura di una caricatura da operetta e da reduplicare specularmente la situazione del "ridicolo spasimante". In questo capitolo, inoltre, si scioglie il doppio equivoco legato alla lettera di Vera: con suo iniziale sollievo Leonidas apprende che Emanuel, il ragazzo che ha bisogno della sua protezione per poter finire il liceo, non è suo figlio, ma al contempo viene anche a sapere di aver davvero avuto un figlio da Vera, Joseph, morto in tenera età, motivo per cui lei, giovane, sola e disperata, gli aveva scritto la prima lettera che lui ha spietatamente stracciato. L'impacciato spasimante

⁴⁷ Trad. ivi, 16, 44. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 15, 49, rispettivamente: "[...] nicht der Werbende, sondern der Umworbene", "[...] der geprüfte und sie die Prüfende".

⁴⁸ Trad. ivi, 43. Ed. orig. ivi, 47: "[...] erstarre ich unter dem arktischen Kältegrad ihrer Gleichgültigkeit".

⁴⁹ Trad. ivi, 44. Ed. orig. ivi, 49: "[...] immer wieder den Atem verschlug".

⁵⁰ Trad. ivi, 45. Ed. orig. ivi, 50: "Kurz, ich benahm mich wie der schüchterne Liebhaber des älteren Lustspiels".

⁵¹ Anche Magris (1996 [1963], 290) sottolinea l'atmosfera crepuscolare e malinconica in cui Werfel traduce il mondo austro-ungarico e le sue implicazioni psicologiche.

⁵² Trad. ivi, 103. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 119: "Er glich daher einem Katafalk für tote Musik".

⁵³ Trad. ivi, 108. Ed. orig. ivi, 126: "[...] den 'entsprechenden Ton'".

di allora riesce finalmente a darle le rose che Vera, però, lascia ostentatamente sul tavolo come meri “fiori di morte”⁵⁴.

Altro elemento che si reduplica specularmente è il motivo della confessione. Come abbiamo visto, prima la coscienza di Leonidas “confessa” la colpa commessa con Vera, ricostruendone la storia a ritroso, davanti al tribunale immaginario del terzo capitolo e poi nel quarto, prima della seduta al ministero, sembra quasi prepararsi il discorso per dire la verità ad Amelie. In quanto antieroe, tuttavia, non riesce a portare a compimento il suo proposito, anche perché viene sorpreso da un'altra casualità o svolta inattesa nel quinto capitolo: è Amelie che, pur avendo intuito la verità, chiamandolo “seduttore di cameriere in libera uscita”⁵⁵, gli confessa la sua gelosia “ingiustificata” dopo aver letto il “corpo del delitto”, ossia la lettera di Vera, e scusandosi con lui che può così continuare indisturbato con le sue bugie e le sue messe in scena. Mentre Amelie, quindi, seppur viziata e un po' isterica si dimostra onesta e sincera, il contrassegno della personalità di Leonidas è la sua irriducibile ipocrisia tanto che, anche quando si mette involontariamente a nudo con Vera nell'incontro finale, non risulta convincente e fa la figura del burattino, dell'“uomo di legno”⁵⁶, o del personaggio tragicomico da commedia dell'arte. Una delle parti che preferisce recitare è quella del cavaliere. Infatti è profondamente convinto di essere di “indole cavalleresca”, di avere

un carattere che neanche a distanza di un tempo infinito riesce a rassegnarsi e a perdonarsi una mancanza sul piano morale [...] E, con una certa melanconia, rivolse a se stesso grandi elogi perché, pur essendo da tutti riconosciuto come un uomo bello e seducente, a prescindere dall'episodio passionale con Vera, non aveva da rimproverarsi, nel corso del suo matrimonio, che *una decina di avventure amorose senza importanza*.⁵⁷

Insieme al motivo musicale del mito absburgico, questo *Leitmotiv* viene poi ripreso, con insistita ironia, nel capitolo finale. Dalla scena su cui si apre il sipario dell'opera si intuisce che ad andare in scena è il *Rosenkavalier* di Strauss e Hofmannsthal, in cui abilmente si fondono le parole chiave del cavaliere e delle rose e che costituisce anche una sorta di *mise-en-abyme* della quintessenza della cultura austriaca e della vicenda di Leonidas che la rappresenta e altro non sarebbe, quindi, che la versione parodica del protagonista⁵⁸.

⁵⁴ Trad. ivi, 121. Ed. orig. ivi, 143: “Totenblumen”.

⁵⁵ Trad. ivi, 86. Ed. orig. ivi, 104: “Dienstmädchenverführer am Sonntag”.

⁵⁶ Trad. ivi, 121. Ed. orig. ivi, 142: “Der Mensch aus Holz”.

⁵⁷ Trad. ivi, 29, corsivi miei. Ed. orig. ivi, 30, corsivi miei: “[...] Kavaliersnatur, die einen moralischen Schnitzer auch nach schier unendlicher Zeit nicht verwinden und sich vergeben kann [...] Und er belobte sich selbst mit einiger Melancholie, weil er, ein anerkannt schöner und verführerischer Mann, außer der leidenschaftlichen Episode mit Vera *nur noch neun bis elf gegenstandslose Seitensprünge* in seiner Ehe sich vorzuwerfen hatte”.

⁵⁸ Leonidas può, infatti, essere visto come la versione borghese del libertino sebbene sia convinto, invece, come abbiamo visto, di essere un gran cavaliere. A tal proposito ricorre un'altra allusione mitologica ironica, alle “scappatelle” di Giove stavolta: “Leonida si è comportato come un *dio* antico che si china sulle umane creature assumendo volta a volta forme diverse. C'è una certa nobiltà in questo, una certa bellezza” (trad. ivi, 26, corsivi miei; ed. orig. ivi, 26, corsivi miei: “Er hat nicht anders gehandelt als ein antiker *Gott*, der sich in wandelbarer Gestalt zu einem Menschenkinde herabbeugt. Darin liegt doch ein Adel, eine Schönheit”). Leonidas si sente un dio non solo in amore, ma anche in quanto burocrate: “Nella sua qualità di alto funzionario statale è costretto ogni giorno a prendere decisioni su uomini e donne e sui loro destini, e non di rado si tratta di decisioni assai penose e imbarazzanti. Nella sua posizione, uno è un po' come *Dio*. È artefice degli altrui destini. Li mette agli atti. Dalla scrivania delle cose vive li passa all'archivio delle cose liquidate. *Col tempo, grazie al cielo, tutto si dissolve perfettamente nel nulla*” (trad. ivi, 22, corsivi miei; ed. orig. ivi, 21, corsivi miei: “Als hoher Staatsbeamter ist er täglich gezwungen, Entscheidungen über Menschenschicksale zu treffen, hochnotpeinliche Entscheidungen nicht selten. In seiner Stellung ist man ja

Proprio in questo capitolo inoltre confluiscono anche altri fili rossi dell'ormai noto gioco di reduplicazioni speculari.

Rispetto al primo capitolo, infatti, i ruoli dei protagonisti risultano invertiti: a dominare la scena dal palco dell'opera, con un nuovo paragone classico in versione ironica, ovvero come Elena sugli spalti delle mura di Troia⁵⁹, stavolta è Amelie con quella sua bellezza marmorea “nella gloria del suo compiacimento”⁶⁰, mentre Leonidas è in piedi dietro di lei e rimane in ombra senza riuscire più a sfoggiare quel suo sorriso *ad hoc* che tanto lo aveva aiutato nella scalata sociale. Leonidas è elegante, ancora una volta in frac, ma ha “un volto grigio, solcato dalle rughe”⁶¹, al contrario del primo capitolo in cui, in modo specularmente rovesciato, aveva un aspetto roseo, fresco e levigato, mentre di Amelie il narratore metteva in evidenza gli occhi più vecchi di lei. Persino il tempo atmosferico con le sue mutazioni, altro grande *Leitmotiv* dal valore simbolico, sembra accompagnare la giornata *kakanisch*⁶² del protagonista rispecchiandone la parabola interiore. Infatti si passa da un bel tempo tardo estivo o primaverile del primo capitolo ad un progressivo peggioramento via via che la situazione si acuisce e che culmina nel temporale scoppiato durante la seduta al ministero, mentre nell'ultimo capitolo le previsioni annunciano “bassa pressione sull'Austria. Forti perturbazioni in arrivo”⁶³. Pur convinto di possedere doti musicali, basti pensare all'infinita variazione sul tema del lemma “tatto”, che non a caso torna anche qui⁶⁴, accompagnato dalla musica, che tanta parte ha avuto nella costruzione del mito absburgico⁶⁵ e della sua vita, e cullato dalle alte note delle voci femminili sul palco,

ein wenig wie *Gott*. Man verursacht Schicksale. Man legt sie ad acta. Sie wandern vom Schreibtisch des Lebens ins Archiv des Erledigtseins. *Mit der Zeit löst sich Gott sei Dank alles klaglos in Nichts auf*). Anche qui l'allusione al processo di rimozione, di Vera, come di qualunque altro “problema”, è evidente.

⁵⁹ L'allusione parodica è alla teichoscopia nel canto terzo dell'*Iliade* (vv. 121-244).

⁶⁰ Trad. ivi, 123. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 144: “In der Pracht ihres Selbstgefühls”.

⁶¹ Trad. ivi, 117. Ed. orig. *ibidem*: “[...] ein zerknittertes und graues Gesicht”.

⁶² Tutta la giornata del protagonista è *kakanisch*: inizia ripensando ai suoi balli di successo da giovane in società, poi continua con una passeggiata al parco di Schönbrunn, non troppo rilassante a causa dell'incontro con il sosia, va avanti al ministero e nel suo ufficio, il suo “regno”, per concludersi quasi circolarmente all'opera (cfr. Kriegleder 2011). In questo spaccato di cultura austriaca, tuttavia, è interessante notare anche come la topografia giochi un ruolo simbolico: anche se Leonidas si muove più volte, ora a piedi, ora in taxi o in tram, a movimento di pendolo, tra il quartiere di Hietzing, dove abita e in cui si trova anche l'hotel di Vera, e il ministero, in Minoritenplatz, l'intero percorso idealmente si muove prima verso est, alludendo quasi a una rinascita spirituale che poi, in realtà, rispostandosi verso ovest, si associa alla simbologia mortuaria dell'incontro finale con Vera e all'aspetto invecchiato di Leonidas, per concludersi all'opera, con quell'effetto circolare e a specchio di cui abbiamo parlato e che, in ultima istanza, riflette anche la “teatralità” stessa della personalità di Leonidas. Cfr. anche le citazioni della prossima nota.

⁶³ Trad. ivi, 127. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 149: “Depression über Österreich. Stürmisches Wetter im Anzug”. Nella simbologia del tempo comunque è interessante anche mettere in rilievo quella delle stagioni, in quanto l'autunno è un ulteriore motivo decadente che si riallaccia alla simbologia dei colori del penultimo capitolo, mentre, con la loro instabilità, le mezze stagioni rispecchiano l'ambivalenza e le contraddizioni della figura del protagonista. Si veda inoltre la simbologia del seguente passo: “La giornata di oggi, che in un *eccesso di giovanilismo* era iniziata come *matino d'aprile*, finiva ad un tratto, in un *eccesso di decrepitezza*, come *sera di novembre*” (trad. ivi, 102, corsivi miei; ed. orig. ivi, 118, corsivi miei: “Was heute *allzujung als Aprilmorgen* begonnen hatte, endete im Handumdrehen *allzualt als Novemberabend*”).

⁶⁴ Stavolta per bocca di Amelie: “Se tu ti fossi occupato un po' più della mia anima, León, io non sarei rimasta quella canaglia senza freni che sono, avrei anch'io acquisito il *tatto*, la finezza di sentimenti e l'incantevole pudore che hai tu...” (trad. ivi, 124, corsivi miei; ed. orig. ivi, 145, corsivi miei: “Hättest du dich seelisch mehr mit mir beschäftigt, wär ich nicht solch eine hemmungslose Kanaille geblieben, sondern wäre auch so *takvoll* und feinfühlig und entzückend verschämt geworden, wie du es bist...”).

⁶⁵ Per il mito absburgico cfr. *supra* Magris 1996 [1963]. Leonidas definisce la musica dell'opera “monotonia dell'esagerazione” (trad. Werfel 1991, 130; ed. orig. Werfel 2015 [1990], 153: “Monotonie der Übertriebenheit”). Scheffel (2017, 167) interpreta tale definizione e il fatto che si addormenti, mostrando disinteresse, come “alienazione dalla cultura della sua patria” (“Entfremdung von der Kultur seines Heimatlandes”).

Leonidas paradossalmente si addormenta⁶⁶, ma si tratta di un sonno semicosciente, consapevole di dormire, e proprio tale *rêverie* lo riporta a quella panchina al parco di Schönbrunn, dove era avvenuto il fatale incontro con il sosia⁶⁷ alla fine del terzo capitolo, luogo anaforico che qui marca la presa coscienza del suo fallimento e della sua occasione mancata.

Così come nella classificazione dell'opera dal punto di vista del genere letterario, anche nell'interpretazione dell'occasione mancata la critica non è unanime.

Se per Weber, che interpreta la crisi dell'identità di Leonidas come perdita dell'io in un gioco di ruoli regressivo, l'occasione mancata sarebbe quella di un cambiamento all'insegna di una più solida ricostruzione della personalità, per Willibrand, Palaver e Wagener sarebbe piuttosto da interpretare alla luce del saggio werfeliano *Können wir ohne Gottesglauben leben?* e, quindi, in chiave metafisico-religiosa intorno al motivo della confessione mancata come possibilità di cambiamento interiore, ovvero di una "revisione" prima di quella finale del Giudizio Universale a cui preluderebbe la scena del tribunale immaginario⁶⁸. Per Wagner e Heer, al contrario, il cambiamento mancato sarebbe una critica alla mentalità austriaca che porterebbe in sé i germi della caduta dell'Austria e della sua impossibilità di resistere all'annessione tedesca.

Pape sostiene, invece, che, contrariamente a quanto si possa supporre, l'occasione mancata non sia da ricondurre alla vita privata di Leonidas e ai personaggi femminili, che fungono da mero catalizzatore nel suo processo di presa di coscienza. Durante l'ultimo incontro con Vera, in cui Leonidas avrebbe potuto cercare in qualche modo di porre rimedio alla sua colpa, lei mostra infatti in modo inequivocabile di essere tornata solo per Emanuel e di aver già preso definitivamente congedo sia da Leonidas, e dal mondo che rappresenta, sia dall'Europa che sta per lasciare, e anche il proposito iniziale di Leonidas di dire la verità alla moglie per liberare il loro rapporto dall'ipocrisia risulta impossibile a causa della gelosia di lei e dell'opportunismo del protagonista. L'occasione mancata, quindi, per Pape non può che essere di natura politica. Nel quarto capitolo, non a caso nucleo centrale del racconto, Werfel inscena una vera e propria tipologia del burocrate che rappresenta le forze politiche in gioco nell'Austria di quegli anni. Dopo un inatteso scontro con Leonidas che, pur condividendo l'opinione comune, si schiera

⁶⁶ Mostrandosi, in realtà, con la sua povertà interiore e la sua amusicalità, controparte parodica della sua cultura, come il narratore del resto aveva già più volte ironicamente sottolineato (cfr. Wagner 2009, 303-318).

⁶⁷ Si tratta di un povero "vecchio" senz'altro della stessa età del protagonista che dorme su una panchina dello Schlosspark e che poi gli chiede l'elemosina. È Leonidas stesso a lessicalizzare il motivo del "sosia" o "fratello gemello" (trad. in Werfel 1991, 56), ossia a riconoscerlo come *alter ego* inquietante e opposto che rappresenta quello che sarebbe stato il suo destino senza il frac e Amelie. La povertà del sosia reduplica, quindi, quella di Leonidas da giovane o l'alternativa tragica alla sua vita attuale, mentre l'apparente vecchiaia anticipa quanto detto a proposito dell'aspetto del protagonista nell'ultimo capitolo. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 63: "Doppelgänger [...] Zwilling-sbruder". L'effetto a specchio, quindi, è doppio: quello dei due personaggi che si rispecchiano e delle due scene che li contengono *en abyme*.

⁶⁸ Il motivo del Giorno del Giudizio fa parte di una simbologia ricorrente nell'opera di Werfel che affonda le radici nella sua lirica espressionista degli esordi, come ad esempio nella raccolta *Der Gerichtstag* (1919). Nella lirica dell'autore si rilevano altre due costanti che ricorrono poi in forma variata anche nella produzione successiva, come anche nel nostro racconto: quella della musicalità da un lato e quella del motivo dell'estraneità e/o dello sradicamento dall'altra. Ulteriori fili rossi tematico-simbolici presenti in *Eine blassblaue Frauenschrift*, come quello della colpa rimossa, della giustizia/grazia e del doppio/dello specchio, inteso anche come una struttura a scatole cinesi o contrappuntistica, si ritrovano sia nella produzione in prosa, come in *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920), *Verdi* (1924), *Der Abituriententag* (1928), *Das Lied von Bernadette* (1941) che in quella teatrale espressionista, come in *Spiegelmensch* (1920), per citare solo alcuni esempi della vasta e multiforme produzione werfeliana. Infine anche l'ironia e il tragicomico ricorrono in modo più o meno evidente, come in *Der veruntreute Himmel* (1939) o *Jakobowski und der Oberst* (1944). Cfr. ad esempio Preisner 1991; Auckenthaler 1992; Wagner 1993; Wagener 1995; Palaver 2002; Weissenberger 2005; Kindt 2008; Koller 2009 e Knaf 2013 e 2014.

dalla parte di Bloch per il presunto figlio, il ministro segue la tipica via del compromesso, proponendo di dare la cattedra al mediocre, ma ariano Lichtl e dare un'onoreficenza al più qualificato, ma ebreo Bloch. Intorno a questi due attanti spiccano poi altre figure emblematiche, caricature dei vari atteggiamenti politici dell'epoca, come il Professor Schummerer, il braccio destro del ministro, apparentemente fedele allo *Standesstaat*, ma in fondo antisemita e opportunista voltabandiera, Skutecky, rappresentante della burocrazia fedele alla tradizione della monarchia che applica il tipico "metodo negativo", ovvero votare contro Bloch portando in causa l'età avanzata e non i motivi antisemiti, e, infine, il "subalterno dalla faccia spugnosa" che si nasconde dietro il ministro e che, alludendo all'operato della Germania e usando l'allora diffusa metafora del "vento in poppa" rappresenta i filo-nazional-socialisti austriaci, ancora illegali ma già presenti sul territorio. Pur essendosi esposto per la giustizia e la verità, abbandonando "il *tono del perfetto funzionario*"⁶⁹, Leonidas, una volta scoperto di non avere un figlio di sangue mezzo ebreo, decide di fare subito marcia indietro, come si evince dall'ultimo capitolo. Sebbene rimanga a livello implicito, piantando in asso Bloch, Pape presume che Leonidas abbandoni anche Emanuel al suo destino, come del resto ha già fatto a suo tempo con Vera, lasciando, quindi, simbolicamente campo libero ai "subalterni dalla faccia spugnosa" di turno.

Per quanto possano sembrare apparentemente distanti tra loro, tali interpretazioni ci sembrano piuttosto da considerare complementari. Alla luce della presente interpretazione di un testo così sapientemente orchestrato è emerso, infatti, un doppio tessuto testuale che, dietro l'evidente psicodramma, che si fa portavoce di una certa mentalità e di tutto uno *Zeitgeist*, disvela in controluce, come in uno specchio anamorfico⁷⁰, il dramma socio-politico dell'Austria alla vigilia dell'*Anschluss*. Inscenando un punto di vista doppiamente decentrato, quello della distanza temporale e quello della distanza spaziale dell'esilio, Werfel diagnostica una crisi speculare: quella di una già fragile identità personale messa a confronto con il rimosso freudiano di una colpa giovanile, ma anche di un intero stile di vita, e quella dell'identità nazionale, mostrando la fine di un'anacronistica illusione e presagendo il baratro storico che si sta aprendo davanti all'Austria.

⁶⁹ Trad. ivi, 77, corsivi miei. Ed. orig. Werfel 2015 [1990], 89, corsivi miei: "[Er war dem Minister gegenüber zum erstenmal im Leben] aus dem *Takt des Beamtentums* [gefallen]". Il seguente passo chiarisce di cosa si tratta: "Negli ultimi anni avevo imparato un'enorme quantità di cose, spiando i miei superiori avevo appreso modi e gesti di quell'amabile e cortese supponenza, ma anche prepotenza, che da secoli caratterizza in maniera peculiare i funzionari dell'amministrazione austriaca. Sapevo parlare. Addirittura sapevo parlare con una tale autorevole pacatezza che gli altri erano indotti a tacere" (trad. ivi, 47; ed. orig. ivi, 53: "Ich hatte in den letzten Jahren außerordentlich viel gelernt, ich hatte meinen Vorgesetzten die Gebärde des liebenswürdig verbindlichen Rechthabens und Machthabens abgelauscht, die eine weise Besonderheit unsrer Beamtentradition ist. Ich verstand zu reden. Mehr, ich verstand mit sicherer Gelassenheit so zu reden, daß alle anderen schwiegen"). Nel capitolo quarto poi si dice espressamente che sono proprio gli alti funzionari i veri detentori del potere, non i ministri che cambiano di continuo in base ai giochi di forza politici dei partiti e che "come poveri naufraghi aggrappati disperatamente alle zattere del potere non avevano né la giusta visione per comprendere i labirintici iter del lavoro ministeriale né la giusta sensibilità per le sacre regole della burocrazia fine a se stessa" (trad. ivi, 60; ed. orig. ivi, 67: "[...] luftschnappende Schwimmer zumeist, die sich verzweifelt an die Planken der Macht klammerten. Sie besaßen keinen rechten Einblick in die Labyrinth des Geschäftsganges, keinen Feinsinn für die heiligen Spielregeln des bürokratischen Selbstzwecks").

⁷⁰ Per le sue varie sfaccettature, legate a una speciale tecnica pittorica illusionistica e all'ottica, come per l'uso del termine in senso lato in riferimento a fenomeni di riflessione, rifrazione e distorsione cfr. Baltrušaitis 2004 [1978].

Riferimenti bibliografici

- Abels Norbert (1990), *Franz Werfel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- (2001), “Erinnerungsschatten und Weltdämmerung: Anmerkungen zu Franz Werfels Erzählkunst”, in Michael Schwidtal, Václav Bok (Hrsgg.), *Jugend in Böhmen: Franz Werfel und die tschechische Kultur – eine literarische Spurensuche: Beiträge des internationalen Symposiums in Budweis (České Budějovice) vom 12. bis 15. März 1998*, Wien, Praesens, 85-109.
- Auckenthaler K.F., Hrsg. (1992), *Franz Werfel. Neue Aspekte seines Werkes*, Szeged, Jate.
- Aust Hugo (1995 [1990]), *Novelle*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Bachtin Michail M. (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1963 [1929]), *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Bahr Ehrhard (2005), “Modernism and anti-Modernism in Franz Werfel's work in exile”, in Helga Schreckenberger (Hrsg.), *Die Alchemie des Exils: Exil als schöpferischer Impuls*, Wien, Praesens, 179-189.
- Baltrušaitis Jurgis (2004 [1978]), *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, trad. di Piero Bertolucci, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1985), *Anamorphoses ou thaumaturgus opticus*, Paris, Flammarion.
- Chiti Eleonora, Farnetti Monica, Treder Uta, a cura di (2003), *La perturbante: “Das Unheimliche” nella scrittura delle donne*, Perugia, Morlacchi.
- Cramer Hendrik (2019), “Finis Austriae: Schuld und Passivität in Franz Werfels *Eine blaßblaue Frauenschrift*”, in Irene Doval, Dolores Sabaté Planes (Hrsgg.), *Germanistik im Umbruch: Literatur und Kultur*, Berlin, Frank & Timme, 57-64.
- Dällenbach Lucien (1994), *Il racconto speculare. Saggio sulla mise-en-abyme*, Parma, Nuova Pratiche Editrice. Ed. orig. (1977), *Le récit spéculaire: essai sur la mise-en-abyme*, Paris, Seuil.
- Deáková Veronika (2017): “Sinnlose, widersinnige Wörter, die verzaubern: Franz Werfels Novelle *Eine blaßblaue Frauenschrift*”, in Arnulf Knafl (Hrsg.), *Sinn-Unsinn-Wahnsinn. Beispiele zur Österreichischen Kulturgeschichte. Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen 2016*, Wien, Praesens, 66-77.
- Foltin L.B. (1972), *Franz Werfel*, Stuttgart, Metzler.
- Freud Sigmund (1977), *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. IX, trad. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 81-114. Ed. orig. (1966 [1919]), *Das Unheimliche*, in Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt am Main, Fischer, 229-268.
- Freund Winfried, Hrsg. (1993), *Deutsche Novellen. Von der Klassik bis zur Gegenwart*, München, Fink.
- Fusillo Massimo (2012 [1998]), *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi.
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm (1971 [1854-1961]), *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XXVIII, Leipzig, Hirzel, 329-377, 16 Bde. in 32 Teilbänden.
- Hartmann Volker (1998), *Religiosität als Intertextualität: Studien zum Problem der literarischen Typologie im Werk Franz Werfels*, Tübingen, Narr.
- Heer Friedrich (1977), “Nachwort”, in Franz Werfel, *Eine blaßblaue Frauenschrift* (1941), Frankfurt am Main, Fischer, 154-179.
- Hutcheon Lidia (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen.
- Jungk P.S. (2001 [1987]), *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Kindt Tom (2008), “Werfel, Weiss and Co.: Unreliable Narration in Austrian Literature of the Interwar Period”, in Helke D'hoker (Hrsg.), *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Berlin, de Gruyter, 129-146.
- Kluge Friedrich (2012 [1883]), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, de Gruyter, 976.
- Knafl Arnulf, Hrsg. (2012), *Traum und Trauma: kulturelle Figurationen in der österreichischen Literatur: Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 15. und 16. April 2011 in Wien*, Wien, Praesens.
- , Hrsg. (2013), *Die Avantgarde und das Heilige: neue Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Forschung über Franz Werfel. Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 23. und 24. März 2012 in Wien*, Wien, Praesens.

- , Hrsg. (2014), *Reise und Raum: Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur: Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 26. und 27. April 2013 in Wien*, Wien, Praesens.
- , Hrsg. (2015), *Ende einer Ära: Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen 2014 Wien: 1914 in den Literaturen der Donaumonarchie und ihrer Nachfolgestaaten. Beiträge zur Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 28./29. März 2014 in Wien*, Wien, Praesens.
- , Hrsg. (2016), *Medium, Medialität, Intermedialität: Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen 2015 Wien: Beiträge zur österreichischen Kulturgeschichte: anlässlich der Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 27./28. März 2015 in Wien*, Wien, Praesens.
- , Hrsg. (2018), *Literatur als Erotik: Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen 2017 Wien: Beispiele aus Österreich. Anlässlich der Jahrestagung der Franz Werfel-StipendiatInnen am 27./29. April 2017 in Wien*, Wien, Praesens.
- Koller Olga (2009), *Judentum und Christentum im Leben und Werk Franz Werfels*, Diss., Wien, doi: 10.25365/thesis.5374.
- Kriegleder Wynfrid (2011), "Juden und Jugendschuld bei Franz Werfel: *Der Abituriententag* und 'Eine blaßblaue Frauenschrift'", in Hans Wagener, Wilhelm Hemecker (Hrsgg.), *Judentum in Leben und Werk von Franz Werfel*, Berlin-Boston, de Gruyter, 43-59, doi: 10.1515/9783110252828.43.
- Kuri Sonja (2019), "Sehr geehrter Herr Sektionschef! oder: Wie aus einem Appell (fast) eine Obligation wird: der Brief in Franz Werfels Novelle *Eine blaßblaue Frauenhandschrift*", in Elena Polledri, Simone Costagli (a cura di), *La lettera nella letteratura tedesca ed europea*, vol. 56, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 209-228.
- Lea H.A. (1982), "Franz Werfels Requiem für Österreich", in D.G. Daviau, L.M. Fischer (Hrsgg.), *Das Exilerlebnis. Verhandlungen des 4. Symposium über deutsche und österreichische Exilautoren*, Columbia, SC, Camden House, 242-252.
- Magris Claudio (1996 [1963]), *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.
- Orlando Francesco (2015 [1993]), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Nübling Damaris (2011), "Von der 'Jungfrau' zur 'Magd', vom 'Mädchen' zur 'Prostituierten': Die Pejorierung der Frauenbezeichnungen als Zerrspiegel der Kultur und als Effekt männlicher Galanterie?", in Jörg Riecke (Hrsg.), *Historische Semantik. Jahrbuch für Germanistische Sprachgeschichte*, Bd. II, Berlin-New York, de Gruyter, 344-359, doi: 10.1515/9783110236620.344.
- Palaver Wolfgang (2002), "Gnade und Schuld in Franz Werfels Roman 'Eine blaßblaue Frauenschrift'", in Peter Tschuggnall (Hrsg.), *Religion – Literatur – Künste. Ein Dialog*, Salzburg, Müller-Speiser, 202-216.
- Pape Matthias (2004), "'Depression über Österreich' Franz Werfels Novelle 'Eine blaßblaue Frauenschrift' (1940) im kulturellen Gedächtnis Österreichs", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Bd. 45, 141-178.
- Paulsen Wolfgang (1993), "Franz Werfel", in Id., *Der Dichter und sein Werk: von Wieland bis Christa Wolf*, Frankfurt am Main, Lang, 473-489.
- (1995), *Franz Werfel: Sein Weg in den Roman*, Tübingen-Basel, Francke.
- Pazi Margarita (1996), "Franz Werfel zwischen Selbstdarstellung und Wunschvorstellung", in Hans-Jürgen Schrader, E.M. Simon, Charlotte Wardi (Hrsgg.), *The Jewish Self-Portrait in European and American Literature*, Tübingen, de Gruyter, 55-71.
- Pfanner Helmut (2003), "Zweimalige Vergangenheitsbewältigung: Franz Werfels Novelle *Eine blaßblaue Frauenschrift* und ihre Verfilmung durch Axel Corti", *Literatur für Leser*, vol. 26, n. 1, 28-36.
- Preisner Rio (1991), "Franz Werfel und der Expressionismus", in Margarita Pazi (Hrsg.), *Berlin und der Prager Kreis*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 111-125.
- Rank Otto (1979), *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. di M.G. Cocconi Poli, Milano Sugarco. Ed. orig. (1914), "Der Doppelgänger", *Imago*, vol. 3, n. 2, 97-164.
- Reffet Michel (1989), "Franz Werfel and psychoanalysis", in Lothar Huber, *Franz Werfel: An Austrian Writer Reassessed*, Oxford, Berg, 107-124.
- Saletta Ester (2006), *Die Imagination des Weiblichen. Schnitzlers Fräulein Else in der österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau.

- Scheffel Michael (2017), "Nachwort", in Franz Werfel, *Eine blaßblaue Frauenschrift*, kommentierte Ausgabe hrsg. von Werner Bellmann, Stuttgart, Reclam, 154-167.
- Sukhina Elena (2013), "Das Eigene und das Fremde: zum Problem der Identität bei F. Werfel", in Arnulf Knafel (Hrsg.), *Die Avantgarde und das Heilige*, Wien, Praesens, 49-65.
- Trabert Florian, Stuhlfauth-Trabert Mara (2015), "Franz Werfel 'Eine blaßblaue Frauenschrift' (1941)", in Sonja Klein, Sikander Singh (Hrsgg.), *Die deutsche Exilliteratur 1933 bis 1945. Perspektiven und Deutungen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 136-151.
- Tramer Erwin (1985), "Der Dichter zwischen den Religionen: Franz Werfel", *Der Literat*, vol. 27, 171-172.
- Urban Bernd (1973), "Franz Werfel, Freud und die Psychoanalyse. Zu unveröffentlichten Dokumenten", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 47, n. 2, 267-285, doi: 10.1007/BF03376270.
- Wagner Hans (1993), *Understanding Franz Werfel*, Columbia, University of South California Press.
- (1995), "Gericht über eine Lebenslüge. Zu Franz Werfels *Eine blaßblaue Frauenschrift*", *Brücken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei*, N.F. 3, 191-208.
- (2009), "Spuren des Exils im Werk Franz Werfels", in N.O. Eke, G.P. Knapp (Hrsgg.), *Neulektüren - New Readings*, Amsterdam, Rodopi, 179-193, doi: 10.1163/9789042028753_011.
- Wagner Michael (2009), *Literatur und nationale Identität. Österreichsbewußtsein bei Franz Werfel*, Wien, Praesens.
- Wallas A.A. (1990), "Franz Werfel: Kulturkritik und Mythos 1918/19", *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, vol. 94, 75-137.
- Weber Alfons (1990), *Problemkonstanz und Identität. Sozialpsychologische Studien zu Franz Werfels Biographie und Werk – unter besonderer Berücksichtigung der Exilerzählungen*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, Peter Lang.
- Weinelt Nora (2015), "Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe 'Held' und 'Antiheld'. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive", *Helden. heroes. héros*, vol. 3, n. 1, 15-22.
- Weissenberger Klaus (2005), "Franz Werfels Prosa: ihre Entwicklung vom sozialkritischen Pathos zum gemeinschaftsbildenden Ethos", in Helga Schreckenberger (Hrsg.), *Die Alchemie des Exils: Exil als schöpferischer Impuls*, Wien, Praesens, 191-215.
- Werfel Franz (1975), "Ein Versuch über das Kaisertum Österreich" (1936), in A.D. Klarmann (Hrsg.), *Zwischen oben und unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, literarische Nachträge*, München, Langen Müller, 493-520.
- (2015 [1990]), *Eine blaßblaue Frauenschrift*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1991), *Una scrittura femminile azzurro pallido*, trad. di Renata Colorni, Milano, Adelphi.
- (2016), *Una scrittura femminile azzurro pallido*, trad. di Nicoletta Giacon, Milano, Garzanti.
- Willibrand W.A. (1945), "Franz Werfels *In einer Nacht, Eine blaßblaue Frauenschrift* and *Jacobowsky*", *Monatshefte*, vol. 37, n. 3, 146-158.



Citation: V. Dei (2020) Irène Némirovsky e l'impossibile oblio delle origini. *Lea* 9: pp. 81-91. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12418>.

Copyright: © 2020 V. Dei. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Irène Némirovsky e l'impossibile oblio delle origini

Valeria Dei

Università degli Studi di Pisa e Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3
([<valedei@hotmail.it>](mailto:valedei@hotmail.it))

Abstract

This study does not aim to explore the biographical vicissitudes of Irène Némirovsky (1903-1942), a Russian Jewish woman who emigrated to France and died in Auschwitz, but it rather deals with the modalities adopted by the writer in thematising the Jewish condition in her work. The analysis of some novels will show a recurring tension between the desire for integration in the bourgeois world and awareness of the impossible acceptance of diversity that is embodied in each Jewish character in Némirovsky's works. Integration can only be achieved by rejecting one's own origin. However, assimilation cannot be completely achieved because of the impossibility of denying these origins.

Keywords: integration, Irène Némirovsky, Jewish condition, origins

Contrariamente a quanto potrebbe lasciare pensare il titolo, in questo studio non mi interessa tanto approfondire gli aspetti biografici e le vicende personali di Irène Némirovsky, ebrea russa emigrata in Francia e morta ad Auschwitz, quanto piuttosto indagare le modalità con cui la scrittrice ha tematizzato nella sua opera la condizione ebraica e mostrare come essa diventi poi esemplificativa di tante altre situazioni che hanno a che fare da un lato con una dimensione di problematico distacco da un'origine, dall'altro con il difficile inserimento in un mondo di cui si è desiderato entrare a far parte, ma che per molti aspetti si è rivelato insoddisfacente. I testi némirovskiani vedono infatti quasi sempre come protagonisti figure di ebrei che hanno abbandonato il loro mondo di origine e hanno tentato di integrarsi nella società borghese francese senza mai riuscirci del tutto, restando perennemente in bilico tra assimilazione e in-assimilazione¹, tra appartenenza e non appartenenza. Il tema

¹ Sono consapevole che la parola assimilazione possa prestarsi a equivoci e che sarebbe più corretto parlare di integrazione intendendo con quest'ultimo termine un processo in cui si riconosce l'uguaglianza di tutti con tutti, pur nel

che analizzo è perciò quello che ho definito come di una “diversità non del tutto assimilata che aspira a integrarsi onorevolmente e dignitosamente ma anche dispera che ciò sia possibile”.

Per meglio esplicitare questo tema della diversità non del tutto assimilata, farei riferimento ai due concetti di *pariah* e *parvenu* di Hannah Arendt concepiti in una serie di articoli tra il 1933 e il 1942, che traspongo su un piano letterario. Se gli ebrei volevano ottenere un posto nella società borghese tedesca del XIX secolo e abbandonare quindi la loro posizione di paria, ci dice la Arendt, dovevano diventare dei *parvenus*, cioè dimostrare di essere delle “exceptions from the masses of Jews [...]”. Every one of them had henceforth to prove that although he was a Jew, yet he was not a Jew” (Arendt 1946, 26-27). Si faccia caso intanto a questa sorta di paradosso per cui l’ebreo *parvenu* è un ebreo e tuttavia non lo è. La Arendt sottintende che per essere riconosciuto come uguale nel mondo dei gentili l’unica strada per l’ebreo intraprendente era quella che lo conduceva a misconoscere, tradire i suoi confratelli. Era, in altre parole, la strada della menzogna e della rinuncia: “They were thus forced to betray not only sections of their ‘backward brethren’ but their entire people as well themselves” (*ibidem*). Insomma gli ebrei per arrivare a destinazione, per emanciparsi, devono rinnegare la loro appartenenza originaria. Certo, la Arendt sta svolgendo considerazioni di tipo storico-sociologico legate all’emancipazione degli ebrei dell’epoca post-illuminista, ma ai fini del mio lavoro di analisi testuale mi preme valorizzare questa dialettica, per molti aspetti caratteristica di tante altre dinamiche di assimilazione tipiche delle società democratiche, ma più che mai intrinseca a quella ebraica in cui sono sempre in gioco uno slancio in avanti verso il mondo dell’assimilazione e uno sguardo all’indietro verso un’origine, delle radici che, vuoi per necessità o vuoi per scelta, si è stati costretti ad abbandonare, rifiutare, dimenticare. Le opere di Irène Némirovsky ci mostrano infatti proprio questa dialettica e ci pongono così di fronte al seguente interrogativo: che cosa si perde e che cosa si guadagna nel tentato processo di assimilazione?

Sofferamoci innanzitutto sulla seconda parte di questa domanda, quella relativa ai possibili guadagni. Per i *parvenus* ebrei némirovskiani l’assimilazione si può compiere solo al prezzo di una rinuncia, come se la società all’interno della quale provano a inserirsi avesse loro proposto una sorta di patto che più o meno assume questa forma: noi società ti accogliamo, ma tu, ebreo, rinunci alla tua identità precedente, diventa come uno di noi, o meglio diventa uguale a tutti noi. E nella prospettiva di uscire dal loro “piccolo mondo” per entrare nel “grande mondo” con la speranza di essere finalmente uguali agli altri, con gli stessi diritti e socialmente riconosciuti, questo patto viene accettato. Le storie di Némirovsky ci mostrano, però, come nel momento in cui finalmente si è riusciti, o meglio si è creduto di essere riusciti a integrarsi, all’improvviso ci si rende conto che in questo processo di assimilazione c’è qualcosa che non funziona, che la promessa offerta dalla modernità, in cui si è creduto e per la quale si è rinunciato, è in realtà una promessa mancata. In altre parole, la grande promessa di uguaglianza universale alla base del progetto illuminista e democratico è andata incontro a insuccessi e fallimenti. Questa società teoricamente aperta a tutti, infatti, in molti casi ha mostrato fastidio e anche repulsione verso

rispetto delle tante diversità. Tuttavia ho scelto di mantenere il termine assimilazione perché, nei fatti, molti ebrei, soprattutto quelli appartenenti alle classi elevate, tesero a dismettere stili e condotte di vita tradizionali e adottarono quelli della borghesia europea. Con questo non voglio sottintendere che gli ebrei che si assimilarono si piegarono a un ricatto, accettarono una violenza. Certo, quelle componenti non mancarono, ma in buona sostanza si trattò di una libera scelta, di un compromesso accettato nel nome di una convinzione condivisa da molti: assumere quegli stili di vita altro non era che il modo per accedere a diritti e doveri uguali per tutti. Furono le reazioni di rigetto, il rifiuto e la discriminazione praticata dai gentili, a rendere retrospettivamente sospetta quella scelta di assimilazione che però era stata originariamente intesa in chiave di integrazione sostanziale e non certo come una accettazione passiva e interessata dei valori e dei costumi degli altri.

l'identità e, si direbbe, la natura immodificabile di alcuni individui o gruppi di individui. Come se a un certo punto la maggioranza dei cosiddetti normali o integrati resistesse a quel processo di accoglienza e uguaglianza di tutti con tutti e cominciasse a discriminare e cioè a individuare il diverso nell'uguale, qualcuno che pretende di essere come noi ma in realtà non lo è. I grandi processi di uguaglianza hanno cambiato natura e sono diventati processi di omologazione e conformismo. Se dunque la prospettiva avrebbe dovuto essere quella di una società di "diversi ma uguali", ci si ritrova, invece, in una società in cui esistono persone più o meno uguali di altre, in cui alcuni individui, a causa di certe loro caratteristiche, presuntamente ontologiche, sono ritenuti meno uguali degli altri e per questo considerati sospetti. Ciò non riguardò solo gli ebrei, ma senza dubbio l'ebreo è l'esempio più significativo per rendere conto di come i meccanismi di assimilazione siano così degenerati. All'ebreo viene continuamente richiesto di rinunciare alla sua diversità, di abiurare la sua identità, di rinnegare la sua appartenenza, quella presunta differenza radicale di cui sempre e comunque si diffida, anche, se non soprattutto, quando quello ha dichiarato la sua (sospetta) volontà di integrarsi. Si potrebbe esplicitare meglio con una formula del genere: da un lato i gentili impongono all'ebreo di diventare come loro, di spogliarsi di tutte le caratteristiche derivanti dalla sua origine e appartenenza, dall'altro continuano a non fidarsi di qualcuno che si è reso indistinguibile da loro e proprio per questo sembra minacciarli. Una sorta di doppio vincolo batesoniano per cui se uno vuole essere accettato deve rendersi simile a tutti gli altri, ma più ci riesce, più assomiglia all'altro, più diventa sospetto.

L'assimilazione può quindi corrispondere a una falsa o mancata assimilazione sia perché gli altri, i gentili possono respingerti (tu ebreo non sei come noi gentili), sia perché essa comporta una rinuncia a qualcosa, una rinuncia alla propria "sostanza originaria". Se nel primo caso l'accusa di questo fallimento viene rivolta direttamente ai gentili, la seconda contraddizione è in realtà il risultato di una reazione interna da parte dell'ebreo stesso che rivendica la sua appartenenza originaria, o comunque prova nostalgia per essa (io non sono come voi gentili).

Sappiamo che a livello culturale e politico sono esistiti individui, associazioni, movimenti che hanno promosso e difeso questa appartenenza, sta di fatto che per i *parvenus* ebrei dei romanzi némirovskiani questa rivendicazione, questo anelito verso le proprie radici resta nei fatti senza risposta. Se è vero infatti che quello slancio in avanti che li ha portati a tradire e rinunciare alla propria origine non riesce a trovare una vera e propria realizzazione, è vero anche che essi si sono spinti troppo oltre nel loro percorso di assimilazione, e così è tardi anche per poter tornare indietro. Detto altrimenti: si registra una tensione tra un "andare verso senza prospettive" e un "tornare a senza possibilità", tra un rifiuto delle origini che non viene alla fine ripagato come ci si aspettava e una nostalgia per un passato impossibile da dimenticare ma anche impossibile da ripristinare.

Più che verificare la positività dell'assimilazione, l'opera némirovskiana diventa quindi il banco di prova delle sue contraddizioni, e più in generale di tutte le omologazioni moderne.

Proviamo quindi a entrare più nel vivo dell'analisi testuale, insistendo su questa dinamica mondo dell'assimilazione/mondo delle origini, che si può esplicitare anche attraverso altrettante coppie oppostive (slancio in avanti/sguardo all'indietro, futuro/passato, ricchezza/povertà...), e cerchiamo di cogliere soprattutto l'ambivalenza sottesa a esse. In che modo nell'opera némirovskiana il mondo delle origini rappresenta insieme un valore e un disvalore? Sta al contempo sotto il segno del negativo (ci si vuole emancipare da un'appartenenza, un'origine vergognosa, limitante) e del positivo (si rivendica orgogliosamente questa stessa appartenenza).

Per comprendere meglio le aporie insite nel processo di integrazione, le contraddizioni che caratterizzano il momento dell'arrivo e questa dialettica mondo dell'assimilazione/mondo delle origini, mi pare a questo punto fondamentale definire più nello specifico che cosa si perde allorché ci si emancipa dal mondo originario.

In generale, l'universo delle origini abbandonato e rifiutato non può essere inteso come il mondo altamente specifico della tradizione e della spiritualità ebraica (tanto più se si pensa che nell'opera di Némirovsky è totalmente assente la descrizione di un mondo siffatto), ma non mi limiterei nemmeno a leggere e definire quella che ho chiamato "sostanza originaria" esclusivamente come identità *tout court* ebraica. Certo Némirovsky parla proprio di ebrei, ma questa ebraicità è rappresentata in un modo tale da diventare il paradigma di situazioni più universali che sono generalmente umane, anche se soprattutto moderne. Le sue opere testimonierebbero insomma un interesse rivolto a certe condizioni e situazioni, esemplificate in modo pregnante da personaggi ebrei, ma non da loro esclusivamente. Adottando questa prospettiva universalizzante, ma non per questo generica, viene da chiedersi allora per cosa possa effettivamente stare quella "sostanza originaria" ebraica a cui i protagonisti némirovskiani si vedono dolorosamente costretti a rinunciare, pur senza mai farlo del tutto.

Una scrittrice come Némirovsky ha insistito molto sulle origini povere dei suoi personaggi, sulla loro provenienza da mondi emarginati, esclusi, disprezzati. Quei personaggi sono diventati ricchi e "importanti" e tuttavia non possono, non vogliono dimenticarsi mai che vengono da lì, e cioè non tanto da una terra specifica, da una patria, bensì da un "non luogo", simbolicamente da una nudità originaria da cui, in fondo, tutti proveniamo, anche se poi normalmente tendiamo a nascondere dietro ad apparenze e possedimenti, a dimenticarne. Essere dolorosamente, orgogliosamente ebrei per questi personaggi significherebbe allora anche non dimenticarsene, dimostrarsi orgogliosi di questa mancanza di patria, casa, proprietà, potere; essere orgogliosi della propria nuda umanità.

In questo senso probante è l'esempio di *David Golder*, romanzo che nel 1929 decretò la fama della Némirovsky. David Golder è un uomo di affari ebreo di povere origini russe che, trasferitosi in Francia per cercare di integrarsi e garantirsi un posto nella società borghese francese, partendo dal nulla si è arricchito senza scrupoli e con ogni mezzo a sua disposizione. Il protagonista némirovskiano è un affarista spietato discendente diretto di Shylock e, a una prima lettura del testo, uno degli aspetti più importanti attorno a cui sembra ruotare il romanzo è il denaro, o piuttosto, l'accanimento da lui mostrato per conquistarlo e mantenerlo. Tuttavia, nonostante Golder si adoperi fino all'ultimo per guadagnare e possedere, non solo mostra di avere un atteggiamento quasi sprezzante nei confronti del denaro (come testimoniano i suoi pensieri di fronte al suicidio del proprio socio di affari: " 'Che idiozia tutto ciò, che idiozia...'. Non trovava altre parole... Non ce n'erano altre. Era una cosa idiota, idiota... '[...] Perché l'ha fatto? Ammazzarsi alla sua età come una sartina,' mormorò quasi con disgusto 'per i soldi...'"²), ma ha anche piena coscienza e consapevolezza dell'illusoria stabilità assicurata da questo bene e, di conseguenza, della sua propria condizione precaria. Tanto che ci trasmette l'idea che, alla fine, tra le mani non resta altro che il Nulla ("Il denaro andava e veniva da un affare all'altro... E adesso? 'Miliardi sulla carta, sì, ma in mano, niente, un bel niente...'"³). Ma ancor più merita evocare il dialogo che, nelle ultime pagine del romanzo, il protagonista, ormai in punto di morte, intrattiene con un giovane e povero ebreo russo pieno di aspettative e speranza per un futuro di benessere e agiatezza: "Il ragazzo, con voce profonda, ardente, sussurrò: 'Alla fine... si diventa ricchi...' 'Alla fine si crepa', disse Golder 'soli come cani, così come si è vissuti...'"⁴.

² Trad. di Belardetti in Némirovsky 2006, 23. Ed. orig. Némirovsky 2011 [1929], 420: "Il ne trouvait pas d'autres mots. Il y en avait pas d'autres. [...] Pourquoi a-t-il fait ça? Se tuer, à son âge, comme une modiste, murmura-t-il avec une espèce de dégoût, pour de l'argent...".

³ Trad. *ivi*, 73. Ed. orig. *ivi*, 461: "Tout coulait, tout disparaissait d'une affaire à une autre... Et maintenant? 'Des milliards sur le papier, oui, mais dans les mains, rien, pas ça...'"

⁴ Trad. *ivi*, 173. Ed. orig. *ivi*, 543: "Le garçon murmura d'une voix basse, ardente: 'Après... on devient riche...' - 'Après on crève' dit Golder, 'seul comme un chien comme on a vécu'".

Ecco, mi pare che questo Niente, inizio e fine dell'esistenza di Golder (ricordo infatti che il romanzo mette in scena la parabola discendente del protagonista e si conclude con la sua morte), debba essere letto non solo da un punto di vista negativo come il segno di una povertà economica e una precarietà di classe che si è cercato e si cerca inutilmente di cancellare, ma anche da un punto di vista positivo ancora una volta come espressione di quella nudità originaria e autentica di cui Golder, proprio perché ebreo, non può e non vuole dimenticarsi, dimostrandosi in ciò cognitivamente e moralmente superiore agli altri ricchi borghesi.

Nelle mie premesse ho parlato di un "andare verso senza prospettive" e di un "tornare a senza possibilità". Ma per questo romanzo némirovskiano si può davvero parlare di impossibilità di un ritorno? Se la morte di Golder ("solo come un cane, così come ha vissuto...") può rappresentare una sorta di ritorno all'origine, a questo punto diventa, qui più che mai, necessario specificare che non si tratta di un *nostos*, di un ritorno alla patria, alla tradizione, alla comunità, alla spiritualità ebraica, ma appunto si torna a essere nudi come si è venuti al mondo, caratteristica questa che, senza voler forzare la lettura del testo in senso religioso, mi porta ad accostare il protagonista némirovskiano alla figura biblica di Giobbe che "nudo [è] uscito dal ventre della madre e nudo tornerà come è venuto".

Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt, autori di una delle più importanti monografie sulla Némirovsky (Philipponnat, Lienhardt 2007), hanno definito il ritorno di Golder come un ritorno pacificato ai padri. Una definizione che a mio avviso, però, non si adatta perfettamente a questo personaggio e non rende neppure conto della complessità di questo ritorno. Non solo ho qualche reticenza a parlare di un ritorno ai padri, se per padri intendiamo la tradizione, la spiritualità e le radici ebraiche; ho anche qualche riserva ad accettare l'aggettivo "pacificato". Sì, Golder alla fine morendo torna a quel nulla da cui è partito, alla nudità originaria a cui si richiama Giobbe ma anche l'*Ecclesiaste*, e in questo senso si può parlare di una pacificazione, o meglio di un'accettazione. Ma le ultime pagine del romanzo, che ci mostrano la lenta e dolorosa agonia del personaggio, non mi sembrano corrispondere a un ritorno pacifico: "Aveva l'aspetto e l'immobilità raggelata dei morti. Pure, la morte non l'aveva invaso per intero, tutt'a un tratto, come una fiamma. Golder aveva sentito scemare la voce, il calore, la coscienza dell'uomo che era stato. Ma fino all'ultimo conservò lo sguardo"⁵.

La difficoltà a morire di Golder, il suo attaccamento alla vita, sembrano quindi piuttosto riflettere quel sentimento ambivalente e drammatico di rifiuto e attaccamento alle origini. Tanto più che, sempre pochi istanti prima di spirare, Golder quasi si identifica con quel giovane povero ebreo (di cui ho prima citato il dialogo) che, come aveva fatto lui, pieno di speranze si sta allontanando dalla povertà delle origini per andare ad arricchirsi. Sì, veniamo dal nulla e al nulla ritorniamo, sembra dirci Golder, e tuttavia vale la pena provarci, gettarsi vitalmente nella mischia del mondo.

Ma prendiamo un altro esempio utile ad avvalorare e a specificare meglio quanto detto finora. Il testo che ho in mente è il romanzo *Les chiens et les loups* (1940), in cui la tematica del richiamo e dell'impossibile oblio delle origini è centrale.

Il romanzo infatti ruota attorno alle vicende di Ada e Ben, due poveri cugini ebrei ucraini, e del loro ricco cugino assimilato Harry Sinner. Dopo un'infanzia trascorsa a Kiev (dove già si registra la distanza che separa Ada e Ben, abitanti della zona povera della città, e il cugino residente nella parte alta e ricca, in qualche modo già assimilato ai costumi borghesi occidentali),

⁵ Trad. *ivi*, 180. Ed. orig. *ivi*, 549: "Il avait l'aspect et l'immobilité glacée des morts. Pourtant la mort ne l'avait pas envahi tout entier, tout d'un coup, comme un flot. Il avait senti comme il perdait la voix, la chaleur humaine, la conscience de l'homme qu'il avait été. Mais jusqu'à la fin il conserva le regard".

i tre si ritrovano in Francia, a Parigi. Ada e Ben, diventati marito e moglie, cercano di farsi spazio nella società francese restandone tuttavia ai margini; Harry, invece, che ha rifiutato le proprie origini, riesce a penetrare nel mondo borghese francese e sposa la bella, ricca e gentile Laurence. Ma l'incontro con Ada e Ben porta Harry a fare i conti proprio con quel passato di cui ha cercato di disfarsi e che ha tentato di dimenticare; la giovane donna, in particolare, se suscita in lui un senso di repulsione, ha anche un fascino misterioso da cui egli non può non essere attratto, tanto da condurlo fino alla rottura del matrimonio con la bella gentile.

Ora, però, se è vero che in Harry, colui che rappresenterebbe l'ebreo assimilato, si registra un sentimento di attrazione e repulsione verso i poveri e sporchi cugini russi, ossia quel rifiuto e nostalgia delle origini, è pur vero che anche Ada e Ben provano sentimenti analoghi nei confronti del cugino. Mi spiego meglio: Ada e Ben rappresentano per Harry quell'universo di origine abbandonato e rifiutato, ma non in quanto ebrei fedeli alla tradizione. Come ho detto, anche loro cercano di integrarsi nella società francese, di farsi spazio in quel mondo, e sono in un certo senso attratti da Harry per le ragioni opposte per cui lui è attratto da loro, sono cioè attratti dalla sua posizione di importanza e rispettabilità. Questo sentimento, più forte in Ada, che è fin da piccola affascinata dall'aspetto curato del cugino ("Harry era seduto al centro. [...] Ada non si sarebbe stupita se avesse indossato un abito d'oro. [...] Portava pantaloni grigio perla, con una giacca nera e il colletto tondo degli studenti di Eton. Aveva l'aria timida e scontrosa, ma per Ada questo aumentava il suo prestigio. Com'era pettinato bene!"⁶), in Ben diventa piuttosto "un misto di ammirazione e invidia"⁷. Ma, come per Harry, lo sguardo in avanti coesiste con lo sguardo all'indietro, il desiderio di assomigliare a quel cugino, che così bene ha assunto le maniere e i modi gentili, convive in Ben con un attaccamento alle origini. Anzi, Ada e Ben ancor più di Harry non possono e non vogliono dimenticarsi da dove provengono, rimangono ostinatamente se stessi, come se in loro fosse presente quasi un attaccamento istintivo alla loro posizione di *outsiders*. La giovane donna, pittrice, si rifiuta di adeguare la sua pittura a quella del mondo borghese occidentale, continuando a dipingere paesaggi russi (una pittura "autentica, genuina, barbara"⁸); Ben vive di espedienti, passando da un affare all'altro; in altre parole non intende piegarsi ai dettami della rispettabilità.

In questo testo némirovskiano, il rapporto complesso e problematico che i personaggi ebrei intrattengono con le loro origini sembra esserci dato soprattutto attraverso questo incontro/scontro tra ebreo ricco (il "cane") e ebreo povero (il "lupo"), o meglio tra ebreo assimilato, *parvenu*, ed ebreo *pariah*. Un incontro/scontro che certo poi sempre si colloca all'interno di quella cornice più ampia del confronto/scontro tra ebreo e società gentile. Da un lato c'è sì la società gentile che nega l'uguaglianza con gli ebrei (pensiamo per esempio alla diffidenza del padre della bella gentile con cui Harry si sposa, così come a certi atteggiamenti della sposa stessa) e l'ebreo che rivendica la sua appartenenza (Harry che è sedotto dal fascino della cugina povera e ritorna alle origini, anche se poi come sempre non si tratta di un vero ritorno), ma dall'altro ci sono Ada, Ben e Harry che, in un certo senso, si scambiano le stesse accuse della società gentile. Di fronte ai poveri e sporchi cugini, Harry nega di essere come loro – e qui è lui a mettersi dalle parti della società gentile e a introiettarne i pregiudizi –, ma Ben e Ada gli

⁶ Trad. di Di Leo in Némirovsky 2008, 79. Ed. orig. Némirovsky 2011 [1940], 572: "Au centre, Harry était assis. [...] Ada n'eût pas été étonnée de lui voir un habit d'or. [...] Il portait le pantalon gris perle, la veste noir et le col rond des écoliers d'Eton. Il avait l'air timide et maussade, mais cela même augmentait, pour Ada, son prestige. Comme il était bien coiffé!".

⁷ Trad. *ivi*, 76. Ed. orig. *ivi*, 570: "un mélange d'admiration, d'envie".

⁸ Trad. *ivi*, 139. Ed. orig. *ivi*, 621: "authentique, ingénu, barbare".

ricordano, invece, che lui è proprio come loro, che in nulla differisce da loro e che con i gentili non ha niente a che vedere. In questo caso sono quindi i due poveri e sporchi cugini che si fanno eco delle accuse dei gentili (hanno ragione a diffidare di te, tu non sarai mai come loro!), ma per rivendicare il loro statuto di *outsider* e, di fatto, denunciare un'assimilazione in cui si deve rinunciare al proprio Vero Sé, per riprendere una terminologia dello psicanalista Donald Winnicott (1976 [1965]).

A tale proposito, mi pare significativo questo acceso dialogo tra Ben e Harry:

[Ben] Andò su tutte le furie [...] Le parole che gli uscivano dalla bocca erano un misto di yiddish e di russo: Harry le capiva a stento. Trovava un che di ripugnante e di grottesco in quelle maledizioni, in quei gesti, in quelle grida di odio. [...] 'La smetta!' esclamò con durezza Harry. 'Non siamo in un ghetto dell'Ucraina, qui!'. 'Eppure è da lì che vieni, come me, come lei! [...] Tu che ci guardi dall'alto in basso, che ci disprezzi, che non vuoi avere niente in comune con la marmaglia giudea! Lascia passare un po' di tempo! Presto ti confonderanno di nuovo con quell'ambiente! Tornerai a farne parte, tu che ne sei uscito, tu che hai creduto di liberartene! Ti ho sempre detestato! Per le stesse ragioni che ti facevano amare da Ada! Perché eri ricco! Perché avevi vestiti puliti! Perché eri felice! Ma lascia passare un po' di tempo e vedremo chi di noi due sarà più felice [...] tu ricco e viziato fin da bambino, o io, povero ebreo disgraziato! [...] Non reagirei così se fosse di un'altra famiglia, di un'altra razza... In quel caso mi sarei detto 'Ben, vecchio mio, tu vieni dal fango e lui, invece, è un principe! Sparisci!' Ma tu non sei un principe! Guardati! Hai il mio stesso naso adunco, gli stessi capelli crespi, e sei anche debole e malaticcio, affamato e miserabile, proprio come me. Affamato d'altro, ma pur sempre affamato, e non sazio e appagato alla stregua degli altri... [...] Io e lui, lui e io, siamo della stessa stoffa! Siamo fratelli!'⁹

In queste parole di Ben, come anche altrove nel romanzo, si insiste sulla razza, sul legame di sangue (l'"oscuro richiamo del sangue"), su alcune caratteristiche fisiche tipicamente ebraiche ("naso adunco", "capelli crespi", "debole e malaticcio, affamato e miserabile"). Ora, sono passi del genere che hanno valso alla Némirovsky accuse di antisemitismo, ma a me pare riduttivo fermarsi a considerare la comune origine ebraica dei tre cugini come un puro dato biologico e razziale. Credo, infatti, che questa, così come altre opere némirovskyane, trascenda tale dato. Come ho già accennato, l'identità ebraica non deve essere intesa esclusivamente da un punto di vista etnico e, di conseguenza, anche il ritorno alle proprie radici non deve essere concepito in termini di determinismo genetico. Del resto, negli ultimi anni, la riscoperta della Némirovsky in seguito alla pubblicazione di *Suite française* (2004) ha portato la critica a riabilitare la scrittrice dalle accuse di antisemitismo. Se alcuni hanno giustificato l'uso che Némirovsky ha fatto di

⁹ Trad. ivi, 167-169. Ed. orig. ivi, 644-645: "[Ben] Il fut brusquement hors de lui [...] Les paroles qui sortaient de ses lèvres étaient mêlées de yiddish et de russe: Harry les comprenait à peine. Il y avait pour lui quelque chose de répugnant et de grotesque dans ces malédictions, ces gesticulations, ces clameurs de haine. [...] – Taisez-vous! cria rudement Harry: nous ne sommes pas dans un ghetto de l'Ukraine, ici! – Tu en est sorti pourtant, comme moi, comme elle! [...] Toi qui nous regardes de haut, qui nous méprises, qui ne veux rien avoir de commun avec la racaille juive! Attends un peu! Attends! et on te confondra de nouveau avec elle! Et tu te mêleras à elle, toi qui en est sorti, toi qui as cru en échapper! Comme je t'ai toujours détesté! Pour les raisons qui te faisaient aimer d'Ada! Parce que tu étais riche! Parce que tu portais des vêtements propres! Parce que tu étais heureux! Mais attends un peu! et on verra qui de nous sera le plus heureux [...] toi, riche, gâté de l'enfance, ou moi, pauvre Juif misérable!"; "[...] Ce n'est pas comme si vous étiez d'un autre sang, d'une autre race... Alors, là, je me serais dit: Ben, mon vieux, toi, tu es de la boue, et lui, c'est un prince! Va t'en! Mais tu n'es pas un prince! Regarde-toi! Tu as mon nez crochu, et mes cheveux crépus, et tu es faible, maladif, affamé et malheureux comme moi. Affamé d'autres choses, mais affamé tout de même et non pas repu et comblé comme les autres! [...] Lui et moi, moi et lui, nous sommes faits de la même étoffe! Nous sommes frères!"]

certi stereotipi antiebraici come il risultato dell'odio di sé dell'ebreo¹⁰, Susan R. Suleiman nel suo recente studio *The Némirovsky Question: the life, death and legacy of a Jewish Writer in the 20th Century French* (2016) parte con il chiedersi se la scrittrice possa essere considerata un'ebrea che odia se stessa, ma prende poi una posizione diversa. Una posizione più ambivalente che, per certi aspetti, può incontrare la mia. Vediamo, per esempio, come l'autrice giudica le interpretazioni in chiave antisemitica dei testi némirovskiani:

The work interpreted as being antisemitic appears not only redundant but manichean, setting up contrasting poles between Jews, who are presented as uniformly negative, and non-Jews or not “real” Jews, who are seen as positive: us versus them [...] in my reading Némirovsky's novels that feature Jewish protagonists are not meant to prove an idea or an ideology, either about Jews or about anyone else. More important they do not pit Jews against non-Jews as the negative or harmful other against the positive same. (Suleiman 2016, 149-150)

E altrove, proprio commentando il testo di *Les chiens et les loups*, afferma che se la Némirovsky insiste spesso nei suoi testi su un “oscuro richiamo del sangue” cui gli ebrei non possono sfuggire, su quelle stesse povere e oscure origini che accomunerebbero Ben e Harry, non lo fa per sottolineare che gli ebrei formano una “inalterable race” (ivi, 205). La Suleiman esclude insomma il dato biologico e genetico e sostiene che se gli ebrei némirovskiani non riescono a liberarsi delle loro origini è anche a causa della xenofobia e dello snobismo di classe francesi: “Némirovsky was struggling to portray [...] the dilemmas of assimilation that European Jews faced in the first decades of the twentieth century and to anticipate as well the dead-ends that awaited them” (*ibidem*)¹¹.

D'accordo su queste affermazioni, farei, però, almeno un paio di considerazioni ulteriori. Se le descrizioni stereotipate della Némirovsky sono il risultato di una costruzione della società gentile (noi gentili non siamo come voi ebrei), aggiungerei che nei romanzi della scrittrice lo stereotipo viene rovesciato su quella stessa società gentile che lo ha prodotto. In altre parole, gli ebrei némirovskiani, alla maniera dello Shylock shakesperiano, rimanderebbero indietro ai borghesi francesi gentili lo stereotipo che essi hanno creato proiettando sull'ebreo/straniero quelle parti di sé di cui vogliono negare l'esistenza e rivelandosi quindi come la loro immagine allo specchio¹².

¹⁰ Segnalo in particolare la voce di Myriam Anissimov: “Nel descrivere l'ascesa sociale degli ebrei la Némirovsky aderisce a ogni sorta di pregiudizi antisemiti e utilizza tutti gli stereotipi negativi dell'epoca. Nei suoi libri gli ebrei sono raffigurati nei modi più crudeli e peggiorativi, e lei li osserva con una sorta di inorridita attrazione pur riconoscendo di condividere con essi un destino comune – fatto di cui avrà conferma nel corso dei tragici eventi successivi –. Quanto disprezzo di sé si può scoprire sotto la sua penna! In un vertiginoso oscillare Irène Némirovsky adotta inizialmente l'idea in base alla quale gli ebrei apparterrebbero a una razza inferiore [...]” (trad. di Guarino Frausin in Anissimov 2005, 404; ed. orig. Anissimov 2004, 15: “Décrivant l'ascension sociale des Juifs, elle fait siens toutes sortes de préjugés antisémites, et leur attribue les stéréotypes préjudiciables de l'époque. Sous sa plume surgissent des portraits de Juifs, dépeints dans les termes les plus cruels et péjoratifs, qu'elle contemple avec une sorte d'horreur fascinée, bien qu'elle reconnaisse partager avec eux une communauté de destin. Ce en quoi les tragiques événements lui donneront raison. Quelle relation de haine à soi-même découvre-t-on sous sa plume! Dans un balancement vertigineux, elle adopte l'idée selon laquelle les Juifs appartiendraient à la ‘race juive’ de valeur inférieure [...]”).

¹¹ A questo proposito Elena Quaglia ha scritto: “Suleiman esclude fin da subito la questione di un atavismo ebraico dalle sue riflessioni, concentrando la sua analisi sulle ragioni storiche dell'esclusione degli ebrei nell'opera di Némirovsky” (ed. orig. Quaglia 2017: “Suleiman exclut très vite la question d'un atavisme Juif de ses réflexions, en centrant son analyse sur les raisons historiques de l'exclusion des Juifs dans l'œuvre de Némirovsky”). Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

¹² Interessanti le conclusioni cui sono giunti Olivier Philipponnat e Patrick Lienhardt commentando il romanzo némirovskiano *Le maître des âmes* e lo spregevole ritratto del protagonista: “Nel *Signore delle anime* non vuole svilire Asfar, bensì l'insignificante creatura a cui viene ridotto dall' ‘espressione cordiale, compassionevole e sprezzante’ [...] Asfar, come tiene a precisare lui stesso, non è un *métèque*, ma ‘uno di quelli che voi francesi chiamate metechi’. [...]”

Come dice Suleiman è quindi vero che non c'è un'opposizione tra ebrei (polo negativo) e gentili (polo positivo): ai gentili che affermano “noi non siamo come voi ebrei, sporchi, avidi etc” viene risposto “voi gentili siete come noi”. Gli spregevoli ritratti stereotipati némirovskiani vengono perciò superati e, più che di determinismo genetico, parlerei allora di una sorta di determinismo umano: in fondo i personaggi ebrei o stranieri dei romanzi di Némirovsky non si comportano in maniera poi tanto diversa dai borghesi francesi che li circondano.

Le affermazioni di Ben sono affermazioni ambivalenti: egli le fa sue, ma per ritorcerle contro qualcuno che vorrebbe liberarsene, abiurarle. C'è dunque un misto di rabbia, rancore e invidia (Harry è un riuscito un *parvenu*, mentre Ben è un fallito), ma c'è anche della verità, la stessa verità dello Swann proustiano che da malato ritorna a essere uno Shylock. Una strana maledizione quella di Ben: ingiusta e giusta; dettata dalla rabbia, ma profetica. Dietro l'immagine rispettabile di Harry tornerà a esserci il diverso, ci dice Ben (“Tu [...] che non vuoi avere niente a che fare con la marmaglia giudea! Lascia passare un po' di tempo! Presto ti confonderanno di nuovo con quell'ambiente”)¹³. Come se dietro le sue parole si potesse leggere qualcosa del genere: “se loro gentili ti riconosceranno, diffideranno sempre di te, tanto vale che tu riconosci che sei fatto di una stoffa diversa, invece di fingere di essere ‘uguale’ a loro”.

Ma Harry, pur provando nostalgia per quelle origini rinnegate e dimenticate, è consapevole di non poterne più tornare a esserne parte:

Sapeva di rassomigliare a Ben, eppure (ed era questa la sua disgrazia) la somiglianza riguardava soltanto alcuni tratti, mentre per altri aspetti era diverso tanto dal cugino, quanto dalla stessa Laurence [la bella gentile con cui è sposato] [...] Avrebbe rimbalzato in eterno dall'uno all'altra, sempre rifiutato da entrambi [...].¹⁴

Ben, invece, che ha scelto di non adattarsi ai costumi borghesi, può definirsi “un essere meravigliosamente libero”¹⁵ che non appartiene a niente e a nessuno. E vale la pena insistere su questo senso di libertà, in quanto esso sfida proprio quei valori dominanti di rispettabilità, “importanza” e *bon ton* dei gentili. Ben è sì pronto a tutto per arricchirsi, ma, come per Golder e per il giovane russo incontrato sulla nave, la sua capacità di arrabattarsi, di passare da un affare all'altro, la sua povertà, sono anche espressione di un'energia vitale, quella stessa energia vitale e intraprendenza che i gentili rinnegano in nome di un certo prestigio sociale. Questo piccolo, sporco e affamato avventuriero ebreo è insomma ancora una volta uno Shylock che non nasconde che i soldi sono importanti per uno come lui.

‘Inutili smancerie europee! Il *Signore delle anime* è una risposta alle mistificazioni dell'Occidente. ‘Se ci oltraggiate non dobbiamo vendicarci?’ osserva ancora Shylock” (trad. di Di Leo in Philipponnat, Lienhardt 2011, 230-231; ed. orig. Philipponnat, Lienhardt 2005, 24-26: “Ce n'est pas Asfar qu'elle flétrit dans *Le maître des âmes*, mais la créature négligeable à quoi le réduit l'expression de cordialité, de compassion et de mépris [...] Asfar, il le nuance lui-même, n'est pas un métèque, mais 'ce que vous appelez un métèque'. [...] ‘Simagrées inutiles de l'Europe!’ Ce roman est une réponse aux duperies de l'Occident. ‘Si vous nous outragez, est-ce que nous nous vengerons pas?’ observe encore Shylock”; cfr. anche Elena Quaglia che afferma che se nei romanzi némirovskiani “viene messo in scena un atavismo ebraico, esso consiste in un'inquietudine costante, nella paura di essere rifiutato ed escluso” (ed. orig. Quaglia 2017: “si un atavisme Juif est mis en scène, il consiste en une inquiétude constante, en la peur d'être rejeté et exclu”) e tale atavismo sarebbe una conseguenza dell'antisemitismo.

¹³ Trad. di Di Leo in Némirovsky 2008, 168. Ed. orig. Némirovsky 2011 [1940], 645: “Toi [...] qui ne veux rien avoir de commun avec la racaille juive! Attends un peu! Attends! et on te confondra de nouveau avec elle!”.

¹⁴ Trad. *ivi*, 170. Ed. orig. *ivi*, 646: “Il savait qu'il ressemblait à Ben et, cependant (c'était son malheur), il ne lui ressemblait que par quelques traits, et, par d'autres, il était aussi différent de lui que de Laurence elle-même. [...] Il serait éternellement rejeté de l'un à l'autre, sans cesse repoussé par les deux [...]”.

¹⁵ Trad. *ivi*, 159. Ed. orig. *ivi*, 637: “un être merveilleusement libre”.

Citiamo ancora un passaggio di questo romanzo, quello in cui Ada ricorda a Harry la propria origine. Poche righe che mi pare confermino come nell'universo némirovskiano le origini non stiano per l'identità specificamente ebraica, in senso razziale e biologico:

‘Sì ma laggiù... quel che è successo laggiù... forse è più importante di quanto immagina, più importante di tutto il resto, della sua vita qui, del suo matrimonio. Noi siamo nati laggiù, le nostre radici non sono laggiù...’ ‘Intende in Russia?’ ‘No più lontano... più in fondo...’¹⁶

A indicare il mondo delle origini non è qui la Russia, non è nemmeno il nome di un villaggio, non è dunque un luogo che si identifica come una specifica nazione, una terra, un popolo, ma qualcosa di più lontano e di più profondo che potrebbe appunto stare proprio per quella nuda umanità, per quella nudità originaria già suggerita per Golder, che se non è appannaggio degli ebrei è comunque caratteristica di un popolo che non si è mai dimenticato le sue origini, che ha preferito restare se stesso piuttosto che tradirsi.

Anche alla luce delle ultime osservazioni, direi che Irène Némirovsky si richiama alla prospettiva ebraica come alternativa a quella mondana e vigente, ma non ci rappresenta questa alternativa attraverso dei valori etnici o religiosi “positivi”, di contro alla crudeltà del mondo gentile. La realtà ebraica si pone, infatti, per così dire dalle parti del negativo, del vuoto invece che del pieno, della mancanza piuttosto che della presenza, della non-appartenenza e non dell'appartenenza. È in quanto popolo del “non-avere”, del “non-essere” che gli ebrei possono venire contrapposti ai gentili, che hanno, che sono, che pretendono e si illudono di essere e di avere, proprio in quanto credono nella stabilità definitiva dei loro possessi.

La stessa questione dell'assimilazione sta sotto questo segno: essa viene per lo più denunciata come falsa in quanto non significa uguaglianza e fraternità di tutti gli uomini con tutti gli altri, ma è proposta e, magari anche vissuta, come aspirazione al possesso, alle apparenze, al prestigio, al primato. In questa prospettiva, assimilarsi equivale perciò a voler diventare “importanti” volersi distinguere, e porta a rinnegare la propria condizione di *pariah* per credere nel nuovo ruolo di “importante” che si va a ricoprire. E ciò si traduce in quel tradimento delle proprie radici povere, della consapevolezza che l'uomo viene dal nulla e va verso il nulla, per aderire a un modello dove a contare sono i segni della distinzione, il possesso di capitali, siano essi economici o simbolici.

I romanzi némirovskiani denunciano questa illusione e si rifanno, più o meno implicitamente, o più o meno esplicitamente, al mondo delle origini, contrapponendolo al mondo di arrivo, al mondo dei *parvenus*. Implicitamente per la scrittrice gli ebrei sono stati essenzialmente un popolo che ha abitato il deserto, andando in cerca di una terra promessa che non poteva essere quella in cui i gentili credevano di abitare. A un certo punto, però, le giovani generazioni post illuministiche di quel popolo perseguitato hanno creduto che la modernità occidentale fosse quella terra promessa, una terra promessa aperta a tutti e non solo a loro, e perciò hanno creduto di potersi finalmente lasciare alle spalle il deserto (il ghetto, la miseria, la sporcizia, il villaggio, la sinagoga) per assimilarsi. E si sono fidati. Irène Némirovsky, ci ha raccontato della disillusione succeduta a quella illusione, ma il rapporto, sia pure residuale, che è stato mantenuto con il mondo delle origini le ha permesso di non essere solo amara e disincantata.

¹⁶ Trad. ivi, 141. Ed. orig. ivi, 623: “– Oui, mai là-bas... ce qui s'est passé là-bas, c'est peut-être plus important que vous ne le croyez, plus important que tout le reste, que votre vie ici, que votre mariage. Nous sommes nés là-bas, nos racines sont là-bas...”

– Vous voulez dire en Russie?

– Non. Plus loin... Plus profond...”.

Némirovsky ci dice che il *parvenu* non sa, non può, non deve dimenticare il *pariah* che è stato, e che se lo facesse non tradirebbe solo i suoi padri, il suo proprio mondo, ma anche se stesso, il suo sé autentico e contemporaneamente anche la promessa moderna di una uguaglianza vera. Insomma, per questa scrittrice, se la promessa non è stata mantenuta ciò non significa che doveva andare così. I personaggi che hanno creduto all'assimilazione lo hanno fatto non solo per ragioni di successo, prestigio, potere ma anche perché credevano a un'utopia. Ne consegue che i suoi romanzi non stanno sotto il segno del nichilismo, verso cui pure oscillano, ma ci invitano a rivedere le premesse del progetto illuministico e a pretenderne una applicazione più esigente, che sia finalmente all'altezza degli alti obiettivi di quel progetto.

Riferimenti bibliografici

- Anissimov Myriam (2005), Postfazione a *Suite française*, trad. di Laura Guarino Frausin, Milano, Adelphi, 401-415. Ed. orig. (2004), Préface à *Suite française*, in Irène Némirovsky, *Suite française*, Paris, Denoël, 10-30. .
- Arendt Hannah (1946), "Privileged Jews", *Jewish Social Studies*, vol. 8, n. 1, 3-30.
- La Bibbia di Gerusalemme* (2009), commenti di Gianfranco Ravasi, Bologna, Edizioni Dehoniane.
- Némirovsky Irène (2006), *David Golder*, trad. di Margherita Belardetti Milano, Adelphi. Ed. orig. (2011 [1929]), *David Golder*, *Ceuvres complètes*, tome I, Paris, Librairie générale de France.
- (2008), *I cani e i lupi*, trad. di Marina Di Leo, Milano, Adelphi. Ed. orig. (2011 [1940]), *Ceuvres complètes*, tome II, *Les chiens et les loups*, Paris, Librairie générale de France.
- Philipponnat Olivier, Lienhardt Patrick (2011), "La dannazione del dottor Asfar", in Irène Némirovsky, *Il signore delle anime*, trad. di Marina Di Leo, Milano, Adelphi, 221-233. Ed. orig. (2005), "La damnation du docteur Asfar", in Irène Némirovsky, *Le maître des âmes*, Paris, Denoël, 11-28.
- (2007), *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset-Denoël.
- Quaglia Elena (2017), "Au-delà de la haine de soi juive : la judéité 'd'interrogation' d'Irène Némirovsky", *Rief Revue italienne d'études françaises*, vol. 7, doi: 10.4000/rief.1462.
- Suleiman S.R. (2016), *The Némirovsky Question: the Life, Death and Legacy of a Jewish Writer in the 20th Century French*, New Haven, Yale UP.
- Winnicott Donald (1976 [1965]), *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in Theory of Emotional Development*, London, Hogarth Press.



De la campagne d'Italie à Waterloo, la scène de bataille dans le roman *

Michel Delon

Sorbonne Université (<michel.delon@sorbonne-universite.fr>)

Citation: M. Delon (2020) De la campagne d'Italie à Waterloo, la scène de bataille dans le roman. *Lea* 9: pp. 93-106. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12419>.

Copyright: © 2020 M. Delon. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

Can a novelist recount a battle? Above all a Napoleonic battle, at a time when knightly combat gives way to mass slaughter, when the use of artillery marks an irrevocable change? Balzac planned, but never wrote, a novel called *La Bataille*. He chose the Battle of Essling of 1809, when Napoleon decisively replaced Bonaparte, when the Revolutionary general disappeared before the imperial conqueror. Pigault-Lebrun's *Jérôme*, Nancy's *Alphonse de Coucy*, and the young novelist Sophie Gay's *Mémoires d'un jeune aide-de-camp* help us to understand Fabrice Del Dongo's blindness in *La Chartreuse de Parme* as well as to appreciate *La Bataille* (1997), Patrick Rambaud's delightful pastiche of the novel that Balzac did not write.

Keywords: battle, history, Napoleon, novel, perspective

Pour Gaspard

Jusqu'à aujourd'hui, la France souffre de schizophrénie à l'égard de Napoléon Bonaparte, général républicain et monarque singeant l'Ancien Régime, promoteur du Code civil et incorrigible traîneur de sabre, Dr Jekyll et Mr Hyde de l'histoire nationale. Deux exemples prouvent assez cette difficulté à trouver une distance historique et critique à l'égard de celui qui termine la Révolution et ouvre le XIXe siècle, qui fait rêver à une Europe unie et consacre dans le sang une prise de conscience nationale, souvent nationaliste des peuples du continent. Pierre Larousse fournit un premier exemple. Il lance sous le Second Empire son *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Le tome deuxième qui paraît en 1867 comporte un immense article "Bonaparte" qui commence en fanfare:

* Ce texte a été présenté au Congrès "Fu vera gloria? Napoléon entre sacralité et parodie, rencontres franco-italiennes dans les 250 ans de la naissance de Napoléon (1769-2019)", organisé par Barbara Innocenti, Manon Hansemann et Marco Lombardi, qui s'est déroulé à Florence et à Pistoia du 30 novembre au 6 décembre 2019.

le nom le plus grand, le plus glorieux, le plus éclatant de l'histoire, sans en excepter celui de Napoléon. Général de la République française, né à Ajaccio (île de Corse) le 15 août 1769, mort au château de Saint-Cloud, près de Paris, le 18 brumaire an VIII de la République française, une et indivisible (9 novembre 1799). (Larousse, II, 920 a)

Plus de vingt-cinq pages et une centaine de colonnes plus loin, la conclusion de l'article nuance la brutalité polémique de l'ouverture par une réflexion de philosophie de l'histoire:

Sans doute, en voyant le héros d'élever au rang de chef d'État, les âmes républicaines ont dû souffrir; elles en souffrent encore, quand elles n'écoutent que leurs généreux sentiments; mais en y réfléchissant, en constatant l'état des esprits et la force qu'avait reprise par toutes sortes de moyens, plus condamnables les uns que les autres, les contre-révolutionnaires de tous bords, royalistes et autres, on sent qu'il eût été difficile, sinon impossible de sauver la République par les moyens ordinaires. Il nous semble, après tout, à considérer les choses de haut et selon la philosophie de l'histoire, de c'est un grand préjugé démocratique de considérer d'une manière absolue -nous pourrions même dire brutale- sans aucune restriction le grand dictateur de la Révolution française comme l'ennemi de cette Révolution. (Larousse, II, 946 b)

L'article "Napoléon Ier" paraît dans le tome onzième en 1874, c'est-à-dire après la chute du Second Empire:

Par une fiction que nos lecteurs ont bien compris, nous l'[ce personnage] avons même enregistré comme mort le 19 brumaire an VIII. Il était mort en effet et comme capitaine républicain et comme fils de la Révolution et, à partir de ce moment, on ne voit plus en lui que le dictateur politique et militaire et l'imitateur des Césars. C'est en quelque sorte un autre personnage et ce sont aussi des temps nouveaux. (Larousse, XI, 804 c)

Pierre Larousse en profite pour dénoncer la tyrannie de l'oncle et du neveu. L'autre exemple est tout récent. Une exposition franco-allemande devait être consacrée à Bonn et à Paris, dans le sillage des travaux historiques communs aux deux pays. L'exposition fut présentée au Centre fédéral d'art et d'histoire de Bonn, de décembre 2011 à avril 2012, elle avait adopté un titre frappant *Napoléon und Europa. Traum und Trauma*. Rêve et cauchemar, ou, autres traductions possibles, le rêve et la blessure, la fascination et le dégoût. Le commissariat en était confié à une historienne française Bénédicte Savoy, spécialiste des spoliations d'œuvres d'art autour de 1800¹. De mars à juillet 2013, une exposition dérivée de la première a été installée à Paris dans le Musée de l'armée, aux Invalides, où se trouve le sarcophage de l'Empereur et qui restent le foyer d'un culte napoléonien. Le titre était raccourci "Napoléon et l'Europe". La manifestation était soutenue, d'une certaine façon contrôlée par l'armée et par la Fondation Napoléon, elle-même liée au Souvenir napoléonien. Bénédicte Savoy qui n'était pas responsable de cette seconde installation a participé au catalogue, en posant la question: "Exposition impossible?" (Savoy 2013, 98) Elle explique que le projet à Bonn était de s'intéresser non à l'homme mais au phénomène; elle constate que la France n'était sans doute pas encore prête à dépasser les tensions entre compréhension et commémoration, point de vue national et perspective européenne. Le vol des œuvres d'art pillées en Italie et en Allemagne pour constituer un Muséum européen à Paris devient dans ce catalogue des "translocations patrimoniales" (Robbe, Lagrange 2013, 80).

Cette difficulté à trouver la bonne distance me paraît manifeste dès la littérature romanesque contemporaine des événements, dans la mise en scène des batailles napoléoniennes. Balzac se projette sans doute dans le personnage de Louis Lambert quand il lui fait déclarer:

¹ Et plus récemment de restitution de l'art africain: voir Sarr, Savoy 2018.

En lisant le récit de la bataille d'Austerlitz, me dit-il un jour, j'en ai vu tous les incidents. Les volées de canon, les cris des combattants retentissaient à mes oreilles et m'agitaient les entrailles; je sentais la poudre, j'entendais le bruit des chevaux et la voix des hommes; j'admirais la plaine où se heurtaient des nations armées, comme si j'eusse été sur la hauteur du Santon. Ce spectacle me semblait effrayant comme une page de l'Apocalypse. (Balzac, 1976-1981, XI [Louis Lambert], 593-594)

La vision du jeune homme associe tous les incidents, les détails auditifs et olfactifs à une vision globale du haut de la colline. Il est à la fois les fantassins et les cavaliers qui avancent à l'aveugle et l'Empereur qui domine l'événement, lui assure son sens historique. Balzac a voulu consacrer à une des batailles de l'Empire un roman qui se serait inscrit parmi les *Scènes de la vie militaire*. Il détaille le projet dans une lettre à Mme Hanska de janvier 1833 et caractérise le combat comme un oxymore, fait d'horreurs et de beautés, mais aussi d'expérience vécue et de recul historique ou littéraire. L'aveuglement des hommes est l'envers obligé de la maîtrise du grand capitaine:

La Bataille viendra après *Le Médecin de campagne*, ce livre dont je vous parle, et n'y a-t-il pas de quoi frémir si je vous dis que *La Bataille* est un livre impossible? Là, j'entreprends de vous initier à toutes les horreurs, à toutes les beautés d'un champ de bataille; ma bataille, c'est Essling. Essling avec toutes ses conséquences. Il faut que, dans son fauteuil, un homme froid voie la campagne, les accidents de terrain, les masses d'hommes, les événements stratégiques, le Danube, les ponts, admire les détails et l'ensemble de cette lutte, entende l'artillerie, s'intéresse à ces mouvements d'échiquier, voie tout, sente, dans chaque articulation de ce grand corps, Napoléon, que je ne montrerai pas, ou que je laisserai voir le soir traversant dans une barque le Danube. Pas une tête de femme, des canons, des chevaux, deux armées, des uniformes; à la première page, le canon gronde, il se tait à la dernière, vous lirez à travers la fumée, et le livre fermé vous devez avoir tout vu intuitivement et vous rappeler la bataille comme si vous y aviez assisté. (Balzac 1990, I, 22-23)

Ce roman impossible, il ne l'a justement jamais écrit. Il n'a jeté sur le papier qu'un début de phrase: "Chapitre premier. Gross-Aspern. / Le 16 mai 1809, vers le milieu de la"². La conciliation rêvée de l'ensemble et des détails, de la vue stratégique et de ce qui est vécu par chacun au ras du terrain, devrait être aussi celle de l'élan épique, tel que l'expriment certains mémoires militaires, et des discordances individuelles qui constituent le domaine propre du récit romanesque. Balzac choisit le moment où le décalage s'aggrave entre le projet napoléonien et les résistances du réel. Les historiens d'aujourd'hui soulignent le renversement:

Une bataille capitale fut livrée les 21 et 22 mai, dans les environs des villages d'Aspern et d'Essling. Ce fut la première grande défaite de l'armée napoléonienne; avec la mort du maréchal de Lannes, ce fut aussi la première fois qu'un maréchal de France perdit la vie sur le champ de bataille. (Robbe, Lagrange 2018, 192-193)

Cette tension, je voudrais l'étudier chez les prédécesseurs de Balzac avant de revenir aux autres batailles de *La Comédie humaine*. Pigault-Lebrun est un des auteurs à succès du début du XIXe siècle. Lancé par *L'Enfant du carnaval* en 1792, il donne régulièrement des récits qui racontent l'époque avec ironie, se défiant des croyances religieuses et des illusions sentimentales. "L'enfant du carnaval" est un bâtard né du viol d'une servante par un capucin sur un coin de table de cuisine. En 1805, *Jérôme* dont le titre, réduit à un seul prénom, désigne un héros sans origine ni passé. L'orphelin incarne une France post-révolutionnaire, résolument tournée vers l'avenir:

² Balzac 1976-1981, XII ["Ébauches rattachées à La Comédie humaine"], 653. Voir Del Lungo 2017.

Vous croyez sans doute que le voile qui couvre ma naissance se lèvera un jour, et qu'après bien des infortunes, je devrai à quelque père que je trouverai lorsque j'y penserai le moins un rang dans la société, une fortune considérable. Détrompez-vous, je n'ai jamais rien dû qu'à moi-même, et je ne m'en estime pas moins. (Pigault-Lebrun 2008 [1805], 140)

Son ascension sociale passe en effet par sa bonne mine et son succès auprès des femmes, ainsi que par ses vertus sociales et sa bravoure militaire. Il s'engage dans l'armée républicaine où la promotion n'est plus conditionnée par la naissance. Il part en Italie à la suite d'un officier dont il courtise la femme. Il entend prouver que "le Français fait également bien l'amour et la guerre". Il passe par le col du Grand-Saint-Bernard, arrive à Pavie et connaît son baptême du feu aux deux batailles de Montebello et de Marengo. La narration fait alterner les *nous*, les *on* de l'armée tout entière et les *je* du novice. Le narrateur reconnaît une incapacité à dominer la scène et des réactions qui relèvent plus de l'automatisme que d'une claire volonté.

Je conviens que je ne vis pas très distinctement ce qui se passa alors : j'étais agité d'un trouble extraordinaire. J'avais machinalement au milieu des combattants, des blessés, des morts ; j'entrai dans le village sans savoir comment j'y étais parvenu. (Pigault-Lebrun 2008 [1805], 523)

Plus tard, dans le combat, il avance, mu par une force dont il n'est pas mieux conscient:

Je m'étonnais sur ma position ; je ne voulais plus voir le sang qui coulait à flots autour de moi, et sans regarder si on me suivait ou non, je me précipitai, sabrant tout ce qui se trouvait devant moi. Était-je poussé par mon courage ou par le désir de me soustraire, par une mort prompte, à l'agonie du péril, sans cesse renaissant? C'est ce dont je n'ai jamais pu me rendre compte. (*Ibidem*, 525)

L'*agonie* est à prendre ici au double sens, ancien et moderne, d'extrême souffrance et de transition vers la mort. Le narrateur se met en danger et il n'est sauvé d'une décharge de canon que par une intervention de son protecteur Ruder (qui est aussi le mari de sa maîtresse) qui se fait tuer à sa place et tombe mort à ses pieds. L'héroïsme militaire qu'il manifeste alors ressemble à une crise de fureur qui l'aveugle et qu'il fait partager à ses camarades. Il ne s'agit plus de *je* ni de *nous*, mais d'un *on* qui suggère un groupe confus et aveugle:

On avance dans le désordre du désespoir, désordre toujours terrible. On enlève la batterie, on égorge ceux qui la défendaient, on la tourne contre l'ennemi. Il hésite, on le pousse ; il se débande, on le poursuit [...] Il demande quartier ; on tue, on immole tout aux mânes de Ruder. (*Ibidem*)

Le combat ne se livre plus d'homme à homme, selon le modèle héroïque. Il met aux prises des masses anonymes et indéfinies: d'un côté, *on*, de l'autre, *tout*. La bataille est gagnée par les Français, mais le silence des armes met le narrateur face à lui-même et lui fait prendre conscience de ce qu'il a fait:

Ce fut alors que, rendu à moi-même, et capable de réflexion, je vis la guerre dans toute son horreur. Des générations éteintes dans leurs sources, des mères, des épouses, des amantes en pleurs, des terres sans culture, et le dernier le laboureur arraché au coin qu'il cultive encore pour remplacer celui qui n'est plus. (*Ibidem*, 526)

La critique de la guerre s'accompagne d'une dénonciation du souverain qui engage une guerre injuste. La jeune République française a justifié ses guerres par la réaction aux attaques ennemies et par la conquête de frontières naturelles. Mais le Directoire, le Consulat et l'Empire passent des guerres de défense, dans le respect des républiques-sœurs, aux guerres de conquête.

Les batailles de Montebello et de Marengo ne sont plus Valmy. La dénonciation du souverain qui a le goût des aventures militaires et qui y entraîne toute la jeunesse des pays occupés pourrait être lue comme une mise en cause de l'Empereur, mais la scène est censée se passer en prairial an VIII, juin 1800, Bonaparte n'est encore que Premier consul:

Oh, qu'il est coupable le souverain qui provoque, qui alimente une guerre injuste ! Et il n'est comptable à personne du sang qu'il fait verser ! Et cette main vengeresse, à laquelle il feint de croire, ne s'appesantit pas sur lui ! Cette main est donc une chimère, qu'on oppose au faible, et que brave le fort. (*Ibidem*)

Bonaparte n'est pas nommé, il est désigné dans le récit par des attributs tels que *le héros, le chef suprême*³. Jérôme lui est présenté avant, puis après la bataille de Montebello et se voit accorder une lieutenance de hussards. Il s'impose comme "un homme né pour commander" (*ibidem*, 535). Il donne sens à une scène de bataille qui risque d'être livrée au hasard des circonstances. Des comparaisons héroïques l'inscrivent dans une continuité de l'histoire militaire: on retrouve le cadavre du commandant Ruder, la main crispée sur son arme, "semblable à Charles XII" (*ibidem*, 527). Les Français ont depuis Marignan la réputation d'être meilleurs à l'attaque qu'à la défense du terrain "pied à pied" (*ibidem*, 538). Jérôme doit être réveillé le matin de Marengo, semblable en cela "à Alexandre et au grand Condé" dont il avoue aussitôt qu'il n'avait "ni les talents, ni l'éclat, ni la réputation" (*ibidem*, 536). Il insiste sur le décalage entre la réalité confuse de la guerre et le commentaire qui suit.

[...] je crois que chacun s'attribuait intérieurement l'honneur de la victoire, car on racontait, d'un ton très modeste à la vérité ce qu'on avait fait de bien ; mais on présentait l'action la plus ordinaire sous le jour le plus important. (*Ibidem*, 530)

Le narrateur lui-même bénéficie d'une amplification de son action alors qu'il n'a cédé qu'à "une rage purement animale", formule qui reprend l'adverbe *machinalement*, employé plus haut (*ibidem*, 523).

Je compris qu'en guerre, comme en finances, les circonstances font souvent beaucoup, quelquefois tout, et que plus d'un homme célèbre, qui ne s'en vante point, leur doit la presque totalité de sa gloire. (*Ibidem*, 532)

L'époque s'interroge sur les *circonstances* comme particularité qui doit permettre d'apprécier avec nuance une responsabilité juridique et d'interpréter la loi en conséquence⁴, mais aussi comme conjoncture qui limite la marge d'initiative politique. En 1798, Germaine de Staël a rédigé *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la République en France*. Pour la théoricienne libérale, les principes équilibrent les circonstances. Pour le romancier agnostique, aucune providence ni transcendance n'assure un sens à l'histoire individuelle et collective. Pigault-Lebrun qui a popularisé l'expression "athée en amour"⁵ reconnaît que l'amour lui-même ne fait pas un dieu de l'homme:

³ Pigault-Lebrun 2008 [1805], 523, 530, 531, 535. Shelly Charles croit lire le général Lannes derrière le héros. Il s'agit plutôt de Bonaparte, me semble-t-il.

⁴ "J'entends par circonstances aggravantes, seulement celles qui, suivant la loi, donnent lieu à une augmentation de peine ; et par circonstances atténuantes, celles qui en nécessitent la diminution" (Bourguignon-Dumolard 1802, 85).

⁵ Duclos parle déjà d'"athéisme en amour" dans les *Mémoires pour servir à l'histoire des amours du XVIIIe siècle* (1751). Pigault-Lebrun utilise "athée en amour" dans *Jérôme* (Pigault-Lebrun 2008 [1805], 576), puis "athéisme en

Un dieu! idée consolante qu'il faut laisser au malheureux. Mais le désordre physique et moral, mais l'affaiblissement de nos organes, et par la suite, celui de notre intelligence; la nécessité de dépérir avant de rendre à la matière éternelle l'imperceptible portion qu'elle nous a prêtée; la réunion lente, mais certaine de nos débris à cette croûte de ruines qui enveloppe ce triste globe, sont-ce là des signes d'immortalité? (*Ibidem*, 533-534)

Tout au plus pouvons-nous compter parfois sur "la reconnaissance des siècles" (*ibidem*, 541). Le commandant Ruder est enterré par Jérôme lui-même à Montebello, anonymement, sans épitaphe, "sans la plus faible indication de ses restes" (*ibidem*, 529). En revanche, le général Desaix, tué à Marengo à 31 ans, est enterré dans la chapelle du Grand Saint-Bernard et nombre de généraux et maréchaux tombés ultérieurement sont inhumés au Panthéon. Le chapitre qui s'intitule non sans quelque ironie "Je marche à la gloire" s'achève par l'évocation de la postérité plantant sur la tombe des grands militaires "ces palmes qui croissent sans cesse, et qui bravent le temps et l'oubli" (*ibidem*, 541). La postérité n'est pas l'immortalité, le narrateur sait tout aussi relatif le bonheur auquel, devenu colonel, il aspire à la fin du roman. Il fait bénir son mariage, fort conventionnellement, par "Monsieur l'archevêque" (*ibidem*, 649). Pigault-Lebrun montre une guerre qui n'a plus grand-chose de juste, mais il maintient Bonaparte comme garant de l'égalité juridique et d'une armée fondée sur le mérite et non plus sur la naissance.

Le titre, choisi par le bien oublié Anne-Philibert-François Claude, dit Nancy, pour son roman publié en 1819, indique le changement de perspective historique dans les années de Restauration: *Alphonse de Coucy, ou quelques scènes de la campagne de Russie*. À un simple prénom⁶ succède un nom à particule: Jérôme, l'enfant trouvé, laisse place à un fils de famille qui, malgré ses fidélités royalistes, s'engage dans l'armée napoléonienne en 1812. Le point de vue double du personnage chez Pigault-Lebrun éclate en deux points de vue, masculin et féminin. Le narrateur décrit la bataille de Borodino avec la compréhension surplombante d'un chef d'armée ou d'un historien qui écrit *a posteriori*. Il pose le décor de la vallée de la Moscowa et des hauteurs de Borodino, il reproduit la proclamation de Napoléon. Des notes en fin de volume confirment l'exactitude documentaire de l'information. Selon la tradition militaire de sa famille, Alphonse s'identifie à ce point de vue officiel, mais il est accompagné par son épouse polonaise, Lisiska, à qui il revient d'exprimer le point de vue de la faiblesse individuelle et du doute, dans ce qui ne se nomme pas encore un monologue intérieur:

[...] Coucy sans doute va faire de nouveau de plus grands efforts pour acquérir cette gloire, objet de ses vœux, cette gloire qu'en ce moment son épouse déteste: à combien de dangers va-t-il s'offrir? Et parmi tous ces traits mortels qui voleront dans les airs, aucun n'atteindra-t-il cette tête chérie? Parmi tant de bras qui donneront la mort, aucun ne pénétrera-t-il jusqu'à ce cœur su fidèle et si tendre? (Nancy 1819, I, 195)

Lisiska observe le "spectacle hideux de la guerre" (*ibidem*, 177): les blés sont fauchés en herbe, les villages incendiés, les paysans révoltés contre leurs maîtres, les soldats malades. "Un grand nombre de chevaux périssaient, et leurs cadavres abandonnés infectaient l'air sur toute

amour" dans les *Mélanges littéraires et critiques* (1816, 101). On retrouve "athée en amour" sous la plume de Balzac dans *La Peau de chagrin* et dans *La Cousine Bette* (voir Delon 2014, 9-10). Un pamphlet de la Restauration parle de ceux qui ne sont ni royalistes ni libéraux, ce seraient des athées en politique, des cyniques qui évolueraient au gré des événements (*Du ministérielisme*, 1818). Talleyrand incarne cette espèce d'"athée en politique et en religion" (*L'Expérience, journal de médecine et de chirurgie*, juillet 1838, 53, repris dans *Encyclographie des sciences médicales*, tome XXX). Pour Hugo, être athée en politique, c'est ne pas croire au peuple (*Choses vues*, 1849).

⁶ J'ai essayé de m'interroger sur la mode des titres de roman constitués par un seul prénom comme *René* ou *Delphine*: "Réduit à son prénom" (Delon 2017, 81-87).

la route” (*ibidem*). La jeune femme s’est installée sur une colline pour suivre la bataille, mais elle perd la maîtrise visuelle de “cet horrible spectacle” (*ibidem*, 199). “Tout son corps est agité de frissons convulsifs; une sueur froide découle de son front” (*ibidem*, 200). Elle retrouve son époux, blessé mais vivant. Le lendemain, à la lumière du jour, elle traverse le champ de bataille et voit “tout ce qu’une pareille journée coûtait à l’humanité”⁷.

De l’un et de l’autre côté la perte avait été immense: sur un terrain d’une vaste étendue, on n’apercevait que débris d’armes et de caissons, que chevaux tués ou blessés, ou qui ayant perdu leur cavalier, erraient en liberté dans la campagne. Le cœur sensible de la fille de Vorionski fut déchiré à la vue de tant d’hommes frappés de mort au printemps de leur vie, à la vue des blessés plus malheureux encore, pour lesquels on ne pouvait trouver ni assez de chirurgiens, ni assez d’asiles, ni même assez de nourriture, et qui expiraient lentement de douleur et de besoin, en implorant des secours qu’on ne pouvait leur donner. (*Ibidem*, 205)

Avec l’incendie de Moscou puis la retraite de l’armée française, décimée par le froid, harcelée par les cosaques, les “scènes d’horreur” (Nancy 1819, II, 111), les “scènes épouvantables” (*ibidem*, 171) se multiplient. Blessé, Alphonse de Coucy se trouve aux côtés de son épouse, exclu des actions militaires, cherchant à interpréter les bruits de l’affrontement: “[...] ils entendirent l’affaire s’engager non loin d’eux: ils distinguaient le sifflement des balles, les cris des combattants; et les boulets, les obus passant par-dessus la chapelle qui leur servait d’asile, allaient fracasser les branches des arbres dont elle était entourée” (*ibidem*, 126). Affamé, dépouillé, transi de froid, le couple ne doit son salut qu’au passage imprévu de du tsar Alexandre et de son frère Constantin qui leur permettent de revenir en Pologne. La fonction protectrice glisse d’un empereur à l’autre. Mais Lisiska succombe finalement à l’épreuve.

Pigault-Lebrun a marqué ses lecteurs, plusieurs romans attestent son influence. Alors que, dans *Alphonse de Coucy*, les aventures libertines n’étaient pas assumées par le héros éponyme mais dévolues à un compagnon d’armes, le chevalier de C*** rapporte ses propres “aventures galantes et militaires” dans le roman de 1817 que Félicité de Choiseul-Meuse n’a pas signé et Gustave de Révanne est cet “amant heureux” qu’annonce le titre de Sophie Gay en 1823 et qui, comme Jérôme, est favorisé par l’épouse de son général. Le chevalier de C*** détaille certaines des batailles auxquelles il participe et qui le font rapidement monter en grade: Schleitz et Iéna en 1806, Eylau et Friedland, l’année suivante. La première “affaire” juxtapose le vertige héroïque sur le coup et la prise de conscience morale après coup: “Mais lorsque l’action fut entièrement finie et que je me trouvais sur le champ de bataille, au milieu des morts et des blessés qui ne pouvaient retenir leurs cris, ce spectacle me remplit tellement de pitié et d’horreur que je fus près de m’évanouir” (Choiseul-Meuse 1817, II, 63-64)⁸. La bataille d’Eylau est racontée selon le même schéma du courage guerrier, puis de l’émotion humaine: “Mais quel que soit l’endurcissement inévitable que produit l’habitude de voir et de répandre le sang, il est des circonstances affreuses dans la guerre dont le souvenir est déchirant et empoisonne tous les honneurs de la victoire” (*ibidem*, 175). Ce souvenir insupportable est le viol d’une jeune châtelaine par des brutes en uniforme qui révulsent le libertin mondain. Dans *Les Malheurs d’un amant heureux* de Sophie Gay, le point de vue officiel est assuré par le militaire, qui peut dialoguer avec le général en chef durant la campagne d’Italie au temps du Directoire et qui gagne des galons, de chapitre en chapitre; le contrepoint dans l’épaisseur du réel par son valet de chambre qui

⁷ “*Journée* se dit aussi pour marquer le jour de quelque bataille signalée, ou la bataille même. La *journée* de Pharsale [...] Nous avons pris cette façon de parler des Italiens qui disent *giornata*” (Trévoux 1471, 257).

⁸ Quelques pages plus loin, la bataille d’Iéna met en scène Bonaparte chef de guerre.

tient la plume. Sophie Gay confie à ce narrateur populaire un goût du détail, un sens de la vie quotidienne que revendiquent les romancières contemporaines.

C'est sur la peinture des mœurs de cette époque, sur le récit des petits détails, trop souvent dédaignés par nos historiens, que je fonde tout l'intérêt de ces mémoires. Les personnes qui ont vécu dans ce temps de désordre et de gloire reconnaîtront la vérité de mes tableaux, et me sauront peut-être bon gré d'avoir peint ce mélange de grandeur, de burlesque, de grossièreté et d'élégance, dont aucun siècle n'avait encore offert l'image. (Gay 1823, II, 56)⁹

L'aide-de-camp participe aux batailles et aux défilés, alors que son valet reste du côté des spectateurs.

Mêlé dans la foule, j'entendais les réflexions les plus contraires. - Quel homme inconcevable! disaient les uns. - *Maldetto bambino!* murmuraient les autres. C'est un Dieu! - *Quest'è il diavolo!* et tous ces discours étaient couverts par les cris de Vive Bonaparte. (*Ibidem*, 61)

Gustave de Révanne met sur le compte de l'entraînement les élans de bravoure qui lui ont valu le grade de chef d'escadron. Son récit passe de l'imparfait au présent et de la première personne du singulier à celle du pluriel:

Mais comment l'avez-vous mérité cet honneur? - En faisant comme les autres. J'étais avec Berthier et Masséna au moment où nos grenadiers, foudroyés par le feu des trente pièces de canon qui défendaient le pont de Lodi, hésitaient à franchir ce pas dangereux; je m'élance avec mes camarades; nous bravons la mitraille: notre exemple est bientôt suivi de tous, et l'armée passe le pont. (*Ibidem*, 95-96)

Quelques chapitres plus loin, il devient chef de brigade pour s'être fait remarquer sur le champ de bataille alors qu'il était prêt à se battre en duel avec son général et qu'il dépensait sa rage dans le combat. L'héroïsme n'est qu'un mouvement irraisonné de colère. "Dans le désespoir de ne pouvoir atteindre le cœur de l'homme qui l'outrage, il frappe tout ce qui s'oppose à son passage, répand la terreur dans les rangs autrichiens, les disperse et protège ainsi la marche de Masséna qui gagne le plateau de Rivoli" (Gay 1823, III, 64). Le narrateur reproduit, dans le corps du texte ou bien en note en bas de page, les proclamations de Bonaparte qui redonnent un sens à l'héroïsme. En 1823, la libérale Sophie Gay participe à la légende napoléonienne, juste après la mort de l'exilé de Sainte-Hélène. L'épisode où les Français libèrent une religieuse enfermée dans un *in-pace* et se cotisent pour lui assurer une dot exalte la fonction libératrice de l'armée d'Italie. Une note propose à Horace Vernet, peintre de batailles, cette glorification de l'armée française au service des républiques-sœurs¹⁰. La réalité cruelle du front est évacuée au profit des défilés et des scènes à l'arrière.

Les pages de Stendhal sur Waterloo semblent faire écho à celles de Pigaut-Lebrun sur Montebello et Marengo. Pour se faire accepter et approcher de son héros, Fabrice est prêt lui aussi à se dire "jeune bourgeois amoureux de la femme de quelque capitaine du 4^e de hussards"¹¹,

⁹ La future Adélaïde de Souza dans l'Avant-Propos d'*Adèle de Sénange* revendiquait "ces détails fugitifs qui occupent l'espace entre les événements de la vie" (1798 [1794], tome I, 20).

¹⁰ "Nous recommandons à M. Horace Vernet ce tableau touchant : il est digne du grand maître dont le talent patriotique a déjà consacré tant de fois la valeur et la générosité de nos guerriers" (Gay 1823, II, 259).

¹¹ *La Chartreuse de Parme*, dans Chavanette 2015, 511. Cécile Meynard (2019) confronte les journaux et les lettres d'Henri Beyle, documents mi-intimes mi-publics à l'invention romanesque dans "Stendhal et les campagnes napoléoniennes".

situation de Jérôme et d'Alphonse de Révanne. Comme eux, il est très jeune et, selon le mot de Stendhal, il perd son pucelage dans cette première bataille dont il est plus spectateur qu'acteur. Il est "bien né" comme le personnage de Sophie Gay, mais cache sa naissance sous une fausse identité. Comme lui, il se perd, étourdi par la fumée, le bruit, la peur et l'alcool, mais étranger, sujet de l'empereur d'Autriche, il ne peut même pas compter sur un protecteur à l'intérieur de l'armée napoléonienne, il se fait régulièrement voler par les militaires français, et doit se contenter des conseils d'une cantinière et d'un caporal. "Il n'y comprenait rien du tout" (Chavanette 2015, 521) et "La fumée l'empêchait de rien distinguer du côté vers lequel on s'avancait" (*ibidem*, 522). Alors que Jérôme est présenté deux fois au héros de Marengo, qu'il en est reconnu, Fabrice ne sait pas identifier le maréchal Ney dans un quatuor de généraux, près desquels il se trouve plusieurs fois, et ne voit pas l'Empereur quand celui-ci passe devant lui. Balzac avait écrit à Mme Hanska qu'il fallait ne pas montrer Napoléon ou simplement le laisser apercevoir à la tombée de la nuit. C'est ce que fait Stendhal qui, pour désigner Fabrice, joue sur le double sens, poétique et militaire, de *héros*: "Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment" (*ibidem*, 519). Les références du jeune Italien sont moins historiques que celles du jeune Français de Pigault-Lebrun, il les puise dans Le Tasse et dans l'Arioste (*ibidem*, 526). Pleurant ses illusions sur la fraternité d'armes et la camaraderie de combat, il se met "à pleurer à chaudes larmes" et défait "un à un tous ses beaux rêves d'amitié chevaleresque et sublime, comme celle des héros de *La Jérusalem délivrée*" (*ibidem*, 528). On est passé de l'idéal épique aux dures réalités du roman.

Voir arriver la mort n'était rien, entouré d'âmes héroïques et tendres, de nobles amis qui vous serrent la main au moment du dernier soupir! mais garder son enthousiasme, entouré de vils fripons! (*Ibidem*)

Les réflexes de chasseur de Fabrice qui abat son Prussien valent la "rage purement animale" de Jérôme. Mais le paragraphe sur les horreurs de la guerre, que Pigault-Lebrun attribue à un retour de son personnage sur lui-même, se dissémine sous la plume de Stendhal en émotions particulières de Fabrice, frappé par son premier cadavre aux pieds sales et à l'œil obstinément ouvert, par le cheval abattu qui engage ses pieds (Stendhal ne dit pas ses pattes) dans ses propres entrailles, par le beau jeune homme en uniforme de cuirassier auquel on coupe une jambe. Pigault-Lebrun associait l'absurdité de la guerre et la confiance dans Napoléon garant des acquis de la Révolution. Trente-cinq ans plus tard, Stendhal associe lui aussi l'horreur de la guerre à l'enthousiasme pour ce que peut encore incarner Napoléon. Il se donne le plaisir romanesque de faire croiser à Fabrice un général qui est le lieutenant Robert de l'ouverture du récit et le véritable père du personnage: "Quel bonheur il eût trouvé à voir Fabrice Del Dongo!" (*ibidem*, 526). L'irréel du conditionnel sépare le romanesque du roman¹².

Dans la fameuse lettre qu'il adresse à l'auteur de *La Chartreuse de Parme*, Balzac dit son admiration et même sa jalousie pour "cette superbe et vraie description de bataille" que comporte le roman: "Ce morceau m'a ravi, chagriné, enchanté, désespéré. Je vous le dis naïvement" (*ibidem*, 862). Stendhal a su rendre la confusion de la bataille, n'en évoquant le sens et l'enjeu qu'à travers l'enthousiasme de Fabrice et la présence-absence de Napoléon. Balzac n'a pu dire pareil éclatement de la scène en une série de détails qui ne semblent plus pouvoir s'organiser en un événement fixé par une carte d'état-major¹³ et un grand récit historique. Mais, dans deux de ses textes, il a su raconter la revanche du détail, les chemins de traverse de l'individu, le débor-

¹² Voir Declercq, Murat 2004.

¹³ Voir dans *Napoléon stratège* les numéros 65 à 71 du catalogue (Robbe, Lagrange 2018).

dement du récit officiel par un hasard. Le discours généralisant de l'histoire se détraque quand une personne ne correspond plus au personnage qui lui a été assigné. On songe au *Cuirassier blessé* de Géricault, homme seul dans un paysage gris qui a perdu sa signification¹⁴. Le cavalier quitte le feu, s'éloigne d'un de ces champs de bataille que la peinture avait complaisamment mis en scène comme une confrontation claire et à laquelle elle avait donné sens, telle a été la peinture de Gros à la gloire de l'empereur¹⁵. C'est cette sortie du sens que le colonel Chabert essaie d'expliquer à l'avoué:

[...] peut-être savez-vous que je commandais un régiment de cavalerie à Eylau. J'ai été pour beaucoup dans le succès de la célèbre charge que fit Murat, et qui décida le gain de la bataille. Malheureusement pour moi, ma mort est un fait historique consigné dans les *Victoires et conquêtes*, où elle est rapportée en détail. (Balzac 1976-1981, III [*Le Colonel Chabert*], 323)¹⁶

Sa mort est annoncée à l'empereur, vérifiée par deux chirurgiens, puis établie administrativement, entérinée par les livres d'histoire. Avoir survécu à une blessure profonde, au piétinement de tout un régiment, à l'enterrement dans une fosse commune et au froid est statistiquement exceptionnel, mais les explications du vieil officier sont "vraisemblables" (*ibidem*, 324). Son histoire personnelle échappe au regard panoramique de l'Empereur et de l'Histoire, mais aussi à l'ordre bourgeois de la Restauration. Celle du maréchal des logis Boutin qu'il rencontre dans la rue n'est pas moins extraordinaire. Ils représentent tous les déçus, tous les exclus de l'évolution politique et sociale du pays. "Enfant d'hôpital" (*ibidem*, 331), Chabert a bénéficié de l'égalité républicaine. Il a fait carrière dans l'armée et se voit rattrapé par une forme de retour à l'Ancien Régime. Il finit à Bicêtre comme l'Empereur déchu à Sainte-Hélène. Il n'a plus qu'un prénom: "Je me nomme Hyacinthe" (*ibidem*, 372). Le Jérôme de Pigault-Lebrun s'impose et le lecteur le quitte, promis aux premières classes. Quelques décennies plus tard, le colonel Chabert perd son titre, son nom, tout ce que lui avait gagné sa bravoure. Il redevient un simple prénom.

La bataille qui fait basculer son destin doit être comparée à celle qui transforme une femme du monde en une femme des bois. "Adieu" rapporte la détermination d'une jeune femme qui a tenu à suivre son mari jusqu'en Russie, comme Lisiski, l'épouse d'Alphonse de Coucy, mais l'héroïne d'*Adieu* a assisté à la perte de raison de son époux et à sa mort. Elle se trouve bloquée avec lui devant un fleuve glacé, promise à la mort. La bataille de la Bérésina les confronte à l'hiver russe, à la débandade de la grande armée et au harcèlement des cosaques. Un jeune officier se démène pour sauver Mme de Vandières; un radeau est construit, la jeune femme y monte et assiste à la mort de son sauveur qui, déséquilibré, roule dans la rivière. "Au moment où il y tombait, un glaçon lui coupa la tête, et la lança au loin, comme un boulet" (Balzac 1976-1981, X, 1001). Elle ne peut que crier: Adieu! Sa vie morale s'arrête avec ce nouveau traumatisme. Elle traîne sa folie à travers l'Allemagne, entre les hôpitaux et le trottoir. Au bout de cette errance reconnue à Strasbourg, elle est recueillie par un oncle médecin sans retrouver sa lucidité. Elle vit à moitié dans un bois avec les animaux. Elle partage avec la veuve du colonel Chabert la conviction que celui qu'elle considère comme son amant a perdu la vie sur le champ de bataille, l'une s'empresse de se remarier, l'autre vit son deuil dans la folie et l'ensauvagement. Dans un cas comme dans l'autre, le mari ou l'amant est pourtant vivant contre toutes les évidences. Le

¹⁴ Voir Laveissière, Michel 1991, 50-51 et 345-346.

¹⁵ Voir Delaplanche, Sanson, 2009, 141-145.

¹⁶ Les *Victoires et conquêtes* constituent une série de 27 volumes, publiés par Panckoucke entre 1817 et 1825, qui recensent les guerres de 1792 à 1815. D'autres séries contemporaines et les mémoires des acteurs et témoins nourrissent une intense bataille historiographique sur la bataille napoléonienne.

baron Philippe de Sucey n'a pas été décapité, il a survécu à la Bérésina glacée, été fait prisonnier par les cosaques et retenu "six ans au fond de la Sibérie" (*ibidem*, 975). Revenu en France, ayant retrouvé son statut social, un hasard au cours d'une chasse le met en présence de la femme aimée. Il découvre sa situation physique et morale. Selon les propositions de la nouvelle école aliéniste, il entreprend une expérience plus radicale que l'attente prudente de l'oncle. Il transforme une de ses terres près de Saint-Germain en une réplique des bords de la Bérésina, il reproduit un village brûlé et déguise des centaines de paysans en soldats épuisés. Il laisse pousser sa barbe et fait habiller la démente comme elle pouvait l'être des années plus tôt. Il reconstitue la scène traumatique dans l'espoir de permettre son dépassement.

Mme de Vandières laissa échapper un cri qui glaça tous les cœurs, et se plaça devant le colonel qui palpitait. Elle se recueillit, regarda d'abord vaguement cet étranger tableau [...] elle passa la main sur son front avec l'expression vive d'une personne qui médite, elle contempla ce souvenir vivant, cette vie passée traduite devant elle, tourna vivement les yeux vers Philippe, et *le vit*. (Balzac 1976-1981, X [Adieu], 1012)

Le dernier est souligné à l'italique: elle reconnaît son amant et meurt entre ses bras. Celui-ci, promu général peu après, se brûle la cervelle. Ils sont l'un et l'autre de ceux pour qui le passé ne passe pas, pour qui l'horreur de la guerre est indépassable.

Napoléon fait l'objet d'un conflit de mémoire depuis deux siècles. L'homme de guerre continue à être salué comme un stratège qui a su mettre à son service les ressources modernes de l'artillerie, des moyens de transport, de l'information, mais sa face sombre est la confusion de champs de bataille où l'individu est désorienté, où il perd son humanité et son identité. La maîtrise du général en chef avec sa lunette¹⁷ suppose l'aveuglement de Jérôme et de Fabrice, l'effacement du colonel Chabert et du colonel Philippe. Les bouffées de folie qui saisissent Jérôme sont passagères, celle qui emporte Mme de Vandières se prolonge. Pigault-Lebrun traitait de chimère la "main vengeresse" qui ferait justice des mauvais princes. Balzac achève la nouvelle, datée de mars 1830, par une définition de son personnage masculin comme un homme fort, livrant combat à quelque monstre inconnu, auquel Dieu a un moment retiré "sa main puissante" (Balzac 1979 [1830], 1014). Cette main ne se manifeste que par son absence. A-t-elle manqué à l'empereur le jour de Waterloo? La nouvelle est aussi un adieu à Napoléon.

Victor Hugo le réintroduit dans *Les Misérables* comme un héros de l'Histoire, il fera de Waterloo un moment du grand récit national et européen. Tolstoï s'inscrira à sa suite avec *Guerre et Paix* qui offrira au cinéma l'occasion de panoramiques et de plans rapprochés¹⁸, entre l'histoire d'une continuité et l'éparpillement des destins individuels. Chateaubriand est sans doute parvenu à inventer un point de vue qui ne soit ni l'aveuglement du témoin perdu dans la mêlée ni le surplomb du général ou de l'historien. Deux chapitres des *Mémoires d'outre-tombe* s'intitulent successivement "La bataille de Waterloo" et "Confusion à Gand. Quelle fut la bataille de Waterloo". La bataille dans sa réalité vécue n'a que peu à voir avec la bataille racontée par l'histoire, la confusion en direct avec le sens fixé grâce au recul. "Le 18 juin 1815, vers midi, je sortis de Gand par la porte de Bruxelles" (Chateaubriand 1989-1998, II, 621). Un roulement sourd pourrait annoncer un orage, mais c'est l'air et la terre qui tremblent.

Ces détonations moins vastes, moins onduleuses, moins liées ensemble que celles de la foudre firent naître dans mon esprit l'idée d'un combat [...] un vent du sud s'étant levé m'apporta plus distinctement

¹⁷ *Napoléon stratège*, cat. 1, p. 38, cat. 106, p. 259, cat. 107, p. 134 (Robbe, Lagrange 2018).

¹⁸ Voir Gaspard Delon 2011.

le bruit de l'artillerie. Cette grande bataille, encore sans nom, dont j'écoutais les échos au pied d'un peuplier, et dont une horloge de village venait de sonner les funérailles inconnues, était la bataille de Waterloo. (*Ibidem*, II, 622)

Le mémorialiste ne se situe ni au cœur de l'action ni sur une hauteur dominant la scène, il se trouve à l'écart, en dehors de la troupe qui entoure le roi en fuite, réduit à l'écho de l'événement et à l'éventail des possibles. "Auditeur silencieux et solitaire du formidable arrêt des destinées", il n'appartient ni à la cour de Louis XVIII qu'il rejoindra bientôt, ni aux armées qui s'affrontent. Il affirme son indépendance. Dans les scènes de bataille, l'aveuglement ou la myopie proviennent d'être trop près de l'action, Chateaubriand quant à lui ne voit rien, sa situation aux portes de Gand figure le recul de l'écrivain et du mémorialiste. Deux paragraphes du chapitre sont constitués essentiellement de questions. La fidélité monarchique s'oppose au réflexe national, le sens de la liberté à celui de la gloire, le combat pour la liberté se substituant à la lutte pour la légitimité dynastique.

Si Napoléon l'emportait, que devenait notre liberté? [...] Wellington triomphait-il? La légitimité rentrait donc dans Paris derrière ces uniformes rouges qui venaient reteindre leur pourpre au sang des Français. "La nouvelle se diffuse d'abord d'une victoire de Napoléon, avant que sa défaite soit rétablie. Alors le mémorialiste raconte à nouveau Waterloo, au présent, du point de vue de l'histoire telle qu'on peut l'écrire après coup, et il raconte ainsi "comme le sommaire de toutes les batailles de l'Empire". (*Ibidem*, II, 625)

Un parallèle s'impose discrètement entre le témoin, réduit aux bruits lointains, et le grand capitaine aveuglé par sa gloire, ne songeant même pas à fuir. "Non loin d'eux [les grenadiers blessés] l'homme des batailles écoutait, l'œil fixe, le dernier coup de canon qu'il devait entendre de sa vie" (*ibidem*, 626). Chateaubriand et Napoléon rêvent à l'histoire en train de s'écrire.

Il reste à lire le roman de Balzac qu'un habile pasticheur a publié en 1997. Avec son complice Michel-Antoine Burnier, Patrick Rambaud a composé de savoureuses parodies, dont un *Roland Barthes sans peine*. Il signe seul en 1997 *La Bataille* qui réalise le projet de Balzac et repose sur une solide documentation. Il fournit à la fin du livre des notes historiques et une bibliographie. Essling lui paraît le moment charnière où la guerre change de nature. C'est un premier échec pour Napoléon et le début des grandes hécatombes. Le récit se déroule sur deux jours et deux nuits. Il met en scène l'Empereur dès le premier chapitre, mais un Empereur qui n'est plus le général révolutionnaire forçant le destin. "Le 16 mai 1809, vers le milieu de la journée", il descend d'une berline ordinaire et sans écusson qui longe le Danube. "Napoléon commençait à s'empâter. Son gilet de casimir serrait un ventre déjà rond, il n'avait plus de cou, presque pas d'épaule" (Rambaud 1997, 10)¹⁹. Dans le dernier chapitre, il assiste à une revue, tel qu'en lui-même le fixent la propagande et bientôt la légende, alors qu'il est dévoré par l'eczéma et qu'on sait qu'il a du mal à se maintenir sur une selle:

Napoléon resta sur son cheval blanc, dans sa tenue de colonel des grenadiers, gilet, veste bleue, parements rouges, à priser sans cesse au milieu de son État-Major complet. La Garde impériale défila dans un ordre parfait et en musique; les hommes étaient reposés, propres, rasés, astiqués. (*Ibidem*, 279)

¹⁹ Le TLF (<<http://atilf.atilf.fr/>>) illustre la définition du *casimir* – drap léger dont le nom est une déformation de *cachemire* – d'une citation de Balzac: "Napoléon était assis sur une chaise grossière [...] son célèbre uniforme vert, traversé par son grand cordon rouge, rehaussé par le dessous blanc de sa culotte de casimir et de son gilet, faisait admirablement bien valoir sa figure césarienne pâle et terrible" (*Une Ténébreuse affaire*, 1841).

Cette image d'Épinal est l'exacte antithèse des cafouillages et du carnage évoqués durant tout le récit. L'Empereur affirme sa maîtrise, il consulte des cartes, griffonne un plan des deux rives du Danube au niveau de l'île de Lobau (reproduit dans le livre p. 107). Un télescope de campagne est installé dans un arbre pour lui, mais il préfère envoyer un aide-de-camp. La recommandation est un résumé de la situation: "Ne considérez pas les hommes mais les masses" (*ibidem*, 131). La réalité romanesque c'est une mêlée tragique et bouffonne de charges aveugles, de corps blessés, mutilés, amputés, de cadavres abandonnés. On retrouve le cheval de *La Chartreuse* au ventre ouvert et on assiste à la lente agonie du maréchal Lannes, fidèle d'entre les fidèles qui a accompagné Bonaparte, puis Napoléon dans toutes ses campagnes, blessé, amputé des deux jambes et finalement emporté par la gangrène. Le recul est moins assuré par une maîtrise stratégique qui échappe à l'Empereur que par l'écart esthétique qui s'incarne dans un commissaire-adjoint, passionné de littérature, et dans un aide-de-camp du maréchal Berthier, passionné de peinture, c'est-à-dire Henri Beyle, futur Stendhal, et Louis-François Lejeune, récemment promu colonel, bientôt baron d'Empire et général. Ils vont et viennent entre Vienne et le champ de bataille et trouvent le temps d'amours passagères.

Ce roman de 1997 dit assez la permanence de la bataille napoléonienne dans l'imaginaire d'aujourd'hui. Le corps de Jean Lannes, duc de Montebello, a été envoyé au Panthéon; Napoléon est enterré aux Invalides, à mi-chemin symbolique entre Saint-Denis nécropole monarchique et le Panthéon républicain²⁰. Les boulevards qui ceignent la Capitale portent le nom des maréchaux d'Empire; des noms de bataille continuent à occuper la toponymie parisienne. Les avenues de la Grande Armée, d'Iéna (1806), de Friedland (1807), de Wagram (1809) rayonnent autour de l'Arc de triomphe de l'Étoile. Dans toute l'Europe, l'emplacement des carnages s'est transformé en lieux de mémoire, de tourisme et de commerce. Quelques nostalgiques reconstituent les batailles les plus fameuses. La mémoire cherche à devenir une leçon histoire tandis qu'un rêve impérial d'unité du continent devrait se changer en évidence démocratique d'une identité européenne.

Références bibliographiques

- Balzac Honoré de (1976-1981), *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 12 tomes. Voir *Adieu* (tome X), *Le Colonel Chabert* (tome III), *Louis Lambert* (tome XI), "Ébauches rattachées à *La Comédie humaine*" (tome XII).
- (1990), *Lettres à Madame Hańska*, textes classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, 2 tomes.
- Bourguignon-Dumolard C.S. (1802), *Mémoire qui a remporté le prix en l'an X, sur cette question posée par l'Institut national: Quels sont les moyens de perfectionner en France l'institution du jury?*, Imprimerie de la République, Paris, Prairial an X.
- Chateaubriand François de (1989-1998), *Mémoires d'outre-tombe*, éd. par Jean-Claude Berchet, Paris, Classiques Garnier, 4 tomes.
- Chavanette Loris, éd. (2015), *Waterloo. Acteurs, historiens, écrivains*, préface de Patrice Gueniffey, Paris, Folio classique.
- Choiseul-Meuse Félicité de (1817), *Amour et gloire, aventures galantes et militaires du chevalier de C****, par l'auteur de *Julie, ou j'ai sauvé ma rose*, d'*Amélie de Saint-Far*, etc. etc., Paris, Pigoreau, 4 tomes.
- Declercq Gilles, Murat Michel (2004), *Le Romanesque*, Paris, Presses Université nouvelle.
- Del Lungo Andrea (2017), "L'impossible bataille de Balzac, ou le Waterloo de l'écriture", in Damien Zanone (éd.), *La Chose de Waterloo. Une bataille en littérature*, Leiden-Boston, Brill Rodopi, 87-110.

²⁰ Voir Delon 2019.

- Delaplanche Jérôme, Sanson Axel (2009), *Peindre la guerre*, Paris, Le Passage-Nicolas Chaudun.
- Delon Gaspard (2011), *Les scènes de bataille rangée dans le cinéma hollywoodien contemporain (1995-2011). Formatage et renouvellement d'une séquence stratégique*, thèse, Paris-Nanterre.
- Delon Michel (2014), *Sade un athée en amour*, Paris, Flammarion.
- (2017), “Réduit à son prénom”, *Société Chateaubriand*, vol. 60, 81-87.
- (2019), “Panthéon et recherche d'une sacralité laïque”, *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol. 72, n. 1, 69-81.
- Du Ministérialisme* (1818), à Paris, chez Duponcet, Delaunay, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bp-t6k6115380b>> (11/2020).
- Gay Sophie (1823), *Les Malheurs d'un amant heureux, ou Mémoires d'un jeune aide-de-camp de Napoléon Bonaparte, écrits par son valet de chambre*, Paris, Boulland et Tardieu, 3 tomes.
- Larousse Pierre (1866-1877), *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Larousse, 17 tomes.
- Laveissière Sylvain, Michel Régis (1991), *Géricault*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- Meynard Cécile (2019), “Stendhal et les campagnes napoléoniennes”, *Revue italienne d'études françaises* vol. 9, s.p.
- Nancy Anne-Philibert-François Claude, dit (1819), *Alphonse de Coucy, ou quelques scènes de la campagne de Russie*, par A.P.F. N..., Metz, Devilly, 2 tomes.
- Pigault-Lebrun, Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Épinois, dit (2008 [1805]), *Jérôme*, éd. par Shelly Charles, Paris, Société des textes français modernes.
- Rambaud Patrick (1997), *La Bataille*, Paris, Grasset.
- Robbe Émilie, Lagrange François, eds. (2013), *Napoléon et l'Europe*, Paris, Somogy-Musée de l'armée.
- (2018) *Napoléon stratège*, Paris, Lienart-Musée de l'armée-Invalides.
- Sarr Felwine, Savoy Bénédicte (2018), *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Seuil-Philippe Rey.
- Savoy Bénédicte, Hrsg. (2010), *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, München, Prestel.
- (2013), “Exposition impossible? Retour sur l'exposition de Berlin”, in Robbe, Lagrange 2013, 98-100.
- Souza Adélaïde de (1798 [1794]), *Adèle de Sénange, ou Lettres de Lord Sydenham*, Genève-Paris, Paschoud-Maradan, 2 tomes.



Indugiare sulla soglia dell'ontologia: per un'etica della lettura

Mario Rossi

Università di Vienna (<mario.rossi@univie.ac.at>)

Citation: M. Rossi (2020) Indugiare sulla soglia dell'ontologia: per un'etica della lettura. *Lea* 9: pp. 107-128. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12421>.

Copyright: © 2020 M. Rossi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

The contribution presents a reflection on the application of a semantic ontology in the didactic field aiming at promoting a critical awareness of the process of interpreting a cultural product that involves at least writing. First of all, the essay will take into consideration methodological approaches focusing the concept of ontology from the semantic (A. Greimas, R. Romano), philosophical (U. Eco) and anthropological (G. Bateson schismogenesis) points of view: then it will analyse two experiences in two college courses, in which has been successfully applied semantically oriented ontological analysis. Finally the essay will close with a reflection on the meaning that the proposal would have as regards some traits of Ludwig Wittgenstein's philosophical research.

Keywords: categorization, didactics of the cultural product, negotiation of meanings, ontology, Semantics

Avvocato, perché su quelle teste buffe
si vede un ramo di ciliegie?
(Gozzano, *Poesie*, 1973)

Schultz-Goras Forderung nach "Wortmonographien", die die "metaphorische Verzweigkeit" der einzelnen Wörter durch die ganze Literatur verfolgen, möchte ich aufs wärmsten unterstützen, nur daneben auch Monographien über die dominierenden Vostellungskomplexe einzelner Schriftsteller.
(Spitzer, *Stilstudien*, 1961 [1928])¹

Pour la mésologie, la réalité n'est ni du côté du
sujet ontologique (le cogito cartésien)
ni du côté de l'objet, mais elle trajecte entre les deux.
(Berque, *Descendre des étoiles, monter de la terre* 2019)²

¹ Trad.: "Vorrei sostenere calorosamente la richiesta di Schultz-Goras di 'Monografie di parole' che ripercorrono la 'articolazione metaforica' delle singole parole attraverso tutta la letteratura, ma accanto anche monografie sui complessi di rappresentazioni dominanti di singoli scrittori". Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive, talvolta per impossibilità di reperire, nella situazione di emergenza Covid, traduzioni editate.

² Trad.: "Per la mesologia, la realtà non è né dal lato del soggetto ontologico (il cogito cartesiano) né dal lato dell'oggetto, ma essa tragitta tra i due".

1. Un'esperienza didattica tra quattro testi di riferimento per quattro diverse posture di fronte al linguaggio e un testo per concludere

Nelle presenti pagine si offrono riflessioni per disegnare un percorso di intervento linguistico in pratiche di mediazione di contenuti culturali con fini potenzialmente etico-politici attraverso la valorizzazione di alcuni sguardi sul linguaggio forse problematici sul piano della generalizzazione teorica ma senza dubbio fecondi. Sul piano teorico si prenderanno le mosse da una concezione del parlante come istanza attiva, dalla definizione del lessico come entità complessa, dall'enciclopedia come strumento che si forma attraverso un processo di realizzazione che comporta scavalcamenti di confini e contrattazioni e dalla definizione della semantica implicita di gruppi umani attraverso un processo di progressivo adattamento reciproco: i quattro aspetti sono esemplificati da contributi significativi scelti per la loro rappresentatività e non perché debbano esser considerati una sorta di testimonianza dell'attuale stato dell'arte. Algirdas Greimas dà una sua interpretazione della linguistica di Noam Chomsky come tentativo per raggiungere un precario compromesso tra struttura e performance attraverso una metafisica del soggetto su base scientifica; Umberto Eco, con una personale declinazione del cosiddetto "pensiero debole", presenta una visione della definizione che avvicina il lemma alla turbolenza del mondo della vita; Ruggiero Romano rende conto del lavoro enciclopedico come progetto unitario in fieri caratterizzato da progressivi aggiustamenti; infine Gregory Bateson crea il neologismo "schismogenesi" per porre a tema le relazioni tra le azioni di gruppi in termini di reciproco riposizionamento strategico in prospettiva diacronica. Soggetto linguistico come istanza attiva, lessico come contenuto complesso, approssimazione a un significato condiviso di grandi costellazioni di pensiero connotato da una positiva relazione con il processo stesso e azioni coordinate, sono gli strumenti che anzitutto esporremo per le possibilità di lumeggiare situazioni in cui la forma del lessico risulta importante. Questa lunga parte teorica e il relativo filtraggio degli strumenti concettuali da essa deducibili cederà il passo al resoconto degli esiti di alcune esperienze di comunicazione in istituzioni universitarie: si riferirà della struttura e dell'esito di un approccio orientato verso un'enucleazione della semantica e dell'ontologia implicita in testi letterari e, in parte, multimediali. Chiuderemo con un ritorno alla riflessione teorica attraverso un testo marginale di Ludwig Wittgenstein: l'introduzione al dizionario per le scuole elementari da lui curato ci servirà più per aprire problemi che per chiudere il discorso. Il percorso nel suo complesso vuole tratteggiare il valore di un atto solo apparentemente poco democratico: costringere soggetti a rimanere sulla soglia della definizione di ontologie può apparire autoritario solo se non lo si colloca sullo sfondo dell'alternativa costituita dall'imposizione di ontologie predefinite senza una esplicita tematizzazione. All'abbozzo di articolazione di strategie per indurre soggetti a indugiare sulla soglia arriveremo riprendendo i tre estratti posti a motto delle nostre argomentazioni.

Come già accennato, il corpus teorico non presenta opere chiave dei cinque autori scelti, ma piuttosto testi brevi nei quali si possono leggere spie di punti nevralgici, diversi pur nella contiguità, delle relazioni tra riflessione linguistica, pratica linguistica, circolazione dell'opera letteraria e vita sociale. La questione politica implicata dall'uso del linguaggio e la sua fondazione viene solo sfiorata: la si presuppone come dato, riservando ad altro momento un'elaborata argomentazione del modo in cui andrebbe affrontata³. Qui si tratta piuttosto di mostrare

³ Oltre alle riflessioni di Antonio Gramsci su linguaggio ed egemonia, per le quali si rimanda a Lo Piparo (1979), Ives (2004, 2006), sono rilevanti sul versante femminista le implicazioni linguistiche della svolta performativa di Judith Butler e il trittico di Adriana Cavarero (1997, 2003, 2014), mentre, sul versante di uno sviluppo originale di assunti provenienti da Saussure attraverso il *Sofista* di Platone, Sigmund Freud, Martin Heidegger e Ludwig Wittgenstein è stimolante la lettura di Virno 2013. Per una recente dettagliata rassegna in lingua italiana sull'analisi letteraria che prenda in considerazione l'apporto della riflessione linguistica discendente da Saussure, si

come invitare un soggetto a indugiare in modo sorvegliato sull'indefinito luogo di trapasso tra un'ontologia implicita e un'ontologia esplicita possa aver valore etico e politico.

2. *Sguardi su linguaggio e ontologia*

2.1 *Un linguista per una concezione dinamica del linguaggio: Algirdas Greimas*

Un testo poco noto di Algirdas Greimas, pubblicato poco oltre la metà del secolo scorso, fa il punto sulla situazione delle scienze del linguaggio e porta lo stimolante titolo “Semiotica o metafisica?”⁴. La rassegna sullo stato della linguistica del secolo scorso si apre con una perentoria affermazione:

Come ogni contributo nuovo, d'altronde, il suo peso specifico risulta assai di più dal modo originale di collegare i concetti che dai concetti stessi, i quali sono quasi tutti presi di peso dal vecchio stock epistemologico di cui dispone la linguistica e il cui gioco di sostituzioni paradigmatiche ne costituisce, com'è noto, la storia. (Greimas 1968, 71)

L'indirizzo metodologico cui fa riferimento Greimas è la linguistica di Chomsky e la sua aspirazione a spostare la focalizzazione della ricerca linguistica dalla prospettiva del destinatario a quella del destinatore:

Abbandonare la linguistica interpretativa, che pure si basa su un insieme di osservazioni già costituite, su procedimenti di descrizione faticosamente elaborati, vuol dire abbandonare il terreno sicuro del dato, del senso formato, dei sistemi che sappiamo sottostanti ai processi, per inoltrarsi sulle sabbie mobili, alla ricerca di un senso che si forma dei modelli che renderebbero conto della dinamica delle forme. (*Ibidem*)

La grammatica generativo-trasformativa, nella sua ricerca volta alla sostituzione di modelli dinamici a quelli tassonomici o, detto in altro modo, nel suo porre al centro della linguistica un soggetto che agisce in luogo di una struttura formale (ivi, 74), sarebbe un tentativo di compromesso tra gli allettamenti della metafisica, secondo Greimas, rappresentati in linguistica dalla riflessione di Gustave Guillaume e la ricerca di una scientificità non gratuita e arbitraria: il risultato sarebbe stato l'invenzione di “una cibernetica dello spirito, e non più del cervello” (ivi, 72).

Se intendere la facoltà linguistica, continua Greimas, sulla scorta della scuola linguistica danese come la capacità di combinare pochi elementi è corretto, è anche vero che così concepita risulta troppo estesa; per circoscrivere il campo di indagine sarebbe necessario porre due limitazioni: introdurre un meta-soggetto cui aggregare la razionalità di ascendenza cartesiana e declinarlo come grammaticalità. Questa operazione avvicinerrebbe Chomsky a Hjelmslev.

Interessante notare come Greimas, per ribadire l'attenzione di Chomsky per l'aspetto dinamico del linguaggio, sottolinei come “l'alterazione è divenire altro, s'inscrive entro il paradigma stesso e altro” (ivi, 73) e ancor più significativa l'opinione secondo la quale lo strutturalismo

rimanda a Bottioli 2006, in particolare i capitoli che chiamano in causa Saussure, Hjelmslev, Greimas e Derrida, rispettivamente alle pagine 3-35, 145-151, 152-165 e 410-428. Sui medesimi temi, in ambito linguistico tedesco, si rimanda alla sintesi di Jahraus 2004.

⁴ Greimas 1968. Il saggio, nella traduzione italiana di Giorgetto Giorgi, è l'unica versione editata, cfr. <http://www.ec-aiss.it/monografici/10_greimas/Greimas_3_12_08.pdf> (11/2020).

rappresentato dalla GGT “anche se è considerato a un tempo come una metodologia e un’epistemologia, implica non di meno da parte di colui che lo esercita, tanto una visione del mondo coerente quanto una certa etica del sapere” (ivi, 75): “falsa modestia dello scienziato nasconde così un’etica del sapere che cerca di mantenere a ogni costo la frontiera, instabile, tra due forme, entrambe valide, del sapere: tra la conoscenza scientifica e la conoscenza poetica o filosofica del mondo” (ivi, 76). Risulta chiaro che Greimas, pur in maniera non argomentativamente articolata, intende leggere nel linguaggio stesso l’esperienza dell’alterità che si manifesterebbe nelle maglie delle associazioni paradigmatiche: si può immaginare che intenda dire che le diverse possibilità offerte dall’asse paradigmatico implicano di per sé un confronto con ciò che potrebbe anche esser altro⁵. A questo aspetto si può connettere la questione dell’etica del linguista: egli sta tra l’osservazione oggettivante e la coscienza poetica o, meglio ancora, poetica del linguaggio.

La riflessione della nuova linguistica, prosegue Greimas, non sfuggirebbe ad una duplice *impasse*. In quegli anni tanto nella ricerca antropologica di Levi-Strauss quanto nella riflessione linguistica di Jakobson si metteva a tema una doppia ambiguità: il primo nel descrivere sistemi di pensiero altri usava le categorie di logiche esplicite e implicite che travaserebbero dal piano strumentale a quello dell’oggetto osservato: il secondo sulla questione degli universali assumerebbe la declinazione teorica della funzione degli stessi nella formazione dei sistemi che essi generano. Da un lato, si tenderebbe a un “contemporaneo utilizzo delle categorie logiche come strumenti e come oggetto di indagine” (ivi, 76), mentre, dall’altro lato, nella linguistica si avrebbe la “presenza allucinante del mondo sensibile nella forma linguistica” (ivi, 77), quindi di qualcosa di estraneo alla teoria. Ma gli oggetti che popolano questo mondo come vengono qualificati da Greimas? Sono “opachi e pesanti”. La leggerezza del computer della mente sembra compromessa dalla pesantezza dei contenuti che tuttavia soli darebbero concretezza alla macchina formale. Nonostante la problematicità della situazione la questione delle relazioni tra la sostanza extra-linguistica della lingua e la forma linguistica, quello dell’integrazione dell’una nell’altra, è di competenza della linguistica (ivi, 78).

Da questo brevissimo *abstract* delle prospettive della linguistica alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso emerge l’immagine di una scienza che per praticare una semiologia votata alla focalizzazione della produzione linguistica deve fare concessioni a una metafisica del soggetto parlante strutturato come una macchina computazionale che maneggia “pacchetti di informazioni, sostanza, forma, distinzioni tra le diverse discipline”, vale a dire contenuti, in un contesto in cui la dimensione etica e quindi politica non possono esser taciute.

2.2 Un filosofo per la forza della debolezza del linguaggio: Umberto Eco contro Porfirio

Eco nel suo “Antiporfirio” (1985), pur tenendo presente il linguaggio naturale come entità dinamica, si concentra sulla forza della costruzione dei contenuti attraverso due strumenti statici definiti rispettivamente dizionario e enciclopedia⁶. Secondo Eco, Aristotele negli *Analitici*

⁵ Se l’asse paradigmatico comporta l’individuazione di elementi che possono prendere il posto di altri sulla base di solidarietà categoriali, allora si può ben collegare questa apparente dimensione puramente logica alla dimensione politica implicata nel verbo κατηγορέω κατά τίνος ἀγορεύω, che vale approssimativamente esporre di fronte al pubblico raccolto nella piazza il proprio discorso. Su questo aspetto si veda Yamauchi 2020, 42-47.

⁶ Nel presente saggio intendo usare le argomentazioni di Umberto Eco come strumento e quindi non prendo in considerazione le critiche che possono esser rivolte al semiologo sul piano storiografico. Per un’analisi critica della contrapposizione tra definizione e enciclopedia in diversi testi di Eco e dell’interpretazione dei classici della filosofia chiamati in causa dallo stesso, si rimanda a Cornea 2009. Per una collocazione più generale della problematica legata all’enciclopedia nell’opera di Eco si veda Sedda 2013.

secondi chiarisce che si devono cercare le componenti determinanti per definire un'essenza; così al numero tre appartiene certo la qualifica di essere, ma questa si può predicare di altre entità e quindi risulterà poco qualificante; la qualifica dispari, invece restringe notevolmente il cerchio delle entità appartenenti alla definizione di essere qualificato come dispari. Queste entità sono intensioni e non hanno nulla a che vedere con le estensioni perché definiscono uno stato di cose, ma non ne dimostrano l'esistenza. Per sviluppare una teoria della predicazione che consenta di introdurre definizioni pertinenti, Aristotele usa i concetti di genere, proprio, definizione e accidente che Porfirio riformula in genere, specie, differenza, proprio e accidente. Le differenze tra Aristotele e Porfirio per quanto riguarda i predicabili sono riducibili a fenomeni di ridondanza perché Porfirio non si renderebbe conto che genere, specie e differenza si implicano e che quindi almeno uno di essi può esser taciuto; la soluzione più ragionevole è proprio quella di Aristotele che considera la specie il prodotto della combinazione tra genere prossimo e differenza specifica. L'elemento più curioso per il gioco della definizione è costituito dal proprio; vale a dire di ciò che identifica entità che diversamente non sarebbero distinguibili. Eco presenta l'esempio della sostanza corporea, vivente, animale sotto la quale cadono tanto l'uomo, quanto il cavallo e ogni essere vivente. Attraverso la determinazione del proprio si può delimitare l'uomo in quanto bipede, capace di riso, razionale e così via. L'identificazione del proprio è il momento più fecondo, ma richiede un ragionamento complesso che secondo Porfirio e tutta la tradizione medievale non poteva far parte della definizione in quanto questa doveva aver carattere intuitivo. Le differenze possono assolvere il ruolo di componenti divisive o costitutive; infatti se animale può esser suddiviso in razionale e irrazionale, la sostanza uomo può esser identificata attraverso le differenze costitutive corporea, animata, sensibile, razionale, mortale, mentre le differenze divisive sono definite dalla negazione delle precedenti: incorporea, inanimata, insensibile, irrazionale, immortale. Eco presenta quindi il problema dell'esistenza di etichette che possono esser predicate di più generi e più specie il che mette in crisi la pretesa rigidamente gerarchica di rapporti di iponimia e iperonimia presupposta dall'albero di Porfirio. Interessante l'osservazione di Eco intorno al lamento dei filosofi medievali per la *penuria nominum*: questa era prodotta dalla constatazione che non esisterebbero sufficienti etichette per designare ogni possibile nodo di ogni albero definitorio di sostanze. Estrapolando da Eco, perché non disponiamo di un termine per sostanza corporea animata, mentre lo possediamo per il corrispettivo inanimato, vale a dire il minerale? La sostanza risulta essere un contenitore vuoto disposto ad accogliere un numero infinito di differenze che possono ramificarsi ai lati e al di sotto di ogni presupposto iperonimo. L'albero è destinato a rimanere aperto ed a essere costituito da elementi sintetici che rimandano non tanto alla struttura dei rapporti logici di definizioni semplici e univoche quanto a una conoscenza del mondo cronologicamente determinata e quindi all'enciclopedia⁷. Chiosiamo aggiungendo che si tratta quindi di una conoscenza del mondo che risulta non solo cronologicamente ma anche spazialmente determinata: riprendendo il rimando di Eco alla *penuria nominum*, essa è definita entro i limiti temporali dell'epoca medievale e lo spazio della cultura europea depositata negli scritti prodotti nei monasteri e nelle università.

⁷ Eco (1985) cita in bibliografia il saggio *Rhizome* di Deleuze e Guattari del 1972 (nel 1980 confluito nel volume *Milleplateau*): stupisce che non faccia menzione di Hjelmslev visto che il concetto di enciclopedia che egli propone si nutre dei rapporti tra parole e mondo che hanno tratti in comune con la glossematica elaborata dallo studioso danese anche sulla base dello sviluppo della linguistica di Saussure. Su questi temi si rimanda in generale a Caputo 2010 e, più specificamente, Caputo 2015.

Ci fermiamo qui nella presentazione del percorso argomentativo di Eco sottolineando in maniera libera come le definizioni a enciclopedia in realtà costituiscono la norma inespressa di ogni definizione a dizionario, a prescindere dal fatto che si voglia intendere questo termine in senso stretto come processo definitorio che obbedisce alle regole dell'albero di Porfirio o in senso ampio come oggetto in cui sono depositate le descrizioni delle sostanze che popolano il nostro mondo secondo la sua esprimibilità attraverso il linguaggio verbale. Ciò che possiamo ricavare dal saggio di Eco è che la definizione è sempre contestualizzata all'interno di una certa enciclopedia espressa o, più frequentemente, inespressa, ma implicata dal luogo fisico o mentale in cui essa appare: un sette in ambito calcistico può essere il numero della maglia di un giocatore che di solito staziona al centro del campo oppure l'angolo superiore della struttura della porta, ma non sarà mai il quarto numero dispari, secondo la concezione moderna e il terzo secondo la concezione greca che attribuiva all'uno lo statuto particolare di generatore di ogni numero e quindi non era compreso nella serie da esso stesso generata⁸.

2.3 La redazione di un'enciclopedia in un'epoca di crisi: l'Enciclopedia Einaudi, la sistematica locale e i ricoprimenti tematici

Nel 1982 Ruggiero Romano, presentando il penultimo volume dell'*Enciclopedia Einaudi*, il XV dedicato alla *Sistematica*, sostiene che

un'enciclopedia "vivente" (che sia, cioè, un'enciclopedia e non un semplice bazar), che produca degli effetti culturali ed epistemologici, può essere solo di due e solo due generi: a) essa si elabora in un'epoca di profonda crisi epistemologica: e, allora, riporterà essenzialmente una ridistribuzione dell'ordine delle materie e proporrà dei nuovi oggetti ma – ed è il caso dell'enciclopedia "scientifica" del XVI secolo in ragione proprio della crisi, non potrà fondare epistemologicamente lo sguardo che essa getta sui saperi; b) essa contribuisce non solo a diffondere un sapere, ma a fondarlo *culturalmente*; vale a dire – ed è il caso della *Encyclopédie* – contribuisce alla fissazione di concetti già all'opera nelle scienze e mette in forma un'epistemologia già praticata ma insufficientemente tematizzata. In quest'ultimo caso il proprio dell'enciclopedia è di procedere a dei riaggiustamenti originali ma in un certo modo "prevedibili", a fare delle applicazioni diverse di uno stesso nucleo concettuale. (Romano 1982, xiii-xiv)

Anche per Romano, come per Eco, la categorizzazione assume un ruolo determinante. Secondo il curatore del volume di *Sistematica* dell'*Enciclopedia*, per capire il disegno di quest'ultima, è importante la collocazione che essa occupa tra una mappa tipologica che accanto ad analoghe opere rinascimentali di Agricola e Alsted, presenta un filone meno ortodosso esemplificato da Cardano e l'*Encyclopédie*: se le prime piegano il sapere alla preconcepita ripartizione tra *trivium* e *quadrivium*, la tipologia rappresentata da autori come Paracelso, Dalla Porta e Paré, ma soprattutto dal Cardano di *De subtilitate* e *De rerum veritate* procede secondo una classificazione empirica e fenomenologica (ivi, XV), mentre nell'*Encyclopédie* si riconoscerebbe

⁸ Con piglio sarcastico ecco come Eco sintetizza la storia dell'albero di Porfirio: "Ma noi possiamo dire senza infingimenti che l'albero dei generi e delle specie, comunque venga costruito, esplose in un pulviscolo di differenze, in un turbine infinito di accedenti, in una rete non gerarchizzabile di *qualia*. Il dizionario (perché come tale ci interessa oggi, e possiamo guardare con distacco alla 'fissione' di un universo neoplatonico) si dissolve necessariamente per forza interna, in una galassia potenzialmente disordinata e illimitata di elementi di conoscenza del mondo. Quindi diventa un'enciclopedia e lo diventa perché di fatto era un'enciclopedia che s'ignorava ovvero un artificio escogitato per mascherare l'inevitabilità dell'enciclopedia" (Eco 1985, 355). Sulla scarsa utilità della definizione per la percezione basata sull'esempio dell'oggetto "bassotto" si veda Bottirolì 2006, 40, che riassume conclusioni simili a quelle di Umberto Eco partendo dalle riflessioni linguistiche di Max Black.

una tensione tra informazione e sistematizzazione che mancherebbe alla tipologia rappresentata da Cardano. In un sapere pregalileiano non poteva trovar posto “l’espressione di principi d’unificazione” (*ibidem*)⁹.

L’epoca in cui è stata concepita l’opera pubblicata presso Einaudi sarebbe, secondo Romano, caratterizzata da una crisi epistemologica che tuttavia non impedirebbe di “trasformare il *mosaico* del sapere in *sistema*” (*ibidem*). A questo punto Romano offre una definizione di sistema proponendo l’uso che del termine sistematica fa Kant nella critica della ragion pura: unità del fine a cui tutte le parti fanno riferimento. Non importa seguire qui il percorso tra René Thom, Leibniz e la funzione della scatola nera¹⁰, ma piuttosto mettere in rilievo come Romano individui la cifra del progetto enciclopedico che discende dalla sistematica kantiana nella deducibilità delle parti mancanti dalle parti esistenti; vale a dire che sarebbe possibile individuare la necessità di un elemento a partire dalla struttura del tutto. Ciò che consente di individuare la presenza di lacune è la disponibilità di variabili di controllo che consentirebbero di mantenere all’interno di un sistema unitario variabili di stato (i dati empirici) pur operando cambiamenti anche sensibili (ivi, XVI). La tipologia dell’*Enciclopedia Einaudi* corrisponde a un modello o a una rete di modelli¹¹. In questa impresa intellettuale “(q)uel che conta in modo particolare è il rapporto tra la detta unità enciclopedica e i pacchetti e / o impacchettamenti di voci” (ivi, XVIII) cosicché i possibili itinerari si muovono attraverso i pacchetti, che costituiscono unità di sapere omogeneamente organizzate.

Sistematica è anzitutto sussunzione, ma da praticare a posteriori dopo aver compilato le voci scelte e con riconoscimento degli elementi da sussumere attraverso un’analisi tematica: scomporre le voci in temi e ricomporre le voci attraverso questi temi. Grafi e ricoprimenti tematici realizzati con sistemi simili ai diagrammi di Eulero-Venn costruiscono itinerari che indicano zone di lettura “ma la loro utilità non è solo per quanto esse dicono direttamente ma per quanto esse suggeriscono. Esse costituiscono modelli di come si possano costruire altri itinerari” (ivi,

⁹ Nell’introduzione al volume di Augé, Bouligand, Betti *et al.* (1981), Romano menziona anche *International Encyclopedia of Unified Science* iniziata ma mai terminata sotto la guida di Otto Neurath negli anni 1938-1940. La causa dell’insuccesso anche sul piano della presenza nel dibattito segnalata dalle scarse citazioni dei suoi contributi sarebbe “la sua troppo grande anticipazione cronologica” (ivi, 8). L’inserimento della variabile temporale e l’implicito rimando a un *καίρῳ* che condizionerebbe il successo di un’enciclopedia è a dire il vero piuttosto inquietante per la mancanza di un approfondimento del rapporto tra sapere e dinamiche temporali della produzione e diffusione del sapere. La mappa delle tipologie enciclopediche andrebbe ampliata con l’*Historia naturalis* di Plinio e le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, da un lato, e dall’altro con le enciclopedie ostensive che sono i musei. Cfr. Eco 2012 [2009], 153-156 per i due autori di espressione latina, mentre per una prima ricognizione della struttura del museo come strumento di organizzazione e di trasmissione del sapere si rimanda a Korff 2002; dal punto di vista dell’analisi culturale si veda l’introduzione a Bal 1996. Per una declinazione in senso narratologico del testo come collezione in sviluppo cui viene posta conclusione con il compimento dell’opera della stessa Bal 2006, per una riflessione su categorizzazione e pratica museale da una prospettiva antropologica, cfr. due saggi di Pearce (1987 e 1999) citati in bibliografia.

¹⁰ Non ci pare convincente esemplificare il funzionamento della scatola nera facendo riferimento al telegrafo perché il funzionamento del telegrafo è intuitivo anche se non se ne conosce la tecnologia ma soprattutto perché l’entrata (il testo da inviare) e l’uscita (il testo da consegnare al destinatario) sono identiche.

¹¹ Il riferimento è a Neurath 1936 e al testo citato in nota 9 e indicato come curato da Marc Augé, *Il sapere come rete di modelli*: si tratta della pubblicazione degli atti di un convegno tenutosi a Modena sotto gli auspici oltre che del comune e della Regione Emilia Romagna, anche della casa editrice Einaudi (cfr. Augé, Bouligand, Betti *et al.* 1981). L’introduzione è a cura dello stesso Romano, mentre tra i relatori figurano collaboratori della Enciclopedia Einaudi: Giulio Giorello, Salvatore Veca, Fulvio Papi, Gilles G. Granger, Yves Bouligand, Gian Piero Caprettini, Renato Betti e Marc Augé: il volume accoglie anche le osservazioni sui temi trattati dai relatori, ma più che elencare anche questi vale la pena dare conto dei temi: teorie e modelli, qualità / quantità, centrato / acentrato e l’uomo e il labirinto.

XX)¹². In armonia con la logica della sistematica le indicazioni bibliografiche che riprendono gli stessi autori in diversi contributi sono da intendere come “filiazioni incrociate” (*ibidem*), i “rinvii-snodo” e “parole portanti” svolgerebbero la funzione più di stimoli per letture guidate “dall’angolazione d’interessi” del lettore e, infine, i nodi creerebbero zone di influenza articolate in sottozone attraverso aree grigie e linee di diverso spessore (ivi, XX-XXI): pare che, secondo la logica proposta, le possibilità aperte garantirebbero l’unitarietà del sistema senza privare il lettore della sua libertà di interrogazione¹³. Libertà che ha chiaramente una valenza etico-politica.

2.4 Un etnologo tra astrazione e concretezza: Gregory Bateson e la fluida conflittualità dei concetti

Se con le riflessioni di cui abbiamo dato conto fino ad ora, almeno sul piano dell’elaborazione concettuale, siamo rimasti all’interno della cittadella del sapere, col saggio “Culture Contact and Schismogenesis”¹⁴ di Gregory Bateson entriamo nel campo delle relazioni tra sociologia, linguistica e ricerca sul campo. Il saggio nasce da un’occasione concreta: sviluppare i punti di vista elaborati dal Committee del Social Science Research Council nel 1935 e pubblicati nella rivista *Man* (Redfield, Linton, Herskovits 1935). Il “Memorandum for the Study of Acculturation” redatto dal Committee è un arido prontuario di termini brevissimamente definiti e organizzati secondo un presupposto ordine oggettivo pensato per l’analisi del contatto culturale e dell’acculturazione. Eccone l’elenco: “listing”, “classification”, “techniques”, “types of contacts”, “situations”, “selection”, “integration”, “acceptance”, “adaptation” e “reaction” (ivi, 145-148). Bateson in “Cultural Contact and Schismogenesis” prende le distanze dal Committee e sviluppa un punto di vista che da esso “differs considerably” (Bateson 1972, 61). In apertura del suo contributo, Bateson afferma che considera fondamentale l’elaborazione di categorie per lo studio del contatto sociale, ma allo stesso tempo afferma che si deve far attenzione all’uso che si fa delle categorie e che comunque appare più importante fornire piuttosto “the schematic formulation of the problems in such a way that they may be separately investigable” (ivi, 62). Bateson mette in rilievo come la scelta delle categorie e la loro elaborazione linguistica dipende probabilmente dalle questioni amministrative dalle quali sorgono, vale a dire dalle domande pragmatiche “Is it a good thing to use force in cultural contacts?” “How can we make a given people accept a certain sort of trait?” (*ibidem*). Se è chiara l’urgenza amministrativa è altrettanto chiaro per Bateson

¹² Nell’introduzione agli atti del convegno citato alla precedente nota, Romano sostiene che l’organizzazione si fa essa stessa produzione di sapere nella misura in cui consente la “lievitazione del sapere” (Augé, Bouligand, Betti *et al.* 1981, 5). In questo testo i concetti messi in campo sono, oltre a lievitazione, “unità”, “formazione”, “organizzazione”, “scienze applicate e fondamentali”, “modelli”, “carte”, “proliferazione di modelli”. Quest’ultimo concetto (ivi, 6) risulta importante perché è presentato, sulla scorta del volume *Encounter with Mathematics* di Lars Garding (1977), come antidoto nei confronti delle persone che “vivono nel modello”: la pluralità si presenterebbe come antidoto nei confronti dell’illusione assolutistica. Di qui il conio e la valorizzazione del concetto di “acentralità” (Augé, Bouligand, Betti *et al.* 1981, 6).

¹³ Sul piano editoriale mentre il vol. XV è costituito da brevi ma densi saggi che disegnano possibili letture di snodi collocati all’interno di una “Sistematica locale” e di “Ricoprimenti tematici”, l’ultimo volume, il XVI pubblicato nel 1984 e curato da Renato Betti, attraverso diagrammi di Eulero-Venn, visualizza le zone e le sottozone descritte nel vol. XV.

¹⁴ Per la prima edizione del saggio cfr. Bateson 1935. Qui lo citiamo da *Steps to an Ecology of Mind*, raccolta di saggi pubblicati in momenti diversi da Gregory Bateson in cui si trova anche la ristampa di “Cultural Contact and Schismogenesis” (Bateson 1972). Il concetto di schismogenesi verrà utilizzato da Bateson in modo diffuso nella sua monografia sul rituale del *Naven* (Bateson 1958 [1936]); poiché ciò che interessa in questo luogo è la valorizzazione di una costellazione di concetti, ci si limiterà al saggio del 1935 ripubblicato in Bateson 1972: avvertiamo che il testo è resistente a una lettura piana perché fa riferimento ad altri testi non riportati per esteso.

che i seguenti capostipiti di raggruppamenti concettuali non sono neutri: profitto economico e dominio politico, auspicabilità di realizzare conformità nei valori del gruppo che entrano in contatto e considerazioni etiche e religiose. Appoggiandosi a Malinowski, Bateson dichiara che le singole culture possono essere viste sotto diversi punti di vista: come “mechanism for modifying and satisfying the sexual needs of the individuals, or for the enforcement of the norms of behavior, or for supplying the individuals with food” (ivi, 63) cosicché ogni tratto analizzato non potrà essere semplicemente analizzato secondo la categoria dell'economico, del religioso o dello strutturale. In nota precisa che “even in the study of such cultures the anthropologist must look with some suspicion upon his classification of traits into institutions and must expect to find a great deal of overlapping between various institutions” (*ibidem*). È importante rilevare che Bateson parla di istituzioni e che quindi ha in mente un uso performativo del linguaggio vale a dire che pensa alla lingua come a uno strumento per organizzare la società: esplicitando, possiamo dedurre che di conseguenza coerentemente l'antropologo, il sociologo o l'amministratore non possono ingenuamente presupporre che le pratiche performative implicate da certe istituzioni possano essere considerate generalmente valide secondo le consuetudini che vengono loro attribuite nelle società evolute di stampo europeo.

Altro elemento rilevante delle osservazioni critiche di Bateson è la breve annotazione sulla dimensione temporale: se le categorie si sovrappongono sul piano sincronico, a maggior ragione, sul piano diacronico dobbiamo aspettarci che in caso di contatto e scambio culturale i fenomeni rubricati sotto il rifiuto o l'accettazione in relazione a un certo tratto culturale potranno trovare la loro spiegazione causale simultaneamente in diverse categorie (economia, struttura, comportamento sessuale e religione). Quindi il privilegio che l'interpretazione marxista della società accorda alla struttura ideologica e economica e al loro sviluppo nel tempo cadrebbe sotto la “fallacy of misplaced concreteness” (ivi, 64).

Ultimo elemento del saggio di rilievo per i problemi che ci interessano, è la definizione dei gruppi che possono essere interessati dall'acculturazione e i possibili esiti di questa. Quanto al primo aspetto Bateson sottolinea che i gruppi non devono per forza di cose essere contrapposti e nemmeno pensati come molteplicità di individui da entrambe i lati della contrapposizione: nella medesima società ci potranno essere relazioni tra i sessi, tra anziani e giovani, tra aristocrazia e plebe, tra clan, ma anche la relazione tra un neonato e i suoi educatori informali che lo modellano e allenano affinché egli possa aver successo nella società in cui cresce. Quanto alle possibili risposte dinamiche tra i gruppi Bateson, pur battezzando il neologismo che dà il titolo al saggio, conferma le tre opzioni previste dal Committee del Social Science Research Council: completa fusione, eliminazione di uno dei gruppi e persistenza dei due gruppi in equilibrio dinamico (ivi, 65). Non possiamo qui seguire le osservazioni di Bateson intorno alle possibili forme delle tre tipologie relazionali, ma risulta chiaro che qui abbiamo esplicitamente a che fare con una dimensione politica dell'organizzazione del sapere organizzato attorno a concetti di rilevanza pragmatica e rappresentativi di un *ethos*.

3. Due casi: vedere il diverso al di fuori di noi e dentro di noi

Da quanto riassunto precedentemente abbiamo ricavato la seguente possibile costellazione concettuale¹⁵. L'attività linguistica è caratterizzata da un'alterazione che è un divenire altro che

¹⁵ Anche nel caso in cui lo scrivente ne avesse la completa padronanza, non è questo il luogo per render conto della ricerca lessicografica e lessicologica ben rappresentata da lavori che vanno dalle prime sistemazioni del lessico delle lingue romanze proposte da Diez per giungere fino allo strumento elaborato da Hallig, Wartburg nel 1963

si iscrive nel paradigma di stesso e altro. Questo processo è garantito dalle possibilità aperte dagli spazi sostitutivi sull'asse del paradigmatico. L'alterità, lungi dall'esser solo uno dei possibili temi del messaggio linguistico, risulterebbe così iscritta nella struttura del sistema linguistico. I presupposti concetti universali di cui si avvalgono studiosi di diverse discipline (linguistica, antropologia ma anche sociologia e ovviamente filosofia) sono strumenti ambigui nella misura in cui sono essi stessi presenti nel sistema linguistico da analizzare, cosicché le categorie logiche e linguistiche fungerebbero come strumenti e come oggetto di indagine. Le turbolenze che genera questa situazione sfociano nella distinzione tra definizione per genere prossimo e differenza specifica ed enciclopedia: la prima dotata di coerenza e potenza esplicativa, ma caratterizzata da incapacità di aggredire aggregati semantici quotidiani, la seconda più flessibile e compromessa con la dimensione storica e sociale del processo di designazione. L'enciclopedia in senso tecnico ci si è rivelata a sua volta come sistema che aspira a unitarietà ma che ha caratteristiche dinamiche e volte al dialogo tra diversi parlanti. Le categorie di maggior peso pratico sono espressione di relazioni tra soggetti sottoposte a contrattazione di significati e istituzioni di riferimento.

Presentiamo due esperienze concrete di maneggio di artefatti culturali in ampia parte definiti dalla loro natura linguistica e analizzati sotto il punto di vista dell'intersecarsi di estensionalità e intensionalità¹⁶. Si tratta di un romanzo dello scrittore della Guinea Equatoriale Tomás Ávila Laurel e di una canzone della cantante rock italiana Gianna Nannini¹⁷.

Cominciamo dal romanzo di Ávila Laurel: *Arde el monte de noche* (2009). Si tratta di un testo in cui nella lingua del dominatore di un tempo prende voce, emancipandosi, il dominato che ora vive in un contesto in cui i rapporti di potere sono veicolati non più attraverso la dialettica tra lingua dei colonizzatori e lingua locale, ma in quello tra, da un lato, libertà di espressione a prescindere dall'appartenenza culturale e, dall'altro, strutture di potere omofone ma autoritarie. Ne diamo un breve riassunto. Un accidentale incendio scatena una serie

[1952], il *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie*, strumenti che intrattengono una relazione a distanza con gli atlanti linguistici come mezzi per portare le varietà della lingua nel cuore della linguistica scientifica (per questi si veda Cugno, Massobrio 2010).

¹⁶ A proposito dell'applicazione di queste due categorie della linguistica alla letteratura si legga il seguente passo: "The crucial role of intentional meaning in literature is explained by aesthetics factors: extensional meaning is aesthetically neutral: only on the level of intention is aesthetically effective meaning achieved. In its semantics, literature (poetry) aims in the direction opposite to science: it is a communicative system for activating and putting to maximal use the resources of intentionality in language. Literary scholars have cultivated the study of intentional meaning without being aware of it. Poetic figures and devices, the meaning of rhymes and sound patterns, anagrams and other covert meaning, the 'poetry of grammar,' the 'semantic gesture,' narrative nodes, represented discourse, and so on – all are intensional phenomena. But these efforts hit again and again one seemingly insurmountable heuristic obstacle: how to represent intensional meaning. Being fully determined by its texture, intensional meanings is affected by any textual change; it is nonparaphrasable, it slips through the net of 'interpretants,' it is lost in retelling" (Doležel 1998, 138). Nel nostro approccio ai testi letterari abbiamo cercato di combinare estensione e intensione, nella misura in cui abbiamo cercato di far interagire la frequenza della comparsa di alcuni oggetti (vale a dire la loro estensione) col loro spessore semantico (la loro intensione); la combinazione non è stata tuttavia presa in se stessa, ma in relazione ad altri campi di intensionalità nella prospettiva di creare un'ontologia relazionale basata su rapporti di inclusione.

¹⁷ Nel corso di italiano in cui si è sperimentato il metodo qui proposto, si sono analizzati anche testi narrativi: la scelta di rendere conto e di riportare riflessioni a proposito anche di un testo poetico vuol esser una dimostrazione della scarsa tenuta dell'esclusione della poesia dal novero di atti linguistici fittizi degni di attenzione per la valutazione del funzionamento della lingua come fatto sociale proposta da Richard Rorty: anche se declinata nel tono minore della canzone di musica leggera, la poesia con un respiro diverso è in grado di incidere attraverso il linguaggio nella comunità umana. Il riferimento è a Rorty 1991, 66-82. Devo il rinvio a questo testo di Rorty e alla monografia di Perloff 1996 e Huemer 2006.

inarrestabile di infortuni nell'isola del Mar di Atlante. La vita nell'isola viene descritta con gli occhi di un bambino e presenta un luogo isolato in cui fa la sua comparsa il colera, mentre i topi voraci che aggrediscono l'uomo e distruggono il raccolto vengono crudelmente sterminati col fuoco. La situazione di isolamento, di abbandono, di carestia alimentare e penuria di beni come il sapone, i medicinali, i vestiti e il petrolio scatena reazioni irrazionali e alimenta l'odio e la vendetta tra persone che ideologicamente sono esposte tanto alla superstizione delle forze magiche quanto all'imposizione del cristianesimo, mentre economicamente sono sfruttate da bianchi che le privano del frutto della pesca. Episodi come la bastonatura di una donna senza alcuna ragione sono un esempio della assoluta arbitrarietà delle relazioni umane.

Nelle osservazioni che seguiranno non prenderemo in considerazione né il dato di fatto oggettivo che la situazione descritta corrisponde in ampia parte a ciò che successe realmente a Annobón dove, dopo l'indipendenza dalla Spagna, il governo di Francisco Macías proibì per anni l'ingresso e l'uscita dall'isola.

Il testo è stato oggetto di lettura in corsi di lingua presso l'Università di Vienna in occasione della "Segunda edición de la semana de la literatura Guineaequatoriana" nel semestre estivo dell'anno accademico 2012-2013 organizzata da Max Doppelbauer. Questo significa che il romanzo è stato letto in un contesto istituzionale in cui il fine primario non era tanto l'apprendimento di contenuti attraverso testi di una lingua diversa rispetto alla lingua veicolare usata nel paese in cui ha sede l'università, ma l'esercizio della lingua attraverso testi di una lingua straniera per la formazione di studenti e studentesse che in futuro avrebbero svolto la professione di insegnanti: vale a dire che, tra le altre funzioni che avrebbero svolto in futuro gli studenti, si dovrebbe prendere in considerazione, in conformità con i piani di studio della menzionata università, la mediazione tra la cultura del proprio paese e quella dei paesi di espressione linguistica spagnola. Già l'uso di paesi al plurale induce una doppia dose di alterità in quanto non solo la lingua del paese di origine degli studenti è altra rispetto a quella studiata, ma anche all'interno di questo ambito si danno identità estremamente diversificate: oltre allo spagnolo di Spagna, esistono i poli dello spagnolo dei Caraibi e dell'America latina e quello delle enclaves dell'Africa settentrionale, accanto ai quali si colloca la particolarissima situazione dello spagnolo della piccola ex-colonia africana della Guinea Equatoriale. Quest'ultima è caratterizzata, da un lato, da una situazione in cui le lingue indigene si confrontano con le lingue dei dominatori e, dall'altro, dalla presenza paritaria quanto a dignità ma conflittuale quanto a interessi di altre lingue coloniali¹⁸.

Sul piano strettamente linguistico, di concerto con la professoressa María Teresa Martínez Blanco, titolare nel semestre estivo dell'anno accademico 2014 di un corso di Español Máster A, ci si è posti il fine di indurre negli studenti il bisogno di rubricare fenomeni estranei alla cultura di appartenenza nella categoria dell'alterità attraverso la tematizzazione straniante di oggetti che nella cultura dei frequentanti appartengono a diverse ontologie¹⁹. In questo modo gli studenti avrebbero lavorato nella direzione della produzione di una ontologia regionale in senso letterale, vale a dire pertinente il luogo in cui è ambientato il romanzo²⁰, il che li avrebbe

¹⁸ Per una prima collocazione della letteratura della Guinea Equatoriale si rimanda a Siale Djangany 2010 e Hendel 2010.

¹⁹ Devo qui ringraziare la collega per la disponibilità a piegarsi a una metodologia dispendiosa nell'elaborazione del materiale e in buona parte di difficile pratica per l'esposizione degli studenti a procedure insolite che hanno richiesto una costante guida da parte della docente.

²⁰ Si prescinde qui dal concetto di ontologia regionale sviluppato da Edmund Husserl non perché non pertinente, ma perché richiederebbe una trattazione preliminare che avrebbe trovato collocazione nella sezione introduttiva del presente lavoro; ma come osservato si sono privilegiati testi brevi e dotati di densità concettuale, il che non è il caso dei testi in cui Husserl presenta la sua visione del rapporto tra fenomenologia e ontologia regionale.

spinti a porsi domande relative alla situazione post-coloniale senza l'introduzione di concetti e temi tipici degli studi post-coloniali trattati. In armonia con quanto sopra esposto, si sono create liste di parole che avevano una duplice funzione: familiarizzare gli studenti con termini presumibilmente poco noti della lingua spagnola, e, allo stesso tempo indirizzare la lettura verso il riconoscimento di ontologie implicite. Gli studenti avrebbero letto prima le liste per aree semantiche e avrebbero cercato di immaginare che mondo nascondessero nel caso si ritenesse che l'elenco esaurisse i significati portanti veicolati dal testo che avrebbero letto; in seguito avrebbero letto il testo, scoprendo così il potenziale dei termini letti e discussi in una rete semanticamente povera, tendenzialmente più vicina alla definizione che al lemma enciclopedico secondo la proposta critica di Eco. Le liste per aree semantiche avrebbero così avuto la funzione di attivare un orizzonte di attesa aperto²¹. Ecco la struttura dei termini capostipiti del lessico organizzato per aree semantiche, nelle quali sono stati inseriti nodi che sono da intendere più come zone di influenza nel senso sopra descritto che come descrittori di ontologie statiche:

Paisaje

1. Conceptos abstractos o generales
2. Forma del paisaje
3. Elementos del paisaje
4. Artefactos humanos

Actividades económicas

1. Trabajo en el campo
2. Trabajo en el mar
3. Trabajo relacionado con el mar
4. Formas de apropiación violenta

Alimentación

1. Cualidades
2. Productos alimenticios: líquidos
3. Productos alimenticios: sólidos
4. Bienes suntuarios
5. Herramientas
6. Procesos fisiológicos, enfermedades (causas, síntomas)
7. Acciones

Lugares públicos

Relaciones entre los seres humanos

1. Grados de parentela
2. Pertenencia informal a grupos humanos

Religión

1. Administradores
2. Ritos

²¹ Per un primo inquadramento del concetto di orizzonte di attesa in ambito fenomenologico ed ermeneutico si veda Kasten, Paul, Sneller 2012.

3. *Objetos de culto*

Sentimientos

Lenguaje y transmisión de la cultura

1. Escuela
2. Transmisión informal de conocimientos

Vestimenta²²

Si possono facilmente notare tre caratteristiche relative all'articolazione, alla coerenza in relazione tanto ai contenuti quanto alla forma. Anzitutto la densità e l'articolazione delle categorie risulta poco omogenea in quanto non tutte sono state suddivise in sottozone. In secondo luogo se a proposito di "Religión" le sottozone "Administradores", "Ritos" e "Objetos de culto" sono in qualche modo comprensibili in quella che abbiamo definito ontologia intuitiva, lo stesso non si può affermare per "Actividades económicas" articolate in "Trabajo en el campo", "Trabajo en el mar", "Trabajo relacionado con el mar" e "Formas de apropiación violenta": infatti risulta non immediatamente chiara la differenza tra lavoro esercitato nel mare e lavoro relazionato con il mare, ma soprattutto difficilmente siamo disposti a considerare lavoro economico il rapporto di appropriazione violenta. Infine si deve osservare che formalmente le etichette delle liste di parole rubricate nelle diverse zone e sottozone appartengono a categorie grammaticali diverse che non sempre corrispondo a concreti elementi di ontologie implicite: nomi comuni di cose o persone (Elementos del paisaje, Artefactos humanos, Productos alimenticios: líquidos Productos alimenticios: sólidos, Bienes suntuarios Herramientas, Lugares públicos, Administradores, Objetos de culto, Escuela, Vestimenta) stanno accanto a sostantivi astratti o indicanti azioni (Conceptos abstractos o generales, Forma del paisaje, Actividades económicas, Trabajo en el campo, Trabajo en el mar, Trabajo relacionado con el mar, Formas de apropiación violenta, Cualidades, Procesos fisiológicos, enfermedades (causas, síntomas), Acciones, Relaciones entre los seres humanos, Grados de parentela, Pertenencia informal a grupos humanos, Religión, Ritos, Sentimientos, Lenguaje y transmisión de la cultura, Transmisión informal de conocimientos).

Poiché il materiale messo a disposizione degli studenti è completato da "Temáticas", vale a dire da unità di significato che possono esser lette tra le righe del romanzo ma che non corrispondono a termini in esso presenti e che svolgono più o meno funzioni analoghe ai ricoprimenti dell'*Enciclopedia Einaudi*, sarebbe dovuta nascere nei lettori del testo l'urgenza di un'interpretazione unitaria dell'enciclopedia o ontologia depositata nel romanzo stesso sulla base dell'ontologia a maglie larghe offerta dalla lista per aree semantiche.

Di fatto gli studenti nel corso del semestre sono giunti a porsi domande che possono esser assimilate alle questioni che affrontano sul piano della riflessione culturale autori e autrici che si occupano del problema della situazione post-coloniale e ciò è avvenuto attraverso un'attenta analisi semantica del testo e dell'ontologia in esso depositata. Allo stesso modo gli studenti, pur

²² Trad.: "Paesaggio: 1. Concetti astratti o generali 2. Forma del paesaggio 3. Elementi del paesaggio 4. Artefatti umani / Attività economiche: 1. Lavoro in campagna 2. Lavoro nel mare 3. Lavoro relazionato col mare 4. Forme di appropriazione violenta / Alimentazione: 1. Qualità 2. Prodotti alimentari: liquidi 3. Prodotti alimentari: solidi 4. Beni voluttuari 5. Strumenti 6. Processi fisiologici, malattie (cause, sintomi) 7. Azioni / Luoghi pubblici: - / Relazioni tra gli esseri umani: 1. Gradi di parentela 2. Riferimento informale a gruppi umani / Religione: 1. Amministratori 2. Riti 3. Oggetti di culto / Sentimenti: - / Linguaggio e trasmissione della cultura: 1. Scuola 2. Trasmissione informale di conoscenze. / Vestiario: -".

non avendo letto il saggio di Bateson e senza usarne la terminologia, sono giunti a percepire ciò che comporta una relazione tra gruppi con finalità in competizione e come si giunga a un collasso del dialogo attraverso un processo schismogenetico degenerativo.

Solo a fine lettura si sono familiarizzati gli studenti con strumenti di critica letteraria e della cultura che hanno arricchito un già articolato modo di lettura di un testo semanticamente complesso. Diversa sarebbe stata la lettura indotta nel caso in cui a partire dalla prima pagina del romanzo si fosse creata un'ontologia con diverso centro gravitazionale. Ecco l'inizio del romanzo:

La canción empezaba así:

Maestro: Aleee, tire usted un poco.

Todos: ¡Alewa!

Maestro: Aaaalee, tire usted un poco.

Todos: ¡Alewa!

—Aaale, toma suguewa.

—¡Alewa!

—Aaaalee, toma suguewa.

—¡Alewa!

Lo de “tire usted un poco” también podía ser “tirad vosotros un poco”, o “tiren ustedes un poco”, o “tiren de él un poco”, o “tirad de él un poco”. ¿Sabéis por qué podía ser cualquiera de las versiones? Porque la lengua en la que se dice esto no tiene “usted”, pero el “maestro” que dirige a “todos” se dirige a ellos con respeto, como si les tratara de usted; y es porque les ruega respetuosamente que tiren de algo. Pero lo hace cantado, y para mí es la canción más bonita del mundo entero, y es la que me arranca más recuerdos, la que más nostalgia de mi tierra me trae. Sí, de la canción no hay otra letra, no hay más, es lo único. Solamente se reduce a lo que pide el maestro, cantado en bellísima voz. Los que le escuchan asienten y dicen “¡Alewa!”, y luego tiran como un solo hombre de lo que, respetuosamente, se les pide que tiren. ¿Alguien sabe lo que es? Es una cosa que ocurre en mi isla, situada un poquito abajo del Ecuador. (Ávila Laurel 2009, 11-12)²³

In questo passo non vengono nominati oggetti, ma certe azioni che si esercitano (*tomar e tirar*) e rapporti di potere implicati dal termine “maestro” e dall’osservazione linguistica intorno all’uso di pronomi nella lingua di una isola collocata poco al di sotto della linea dell’Equatore. Se si fosse proceduto in questo modo, l’ontologia, vale a dire la lista di termini organizzati per aree semantiche, avrebbe avuto altra forma e altri contenuti. Risulta infatti chiaro che soprattutto per un’opera di invenzione, l’angolo di lettura che si sceglie inizialmente determina l’ontologia che si legge nel testo stesso. Definire l’ontologia può apparire atto poco democratico, ma effettuare la scelta creando nodi che stimolino la riflessione e nella prospettiva di discutere in un secondo momento delle condizioni di tenuta dell’ontologia proposta, educa all’autonomia di pensiero.

²³ Trad.: “La canzone cominciava così: / Maestro: Aleee, lei tiri un po’. / Tutti: ¡Alewa! Maestro: Aaaalee, lei tiri un po’. / Tutti: ¡Alewa! / —Aaale, prendi suguewa. / —¡Alewa! / —Aaaalee, prendi suguewa. / —¡Alewa! / Il ‘lei tiri un poco’ potrebbe esser anche ‘voi tirate un poco’, o ‘loro tirino un poco’, o ‘lo tirino un poco’, o ‘lo tiriate un poco’. Sapete perché potrebbe esser qualsiasi delle versioni? Perché la lingua in cui si dice questo non ha ‘voi’, però il ‘maestro’ che dirige ‘tutti’ si rivolge a loro con rispetto, come se desse loro del voi; ed è perché chiede loro rispettosamente che tirino qualcosa. Però lo fa cantando, e per me è la canzone più bella del mondo intero, e è quella che mi strappa più ricordi, quella che mi dà più nostalgia della mia terra. Sì, della canzone non c’è altro testo, non c’è altro, è l’unico. Si reduce solamente a ciò che richiede il maestro, cantando con bellissima voce. Quelli che ascoltano assentono e dicono ‘¡Alewa!’, e poi tirano come un sol uomo secondo ciò che, rispettosamente, si chiede. Qualcuno sa cos’è? È una cosa che succede nella mia isola, situata un pochettino al di sotto dell’Equatore”.

Passiamo ora al secondo caso e a un diverso modo di estrazione dell'ontologia: l'interpretazione della canzone di Gianna Nannini *Bello e impossibile* tratta dall'album *Profumo* (1986) e del videoclip che vede la stessa cantante come protagonista²⁴. Il lavoro con le studentesse²⁵ durante il corso di Italiano 2, tenuto da chi scrive nel semestre estivo dell'anno accademico 2019-2020 presso l'Università di Vienna, ha seguito canali diversi rispetto a quelli utilizzati per il romanzo di Ávila Laurel: se in questo si era cercato di indurre l'interrogazione secondo una prospettiva post-coloniale, pur non menzionando il post-coloniale e senza usare testi critici provenienti da questa area di ricerca, nel lavoro sulla canzone di Gianna Nannini si è proceduto introducendo il tema dell'alterità attraverso un saggio critico che ha come tema il processo di integrazione di migranti in area tedesca e quindi si è letto il testo di Gianna Nannini per verificare che tipo di alterità venga espresso attraverso le parole e attraverso il commento visivo del videoclip. Il testo di critica sociologica è "Integration als soziale Konstruktion des Fremden in Deutschland" di Stephan Dünwald (2011)²⁶. Le studentesse sono state invitate a estrarre i concetti chiave dal testo or ora menzionato e in seguito, dopo discussione in classe si è prodotta la seguente lista di concetti arricchita attraverso lo stimolo da parte dell'insegnante e strutturata attraverso simboli matematici che, con tutta l'approssimazione dovuta all'immediatezza della elaborazione, indicano rapporti di uguaglianza (=), contrarietà (<>), di articolazione (/) o di semplice seriazione (-):

assimilazione <> integrazione <> inclusione – assimilato, integrato, incluso –
eterogeneità, eterogeneo, società plurale e culturalmente eterogenea, diversificazione <>
omogeneità, omogeneo, omogeneizzazione
outsider – esclusione dalla società – non è integrato – emarginazione
straniero (fremd, ausländisch), strano (fremdartig), estraneo, sconosciuto (fremd, unbekannt), alieno
estraneo (Außenseiter), emarginato (Außenseiter, an den Rand gedrängter, ausgegrenzter)
estraneità (Fremdheit)
minoranza <> maggioranza maggioranza di due terzi
omogeneizzazione – sovranità nazionale
accesso a (Zugang zu) <> impedire l'accesso (Zugang verhindern)
asilo, richiedente asilo, chiedere asilo, diritto di asilo
profugo per motivi economici <> di guerre civili / di guerra <> ambientale <> politico
afflusso di – ondata di profughi
stato d'emergenza
violenza di destra <> di sinistra
nell'ambito delle frontiere territoriali

²⁴ Secondo i crediti la canzone è stata scritta con Fabio Pianigiani. Sul videoclip non abbiamo notizie. Questo il link a YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=HyH7Xvua-DA>> (11/2020).

²⁵ Il corso era frequentato solo da ragazze e quindi ci possiamo, senza inutili appesantimenti linguistici, liberare della tirannia del genere maschile nei plurali della lingua italiana.

²⁶ Devo il suggerimento di questo testo a Leonor Sáez Méndez dell'Università di Murcia; il testo era stato scelto perché di esso esiste una traduzione in spagnolo, il che avrebbe reso possibile la collaborazione nella sperimentazione in due contesti di insegnamento diverso (italiano come lingua straniera in un'università di area germanofona e tedesco in un'università spagnola), ma sulla base di una rete concettuale comune (la costellazione concettuale estrapolabile dal saggio di Dünwald). Avviata nello spirito della piattaforma da realizzare secondo il progetto esposto nel sito di chi scrive all'indirizzo <<https://homepage.univie.ac.at/mario.rossi/anfangskoodinaten/>> (11/2020) e protrattasi durante due semestri (semestri estivi 2019 e 2020), la sperimentazione, pur avendo goduto del favore dell'Università di Murcia e il gradimento degli studenti, non ha dato risultati apprezzabili per quel che riguarda le finalità espresse dalla piattaforma e in parte elaborate in questo saggio; la collaborazione è stata, per lo meno per ora, interrotta.

provenienza neonazista – violazioni della destra, – violenza razzista, – incalzare a morte
 violazioni / violenze brutali, p.es. attentato incendiario
 processo (sviluppo) di inclusione >< processo (sviluppo) di esclusione
 processo di integrazione politicamente / socialmente / economicamente delicato
 diritti degli immigra(n)ti: condizioni
 (cambio del) diritto d'asilo
 valori e norme
 diritti e obblighi
 arringa politica
 controllo, regolamentazione, disciplina
 affiliazione (a una società) (Aufnahme)
 appartenenza a qc. (Zugehörigkeit zu etw)
 iniziativa del vicinato – prendere l'iniziativa
 prendersi cura dei richiedenti asilo, alloggi per profughi – alloggiamento di rifugiati
 impegno civile >< interesse del governo; confronti politici;
 non essere all'altezza della situazione = politica giunge ai suoi limiti frontiera
 memoria collettiva
 convivere
 discorso
 dibattito sociale / discussione a livello sociale (gesellschaftliche Auseinandersetzung)
 in evoluzione (im Wandel)
 vario, variabile, arbitrario <> casuale (beliebig, zufällig, willkürlich)
 stabile, solido, robusto, resistente, costante <> instabile, fragile, volatile

Sulla base dei concetti così strutturati si è analizzato il testo della canzone con particolare attenzione per gli oggetti in essa menzionati e li si è confrontati con il videoclip²⁷, cercando di capire il senso degli oggetti non menzionati nella canzone e presenti nel video anche in relazione con le qualità predicate degli oggetti stessi. La povera ontologia della canzone interpretabile come una forte protesta da parte della soggettività femminile – da intendere tanto come autrice quanto come soggetto presente nella canzone – a proposito della facoltà di scegliere il proprio oggetto di relazione sessuale è risultata notevolmente arricchita attraverso l'analisi dettagliata del video, un'analisi non tanto volta a evidenziare gli aspetti multimediali quanto piuttosto a far interagire le categorie estrapolate da Dünwald con l'ontologia implicita nel prodotto culturale della cantante rock italiana. In questo modo si è evidenziato come concetti apparentemente distanti dalla altrettanto apparentemente ingenua tematica amorosa del testo possano mettere in rilievo contenuti politici nascosti proprio attraverso un'indagine delle relazioni tra oggetti paradigmaticamente implicati dal testo e dal video, ma non tematizzati esplicitamente²⁸. Si è disegnata una soggettività femminile forte che, lungi dall'esaurirsi in una successione di proprietà da predicare di una sostanza, è più vicina a un'ipotetica voce di un'enciclopedia di pubblico dominio in un futuro di uguaglianza che speriamo sia quanto più possibile prossimo.

²⁷ Il video presentato alle studentesse è reperibile al seguente indirizzo: <<https://www.youtube.com/watch?v=xoco58gF8h0>> (11/2020).

²⁸ In questa sede non può essere toccato il rapporto problematico tra struttura dell'immagine, contenuti della stessa e verbalizzazione dei contenuti. Si prenda lo stimolo di riflessione offerto agli studenti più come un invito a riflettere che come un pur rozzo abbozzo di trattazione scientificamente aggiornata.

Per chiarire, osserviamo quanto segue: nel videoclip l'immagine di Gianna Nannini al volante di un pesante automezzo da trasporto che richiama ambienti di fabbrica nordamericana, il suo vestiario tuta da lavoro bianca associata a magliette scollate, il simile vestiario di comparse femminili e posture di una singola comparsa maschile per altro armata di un inquietante fucile, concorrono a creare un'ontologia alternativa in cui un gruppo di rappresentanti di un gruppo – le donne – ridefinisce i rapporti di valore con il rappresentante di un altro gruppo – gli uomini: la ridefinizione avviene attraverso la collocazione di oggetti appartenenti al medesimo asse paradigmatico – oggetti e implicitamente i sostantivi che li designano afferenti all'area del vestiario – ma connotati in modo diverso – abbigliamento tipicamente maschile perché usato nei lavori di fabbrica viene attribuito a soggetti femminili e lo stesso abbigliamento subisce modificazioni in colori e forme poco adatte alla vita di fabbrica. Ebbene tutto ciò è completamente assente nella canzone che nomina solo i seguenti oggetti: “stelle”, “sole”, “città”, “pagine nascoste” e “fuoco” – in metafora –, ai quali si potrebbero accostare parti del corpo – “occhi neri”, “bocca da baciare”, “mani”, “cuore” – il “gioco micidiale” se nel gioco vogliamo comprendere in senso generico “giocattoli”, parti della giornata – “alba” e “notte” –, la folla e il sapore mediorientale come qualità olfattiva della pelle dell'amato. Si potrebbe sostenere che il video è fondamentale per comprendere la valenza socio-politica del testo che viene risemantizzato attraverso l'immagine²⁹.

A fine lavoro si è anche riscontrato come i nodi e gli snodi di Dünwald non sempre sono pertinenti per l'analisi della canzone: il che può esser letto come un rapporto critico tra una microenciclopedia sedimentatasi nel testo di Dünwald e quella presente nel prodotto multimediale di Gianna Nannini. Il contrasto paritetico tra ontologie diverse prelevate dal precipitato di testi di natura diversa e di solito gerarchicamente collocati per cui il saggio critico avrebbe una superiore profondità e una maggiore riflessività, costituisce in fondo di un antidoto contro facili reificazioni di rapporti ontologici e, con mezzi diversi, realizza la stessa istanza critica che abbiamo visto all'opera nella metodologia impiegata per il testo di Ávila Laurel.

Quanto al contenuto, se il romanzo dell'autore africano è stato lumeggiato per la tematizzazione di un'ontologia che sorregge un confronto tra diverse culture votato allo sfacelo, la schismogenesi, collocata all'interno di una società apparentemente omogenea e analizzata nel rapporto tra i sessi, è in *Bello e impossibile* proiettata verso il futuro e lascia spazi di speranza per la realizzazione di una fusione delle istanze dei due gruppi³⁰.

In ogni caso l'efficacia dell'indugio sulla soglia nella definizione delle ontologie progettata per stimolare un atteggiamento critico è stata confermata dalla sperimentazione in due contesti parzialmente diversi e per questo istruttivi.

²⁹ Si potrebbe dire che con il video Gianna Nannini riconfigura il valore semantico non della performer intesa come soggetto “forte, stabile” per mettere in rilievo “soggettività inedite”, ma che attraverso la performance viene tolto lo spazio di ambiguità a proposito dello sguardo sulla femminilità esibito dalla canzone: vale a dire che ciò che viene “risemantizzato” è il concetto di soggetto femminile corrente negli anni della composizione della canzone. I termini tra virgolette rimandano a Peverini 2004, 149.

³⁰ Nella nostra presentazione del saggio di Bateson non abbiamo menzionato le osservazioni intorno a valori e comportamenti in esso presenti a causa della complessità del tema che in parte ci avrebbe portato verso territori distanti rispetto a quelli nei quali si muovono gli altri saggi presi a modello; l'analisi di questi aspetti è tuttavia un'urgenza da tener in considerazione.

4. Indugiare sulla soglia con un filosofo tra i banchi di scuola: Wittgenstein e il vocabolario per le scuole elementari

Non stupisca la riapertura dello sfondo concettuale con un nuovo riferimento teorico: ci pare interessante chiudere senza chiudere³¹. Se per i primi quattro quadri teorici di riferimento ci siamo limitati programmaticamente a testi brevi, ora a proposito di Ludwig Wittgenstein considereremo un testo brevissimo, ma nella sua relazione con testi di maggior respiro che lo precedono e che lo seguono: si tratta della “Vorrede”, della premessa, al *Wörterbuch für Volksschulen* da lui composto intorno alla metà degli anni Venti del secolo scorso³².

Vediamo anzitutto il quadro in cui si intrecciano le pubblicazioni e il percorso intellettuale di Wittgenstein. Dopo la laboriosa pubblicazione del *Tractatus logico-philosophicus* (1921 [1989]), Wittgenstein si allontana dalla filosofia e si dedica alla professione di maestro elementare, prima a Trattenbach, poi a Puchberg am Schneeberg e infine a Otterthal, da dove nel 1926 invia per la stampa un *Wörterbuch für Volksschulen* sulla base delle esperienze degli anni precedenti e considerabile come influenzato dalle idee che circolavano nella *Reformpädagogik* e che erano ben rappresentate dall'attività scientifica di Karl Bühler e Otto Glöckel. Ma a noi interessano piuttosto relazioni interne ai testi di Wittgenstein sia sul piano formale sia su quello contenutistico³³. Nella prefazione al vocabolario troviamo importanti osservazioni sulla concezione del linguaggio che preludono al cosiddetto secondo Wittgenstein, quello che troverà espressione compiuta nelle postume *Philosophische Untersuchungen* (1953). Frequenti sono i riferimenti a una concezione pragmatica del linguaggio che accanto all'attiva pratica dell'imprimere nella memoria una parola (“Sich das gesuchte Wort Einprägen”, Wittgenstein 1977, XXV), alla pigrizia intellettuale (“Denkfaulheit”, *ibidem*) da sconfiggere col sostegno della volontà dello scolaro (“Wenn er nur will”, *ibidem*) e un lavoro di autocorrezione (“Selbstständig verbessern”, *ibidem*) sorretto da disciplina (“Disziplin”, *ivi*, XXVII) e si legge anche il riferimento alla vita quotidiana (“tägliches Leben”, *ibidem*); altresì è presente in modo critico lo scambio di quaderni per la correzione tramite lo sguardo di propri pari (“Vertauschen der Hefte”, *ivi*, XXV). Ciò che emerge è il quadro di uno scolaro che deve assumere un ruolo attivo nell'apprendimento di un'ortografia che si sostanzia di una scelta lessicale proveniente dalla vita. Il riferimento è piuttosto vago, ma acquista importanza per due dati relativi alla forma e

³¹ Per una recente valutazione del rapporto tra Wittgenstein e il concetto di *praxis* in relazione al pensiero gramsciano si veda Mazzeo 2016, 82-90.

³² Si cita da Wittgenstein 1977, che nell'introduzione contiene essenziali notizie sulla carriera di Wittgenstein come insegnante di scuola elementare. Per un recentissimo resoconto del periodo di Wittgenstein come maestro si rimanda a Peters 2020, 143-155.

³³ Sul rapporto tra Wittgenstein e le istituzioni educative, sia dal lato dei banchi di scuola sia su quello della cattedra, si veda Wünsche 1985. L'autore dedica due capitoli al rapporto di Wittgenstein con i bambini in ambito scolastico, uno dedicato al metodo e l'altro alla postura che parte dal bambino (*ivi*, 226-237): in queste pagine viene tratteggiato un complesso di approcci che vanno dal sovraccarico come stimolo al pensiero, alla trattazione occasionale e allo sgobbo (*Pauken*) passando per il cosiddetto dialogo socratico e la sequenza domanda, risposta e ricerca: ne esce il quadro di un docente che richiede ai discenti la replica delle sue risposte e nella pratica poco attento alla realtà degli scolari. Sottolineiamo nuovamente che a noi interessano le affermazioni che troviamo nei testi di Wittgenstein. Quanto alla ricostruzione del rapporto tra Wittgenstein e la scuola elaborata da Wünsche, ci pare che nell'esposizione non risulti chiara la distinzione tra lo sfondo culturale, la pratica didattica corrente, le opere di Wittgenstein e la sua pratica scolastica. Ne risulta un quadro plausibile ma sfuocato. Breve ma maggiormente centrato sui rapporti tra la formazione filosofica e culturale di Wittgenstein e la concreta realizzazione del *Wörterbuch* è il saggio di Mayer 2011. Per quanto qui ci interessa il saggio mette in rilievo come la parlata di riferimento usata da Wittgenstein era quella dell'ambiente non urbano, cosicché per aquila compare il lemma *Adler* e non *Aar*; ma si tratta solo di un'osservazione di principio; un'analisi dell'ontologia implicita del *Wörterbuch* richiederebbe un lavoro ben più ampio.

al contenuto della prima opera di Wittgenstein. Il *Tractatus* presenta una concezione atomistica del linguaggio: le frasi della lingua costituirebbero una riproduzione della struttura logica della realtà, non della realtà stessa, una realtà concepita come costituita da fatti o stati di cose isolabili. L'esperienza scolastica nelle montagne dell'Austria, sia per il confronto con psicologi e pedagogisti appartenenti alla *Reformpädagogik* orientati verso una pedagogia pragmatica sia per il confronto diretto con la lingua degli alunni, rappresenterà uno stimolo a superare questa visione della lingua. Oltre a questo dato contenutistico si deve rilevare un fatto formale. Il *Tractatus* ci è stato tramandato in due forme: come *Logisch-philosophische Abhandlung* e come *Prototractatus*³⁴. Quest'ultimo differisce dalla versione pubblicata non solo per le lievi varianti nella formulazione delle proposizioni, ma anche e soprattutto per la loro disposizione nella forma di un sistema di numerazione decimale che dovrebbe dare un'idea dei rapporti di inclusione e di dipendenza dei contenuti espressi nei brevi aforismi. Quindi possiamo sostenere che, fin dalla prima opera, per Wittgenstein la disposizione della materia risultava determinante per l'esposizione. Notoriamente le *Philosophische Untersuchungen* sono in parte costruite come un dialogo dell'autore con il proprio precedente lavoro: in esse spesso il soggetto che scrive si rivolge a se stesso criticando una non esplicitamente menzionata idea filosofica riconoscibile come attestata nel *Tractatus*. Oltre a ciò c'è un ulteriore traccia di dialogo non con le proprie idee ma con la propria esperienza di insegnante elementare: le *Philosophische Untersuchungen* si aprono infatti con osservazioni che traggono spunto da Agostino a proposito dell'apprendimento della lingua materna. Ricordando la pratica della correzione incrociata dei quaderni potremmo sostenere che Wittgenstein si impegna a rileggere criticamente con uno sguardo dal luogo eccentrico di un tempo (la maturità) e di un luogo diversi (Cambridge ma anche le montagne austriache) la sua prima opera in una prospettiva di analisi evolutiva dello sviluppo del linguaggio.

Se le cose stanno in questi termini, come intendere l'importanza delle famiglie linguistiche su base prevalentemente formale presenti nel *Wörterbuch* e il concetto di "Familienähnlichkeit" (somiglianza di famiglia) presente nelle *Philosophische Untersuchungen*? Recuperando il concetto di enciclopedia elaborato da Romano e collaboratori, si potrebbe sostenere che tanto i gruppi di termini accostabili per la vicinanza fonetica nonostante il rimando a diversi ambiti vitali del *Wörterbuch* quanto gli insiemi di termini in cui si respira un'aria di famiglia costituiscono pacchetti di conoscenza socialmente condivisa³⁵.

Le attività da noi presentate sullo sfondo di diverse costellazioni di pensiero si collocherebbero allora sul versante della nobile tradizione del dialogo dell'anima con se stessa a proposito della struttura ontologica soggiacente al modo in cui leggiamo il mondo attraverso oggetti letterari e d'arte³⁶. Tuttavia i criteri attraverso i quali vengono creati i legami rimangono

³⁴ Wittgenstein 1989 offre le due redazioni a confronto e consente quindi di toccare con mano il profondo lavoro di ontologia che sta alla base della rielaborazione dei pensieri del giovane Wittgenstein.

³⁵ Interpretando le opere letterarie secondo questa griglia significa attribuire loro un significato filosofico. Si veda quanto afferma Marjorie Perloff: "Suppose we reconsider the aphorism from *Culture and Value* that was discussed at the beginning of this study: 'Philosophy ought really to be written only as a *form of poetry*' (CV 24). Presumably the converse would be equally valid: 'Poetry ought really to be written only as a *form of philosophy*'. What this proposition implies is that poetry is not, as is commonly thought (and as Wittgenstein himself seems to have thought of it when he commented directly on specific poems), the *expression* or externalization of inner feeling; it is, more accurately, the critique of that expression. A poetics of everyday life is thus not simply the empirical record of the actual words of this or that person-a record whose interest would be minimal- but what Henri Lefebvre called, in his book by that title, the *critique of everyday life*" (Perloff 1996, 183-184, i corsivi sono dell'autrice).

³⁶ Sulla rivalutazione della voce e del dialogo nella sua concretezza, contro il rigetto operato da Derrida nel quadro della sua critica da lui mossa al fonologocentrismo come base della metafisica della presenza, si veda l'appendice del già citato Cavarero 2003, 233-263, in cui la coda anodinamente intitolata *Dedicato a Derrida* inizia

affidati al soggetto che dovrà con cautela mantenersi o, nel caso i cui sia discendente, esser mantenuto sulla soglia per giungere non tanto a creare le “Monographien über die dominierenden Vorstellungskomplexe einzelner Schriftsteller”³⁷ (Monografie sui complessi di rappresentazioni dominanti di singoli scrittori) di cui sentiva l’esigenza Spitzer, ma per percepire la costante urgenza della loro creazione critica in un rapporto di transizione secondo il suggerimento di Berque. Gettare luce su soglie che aprano accessi a diverse ontologie al fine di stimolare in qualsiasi soggetto la produzione di proprie griglie ontologiche esplicitamente strutturate senza relegare il soggetto stesso in uno stato di ironica per quanto simpatetica minorità come avviene nello sguardo di Gozzano: questo è stato il fine del lavoro con studenti e studentesse e questo il senso della proposta e della lettura dei testi teorici selezionati³⁸.

Riferimenti bibliografici

- Augé Marc, Bouligand Yves, Betti Renato *et al.* (1981), *Il sapere come rete di modelli. La conoscenza oggi*, Atti del Convegno Internazionale (Modena, 20-23 gennaio 1981), Modena, Panini.
- Ávila L.J.T. (2009), *Arde el monte de noche*, Madrid, Calambur.
- Bal Mieke (1996), *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York-London, Routledge.
- (2006), “Telling Objects. A Narrative Perspective on Collecting”, in Id., *A Mieke Bal Reader*, Chicago-London, University of Chicago Press, 269-288.
- Bateson Gregory (1935), “199. Culture Contact and Schismogenesis”, *Man*, vol. 35, 178-183, doi: 10.2307/2789408.
- (1958 [1936]), *Naven. A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, with a revised epilogue, Stanford, Stanford UP.
- (1972), *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company.
- Berque Auguste (2019), *Descendre des étoiles, monter de la terre. La trajection de l’architecture*, Bastia, Éditions Éoliennes.
- Bottiroli Giovanni (2006), *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi.

significativamente con le seguenti parole: “Appendice, coda. *In cauda venenum* o, forse, più ambigualmente, *pharmakon*. Questa vuol essere invece innanzi tutto una dedica: un riconoscimento e una critica espressamente dedicati a Derrida” (ivi, 233). La filosofa nella *pars construens* si richiama ad un passo della *Lettera VII* di Platone (ivi, 253) in cui si parla della verità come frutto di dialogo e di sfregamento dei nomi, dei discorsi, delle immagini e delle sensazioni (341 b-c). Mi permetto di notare da profano della filologia classica che tanto Adriana Cavarero quanto Filippo Forcignanò nella loro traduzione della *Lettera VII* valorizzano il passivo di *τριβω* che letteralmente significa “venir sfregato” anche se nel dizionario si propone l’accezione “mi occupo, mi esercito” (Romizi e Rocci), mentre traducono con “impegno” *τριβῆς* che senza dubbio secondo il vocabolario significa “impiego di tempo, indugio, durata, lunghezza di tempo; esercizio, pratica, esperienza” (Romizi) o “logoramento, consumo, cura sollecitudine, oggetto d’amore, occupazione; uso pratica esercizio, esperienza; durata o consumo di tempo; lunghezza, lentezza, indugio, dilazione” (Rocci), ma, vista la vicinanza dei due termini sarebbe stato opportuno ribadire la connotazione “fricativa” dell’atto di pensiero recuperando la comune base semantica della radice del sostantivo e del verbo. La coloritura del significato dell’espressione usata da Platone andrebbe completata riflettendo sui tratti semantici che concorrono a definire l’aggettivo *ἐντριβῆς* “consumato”, “esercitato”, “esperto”, “pratico in / a” (Rocci), il sostantivo *παιδοτριβῆς*, “maestro di ginnastica” e il più scontato *διατριβῆς*. Le due edizioni delle lettere cui si fa riferimento sono rispettivamente Cavarero 1976 e Platone 2020. I dizionari consultati sono Rocci 1980 [1939] e Romizi 2007 [2001].

³⁷ Trad. propria: Monografie sui complessi di rappresentazioni dominanti di singoli scrittori.

³⁸ Su una logica che sia in grado di dar ragione della fluidità del reale senza perdere in precisione si è impegnato Bottiroli 2013 e 2020. I soggetti di lettura che abbiamo cercato di indurre alla parola tramite le pratiche linguistiche qui presentate corrispondono in larga parte a ciò che egli intende come soggetto modale come entità che definisce il soggetto merologico, proprietario e relazionale. Un modo raffinato per affermare che il punto dal quale si produce la visione del mondo determina la visione stessa. Una rappresentazione grafica della struttura del soggetto secondo la prospettiva di Bottiroli si trova rispettivamente in Bottiroli 2013, 354 e 2020, 295.

- (2013), *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2020), *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del "non"*, Milano, Mimesis.
- Caputo Cosimo (2010), *Hjelmslev e la semiotica*, Roma, Carocci.
- (2015), *Tra Saussure e Hjelmslev. Ricerche di semiotica glossematica*, Roma, Carocci.
- Cavarero Adriana (1976), *Platone: il filosofo e il problema politico. La Lettera VII e l'epistolario*, Torino, SEI.
- (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.
- (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- (2014), *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina.
- Cornea Andrei (2009), "Umberto Eco's Encyclopedia vs. Porphyry's Tree", *Laval théologique et philosophique*, vol. 65, n. 2, 301-320.
- Cugno Federica, Massobrio Lorenzo (2010), *Gli atlanti linguistici della Romania. Corso di linguistica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Doležel Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, John Hopkins UP.
- Dünnwald Stephan (2011), "Integration als soziale Konstruktion des Fremden in Deutschland", *Sociologia Internationalis*, vol. 49, n. 1, 7-27.
- Eco Umberto (1985), "L'Antiporfirio", in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 334-361.
- (2012 [2009]), *La vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- Garding Lars (1977), *Encounter with Mathematics*, New York, Springer Verlag.
- Gozzano Guido (1973), *Poesie*, revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi.
- Greimas Algirdas A.J. (1968), "Semiotica o metafisica?", trad. di Giorgetto Giorgi, *Strumenti critici*, vol. 2, n. 1, 71-79, <http://www.ec-aiss.it/monografici/10_greimas/Greimas_3_12_08.pdf> (11/2020).
- Hallig Rudolf, Wartburg Walther von (1963 [1952]), *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie*, Berlin, Akademie Verlag.
- Hendel Misha (2010), *Áquatorialguinea. Entwicklung und Themen der spanischsprachigen Literatur Afrikas*, Saarbrücken, Verlag Dr. Müller.
- Huemer Wolfgang (2006), "Wittgenstein, Sprache und die Philosophie der Literatur", in John Gibson, Wolfgang Huemer (Hrsgg.), *Wittgenstein und die Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 9-29.
- Ives Peter (2004), *Language and Hegemony in Gramsci*, London, Pluto Press-Fernwood Publishing.
- (2006 [2004]), *Gramsci's Politics of Language. Engaging the Bakhtin Circle and the Frankfurt School*, Toronto, University of Toronto Press, doi: 10.3138/9781442675490.
- Jahraus Oliver (2004), *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*, Tübingen-Basel, Francke.
- Kasten Madeleine, Herman Paul, Rico Sneller, Hrsgg. (2012), *Hermeneutik und die Geisteswissenschaften im Dialog mit Hans-Georg Gadamer*, Leiden, Leiden UP.
- Korff Gottfried (2002), *Museumsdinge. deponieren – exponieren*, Köln, Böhlau.
- Lo Piparo Franco (1979), *Lingua intellettuale egemonia in Gramsci*, prefazione di Tullio De Mauro, Bari, Laterza.
- Mayer Annelore (2011), "Warum der Aal nicht vorkommt – Eine Überlegung zu Wittgensteins 'Wörterbuch für Volksschulen'", in Christoph Jäger, Winfried Löffler (Hrsgg.), *Erkenntnistheorie. Kontexte, Werte, Dissens. Beiträge des 34. Internationalen Wittgenstein Symposiums 7. 13. August 2011*, Kirchberg am Wechsel, Beiträge der österreichischen Ludwig Wittgenstein Gesellschaft, XIX, 190-192.
- Mazzeo Marco (2016), *Il bambino e l'operaio. Wittgenstein filosofo dell'uso*, Macerata, Quodlibet.
- Neurath Otto (1936), "L'encyclopédie comme 'modèle'", *Revue de Synthèse*, vol. 12, n. 2, 187-201.
- Pearce S.M. (1987), "Museology, Museums and Material Culture", *Icofom Study Series*, vol. 12, 223-238.
- (1999), "Museums of Anthropology or Museums as Anthropology?", *Anthropologica*, vol. 41, n. 1, 25-33.
- Perloff Marjorie (1996), *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago, University of Chicago Press.
- Peters M.A. (2020), *Wittgenstein, Anti-foundationalism, Technoscience and Philosophy of Education. An Educational Philosophy and Theory Reader Volume VIII*, New York-London, Routledge.

- Peverini Paolo (2004), *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Roma, Meltemi.
- Platone (2020), *Settima lettera*, introduzione, traduzione e commento di Filippo Forcignanó, Roma, Carocci.
- Redfield Robert, Linton Ralph, Herskovits M.J. (1935), “162. A Memorandum for the Study of Acculturation”, *Man*, vol. 35, 145-148, doi: 10.2307/2791001.
- Rocci Lorenzo (1980 [1939]), *Vocabolario greco italiano*, Roma, Società Dante Alighieri.
- Romano Ruggiero, dir. (1982), *Enciclopedia Einaudi*, vol. XV, *Sistemática*, Torino, Einaudi.
- (1984), *Enciclopedia Einaudi*, vol. XVI, *Indici*, Torino, Einaudi.
- Romizi Renato (2007 [2001]), *Greco antico. Vocabolario greco italiano etimologico e ragionato*, a cura di Monica Negri, Bologna, Zanichelli.
- Rorty Richard (1991), “Heidegger, Kundera, and Dickens”, in Id., *Essays on Heidegger and Others*, Cambridge, Cambridge UP, 66-82.
- Sedda Franciscu (2013), “O ser e a Enciclopédia. Sobre a obra semiótica de Umberto Eco”, in M.P. Darcilia Simões (org.), *Semiótica, Linguística e Tecnologias de Linguagem. Homenagem a Umberto Eco*, Rio de Janeiro, Dialogarts, 119-155.
- Siale Djangany J.F. (2010), *Autores guineanos y expresión literaria*, Barcelona, Mey.
- Spitzer Leo (1961 [1928]), *Stilstudien*, Bd. II, *Stilsprachen*, München, Hueber.
- Virno Paolo (2013), *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Wittgenstein Ludwig (1989 [1921]), *Tractatus logico-philosophicus*, Kritische Ausgabe von Brian McGuinness, Joachim Schulte, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1977), *Wörterbuch für Volksschulen*, Wien, Verlag Holder-Pichler-Tempsky.
- Wünsche Konrad (1985), *Der Volksschullehrer Ludwig Wittgenstein*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Yamauchi Tokuryû (2020), *Logos et lemme. Pensée occidentale, pensée orientale*, traduit du japonais et commenté par Augustin Berque, avec le concours de Romaric Jannel, Paris, CNRS Éditions. Ed. orig. (1974), 山内得立著『ロゴスとレンマ』, Tokyo, Iwanami.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ I

Letteratura e cultura visuale, 2

Literature and Visual Culture, 2

a cura di Federico Fastelli



Citation: F. Fastelli (2020) Letterature comparate e cultura visuale. Orizzonti indisciplinati. *Lea* 9: pp. 131-137. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12423>.

Copyright: © 2020 F. Fastelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – No Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Letterature comparate e cultura visuale. Orizzonti indisciplinati

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze (<federico.fastelli@unifi.it>)

Abstract

This essay briefly presents the main issues raised in the “Literature and Visual Culture” section of *Lea* journal (2019 and 2020). In particular, the main reflections on *ékphrasis*, iconotexts, iconisms and scopic regimes are discussed again, and a paradigmatic sampling of theories (from W.J.T. Mitchell to G. Boehm, from Cometa to Purgar) is reconsidered in the light of the essays collected.

Keywords: *ékphrasis*, iconotexts, image-text, theory, Visual Culture Studies

Nel saggio con cui inauguro la sezione di *Lea* dedicata a letteratura e cultura visuale (2018) facevo mio un doppio proponimento: da una parte sostenere parallelamente e in maniera comparata studio letterario e *Visual Literacy*; dall'altra evitare in maniera accurata di rimettere inavvertitamente il verbale al centro del discorso critico. Perciò indicavo come luoghi fertili di possibili approfondimenti, nel campo già molto vasto degli studi di cultura visuale, l'approfondimento degli iconotesti, dei fototesti e degli iconismi, del fumetto e del *graphic novel*, da affiancare ad una riconsiderazione generale della pratica *ékphrastica*, declinata come indicato teoreticamente e con una serie di *case studies* particolarmente paradigmatici dall'ormai indispensabile lavoro di Michele Cometa (2004, 2012), e rispetto alla quale ancora una buona parte della letteratura moderna e contemporanea attende di essere sondata.

Implicitamente si indicava una distinzione tra l'enorme e poco arato campo delle opere ibride e la prospettiva di una vera e propria iconologia letteraria, con il compito di dilatare per estensione, ma anche per approfondimento verticale, attraverso approcci di *close reading*, lo studio dei regimi scopici rappresentati dal testo letterario. Su quest'ultimo punto, però, restava, lì per lì, una qualche perplessità non solo di metodo, ma soprattutto di campo: oltrepassata la navigazione resa sicura da Cometa nelle acque dell'*ékphrasis*, quale orizzonte poteva avere

lo studio delle “immagini invisibili” suscitate dal discorso letterario? In fondo, pensavo, le mie indicazioni iniziali potevano apparire strabiche, specie se misurate con gli sforzi sistematici di studi integralmente dedicati ai meccanismi di riproduzione mediologica delle immagini, allo studio storico degli sguardi e dei dispositivi della visione, senza altre resistenze disciplinari, e nell'accettazione dunque di un ambito concentrato su come funzionano e a cosa servono le immagini propriamente dette. Perché mai, ci si sarebbe potuti chiedere, continuare a tenere insieme un campo di pratiche prettamente testuali con un discorso che sempre più, negli anni, Mitchell stesso ci ha insegnato a pensare come una “pragmatica delle immagini” (Cometa 2020, 9)? Perché rischiare di ricadere nella più (per il nostro discorso) retriva testolatria, per così dire, proponendo implicitamente una via letteraria alla cultura visuale? Inoltre, perché insistere su un aspetto di certo molto presente alle origini degli studi di cultura visuale, in *Iconology* (1986) soprattutto, o nelle teorizzazioni di Boehm sulla natura figurale del linguaggio verbale (1994), ma che di fatto sembrava in qualche modo superato dalla produzione teorica successiva?

Era un dubbio latente, anche per me, tanto che nell'intervista al padre del *Pictorial turn*, realizzata per il numero 2019 della rivista (cfr. Fastelli, Mitchell 2019), alcune delle mie prime domande attendevano risposte che più o meno inconsciamente pensavo rassicuranti: la sua provenienza da studi letterari, l'influenza sulla sua formazione di alcuni dei padri del pensiero critico e teorico novecentesco, l'inscindibilità del nesso immagine-testo nella nozione di *imagetext* e nell'idea che ogni medium è misto erano indicazioni a supporto del taglio della sezione della rivista. Inaspettatamente, invece, Mitchell mi invitava a prendere atto (o così comunque l'ho inteso) che eravamo decisamente ben oltre ogni possibile dubbio di logocentrismo: dedicarsi allo studio della logica delle immagini, dei processi storici e culturali del vedere, della storia sociale, culturale e mediologica dei regimi scopici significava anche, di per sé, occuparsi di letteratura, oppure occuparsi di *sounds studies*, non meno che occuparsi di estetica del cinema o di storia dell'arte o di media comparati. Non soltanto spiegava in maniera assai convincente che le arti sorelle erano sempre state un trio, in realtà, ma anche che la letteratura poteva considerarsi da sempre la sorella mediana e mediatrice tra le arti visive e quelle sonore. Il compito della letteratura, così come delle altre arti verbali o visive, era, ancora nelle sue parole, “rendere visibile la verità, esporre le menzogne, rivelare le contraddizioni e fornire nuovi paradigmi all'immaginazione” (ivi, 7). In maniera sintomatologica rispetto all'attuale impalcatura sociale, l'esercizio critico sulle arti, in connessione con esigenze non soltanto estetiche o non esclusivamente tali, doveva perciò “visualizzare” la sutura ideologica che fonde in un apparente unicum testualità e immagine (e suono), o per dirla in altro modo si trattava, in linea con l'ormai antica finalità antimetafisica decostruzionista, di far emergere il Reale a partire dall'ordinato livello della Realtà. E in secondo luogo ciò voleva anche indicare che quella sutura sarebbe potuta essere diversa, avrebbe potuto definire i segni e i sensi in maniera differente da come noi oggi li utilizziamo, li vediamo, li ascoltiamo, li pensiamo, li immaginiamo, li scriviamo e dunque diverso avrebbe potuto essere anche il significato che gli attribuiamo.

Mi stavo quindi preoccupando di un falso problema? Forse, con qualche scoria di idealismo, il mio discorso considerava la letteratura in una sua forma cristallizzata da un certo modo di studiarla e anche di pensarla? Del resto separare disciplinarmente il campo letterario dalle altre sfere della conoscenza non aveva mai significato non indagarne poi i rapporti con le altre arti, con altre espressioni umane o con altri codici, o non studiarne le “condizioni concrete in cui [...] circola e produce senso” (ivi, 5). Si trattava in fin dei conti di continuare a fare esattamente quello che si era sempre fatto, in linea anche con gli orizzonti della più indisciplinata delle discipline letterarie, la comparatistica, ma muovendo giusto un passo più in là – non voglio dire in avanti – rispetto allo studio comparato delle semiotiche del testo e delle immagini, degli

approcci sociologici e dei *Cultural Studies*. Del resto, nel suo *Archeologie del dispositivo*, ancora Cometa indicava opportunamente che alla letteratura era affidato “il compito di mettere in scena proprio i conflitti tra i regimi scopici” (2016, 16) sia, diciamo così, auto-tematizzando immagini, sguardi e dispositivi, sia incorporandoli nella propria struttura. Eppure, restava qualcosa di irrisolto rispetto alla liceità e anche all’eventuale armamentario metodologico di una compiuta iconologia letteraria, almeno laddove essa sfuggisse allo specifico territorio dell’*ékphrasis*, a quello teoreticamente sempre vago dell’indagine tematica o tematologica e alla ricostruzione di aspetti di ordine extra-artistico e biografico.

Nel corso dei due anni in cui Beatrice Töttösy ed io abbiamo messo a sistema i diversi contributi giunti in redazione, due monografie hanno contribuito in maniera determinante a risolvere il mio rovello. Con *Iconologia e cultura visuale* (2019) Krešimir Purgar ha chiarito il doppio movimento compiuto da Mitchell rispetto all’idea stessa di iconologia. Secondo Purgar, se per un verso Mitchell cerca di liberare la tradizione iconologica dal peso delle “descrizioni immanenti al linguaggio” (2020, 150), dall’altro esprime l’esigenza di riportare per reciproco lo stesso ordine di problemi in letteratura, ovvero discutere “la modularità delle immagini nel periodo della svolta verso il visuale” (*ibidem*). Riconsiderare sia l’origine linguistica della svolta visuale, sia il *pictorial turn* come un processo piuttosto che come una semplice frattura epistemologica, risemantizza di per sé la dialettica tra letteratura e cultura visuale: l’inesauribile intreccio che rinsalda e fa scontrare tra loro testo e immagine “è inserito in modo irreversibile nel nostro modo di conoscere il mondo” (ivi, 162). La reciprocità che ne deriva funziona secondo condizioni di esistenza astratte (nel senso che sono sussunte dal soggetto e non date immediatamente come proprietà delle cose e degli enti) e, per così dire, inter-suppletive: mentre l’aspetto visivo non può distinguere un oggetto da un altro senza il contributo semantico del discorso verbale, la parola non può legarsi semanticamente ad un oggetto senza assumere un significante visivo. È quindi, concretamente, così come il linguaggio verbale non è mai mero strumento di un discorso sull’immagine, l’immagine non può essere un semplice contenuto di un discorso verbale.

Nella parte conclusiva del suo studio, Purgar testava l’applicabilità di una possibile iconologia letteraria mitchelliana su due romanzi contemporanei come *Io non ho paura* di Niccolò Ammanniti (2001) e *City* di Alessandro Baricco (1999), con risultati convincenti, seppure limitati da un eccessivo restringimento di prospettiva, a mio avviso, almeno, sia per il confronto sul piano della focalizzazione con la sola tecnica cinematografica, sia per la sproporzionata importanza assegnata alla tipologia “visualizzata” di testo letterario. In realtà è molto probabile che le stesse categorie con cui un lettore che vive l’attuale *pictorial turn* interpreta due testi contemporanei possano essere proiettate su testi di altre epoche, ovvero su testi che non autotematizzano esplicitamente una focalizzazione influenzata dall’esperienza cinematografica. Comunque sia, tornare dallo studio di Purgar all’opera di Mitchell, e in particolare a *Image science* (2015), è stato illuminante: era finalmente molto chiaro che in gioco si ponevano anche per noi, per il nostro lavoro su *Lea*, tre e non due dimensioni del fenomeno, come avevo precedentemente creduto. La prima dimensione è quella che Mitchell chiama “manifestazione ‘letterale’ dell’*image-text*” (2015, 39): iconotesti, fototesti, iconismi, fumetti, narrazioni grafiche, ecc. La seconda riguarda le “versioni figurative” dell’ “immagine-testo” (*ibidem*), ovvero sia le differenze formali tra narrazione e descrizione, la rappresentazione narrativa o lirica dello sguardo e dei regimi del vedere, oppure quello che chiama l’ “annidamento di immagini all’interno del discorso” (*ibidem*) verbale, come avviene per le metafore, i simboli, la descrizione degli oggetti concreti, l’*ékphrasis*, etc. Ma queste due dimensioni lasciano entrambe emergere un terzo elemento, che, in un certo senso, guida l’operazione stessa del confronto tra immagine e testo, un *tertium* che, come fanno

bene i comparatisti, sovrintende sempre l'atto del comparare e ne diventa non solo l'orizzonte direttivo, ma anche il vero, sebbene talvolta occulto, oggetto di studio. Questo terzo elemento tra parola e immagine è lo spazio vuoto che segna il "divario traumatico" tra i sensi e i segni di cui si costituisce la nostra percezione della realtà. C'è qualcosa, infatti, di non rappresentabile né visivamente né verbalmente – Mitchell lo indica con una X – che si colloca nel punto di sutura dell'*imagetext*, e che in realtà cela un doppio ordine di differenze. Per un verso una differenza radicata nei sensi, quella cioè tra il vedere e l'udire. Per l'altro radicata nei segni, e dunque nei significati, ovvero tra l'arbitrarietà del segno, la convenzionalità del simbolo e la somiglianza o la similitudine con cui funziona invece l'immagine.

Era assai più trasparente adesso il riferimento che Mitchell faceva ancora nella nostra intervista alla centralità della nozione di *imagetext* non soltanto nelle arti visive e verbali, ma più in generale "per i regimi di conoscenza e per le forme collettive di coscienza" (Fastelli, Mitchell 2019, 5). È infatti proprio in quella nozione che si incontrano la semiotica e l'estetica (Mitchell 2015, 47), cioè la teoria dei segni e la teoria dei sensi, una sorta di punto cieco, traumatico per l'appunto, perché in esso convergono e convivono logico e analogico, significato e senso. Potremmo dire che le discipline storicamente preposte allo studio della storia delle immagini e della storia dei testi hanno sempre potuto definire i propri oggetti di studio per negazione e nel tentativo di riempirlo, celarlo o coprirlo. La proposta di un'iconologia letteraria è allora soprattutto quella di non negare la cecità di quel punto ma assumerla come condizione necessaria del nostro discorso: installarsi su quel punto, storicizzarlo, analizzarlo, renderlo esplicito.

La seconda monografia che ha contribuito a chiarire la pertinenza e la rilevanza di una via letteraria all'immagine è *Cultura visuale* di Michele Cometa, uscito da poco per l'editore Cortina (2020). La seconda parte del volume mostra la ricchezza e l'importanza decisiva di una storia culturale delle iconoteche, degli sguardi, dei dispositivi e delle immagini per una generale riconsiderazione del pensiero occidentale. Attraverso i casi di tre delle maggiori figure di intellettuali della modernità – Aby Warburg, Walter Benjamin e Sigmund Freud – Cometa propone una lettura compiutamente dialettica, di fatto davvero benjaminiana, di quella che definisce come una archeologia e una paleontografia della cultura visuale. Le potenzialità inesprese o solo parzialmente espresse dal passato sono fatte reagire nel presente come pionieristici tentativi di una teoria dell'immagine (Warburg) degli sguardi (Freud) e dei dispositivi (Benjamin), ma contemporaneamente il presente proietta le categorie messe a punto dagli attuali studi di cultura visuale contemporanei sul passato, liberando in questo caso l'opera di Warburg, di Freud e di Benjamin dalle restrizioni prospettiche novecentesche con cui le abbiamo sin qui registrate, e infine aumentandone la portata in una sintesi che contiene allo stesso tempo presente e passato. Colpisce, anche in questo caso, che storicizzare lo "*struggle for territory*" tra immagine e testo significa di per sé rileggere l'opera di maestri che provengono dalla teoria della letteratura o da "discipline che si fondano sulla testualità" (Cometa 2020, IX). Ciò significa peraltro mettere in evidenza il carattere anch'esso storico dell'iconofobia occidentale anche nel metodo, a superamento delle storicizzazioni proposte nel corso della modernità e della postmodernità.

In ogni caso, per il nostro discorso, appare ancora più decisiva la prima parte di *Cultura visuale*, ed in particolare il primo, densissimo capitolo, dall'indicativo titolo "Vicende di un'indisciplina", che – spero non troppo imprudentemente – riprendo e cito nel titolo di questa breve premessa. Cometa ricostruisce con la consueta ampiezza e completezza l'evoluzione degli studi di cultura visuale, dalle origini "plurali" del *Pictorial turn* e dell'*Iconic turn* ai contributi più recenti, mettendo l'accento su alcuni aspetti davvero essenziali. Il primo è il fatto che quel punto cieco cui mi riferivo poco sopra è occupato nella nostra contemporaneità dalla figura del clone. In effetti, come spiega anche Mitchell, quello spazio indicibile e inimmaginabile

della sutura dell'*imagetext* è in ogni epoca abitato da “figure dell'eccesso” capaci di risvegliare “il nostro panico iconico” (ivi, 20). Se il terrorista è stato negli ultimi vent'anni l'altra faccia del clone, pure la figura incontrollabile del virus del Covid-19 innesca una paura del contagio profondamente legata a meccanismi di replicazione assai prossimi all'idea di clonazione e di riproduzione, ad ennesima conferma della “profonda imbricatura metaforica e operativa che vi è tra la diffusione delle immagini e le metamorfosi biologiche degli organismi” (ivi, 28). Basti pensare all'onnipresente rappresentazione figurativa del virus, la cui sovrabbondante diffusione mediatica funziona paradossalmente come un ansiolitico sociale, per la sua capacità di assegnare un aspetto ad un nemico invisibile, inascoltabile e fino al marzo scorso impensabile. Una *picture* che cerca insomma di contenere ed edulcorare una *image* sfuggente e pericolosa, declinazione ancora una volta di un'utopia del controllo che si sostanzia inevitabilmente del suo doppio dialettico, cioè l'ansia dell'imprevedibilità o, in altre parole, dell'incompletezza conoscitiva degli strumenti di misurazione della ragione. Mi colpisce, proprio relativamente all'attuale emergenza sanitaria, che il mio dialogo con Mitchell si fosse concluso con queste sue parole:

La metafora assoluta dell'“uomo come animale razionale” deve essere mitigata dalla propria tendenza eguale e contraria: l'uomo come animale irrazionale e folle. In quanto specie, al momento, la razza umana risponde perfettamente a una diagnosi di follia nel senso più minimale e legale del termine, vale a dire che “siamo un pericolo per noi stessi e per gli altri”. Che aspetto avrebbe un'immagine del mondo di questo tipo? Penso che ciò unirebbe la vecchia metafora platonica della democrazia come una “nave di folli”, con le riflessioni di Foucault sulla “nave dei folli” della prima età moderna, quale luogo di esclusione, nonché con il modello contemporaneo dell'habitat planetario come “astronave Terra”, in cui siamo tutti inclusi. Che aspetto potrebbe avere questa nuova *metapicture*? Forse, il mondo finirà per somigliare a una nave ospedale – ma più specificamente, un ospedale psichiatrico, in cui i pazienti dovranno curarsi e imparare a vivere insieme. (Fastelli, Mitchell 2019, 11)

La *metapicture* immaginata allora è incredibilmente divenuta (quasi) realtà, giusto qualche mese più tardi, in maniera (per me) assolutamente inaspettata. Peraltro, questa nave ospedale, al momento certo impegnata in cure pneumologiche e comunque fisiche, dovrà necessariamente riconvertirsi ed essere capace di cure psichiatriche se e quando l'esercizio della scienza medica riuscirà a contenere la pandemia.

Il secondo punto del lavoro di Cometa su cui è importante soffermarci per il nostro discorso riguarda il tempo: Cometa insiste più volte in poche pagine sul fatto che queste figure dell'eccesso, ed il clone in particolare, non hanno età o le hanno tutte (ivi, 23) (e si pensi anche in questo caso alle discussioni sull'origine naturale o artificiale del virus, o alle ipotesi di “virus dormiente”, nelle quali il lessico richiama evidentemente di nuovo quello della clonazione e anche quello terroristico). Il nodo cruciale della questione è che la sutura dell'*imagetext* lascia intravedere la struttura della logica temporale che regola le nostre filosofie della storia e ordina la costruzione della nostra memoria. In quel punto, e dunque nella figura che lo occupa in un certo momento della storia, in un particolare e specifico *pictorial turn*, saltano i parametri razionali del tempo (così come quelli dello spazio, per la verità) e la Realtà riemerge come costruzione artificiale e ordinata del Reale. In questo senso la cultura visuale ci insegna “a leggere, grazie all'immemorialità dell'immagine, la contemporaneità del non-contemporaneo” (ivi, 24).

Infine, come è ovvio, il lavoro di Cometa ci serve a dar corpo alle ragioni indisciplinate e indisciplinari di questa nostra raccolta di contributi, rafforzando le assunzioni mitchelliane che si leggono proprio nell'esergo di *Cultura visuale*. La problematicità e l'instabilità concettuale del nostro oggetto di studio esigono di per sé una risposta critica che può apparire “incoerente” o “turbolenta”. La necessità di occupare la zona di confine tra le discipline è, ad un tempo, il

vantaggio e il limite del nostro campo di intervento: non si tratta di interdisciplinarietà, nel senso di fusione di strumenti e competenze tra più discipline, né di transdisciplinarietà, nel senso soltanto di approcciarsi allo stesso oggetto di studio da differenti prospettive disciplinari. Piuttosto, con Mitchell, si tratta di muoversi ai margini delle discipline stesse, e di trasgredirne deliberatamente i confini. Come scrive Cometa:

non è un caso che la cultura visuale si sia rivelata un'indisciplina capace di gestire i momenti di crisi e che le sue metafore bandiera siano termini come *iconic turn* (Boehm 1994), *pictorial turn* (Mitchell 1994), o *visual turn* (Jay, 2002), laddove la 'svolta' è prima di tutto un momento di fibrillazione, di crisi e risemantizzazione delle nozioni che stanno alla base di quello che potremmo definire il comportamento figurativo dell'*Homo sapiens*, cioè la sua capacità di fare immagini, di comunicarle, di usarle socialmente. (Ivi, 11)

Nei saggi raccolti nei due numeri della nostra rivista non è difficile ritrovare le tre dimensioni del fenomeno che abbiamo tratto da Purgar e Mitchell, nonché la vorticosa varietà dei metodi e degli argomenti affrontati. I contributi di Roberta Coglitore, Valentina Fiume, Giovanna Lomonaco, Giuseppe Nori e Riccardo Raimondo nel numero del 2019 e quelli di Giuseppe Carrara, Clementina Greco e Lavinia Torti nel 2020 affrontano, da angolazioni anche radicalmente diverse, manifestazioni "letterali" dell'*imagetext*, dall'illustrazione o dagli omaggi artistici al *Canzoniere* di Petrarca, alla fototestualità in Michele Mari e Filippo Tuena, dalla produzione verbosiva dei neoavanguardisti Giulia Niccolai e Adriano Spatola, alla produzione underground del controfumetto italiano degli anni Sessanta e Settanta, dalle iconoteche e l'iconotestualità in Giorgio Agamben, fino alle interrelazioni tra testo e immagine dell'edizione illustrata di *The Black Riders and Other Lines* di Stephen Crane. Sopra un diverso ordine di problemi operano Raffaella Bertazzoli, Marilina Ciaco, Giovanna Zaganelli e Toni Marino nel numero del 2019, a cui si aggiungono Cristina Giorcelli e di Andrea Mariani del numero 2020: con i loro lavori, anche qui con posizioni sia di metodo che di argomento assai divergenti, siamo nell'ambito di 'versioni figurative' dell'*imagetext*: dall'analisi del doppio talento di Dante Gabriel Rossetti, allo studio della rappresentazione di immagini, sguardi e dispositivi nella recentissima produzione poetica italiana, dall'analisi dello sguardo nella letteratura femminile, con specifico riferimento ad Anna Maria Ortese, fino ai processi *ekphrastici* promossi in poesia da William Carlos Williams sopra l'opera di Pieter Brueghel il Vecchio, e da Richard Wilbur in *A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra*. Infine, Giulia Abbadessa, Alessandro Nigro e Giuseppe Crivella – che interviene con due diversi saggi, uno nel 2019 e uno nel 2020 – completano la nostra indisciplinata rassegna con interventi che sopravanzano le due angolazioni di cui abbiamo detto, proponendosi come deliberate intersezioni disciplinari tra cinema e letteratura (nell'opera di Jean-Luc Godard), tra teatro e altre arti (nell'opera di Depero) e rispetto alla trattazione filosofica e critica dell'opera d'arte (in Sartre e Cesare Brandi).

Da tutti gli interventi, per cui ringrazio davvero ciascuno degli autori, e soprattutto dalla loro giustapposizione, si precisa la rilevanza fondamentale di quel punto di sutura tra sensi e segni che determina il nostro modo di intendere la realtà, e rispetto al quale la sovversione disciplinare è un'arma, una testa di ponte: solo de-disciplinando, per così dire, un punto di vista specifico, infatti, si centra un oggetto per propria natura indicibile e inimmaginabile. E facendolo, paradossalmente, si restituisce a ciascuna delle nostre discipline il potere di cogliere nel segno, e perciò di acquisire un rinnovato senso: nessun abbandono, soltanto una necessaria autocritica.

Riferimenti bibliografici

- Boehm Gottfried (1994), *Was ist ein Bild?*, München, Fink. Trad. di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Stefano Marrone, et al. (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Roma, Meltemi.
- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi.
- (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2016 [2013]), *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini.
- (2020), *Cultura visuale*, Milano, Cortina.
- Fastelli Federico, Mitchell W.J.T. (2019), “The ‘Argus Complex’. Interview with WJT Mitchell / Il ‘Complesso di Argo’. Intervista a WJT Mitchell”, *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 8, 301-311.
- Mitchell W.J.T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Purgar Krešimir (2020 [2019]), *Iconologia e cultura visuale. W. J. T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, trad. e revisione a cura di Luca Vargiu, Roma, Carocci.



Fotografia e straniamento: i romanzi storici di Filippo Tuena

Giuseppe Carrara

Università degli Studi di Milano (<giuseppe.carrara@unimi.it>)

Citation: G. Carrara (2020)
Fotografia e straniamento: i
romanzi storici di Filippo Tuena.
Lea 9: pp. 139-149. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12424>.

Copyright: © 2020 G. Carrara.
This is an open access, peer-re-
viewed article published by
Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed
under the terms of the Creative Commons Attribution – No Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the
paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The
Author(s) declare(s) no conflict
of interest.

Abstract

The aim of this paper is to investigate themes and forms of memory in two historical novels by Filippo Tuena: *Ultimo parallelo* and *Le variazioni Reinach*. I will focus on the close relationship between photography, historical memory and personal memory, analysing the rhetoric of the dialogue between text and image. In this way I will try to show that in Tuena's historical novel, photography is not only a document, but it problematizes the concept of memory and operates as an estranging element within the texts.

Keywords: Filippo Tuena, historical novel, memory, photography, photo-text

Nella seconda metà dell'Ottocento, oltre allo stupore per la capacità della fotografia di riprodurre fedelmente la realtà, si diffonde una credenza di tipo alchemico-mistico che vedeva nell'apparecchio fotografico uno strumento capace di catturare l'anima delle persone che ritraeva. Ne sono testimonianza molte opere letterarie (basti pensare a *House of Seven Gables* di Hawthorne, il primo romanzo a fare della fotografia un tema portante), i trattati pseudo-scientifici, gli epistolari e le memorie di intellettuali e scrittori (valga su tutti l'esempio di Balzac che aveva paura a farsi ritrarre perché temeva che il dagherrotipo potesse, appunto, che ogni scatto potesse catturare gli spettri dell'anima)¹. Si tratta di un aspetto che sopravvive sotterraneamente in molti testi letterari, in maniera certamente molto meno vistosa, fino ai giorni nostri. I personaggi del romanzo *Ultimo parallelo* di Filippo Tuena, uscito nel 2007, sono animati da questa stessa superstizione:

¹ Per questa questione rimando a Ceserani 2011; Albertazzi 2017; Amigoni 2018. Interessante anche il noto saggio di Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in cui si parla di "einen magischen Wert" (Benjamin 1977, 371; trad. di Pinotti, Somaini in Benjamin 2002, 229: "un valore magico"). Cfr. anche Barthes 1981.

Ti sei accorto che durante la traversata del Beardmore nessuno dei marinai ha voluto farsi riprendere forse perché credevano che quella scatola rubasse via l'anima che li rendesse vuoti che li rendesse fragili che portasse sfortuna fermare per sempre la loro immagine scura in questo biancore accecante. (Tuena 2013 [2007], 253)

La fotografia viene vista come qualcosa di infestante e questo stesso sentimento si trasla alla memoria, e non a caso, essendo la prima il mediatore per eccellenza della seconda perché la fotografia “attraverso la sua indessicabilità fornisce una prova, intesa in senso criminologico, dell'esistenza di un preciso passato”². È proprio a partire dalle fotografie e da altri documenti che Filippo Tuena compone i suoi due particolarissimi romanzi storici fototestuali³ *Ultimo parallelo* e *Le variazioni Reinach* (2005; nuova edizione rivista 2015). Il caso di Tuena è molto interessante perché presenta delle peculiarità all'interno della produzione italiana e dialoga fecondamente con le poetiche fototestuali europee, in particolare con l'opera di Sebald⁴ (la cui lezione è rielaborata con originalità) e si inserisce all'interno di un vasto panorama internazionale di narrazioni verbo-visive storiche (in particolare sulla seconda guerra mondiale: basti pensare, per fare un solo esempio, che Laurent Binet, in un suo libro molto fortunato, *HHhH*, su proposta di Einaudi, inserisce un ricco repertorio di fotografie per l'edizione italiana). È proprio la tematizzazione e l'uso della memoria come orizzonte formale e di composizione che inserisce l'opera di Tuena all'interno di una vasta produzione centrifuga non solo italiana, e non solo ipercontemporanea (Carrara, 2020). Eppure *Ultimo parallelo* e *Le variazioni Reinach* si distinguono da molte delle opere del XXI secolo proprio in virtù di quell'aspetto magico-alchemico e spettrale che accompagna la fotografia, sotterraneamente, fin dalla sua invenzione (e che è possibile riscontrare, in misure diverse, se non diversissime, in due grandi autori di fototesti come Sebald e Pamuk). Tuttavia, l'opera di Filippo Tuena non ha ancora ricevuto un'attenzione critica specifica in grado di mettere in luce le particolarità della sua poetica e che credo valga la pena di indagare più a fondo.

Quelli di Tuena sono due romanzi in apparenza diversissimi fra di loro, ma tenuti insieme da una simile tematizzazione e struttura formale della memoria. Il primo racconta la spedizione di Robert Falcon Scott e del suo equipaggio al Polo Sud fra il 1911 e il 1912; il secondo è la storia di tre generazioni delle famiglie Reinach e Camondo che si fa occasione per dipingere un affresco della società parigina della prima metà del Novecento e raccontare la loro storia di deportazione

² Trad. di Paparelli in Assmann 2002, 247; cfr. anche Grespi 2009. Ed. orig. Assmann 1999, 221: “Darin übertrifft die Photographie alle bisherigen Gedächtnismedien, daß sie durch ihren indexikalischen Charakter einen geradezu kriminologischen Existenzbeweis einer bestimmten Vergangenheit liefert”.

³ Il termine fototesto è sempre più usato dagli studiosi di letteratura per designare quelle opere che presentano sullo stesso supporto materiale testi verbali e fotografie, ma non c'è ancora un uso condiviso e pacifico della terminologia. La prima occorrenza del termine è databile al 1972 quando Wright Morris utilizza la parola *photo-text* per definire il suo *The Inhabitants* nella prefazione alla seconda edizione del libro, ma, salvo alcune eccezioni (come un pionieristico articolo di Nancy Newhall sul primo numero della rivista *Aperture* nel 1952), l'interesse teorico e critico a queste forme è databile grossomodo al 1988, quando all'Université Blaise Pascal a Clermont-Ferrand, in Francia, si tiene un convegno organizzato da Alain Montandon e che può essere indicato come l'atto di nascita della riflessione contemporanea sugli iconotesti. In quella sede, Michael Nerlich propone questo termine per descrivere “un'opera nella quale la scrittura e l'elemento plastico si danno come una totalità inscindibile” (trad. propria. Ed. orig. Montandon 1990, 5: “une oeuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable”). Da allora gli studi sul fototesto si sono moltiplicati, mi limito, in questa sede, a segnalare Bryant 1996; Baetens e van Gelder 2006; Horstkotte e Pedri 2008; Brunet 2009; Cometa 2016; Albertazzi 2017; Blinder 2017; Carrara 2020. Per una panoramica sul fototesto narrativo italiano degli anni Duemila è molto utile Rizzarelli 2019.

⁴ Non a caso Tuena scrive la prefazione a un volume che raccoglie interviste e scritti sull'opera di Sebald (Schwartz 2019).

ad Auschwitz. Entrambi i libri sono costruiti attraverso la giustapposizione di brevi paragrafi composti da una sintassi libera, parca o spesso del tutto priva di punteggiatura, e, nel primo caso, alternati a passi in versi liberi del tutto informali, mentre nel secondo, ordinati secondo una struttura architettonica di variazione sul tema attinta dalla musica. Entrambi sono romanzi storici in cui viene presentata una grande mole di documenti (fra cui, appunto, le fotografie) e in cui, tuttavia, lo scrittore si concede molto spesso di lasciare spazio al libero fluire dell'immaginazione. Ma soprattutto c'è la medesima forma della memoria a sorreggere l'impalcatura dei due libri. Si tratta di un tipo di memoria storica e non dei ricordi personali dell'autore, il quale tenta piuttosto di ricostruire la vita, il passato, le memorie dei suoi personaggi. L'aspetto peculiare, tuttavia, è la caratteristica infestante della memoria (e della fotografia) che si ritrova in entrambi i libri. Il ricordo, infatti, appare dotato di una sua autonomia, non dipendente e non del tutto controllato dal soggetto che dovrebbe esserne il detentore. Si legge in *Ultimo parallelo*:

Nei ricordi degli esploratori, riferiti a volte a molta distanza di tempo dagli avvenimenti, e paurosamente annebbiati anche se riordinati attraverso il processo della memoria, appare, incappucciata al loro fianco, mentre la fatica della marcia si fa insopportabile. (Tuena 2013 [2007], 15)

Vittima di molti ricordi. (Ivi, 35)

Conducendolo alla morte, come sempre ci conduce alla fine un ricordo che non si salda, una memoria feroce che non vuole appassire. (Ivi, 60)

Andavano alla scoperta di terre sconosciute e portavano con loro frammenti del passato. Non riuscivano a liberarsene. Non credo che se ne siano mai liberati, neppure quando arrivarono nel luogo che non esiste. (Ivi, 74)

Quando ricordo quel giorno mi rendo conto che c'è qualcosa in quella croce sulla sommità della collina che sembra dovermi appartenere e che mi confonde ma che genera in me più che disorientamento una straziante malinconia. Ho la percezione di una rapidissima sequenza d'immagini. (Ivi, 76)

Ma a volte anche lui si lasciava irretire dal labirinto dei ricordi perché l'immobilità in tenda era terribile e pericolosa. In quei momenti apparivano fantasmi del passato, volti familiari e amati, una struggente nostalgia si faceva strada negli animi. (Ivi, 97)

Quello che gli sembra un percorso della memoria forse potrebbe rilevarsi alla fine qualcosa di opposto e si domanda perché questa parola *memoria* che dovrebbe appartenere al passato sembra trascinarlo spietatamente verso dove non vorrebbe andare. (Ivi, 205)

Appaiono sagome indistinte che interpretano come memorie o fantasmi. (Ivi, 216)

Invece le immagini impresse nei negativi e poi proiettate e stampate sulla carta sensibile tornarono a mostrarsi poco alla volta come torna un rimorso o come si materializza un fantasma [...] Riaffiorano memorie [...]. (Ivi, 275)

E nelle *Variazioni Reinach*:

E si stupisce che siano quelli e non altri i ricordi che ricorda. (Tuena 2015 [2005], 7)

Il passato che lo assale e che pretende di essere ascoltato. (Ivi, 14)

Gli tornano memorie accantonate e immagini dimenticate. (Ivi, 16)

Appaiono altri ricordi. (Ivi, 23)

Lui sa che questo è un libro sulla nostalgia e sul conflitto tra il presente e il passato che giace e che però fortemente desidera ritornare in vita. (Ivi, 36)

E lui assiste all'accadere di queste immagini. (Ivi, 118)

Torna alla memoria la figura del narratore malato. (Ivi, 138)

Assiste a un brandello di memoria che torna viva. (Ivi, 255)

Come appare evidente dagli esempi riportati, la memoria è caratterizzata come un'entità fantasmatica, dotata di una propria autonomia, che infesta i soggetti (personaggi, narratore e autore al tempo stesso), si manifesta secondo un proprio volere, come segnalano i frequenti verbi di moto, la caratterizzazione dei personaggi come "vittime", la ripetizione del verbo "apparire". Non sono mai i soggetti a ricordare, ma è il ricordo che, in forma di immagine, si manifesta loro, in maniera involontaria. Questa scelta segnala da un lato la difficoltà di liberarsi della memoria, di lasciarla andare e, dall'altro, l'urgenza del passato di darsi consistenza, tornare, seppur in forma di fantasma, a essere presenza viva, a farsi storia raccontabile, nonostante le difficoltà di dargli un ordine e un significato chiaro e univoco (da qui la necessità della storia di farsi romanzo e immaginare quello che del passato è perso o inintelligibile per renderlo chiaro, comunicabile e condivisibile). La situazione che fa nascere questa memoria infestante è quella dell'incontro con l'estremo e con la morte: i ghiacci invincibili e inappropriabili dall'uomo in *Ultimo parallelo* (l'estremo della natura), l'orrore della Shoah ne *Le Variazioni Reinach* (l'estremo della storia). E in particolare il senso di colpa che serpeggia nelle pagine dei due libri: la colpa di essere sopravvissuti alla morte. Ha scritto Paul Ricœur che il fardello della colpa pesa sul futuro: "se c'è un dovere di ricordare, esso è in virtù della colpa che, trasferendo la memoria al futuro, letteralmente la declina al futuro: ti ricorderai!"⁵, la colpa obbliga: "è al futuro del discorso che si indirizza la richiesta dell'essente-stato del passato trascorso, ed è inesauribile a chiedere che si ridica, che si riscriva, che si riprenda ancora e ancora la scrittura della storia"⁶. E questa affermazione sembra fare eco lo stesso Tuena: "Sente il peso dell'eredità che ha ricevuto, sente il peso dell'eredità che lascerà perché questo è un libro sul peso dell'eredità" (Tuena 2015 [2005], 59). La memoria dell'evento traumatico torna dunque come un fardello ai personaggi-vittime e torna in maniera autonoma, come un fantasma, perché è difficilmente organizzabile e accettabile dal soggetto: "sottolinea l'impossibilità di dar conto di alcuni eventi mediante la parola scritta, addentrandosi in una vertigine e in un dedalo che è ancora lontano dal raggiungere il suo centro" (Tuena 2013 [2007], 18), così si legge in *Ultimo parallelo* e a questa dichiarazione fa eco quella delle *Variazioni Reinach* dove Auschwitz viene descritto come il luogo in cui "l'esperienza e la memoria della vita passata sembrano azzerarsi e i ricordi smarrirsi e dove il bagaglio delle esperienze si annulla" (Tuena 2015 [2005], 322). E la memoria, tuttavia, torna anche come obbligo per i sopravvissuti che quella storia devono raccontare: ne *I sommersi e i salvati* Primo Levi scriveva che "L'intera storia del breve 'Reich millenario' può essere riletta come guerra contro la memoria" (Levi 2007 [1986], 20) e a questa ingiunzione risponde esplicitamente *Le Variazioni Reinach* e, implicitamente, contro l'inimmaginabile memoria dell'incontro con l'estremo e l'orrore della natura, risponde *Ultimo*

⁵ Trad. di Salomon in Ricœur 2004, 36. Ed. orig. Ricœur 1998, 25: "S'il est un devoir de mémoire, c'est en vertu de la dette qui, en versant la mémoire vers le futur, met proprement la mémoire au futur: tu te souviendras".

⁶ Trad. ivi, 40. Ed. orig. ivi, 28: "C'est au futur du discours que s'adresse la requête de l'ayant-été du passé révolu. Et c'est l'inépuisable qui demande que l'on redise, que l'on réécrive, que l'on reprenne encore et encore l'écriture de l'histoire".

parallelo. In entrambi i casi, dunque, abbiamo a che fare con dei personaggi che si trovano in una situazione di dimenticanza (cercata o imposta): in relazione all'ambiente, in *Ultimo parallelo* (“è facile dimenticare ogni cosa in queste distese silenziose”, Tuena 2013 [2007], 34), e in relazione all'evento storico in *Le Variazioni Reinach*. Corollario di questa perdita di memoria è l'elisione dei confini e delle caratteristiche identitarie del soggetto che, per l'appunto, si trova a essere quasi un'ombra o un fantasma, destabilizzato, disorientato percettivamente e cognitivamente. Questa progressiva dissoluzione dei personaggi è segnalata anche a livello visivo in *Ultimo parallelo* dove le foto ritraggono in maniera icastica delle ombre immerse nel bianco del ghiaccio e della neve:



Fig. 1 – *Ponies pulling sleds in the Antarctic*, photograph taken by Captain Robert Falcon Scott. Kinsey, Joseph James (Sir), 1852-1936: photographs relating to Antarctica and mountaineering. Ref: PA1-F-066-05-02. Permission by the Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand. /records/22440717 (Tuena 2013 [2007], 73)

Si tratta di specifici “effetti di natura”, vale a dire quelle “immagini tipiche che la letteratura adotta di frequente, ma alle quali può reagire in modo consapevole o critico” (Scaffai 2017, 12), che, attraverso l'incontro con un ambiente, inteso “quale spazio di relazione non egocentrico e, nella finzione letteraria, spesso non antropocentrico” (ivi, 32), mettono in scena degli specifici effetti di straniamento basato sul “ribaltamento di prospettive, che si attua tra umano e non umano [...], tra domestico ed estraneo” (ivi, 29). Qui si tratta dell'effetto di natura dell'incontro con un ambiente totalmente inappropriabile dall'uomo, resistente alla conquista e all'interpretazione ordinaria, non incasellabile nelle comuni categorie di spazio⁷ e di tempo⁸.

⁷ “Un viaggio verso un non luogo, che cessava di essere un luogo nel momento in cui lo si raggiungeva – un punto zero non delimitabile, dove si perdono le coordinate” (Tuena 2013 [2007], 111); “ed è questa parola *ritorno* che mi turba perché improvvisamente mi sono sentito attratto in quella direzione mentale: *ritornare da cosa verso dove?*” (ivi, 141); “l'ultima giornata di marcia in questa terra che non è terra e che assomiglia piuttosto al mare ma che non è mare” (ivi, 229); “viaggiatori sul punto di ritornare da un luogo inesistente” (ivi, 276).

⁸ “Spesso rimanevano vittime dell'inganno del tempo che qui procede in maniera differente rispetto alle loro abitudini: è un tempo che accelera e ritarda, che precipita e che si arresta, disorientandoli” (Tuena 2013 [2007], 66); “C'erano orologi che segnavano il tempo che ormai non mi apparteneva più” (ivi, 146); e più avanti: “Gli unici

Il tessuto verbale, infatti, insiste a più riprese sull'irrealità della situazione⁹ e configura l'ambiente come inquietante. Mark Fisher ha coniato la categoria di *erie* per descrivere questa situazione: si tratta di un paesaggio potenzialmente svuotato dalla presenza umana, è “costituito da un *fallimento di assenza* o un *fallimento di presenza*”¹⁰; è il dominio dello sconosciuto e pone un problema di tipo epistemologico: l'*erie* mette di fronte a tutta l'inintelligibilità e imperscrutabilità del Reale. È una situazione di questo tipo a delinarsi in *Ultimo parallelo* e che trova una rappresentazione icastica nel nel fotogramma da *90°South* che viene ripetuto due volte nel libro. La prima volta che compare è accompagnato da un testo che sottolinea proprio l'aspetto inquietante della scena: “credette di vedere un'ombra laddove non poteva esserci che il nulla” (Tuena 2013 [2007], 21). Le fotografie illustrano molto spesso questa condizione, che è in primo luogo esistenziale ed epistemologica, e per tanto l'opera gioca di frequente con degli effetti di straniamento che sono consustanziali alla condizione dei personaggi e all'impossibilità di riordinare e ricordare alla perfezione quell'esperienza¹¹.

Effetti simili di straniamento sono creati anche in *Le variazioni Reinach*, ma con procedimenti e risultati, naturalmente, totalmente diversi, imposti dalla diversa esperienza raccontata. Sin dal primo capitolo troviamo due foto accostate di Fanny e Bertrand Reinach, figli di Léon (il personaggio su cui si concentrerà maggiormente il romanzo) e Béatrice. Si tratta di due foto perfettamente identiche, l'unico elemento di differenza è in alcuni dettagli dei due soggetti rappresentati:



Fig. 2a e 2b – Bertrand e Fanny Reinach, 1933 circa, Ucad, Musèe Nissim de Camondo, Paris, © MAD, Paris (Tuena 2015 [2005], 10)

due orologi che segnavano il tempo si trovano a segnare ore diverse” (ivi, 184).

⁹ “Irreali atmosfere notturne” (Tuena 2013 [2007], 61); “Spesso il paesaggio che circondava gli esploratori assumeva la tonalità delle loro lenti multicolori [...] il cielo caricava di toni imprevisi e irreali” (ivi, 82); “atmosfera irreali” (ivi, 85).

¹⁰ Trad. di Perna in Fisher 2018, 72. Ed. orig. Fisher 2016, 61: “is constituted by a *failure of absence* or by a *failure of presence*”.

¹¹ In un caso questa dimensione straniante assume anche tonalità comiche con l'inserimento di una foto di un cane accanto a un grammofo, che può essere spiegato come l'ennesimo tentativo di conferire un carattere irreali alla vicenda. L'immagine di un cane che ascolta il grammofo era abbastanza diffusa (basti pensare al marchio della casa discografica britannica His Master's Voice, fondata nel 1899), l'effetto straniante è dato dalla collocazione di quest'immagine, per alcuni versi pubblicitaria (e che dialoga alla perfezione con il catalogo epico delle merci e delle marche nella parte iniziale del libro), in un luogo in cui non dovrebbe e non potrebbe esistere una scena del genere (si tratta, insomma, di una variazione semicomica dell'*erie*).

Il procedimento è in parte simile alla notissima foto di Diane Arbus, *Identical Twins*, ed è qui funzionale a impostare un tono straniante alla narrazione attraverso la ripetizione di una fotografia di posa in cui la seconda immagine defamiliarizza la prima. Non è un caso, infatti, che anche nelle *Variazioni Reinach* la temporalità risulti un criterio poco affidabile tanto per la percezione dei personaggi, quanto per il tentativo di ricostruzione da parte del narratore: “l’elemento cronologico è la meno sicura delle forme di classificazione e di riordino della memoria” (Tuena 2015 [2005], 30). Allo stesso modo l’esperienza dei personaggi dopo la deportazione è vissuta in uno spazio-tempo che sfugge alle ordinarie determinazioni e sembra sfuggire anche alla rappresentazione: il capitolo “Variazione sul pazzo e sul fotografo di Drancy” (ivi, 283-286), infatti, suggerisce implicitamente che né la fotografia né la parola da sole possono parlare di un’esperienza simile. Il capitolo è composto da una serie di fotografie e di conseguenti ecfasi che descrivono la vita nel campo, ma le frasi del narratore illustrano dei fatti che in realtà nelle immagini sono solamente intuibili o, addirittura, invisibili. È la collaborazione fra le due istanze a permettere al narratore di poter raccontare l’incontro con una situazione estrema e traumatica.

È la stessa costruzione di questi romanzi storici, infatti, a rispondere a questa medesima dialettica, che è poi la stessa dialettica fra la memoria infestante e la necessità – l’obbligo etico – di recuperare quella memoria e risignificarla per una fruizione futura e collettiva. Entrambi i romanzi, infatti, esibiscono una grossa mole di documenti, cui però corrisponde spesso un movimento contrario di astrazione, trasfigurazione e invenzione: in *Ultimo parallelo* è soprattutto la figura del narratore a rappresentare questo secondo movimento, nel suo configurarsi come un fantasma, un’ombra – ispirata da un passo della *Terra desolata* di Eliot – che segue gli esploratori e racconta la storia da un punto di vista estraneo. *Le Variazioni Reinach*, al contrario, è più vicino alle modalità del romanzo storico contemporaneo, fa infatti largo uso di interviste come fonti, avvicinandosi così, “nella fase della documentazione, alle metodologie della storia orale e di diverse altre correnti storiografiche” (Piga Bruni 2018, 67) e si contamina spesso con l’autobiografia che, in questo caso, viene a sua volta romanizzata attraverso il racconto in terza persona della storia dell’autore (di cui non viene mai detto il nome); contemporaneamente questa ricostruzione veridica è spesso accompagnata dall’immaginazione narrativa che, soprattutto a partire dalle fotografie, colma i vuoti, inventa situazioni possibili e congetturali per dare un’organizzazione intellegibile alla memoria storica: vale la pena ricordare le parole di Susan Sontag quando sottolinea che le foto “non sono tanto uno strumento della memoria, ma una sua invenzione o sostituzione”¹². Questa dialettica fra documentazione accurata, oblio e invenzione della memoria è, non a caso, ben esplicitata da una fotografia:

¹² Trad. di Capriolo in Sontag 1992, 142. Ed. orig. Sontag 2005 [1977], 128: “not so much an instrument of memory as an invention of it or a replacement”.



Fig. 3 – *Altare al dio ignoto*, villa Kérylos, Beaulieu.
Foto di Filippo Tuena. Riproduzione autorizzata (Tuena 2015 [2005], 170)

Si tratta di un blocco di marmo la cui scritta in greco (che è una citazione dagli *Atti degli Apostoli*) recita “al dio ignoto”. L’aspetto documentario della foto in questo caso è nullo: non importa constatare che quel preciso monumento esiste, ma piuttosto segnalare il carattere tematico dell’immagine. L’inserito è infatti funzionale a simbolizzare la questione del dubbio su cui insiste la narrazione: la citazione completa degli *Atti degli Apostoli* inserisce la ricerca di Dio come uno sforzo, un andare “a tentoni” e diventa una chiave di lettura per la composizione dell’opera:

Non c’è altra strada che questa: per tentativi, per approssimazione, per cerchi concentrici; la strada è individuale, costellata d’inciampi, di deviazioni, falsi segnali, simile in questo al libro che sta scrivendo; poco alla volta, sempre accompagnato dall’incertezza e da quello che lui sente di possedere e di cui è orgoglioso: il privilegio del dubbio. (Tuena 2015 [2005], 171)

La fotografia, dunque, partecipa al carattere metapoetico del brano, facendosi emblema della narrazione e contemporaneamente può essere interpretata come una *metapicture* che dice qualcosa di se stessa, ovvero dell’oblio, dell’assenza, della lacunosità dell’immagine che non è in grado di parlare completamente da sola e ha bisogno di essere interrogata e scritta per integrarsi nella ricostruzione della storia. È interessante, inoltre, notare come la tematizzazione visiva del dubbio sia affidata, quasi ironicamente, alla raffigurazione di un marmo, elemento storicamente associato alla saldezza, alla durata nel tempo, quasi a significare lo sforzo di far sopravvivere i fantasmi del passato nel futuro, di eternarli nell’esperienza condivisa grazie all’operazione di scrittura. Questa fotografia, inoltre, segnala altri due aspetti caratterizzanti sia *Ultimo parallelo* che *Le Variazioni Reinach*: guardare l’immagine si fa anche occasione per una divagazione dal sapore esistenziale e, contemporaneamente, rappresenta un segnale del carattere di Léon. In entrambi i libri il racconto storico è spesso lo spunto attraverso cui svolgere delle considerazioni collaterali e dal carattere più generale: in *Ultimo parallelo* si tratta di ragionare sulla “quintesenza” dei “desideri” (Tuena 2013 [2007], 200) dei personaggi, sul rapporto fra incontro con

l'estremo, memoria, desiderio e indagine dei sentimenti più profondi dell'essere umano, sul loro senso di impotenza di fronte alla realtà¹³. Il viaggio di esplorazione al Polo Sud assume così anche i contorni di una *quest* esistenziale, alla cui definizione partecipano anche le fotografie di cui spesso viene sottolineato il carattere non realistico: "la valenza onirica della fotografia di Bowers ha davvero bisogno di un confronto con la realtà?" (ivi, 280). Nelle *Variazioni Reinach*, invece, la ricostruzione della storia della famiglia si fa occasione di commento e riflessione sul senso della malinconia, sulla nostalgia, sul conflitto tra passato e presente, sul senso della memoria, sull'opportunità e la necessità di tornare a raccontare l'orrore dei campi di concentramento nazisti, ma anche per raccontare una storia che ha a che fare con i sentimenti privati dell'autore¹⁴, sul rapporto fra padri e figli e in particolare sulle difficoltà di questa relazione.

Il secondo aspetto illustrato dalla fotografia del marmo, si diceva, è quello della possibilità di rinvenire i tratti essenziali di un personaggio attraverso le fotografie: sembrano avere ragione, allora, gli esploratori di *Ultimo parallelo* quando temevano che l'apparecchio fotografico potesse catturare loro l'anima. In entrambi i libri, infatti, la maggior parte delle ecfrasi fotografiche si concentra in particolare sugli aspetti caratteriali dei personaggi, talvolta partendo da un dettaglio minimo, nascosto, o addirittura forzandone l'interpretazione: così, in *Ultimo parallelo*, a proposito di una foto ricordo in posa, il narratore, osservandola, afferma: "il mio sguardo vagava piuttosto distratto e si soffermava a notare alcuni particolari apparentemente marginali rimasti esclusi dall'inquadratura" (ivi, 51) e in un passo successivo intuisce il capitano Scott "assente, profondamente solo e distratto, forse assorto in pessimistiche previsioni mentre sente la sua mano non rispondere del tutto alle sollecitazioni" (ivi, 135), ma dalla foto in questione nulla di tutto ciò è riscontrabile a partire dal linguaggio iconografico. Allo stesso modo nelle *Variazioni Reinach* la fotografia è funzionale a catturare l'anima dei suoi personaggi: così le foto in cui Léon è sempre ritratto all'interno delle abitazioni diventano un segno del suo carattere introverso, dalle espressioni del suo volto l'autore deduce i tratti del carattere; ma contemporaneamente queste fotografie, soprattutto in questo secondo romanzo, rispondono anche a un imperativo di tipo etico: non si tratta soltanto di far rivivere i fantasmi attraverso le storie che si raccontano, ma anche di ridonare un volto e un corpo alle vittime della Storia, riportarle a un presente che non è fatto soltanto di parole, ma anche di visibilità (e vale la pena ricordarlo ancora una volta: si tratta di romanzi storici in cui le fotografie, sul piano estetico, rappresentano il primo e più importante documento). Anche le fotografie, dunque, collaborano a quella dialettica fra memoria infestante e urgenza a ricostruire una memoria viva che sta al centro di entrambe le opere. All'interno di questa dinamica si inserisce un terzo tipo di memoria che funge anch'essa come impalcatura poetica dell'operazione fototestuale di Tuena e coinvolge il senso stesso della letteratura. Si tratta, infatti, propriamente della memoria letteraria che agisce su un doppio piano: quello testuale dell'azione diegetica dei personaggi e

¹³ In un passaggio, ad esempio, l'esperienza degli esploratori è paragonata al mito di Sisifo (non senza ovvie suggestioni da Camus): "Un girone dell'Inferno dove Sisifo spingeva il suo masso e raggiunta la cima della collina lo vedeva precipitare di nuovo verso il fondo e lentamente lo raggiungeva con la consapevolezza che possiede chi è condannato a una pena infinita e straziante che tuttavia non lo consuma né lo abbatte" (Tuena 2013 [2007], 119). Vale la pena segnalare, inoltre, che il riferimento al mito, e in particolare all'epica, è spesso frequente in *Ultimo parallelo*: si ritrova un catalogo, in versi informali, di tutto ciò che viene caricato sulle navi che ricorda il lungo elenco dell'*Iliade* (e i nomi delle ditte delle merci, ironicamente, sono cantate come se fossero casate che offrono doni e supporto), vari riferimenti alla figura di Achille, lo stesso viaggio di andata e ritorno sembra quasi riprendere il *nostos* di Ulisse. Tutti elementi funzionali, da un lato, ad accentuare il carattere fantasmatico dell'opera, dall'altro a innalzare la vicenda particolare verso un respiro collettivo e generale.

¹⁴ "Sono sempre io, è la mia storia quella che vado a raccontare, non te ne accorgi?" (Tuena 2015 [2005], 42).

quello extratestuale della comunicazione intersoggettiva dei lettori grazie all'opera libresco che fruiscono e che rappresenta un mediatore di memoria. Sul piano testuale, in entrambi i libri, la letteratura è tematizzata come una speranza forse futile, talvolta sterile, ma necessaria, una sorta di possibilità di salvezza: soprattutto Browning, in *Ultimo parallelo*, e Proust, ne *Le Variazioni Reinach*, tornano a più riprese, citati o meno, proprio per segnalare l'anelito verso una possibilità del genere, un tentativo vano di sopravvivenza temporanea eppure significativa, e tuttavia ambiguo, perché stanno lì a testimoniare di alternative esistenziali, di possibilità virtuali al di fuori dell'esperienza contingente e immediata del soggetto (e per tanto *anche* pericolose – così vengono definite in *Ultimo parallelo*). “Parlerò di libri in questo libro”, dichiara il personaggio dell'autore nelle *Variazioni*, “e della felicità che sanno dare a chi li possiede, e del passato che custodiscono e recuperano come fossero intermittenze del cuore, isole del tempo antichi specchi dell'anima perduti e ritrovati” (Tuena 2015 [2005], 160). Si tratta dunque di individuare un valore collettivo nella memoria, che si faccia così comunicabile e significativa anche per gli altri: se il ricordo individuale infesta il soggetto quello condiviso con gli altri, o riconosciuto negli altri, può avere almeno il valore di antidoto contro la solitudine, oltre che di esemplarità e indirizzo di azione etica: in questo senso si spiega la funzione di mediatore della memoria al livello extratestuale dell'opera: “e pensò che i ricordi”, si legge nelle *Variazioni Reinach*, “tutti i ricordi precipitano nell'immenso passato e pensò che andavano a confondersi a mischiarsi i suoi e quelli degli altri pensò che i brandelli del suo passato avrebbero abitato altre memorie e gli sarebbe accaduto di appropriarsi di ricordi altrui così vividi così altrettanto reali” (ivi, 113). A questo obiettivo tende la poetica fototestuale di Tuena, in cui il linguaggio verbale e quello fotografico collaborano per la messa in scena dei meccanismi della memoria e la rievocazione dei fantasmi del passato. Quando, in uno dei molti passi metanarrativi delle *Variazioni* si legge, echeggiando una nota dichiarazione di Flaubert: “Aux même temps je voudrais écrire en livre sur le RIEN. Sur les choses de famille qui passent et sur les gens qui sont englouties par le passé” (ivi, 78), si vuole sottolineare esattamente questo aspetto, vale a dire la necessità di realizzare un'opera il cui oggetto principale, al di là dei contenuti storici determinati, siano il valore, le funzioni e i meccanismi della memoria, che necessitano di un dialogo costante fra la rappresentazione visiva (il ricordo, lo abbiamo sottolineato più volte torna in forma di *immagini*) e riorganizzazione e risignificazione verbale: si potrebbe allora quasi sostenere che due romanzi così diversi come *Ultimo parallelo* e *Le Variazioni Reinach* raccontino, in fondo, la stessa storia.

Riferimenti bibliografici

- Albertazzi Silvia (2017), *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci.
- Amigoni Ferdinando (2018), *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet.
- Assmann Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. di Simona Paparelli, Bologna, il Mulino. Ed. orig. (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck.
- Baetens Jan, Van Gelder Hilda (2006), “Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990)”, in Danièle Méaux (éd.), *Photographie et romanesque*, Caen, Minard, 257-271.
- Barthes Roland (1981 [1980]), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard.
- Benjamin Walter (2002), “Piccola storia della fotografia”, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 225-244. Ed. orig. (1977), “Kleine Geschichte der photographie” (1931), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 368-385.
- Binet Laurent (2011), *HHhH. Il cervello di Himmler si chiama Heydrich*, trad. di Margherita Botto, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2010), *HHhH: roman*, Paris, Éd. France loisirs.

- Blinder Caroline (2017), “The Photo-Text in the 19th and 20th Centuries”, *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, doi: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.65.
- Brunet François (2009), *Photography and Literature*, London, Reaktion Books.
- Bryant Marsha, ed. (1996), *Photo-textualities: Reading Photographs and Literature*, London, Associated UP.
- Carrara Giuseppe (2020), *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ceserani Remo (2011), *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cometa Michele (2016), “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Fisher Mark (2018), *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. di Vincenzo Perna, Roma, Minimum Fax. Ed. orig. (2016), *The Weird and the Eerie*, London, Reaktion Book.
- Grespi Barbara, a cura di (2009), *Memoria e immagini*, Milano, Mondadori.
- Hawthorne Nathaniel (1851), *The House of The Seven Gables*, Boston, Ticknor and Fields.
- Horstkotte Silke, Pedri Nancy (2008), “Introduction: Photographic Interventions”, *Poetics Today*, vol. 29, n. 1, 1-29, doi: 10.1215/03335372-2007-015.
- Levi Primo (2007 [1986]), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Montandon Alain (1990), “Présentation”, in Id. (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 5-9.
- Morris Wright (1972 [1946]), *The Inhabitants*, New York, De Capo Press.
- Newhall Nancy (1952), “The Caption: The Mutual Relations of Words/Photographs”, *Aperture*, vol. 1, n. 1, 17-29.
- Piga Bruni Emanuela (2018), *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano-Udine, Mimesis.
- Ricœur Paul (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. di Simonetta Salomon, introduzione di Remo Bodei, Bologna, Il Mulino. Ed. orig. (1998), “La marque du passé”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 1, 7-31, <<https://www.jstor.org/stable/40903576>> (11/2020).
- Rizzarelli Maria (2019), “Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo”, *Narrativa*, vol. 41, 41-54; riproduzione online, autorizzata dalla rivista, sul blog “Le parole e le cose”, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=37152>> (11/2020).
- Scaffai Niccolò (2017), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci.
- Schwartz Lynne Sharon, a cura di (2019), *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W.G. Sebald*, prefazione di Filippo Tuena, trad. di Chiara Stangalino, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana. Ed. orig. (2007), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press.
- Sontag Susan (1992), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi. Ed. orig. (2005 [1977]), *On Photography*, RosettaBooks, New York.
- Tuena Filippo (2015 [2005]), *Le variazioni Reinach*, nuova edizione, Roma, Nutrimenti.
- (2013 [2007]), *Ultimo parallelo*, Milano, Il Saggiatore.



Citation: G. Crivella (2020) Il plasticismo dell'immagine resta attivo come il lievito... Una rilettura di Cesare Brandi. *Lea* 9: pp. 151-168. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12425>.

Copyright: © 2020 G. Crivella. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il plasticismo dell'immagine resta attivo come un lievito...

Una rilettura di Cesare Brandi

Giuseppe Crivella

Université Paris-X Nanterre (<giuseppe.crivella@parisnanterre.fr>)

Abstract

This text focuses on the essays that Cesare Brandi wrote from the mid-1940s until the late 1970s. By means of a detailed analysis of the formation of concepts such as *object constitution*, *image formulation*, *pre-conceptual* and above all *astanza*, we aim to show the development of Brandi's thought from the early stages, still close to Crocician elements up to the vast reconstruction entitled *Disegno della pittura italiana*. In this way it is possible to highlight how Brandi gradually detaches himself from Croce through the use of some notions taken from phenomenology and that lead him to elaborate an original aesthetic theory based on the explanatory capacity of the notion of *astanza*.

Keywords: *astanza*, Cesare Brandi, Italian baroque, phenomenology and semiotics, preconceptual

1. Prolegomeni ad ogni imagologia futura

Questo scritto si propone di interpretare l'opera teorica di Brandi, vagliandola a partire dalla genesi del concetto di *astanza*. Muovendo dalle analisi che ad essa hanno già dedicato studiosi come Barilli, Russo, Carboni, D'Angelo, la nostra riflessione procederà secondo una duplice linea di sviluppo:

a) Innanzitutto, noi intendiamo mostrare la serrata coerenza interna di un percorso di pensiero la cui unitarietà a volte risulta difficilmente identificabile. Ciò che Brandi stesso denomina formulazione d'immagine si delinea da subito come il vettore tematico in relazione al quale far iniziare le nostre letture.

b) In secondo luogo, il nostro scritto, andando a leggere in maniera ravvicinata alcuni passaggi tratti da *Disegno della pittura italiana*, tenderà di sottolineare in che misura ancora oggi alcuni contributi della riflessione brandiana appaiano del tutto originali e innovativi sotto molteplici aspetti.

Come vedremo, sarà proprio soffermandoci su quest'ultimo connotato che riusciremo ad intercettare con più precisione e pregnanza ciò che contraddistingue in maniera radicale la ricerca del grande studioso italiano.

In questa sezione e nella prossima prenderemo in esame due dialoghi composti da Brandi nell'arco di un decennio e apparsi tra il 1945 e il 1957. Ci riferiamo a *Carmine o della pittura* e *Celso o della poesia* i quali, insieme agli altri due scritti sull'architettura e sulla scultura, compongono il *corpus* di quella robusta riflessione teorica che va sotto il nome di *Elicona*.

Ci concentreremo soprattutto sul primo e sul quarto¹ perché sono quelli in cui Brandi affronta in maniera diretta ed esplicita il problema dell'immagine, mettendo a punto quella che secondo noi può essere a buon diritto definita una prima, embrionale ed ancora congetturale *imagologia* ristretta. Il *Carmine* e il *Celso* rappresentano pertanto due tentativi di mettere in discussione numerosi punti critici del crocianesimo, al fine di inaugurare una serie di riflessioni feconde partendo da presupposti teorici che prendono in esame il fenomeno dell'immagine da angolature estranee al pensatore di Pescasseroli.

Brandi si muove su un duplice versante: da un lato riqualificare sotto un profilo pienamente teorico il problema dell'immagine, sottraendolo alle ipoteche di certo intuizionismo crociano (D'Angelo 2006, 15-16); dall'altro proporre una nuova ed inedita chiave di lettura in grado di focalizzare la questione secondo una linea di analisi che, pur avendo trovato un vasto terreno fertile in passato presso alcuni pensatori, era stata gradualmente abbandonata senza riuscire a dare i contributi sperati. Il *Carmine*, fin dalle prime pagine, da un lato formula una felpata ma risoluta confessione di anticrocianesimo (Brandi 1962, 21; D'Angelo 2006, 49-51), dall'altra disegna una precisa cornice teorica all'interno della quale i tre personaggi svilupperanno i loro argomenti.

Introdotta il tema della problematicità del ritratto nelle prime battute, è Eftimio, controfigura dell'autore, a prendere immediatamente un rilievo decisivo. Le considerazioni di quest'ultimo, ormai del tutto remote da ogni forma di speculazione vertente sulla coppia espressione-intuizione, partono dalla questione della figura per arretrare fin al momento aurorale in cui essa non presenta ancora neppure una fisionomia nebulosa, ricondotta al frangente inattingibile del suo sorgere in una proteiforme deflagrazione di pure energie morfologiche. Lasciamo a tal proposito la parola a Brandi stesso:

Quanto allora l'artista vuol fare, non è l'arte, che è risultato ancora ignoto finché non è raggiunto, ma salvare l'improvviso rigoglio che gli è sorto dentro, indistinto, confuso, senza forma, eppure carico come un campo magnetico, pronto ad esplodere e imminente come la folgore. Si figura in lui una densa intenzione che ancora oscilla nel verso da prendere, e che si concentra di energia senza ancora un punto in cui applicarsi, ma non può ricadere nell'oblio interno, nella suppurazione e nell'assorbimento delle ore grigie, atone, in cui dal corpo si guarda con gli occhi, come da una finestra, sulla terra. (1962, 31)

Lo studioso italiano poco a poco penetra là dove l'immagine è ancora solo un barlume inquieto di forme erranti nello spazio, pressoché inaccessibile all'occhio, di ciò che recalcitra ad ogni rappresentazione. L'opera d'arte figurativa qui non esiste ancora, essa è custodita in una regione dove domina l'infigurabile. L'immagine è infrastruttura di tensioni irrisolte, un

¹ Anche se essi sono i due testi che, inframezzati dai due dialoghi su scultura e architettura, a distanza di più di dieci anni l'uno dall'altro aprono e chiudono l'*Elicona*, *Carmine* e *Celso* furono iniziati esattamente nello stesso anno (Brandi 1957, 336). Pertanto, riteniamo possibile supporre che la stesura integrale del primo dialogo e la redazione della sezione iniziale del quarto siano state coeve.

bianco reticolo di forze che non riescono a trovare un punto di equilibrio e quindi continuano ad essere in conflitto.

Lontanissimo da ogni scrupolo definitorio tipico di tanto crocianesimo, a Brandi non interessa l'opera d'arte, ma il processo che si agita prima che essa venga alla luce. Siamo in presenza di un'operazione di delicata anamnesi figurale, grazie alla quale tentare di intercettare le fasi primigenie di maturazione plastica di ogni possibilità formale destinata poi, in un secondo tempo, a diventare visibile e percipibile sotto le fattezze di un oggetto d'arte. Proprio in relazione a ciò Brandi prosegue osservando:

Perché [la densa intenzione] non si estingua e la sua carica di interna potenza si conservi, occorre rimuoverla da se, darle un'esternità, e quindi inserirla nel mondo, con un'autonomia propria, con una durata sottratta al declinare del giorno e degli anni. Finché l'artista l'ha in se, come in un sotterraneo buio, in una gestazione ancora naturale, ne è conscio senza possibilità di intervento: può reprimerne la massa informe e fluida, può lasciarla espandere; ma la può formulare solo se riesce a fissarla di fronte a se stesso, estraendola da se e cogliendola. (*Ibidem*)

Per la prima volta la critica d'arte si insinua nella pura e immateriale latitudine psichica in cui la forma che poi prenderà corpo e dimensioni in una determinata materia viene appena a delinearsi; essa appare nell'intenzionalità del soggetto senza alcuna coordinata definita o definitiva. Fluttuante, instabile, refrattaria ad ogni tentativo di irreggimentazione, essa è ancora un'ipotesi astrattamente morfogenetica (Franzini 2006, 33) che stenta a prendere una delineazione precisa entro cui sedimentarsi e rapprendersi una volta per tutte.

La chiara matrice fenomenologica che sorregge e scandisce nel dettaglio la lettura brandiana ci permette di vedere l'oggetto artistico in un momento anteriore al proprio pieno manifestarsi. Esso è ora un nodo di linee genetiche in costante evoluzione. In esse non c'è mai un momento morto, ma piuttosto ognuna di esse si accavalla alle altre, si fonde con un'altra in una movimentatissima coreografia di effimere metamorfosi prossime a contrarsi in una *conformazione* (Brandi 1962, 39-41; Carboni 2004 [1992], 18) di assestamenti incrociati da cui esse non potranno infine più districarsi.

Brandi sposta l'asse della descrizione in un contesto di riflessioni che trasforma l'oggetto d'arte in un fenomeno di coscienza e, a sua volta, tale fenomeno di coscienza si tramuta in un fragile "fantasma" (1962, 27) di forme ancora inattuata ove mettere a fuoco quella che egli chiama, con espressione felicissima, "realtà sperimentale dell'oggetto" (*ibidem*; Diodato 2006, 47-55). Risalendo verso questa congetturale eziologia morfologica dell'opera, lo studioso italiano può pervenire a quelle due nozioni a cui egli non rinuncerà mai nel prosieguo della sua produzione e a cui anzi continuerà a lavorare per metterne a fuoco numerosi aspetti salienti: la *costituzione d'oggetto* e la formulazione d'immagine.

L'intenzione in cui folgora uno sfarfallio confuso e cangiante di immagini in divenire non lascia ormai alcuno spazio all'intuizione di mera derivazione crociana. Il nuovo armamentario gnoseologico e descrittivo di cui si dota Brandi gli permette di offrire una disamina capillare di ciò che l'artista ha dentro di sé, nella sua dimensione intenzionale, al momento della piena formulazione d'immagine. Quest'ultima ora non è più derubricabile come un semplice involucro espressivo deputato a contenere un'intuizione più o meno articolata. Come dichiara lo stesso Brandi in questo scritto che apre l'*Elicona*, la critica qui non è mai sterile valutazione di un'opera, ma piuttosto essa è "storia figurativa dell'immagine" (ivi, 166), sforzo ricostruttivo orientato verso le fasi proto-constitutive che hanno preceduto e portato a maturazione quella determinata messa in forma che ora appare dinanzi a noi come oggetto d'arte (Carboni 2004 [1992], 20-22).

Oggi, più che di una storia figurativa, si potrebbe parlare di un'*archeologia figurale* dell'immagine, dettagliatamente smontata e ricostruita fin dentro quei minimi accadimenti che l'hanno

disegnata così come appare ora, al termine del processo di strutturazione endogena. L'estetica di Brandi da subito si profila come un'analisi capillare di ciò che l'immagine cela dietro la sua conformazione finale.

Se Croce, nelle battute iniziali della sua *Estetica* del 1902, aveva avanzato l'ipotesi, per altro abbastanza forzata, di una identificazione di intuizione e percezione (Croce 1946, 7-8), Brandi fa saltare senza esitazione questo binomio poco convincente, arrivando a congedare il primo termine della coppia, per concentrarsi sul secondo, elaborato fino a dare luogo a quella che potremmo definire una percettologia espansa, grazie alla quale tentare di rifluidificare le concrezioni in cui ha preso corpo un'immagine (Carboni 2004 [1992], 27-30). A questo punto Brandi sente la necessità di introdurre la *costituzione d'oggetto*. Scrive ancora nel *Carmine*:

[L'artista] è allo stesso tempo attirato e respinto dall'oggetto. Deve depauperarlo, renderlo assente dalla vita, collocarlo fuori dalla presa della sua mano, del suo desiderio e del suo disgusto: e tenerlo in essere solo in un aspetto distaccato e indifferente per tutto ciò che lo ricollega alla trama sempre nuova dell'uso [...]. Egli si costituisce il suo oggetto, l'oggetto si costituisce in lui. [Si tratta] di una liberazione che si opera nell'immagine, per cui l'immagine via via si articola, si spoglia [...]. È così che si costituisce l'oggetto. (Brandi 1962, 33)

Siamo in una fase ulteriore della fattura dell'opera. Ora l'oggetto della realtà esterna subisce un'operazione progressiva e tentacolare di decantazione sensibile. Esso diventa una pura dimensione potenziale di soluzioni figurative che di volta in volta sembrano scolpirlo da numerose angolature, facendolo variare in tutti i suoi aspetti. La costituzione d'oggetto ha un posto di privilegio nella teoria brandiana perché, come vedremo tra poco, essa permette di eludere ogni chiave di interpretazione sbilanciata verso la semplice *mimesi*. L'oggetto d'arte non è un *analogon* (ivi, 100-101), ma è piuttosto una reinvenzione radicale di qualcosa che d'improvviso entra in un processo di rigenerazione plastica a cui diventa anche difficile porre un argine.

Per questo motivo Brandi, passando a parlare della formulazione d'immagine (ivi, 50-54) sottolinea che nel dispiegarsi di questo nuovo processo la costituzione d'oggetto approda a ciò che egli chiama "pura figuratività – o anche 'fantomaticità' – dell'immagine" (ivi, 52). Quest'ultima appare per conferire una fisionomia sensibile a quella nebulosa pre-oggettuale che abbiamo visto in apertura di paragrafo.

Da quel momento aurorale alla formulazione d'immagine, Brandi finisce col riattraversare tutte le fasi epigenetiche di un prodotto d'arte colto nel momento del suo venire alla luce, sorpreso e sospeso in quell'inafferrabile limbo di brancolamenti morfologici in cui l'artista lavora l'oggetto dopo averlo alleggerito di tutti i suoi attributi mondani. Alla luce di ciò l'autore del *Carmine* può chiosare affermando che il rapporto intensamente dialettico tra i due poli qui esaminati non culmina mai in un'intellettualizzazione dell'immagine, dal momento che essa procede sempre ad una "epurazione estrema dell'oggetto nell'orbita mentale dell'immagine" (ivi, 113).

Costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine sono due momenti successivi e complementari di un medesimo movimento di elaborazione della figura: la seconda fase può intervenire solo al termine del processo allo scopo di ridonare all'oggetto d'arte una nuova ed inedita dimensione sensibile, previamente e provvisoriamente obliterata dal primo (Calì 2006, 124-125). Per chiarire in maniera inequivocabile tale stato di cose Brandi si serve di due proposizioni sintetiche e lapidarie che puntellano in maniera recisa quanto espresso finora:

1. *La forma in sé non è nulla, ma è forma solo in quanto immagine* (Brandi 1962, 55). Non è possibile confondersi: in ultima istanza figuratività e *conformazione* vanno sempre di concerto e non possono quindi prescindere l'una dall'altra. L'immagine si manifesta attraverso una forma; la forma appare tramite la precisa delineazione di un'immagine che in essa e di essa si sostanzia.

2. *La forma non è mai un risultato, ma è sempre una scoperta* (ivi, 80). La forma non viene ad aggiungersi dall'esterno come un'astratta superfetazione all'oggetto previamente costituito nella sua pura figuratività. L'artista lentamente la fa emergere dal suo interno, fa in modo che la forma coincida perfettamente con quell'oggetto che essa finisce per rivelare diverso da come era sempre apparso (Carboni 2004 [1992], 32-37).

Vediamo ora meglio che i tre termini chiamati in causa da Brandi – oggetto, forma, immagine – intrattengono una serrata complicità interna che non può essere in alcun modo messa in discussione. L'oggetto d'arte si mostra attraverso una forma sensibile che per forza di cose prende vita in un'immagine.

Esattamente come aveva fatto Sartre verso la fine degli anni '30, lo studioso italiano già negli anni '40 aveva capito che i problemi dell'immagine rappresentano un immenso ma inavvertito punto cieco all'interno della tradizione filosofica occidentale. Per questa ragione ci è parso legittimo parlare di una *imagologia futura*, lasciando inoltre intendere l'acume dello stesso Brandi che, modificando totalmente l'asse di ricerca dell'estetica, non solo riesce ad evitare le secche di tanto crocianesimo ma, uscendo dall'orbita di quest'ultimo (Contini 1972, 230), riesce a proporre un nuovissimo territorio di riflessione che lo porta verso la seconda metà degli anni '50 ad ampliare il discorso critico messo in campo nel *Carmine*.

Concluso questo primo dialogo, l'autore si accorge infatti che *costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine* necessitano di un decisivo ampliamento teorico (D'Angelo 2006, 45-48). Partendo da questa complessa archeologia della figuratività, si profila poco a poco un altro problema che ruota intorno al ruolo e alla funzione da attribuire al linguaggio nel contesto delle analisi prodotte nel '46. Proprio per questo motivo Brandi si rivolge senza esitazione al kantismo e, in particolare, alla *vexata quaestio* concernente lo schematismo trascendentale.

2. Critica della ragion figurativa pura: dal preconettuale all'astanza

Nell'edizione del 1962 del *Carmine* i riferimenti diretti alla fenomenologia e al metodo fenomenologico sono circa una quindicina. Brandi esplicita in tal modo i debiti contratti con questa nuova corrente di pensiero che funge da detonatore per far implodere la teoresi crociana (Philippot 1953, 394-395; Barilli 1964, 380-387). Altrettanti sono i richiami espliciti alla fenomenologia nel *Celso*, ma con una differenza rispetto al dialogo precedente: mentre nel *Carmine* essi erano distribuiti in modo omogeneo per tutta la lunghezza del testo, nell'ultimo scritto dell'*Elicona* quasi tutti i riferimenti alla fenomenologia si concentrano nella prima parte, quella più marcatamente teorica.

Il dialogo si sviluppa secondo un doppio movimento incrociato: da un lato Brandi affronta un problema inedito rispetto agli altri tre testi, che riguarda la definizione della metafora; dall'altro lato però l'autore sfrutta questo nuovo argomento per recuperare numerosi aspetti della sua riflessione precedente. In questo modo egli arriva ad ampliare le tesi portanti esposte nel *Carmine*.

In relazione a ciò, nel paragrafo precedente abbiamo visto che per Brandi l'oggetto si *irrealizza*² nell'immagine, apparendovi come un "relitto fenomenico" (Brandi 1962, 161), mentre la forma diventa il precipitato dinamico di una scomposizione spettrale che si deposita gradualmente nell'inesauribile portato fenomenale della figuratività. Ciò spiega perché la

² Si tratta di un calco su lemma sartriano (Sartre 1940, 11, 240, 254) che Brandi utilizza a volte in *Teoria generale della critica*. Cfr. *infra*.

forma è sempre scoperta, esito imprevisto di un'operazione di scavo e ricombinazione dei dati sensibili dell'oggetto dissolto e ricomposto nel corso della formulazione d'immagine. La forma è cioè sempre proiezione plurale ed aperta del complesso dei dati oggettuali di partenza che non smettono di trasmutarsi – ora arricchendosi di particolari nuovi o appena intravisti, ora perdendo momentaneamente in nitidezza e risoluzione – dinanzi a noi, senza però assumere mai le medesime fattezze sclerotizzate (ivi, 132).

L'estetica brandiana già nel primo dialogo si presenta come una “fenomenologia dell'immagine” (ivi, 143), la quale cerca di penetrare nel labirinto di quella *molteplicità variazionale* a cui è sottoposto un oggetto tutte le volte che questo viene sublimato in una forma artistica. Ma tale approdo non può che essere provvisorio e parziale: a Brandi in effetti preme attribuire all'immagine un posto preciso all'interno del quadro gnoseologico che l'*Elicona* con grandi difficoltà stava tentando di costruire.

Alla luce di questa esigenza il *Celso* chiama ora in causa lo schematismo kantiano (Garroni 1986, 53-76; D'Angelo 2006, 15), impiegato qui per precisare che l'immagine – eterogenea rispetto alla categoria, la quale fa capo direttamente all'intelletto – sorge nella coscienza umana come formazione simmetrica e inversa rispetto al concetto. Brandi complica e arricchisce sempre più il contesto del suo discorso, nel tentativo di costruire un'architettura teoretica particolarmente sfaccettata e flessibile, alla luce della quale vedere con sempre maggior chiarezza quale sia la genesi e la funzione dell'immagine (D'Angelo 2006, 18-19). Approfondendo gli assunti del *Carminè*, nella prima sezione del *Celso* l'autore può osservare quanto segue:

L'origine della difficoltà, di inserire l'intelletto nella produzione dello schema, cessa tuttavia se si pon mente alla duplice natura dell'immagine, che consta di rappresentatività e di sostanza conoscitiva: ed è indivisibilmente ma reversibilmente rappresentatività e sostanza conoscitiva, dipendendo soltanto dalla intenzionalità della coscienza di volgerla in un senso piuttosto che nell'altro. (Brandi 1957, 39)

Siamo lontanissimi dalle conclusioni del *Carminè*. Ora l'immagine può vantare anche un ruolo attivo sotto il profilo conoscitivo, essendo una controparte inestirpabile del lavoro di messa a punto dei concetti dell'intelletto, una volta partiti dalla percezione del fenomeno esterno. Brandi innesta numerosi aspetti del kantismo su un vasto sistema di elementi desunti dalla fenomenologia husserliana (D'Angelo 2006, 15-16); questa viene qui usata per lavorare al dettaglio il rapporto a tre termini tra l'intenzionalità della coscienza, il fenomeno che si manifesta ad essa e l'immagine che la prima mette a punto – *formula*, potremmo dire, con terminologia desunta dal *Carminè* – sulla base del secondo elemento. In relazione a ciò, poco oltre nel *Celso* viene detto:

Se non si ammette questa ambivalenza dell'immagine, veramente essa resterà confitta nella coscienza come un sassolino, un calcolo, che va espulso [...]. Ma l'immagine, come sostanza conoscitiva, diviene terreno aperto alle categorie operanti, e l'intelletto vi opera la prima selezione e la prima sintesi [...]. È così che nasce lo schema preconettuale dell'oggetto, che intanto non si forma su un'unica immagine, ma da varie, multiple immagini dell'oggetto, dalle quali deduce una struttura costante. (Brandi 1957, 39)

L'immagine ora non è più soltanto il luogo di manifestazione della forma dell'oggetto d'arte. Forte della sua variabilità, essa abita la coscienza come un fattore insopprimibile di tutti i processi di pensiero, dalla percezione alla concettualizzazione, fino all'espressione verbale, quasi del tutto assente nel *Carminè*. L'immagine sorge nella coscienza partendo dall'oggetto. È una proiezione molteplice e cangiante di quest'ultimo che viene attraversato dall'intenzionalità muovendo da angolazioni di coglimento molto diverse le une dalle altre.

Nella mossa e sfumata zona d'intersezione di queste ultime affiora con una fisionomia instabile e fluttuante l'immagine su cui l'intelletto già inizia a proiettare le sue categorie per

levigarla fino a conferirle un'ossatura alquanto ferrea, intorno alla quale poi prenderà corpo e forma il concetto. Per spiegare tutto questo processo Brandi ricorre ad un termine su cui ruota tutta la sua presentazione: *preconcettuale*.

In maniera percussiva, per tutta la prima parte del dialogo, questo lemma torna decine di volte per rendere sempre più chiaro che l'immagine ha una natura ibrida: essa appartiene *in primis* ad una dimensione prettamente empirica del processo conoscitivo, in seno alla quale essa è pura rappresentatività dell'oggetto esterno colto percettivamente nella sua mutevolezza sensibile; ma in un secondo tempo l'immagine è chiamata a diventare il nucleo primigenio attorno a cui si svilupperanno le operazioni cognitive più elevate e complesse, destinate a dare luogo a varie matrici di concettualizzazione (Calì 2006, 127-129).

Il *preconcettuale* permette a Brandi di trasformare l'immagine in un elemento di mediazione tra l'asse empirico-percettivo e quello categorial-concettuale. Ma soprattutto esso gli consente di far baluginare nell'immagine un embrionale contenuto di natura strettamente conoscitiva che va di concerto con la vocazione essenzialmente rappresentativa. La teoria dello schematismo kantiano funziona qui in maniera eccellente: l'immagine si forma nella coscienza dal momento che ci offre una prima formulazione dell'oggetto sedimentatosi al fondo delle numerose linee intenzionali che lo hanno reso presente sotto molteplici aspetti, grazie ai quali essa si dispiega secondo la propria *rappresentatività*. Proprio in forza di ciò essa possiede però anche un contenuto nozionale minimo che può essere lavorato ed elaborato dall'intelletto al fine di mettere a punto un piano di cognizioni che non intrattengono più alcun legame diretto con la rappresentatività, ma piuttosto sfociano di diritto nella conoscibilità dell'oggetto o, per usare un'espressione brandiana, accedono ad un piano di piena descrittività (Brandi 1957, 40).

Tramite la natura ibrida dell'immagine la coscienza può muoversi con grande agilità da un polo all'altro dal momento che essi non solo comunicano, ma posseggono per forza di cose dei fattori in comune che li rendono parzialmente sovrapponibili. Tutto ciò che nel *Carmines* era *costituzione d'oggetto* ora viene assimilato nella dimensione del *preconcettuale*, mentre la *formulazione d'immagine* viene riletta qui come "struttura della rappresentatività" (ivi, 157) su cui, in seconda battuta, possono innestarsi i procedimenti miranti all'astrazione concettuale i quali, come noto, tendono ad offrire dell'oggetto una descrizione sagomata su determinati caratteri scientificamente oggettivi.

Brandi sente la necessità d'introdurre il *preconcettuale* per un duplice motivo: da un lato esso gli permette di riprendere nel prosieguo del dialogo la questione del rapporto tra immagine e parola, nonché quello tra prosa e poesia, aspetto che qui non ci riguarda; in secondo luogo, il *preconcettuale* serve a Brandi per penetrare in maniera più capillare nei processi afferenti alla formulazione d'immagine. Ed è proprio a questo punto che egli inizia a lavorare la nozione di *astanza*.

Termine destinato ad occupare tutta la scena di *Teoria generale della critica*, qui esso non viene mai menzionato nella sua forma sostantivale, ma conta ben nove occorrenze nella sua veste aggettivale, *astante* (ivi, 57, 80, 101, 139, 161, 201, 212, 218, 331). Ma che cosa designa questo lemma così insolito? La risposta non è semplice e sarà bene proporre un esempio di ciò che Brandi intende con questo termine. Prenderemo in considerazione l'ultima menzione che di esso viene fatta nel *Celso*, in un estratto dedicato al funzionamento del monologo interiore nell'*Ulysses* di Joyce. Scrive Brandi:

Nel suo accavallarsi senza legami apparenti di immagini e di enunciati, in eruzione scomposta e lutulenta, [il monologo interiore] può essere nulla più di un documento umano [...]. Ma, quando non è allo stato grezzo, e si rivela anzi magistralmente sincronizzato sulla situazione che l'artista intende suggerire senza nominare, rendere *astante* senza descriverla, nel suo veloce asindeto, nei suoi trapassi iperbolici, stabilisce come una sequenza interiettiva, quasi al tempo stesso teatro all'aperto e lirica segreta. (Ivi, 330-331)

In questo passo finale *preconcettuale* e *astanza* si trovano non solo accordati con estrema evidenza, ma si saldano strettamente in quel flusso di immagini che, come nota lo stesso autore, deflagrano nella coscienza moltiplicandosi, amplificandosi, espandendosi liberamente in un riverberare di analogie, somiglianze a cui non è possibile porre alcun vincolo o argine.

L'*astanza* è l'apparizione folgorante di immagini veicolanti una realtà pura (Brandi 1966, 104), le quali non smettono di riflettersi le une con le altre nel vorticoso dispiegamento di un campo gravitazionale in cui ognuna di esse è libera di articolarsi secondo le traiettorie più imprevedibili di quella figuratività che senza preavviso *irrealizza* l'oggetto enucleandolo dalla sua torpida apparenza. L'*astanza* equivale ad un improvviso evento epifanico di pura rappresentatività che non intrattiene ancora alcuna relazione con la descrittività di derivazione scientifica.

Per questa ragione *preconcettuale* ed *astanza* non solo vengono tenuti a battesimo nello stesso volume, ma vengono elaborati nel medesimo contesto di discorso: essi rimandano a una *parousia senza ousia* (Brandi 1974, 83, 133; Carboni 2004 [1992], 73), a una manifestazione prima di qualcosa che non può essere soggetto ad alcuna concettualizzazione (Brandi 1974, 27), dal momento che essa si compone di "un'innumerabile casistica di fenomenica" (ivi, 81) tutti diversi seppur tutti strettamente interrelati e convergenti verso determinati modi congruenti di "datità percettiva" (ivi, 88).

Non è un caso che in *Segno e immagine* Brandi parli di una "fenomenologia della conformazione" (Brandi 1960, 28) da declinare secondo i termini di un'"analisi morfologica" (ivi, 90-91), esattamente come fa egli stesso allorché nel 1974 quale soggetto elettivo su cui mettere alla prova tale metodo di lettura viene scelta un'opera di Morandi. Nota Brandi:

Una bottiglia vuota e polverosa [...] viene isolata e proposta in altro contesto, in cui non è d'uso [...]: valgono solo relazioni cromatiche, luminose, plastiche. La bottiglia resta bottiglia [...], ma folgorata, inutilizzata, che è quanto dire neutralizzata, sospesa dalla sua utilità e quindi dal significato che vi corrisponde. È dunque simile ad un referente che *ambisce* a divenire significante, ma con diverso significato da quello che reca iscritto come bottiglia, un significato di grado zero. (Brandi 1974, 71-72)

L'*astanza* è a tutti gli affetti l'altro nome di quella figuratività pura che avevamo incontrato inizialmente nel *Carmine*, datità percettiva di un'apparizione rescissa da ogni connessione con la dimensione meramente esistenziale dell'oggetto – che invece Brandi denomina *flagranza* (ivi, 23-58) – costituitosi dinanzi a noi esibendo un fitto plesso di linee di forza poste in tensione reciproca (ivi, 97). Per questa ragione, sempre nel solco di quanto detto già nel *Carmine*, la critica deve intendersi ora come "decifrazione della struttura della forma" (D'Angelo 2006, 25).

Per chiarire tale stato di cose Brandi utilizza anche un lemma sartriano (Sartre 1940, 203, 240), *presentificazione* (Brandi 1974, 36, 48, 66, 73, 83, 151, 199), intendendo con ciò quella disordinata esplosione epifanica in cui l'oggetto è sì riconoscibile, seppur privato di ogni nesso diretto al contesto di appartenenza e di provenienza, in cui esso finirebbe con l'atrofizzarsi nella propria inerte presenza quotidiana. Spiegando meglio questo aspetto ne *Le due vie*, Brandi chiosa:

L'opera d'arte realizza una presenza, ma noi sappiamo che, nel realizzare una presenza, l'opera d'arte si pone al tempo stesso altra dal fenomeno. L'opera d'arte, realizzando una presenza, che nell'atto medesimo si distingue in modo radicale dalla presenza che realizza il fenomeno, pone il problema ontologico della differenziazione di queste due realtà, dove non c'è altro modo possibile di porsi come realtà, se non realizzando una presenza. Ma realizzare una presenza, porsi astante, è porsi in modo assoluto e originario. (Brandi 1966, 19-20)

È quanto accade in Morandi (Brandi 1976, 17-18), dal momento che nelle sue tele scodelle, vasi, bottiglie, recipienti improvvisamente sono attraversati da una sorta di sorda vibrazione che li carica di destabilizzanti accensioni metafisiche. Il quadro diventa lo spazio altro ove allestire

le quinte di una *camera magica* (ivi, 17) in cui gli oggetti, nella loro modesta ordinarietà, sono sottoposti ad un “attacco dissolvente” (ivi, 19).

Essi giungono a noi come attraverso le fluttuazioni e le increspature di un'acqua appena smossa, in una materia sottilmente “irritata, duttile, multiforme” (ivi, 24), la quale porta l'oggetto a decantarsi in immagine, traslitterato nello specchio ustorio di un'*astanza*, di una *figuratività preconettuale*, di una *presentificazione* in cui esso non è altro che il “velato archetipo” (ivi, 195) di ciò che aspetta ancora di essere nuovamente portato alla luce e riformulato. Ecco perché, ancora ne *Le due vie*, Brandi può rimarcare che “l'opera d'arte non comunica, si presenta; non informa, si dà astante” (Brandi 1966, 31).

3. *Né fragranza, né semiosi: verso la realtà pura dell'arte*

Nell'arco di tempo che va dalla pubblicazione dell'ultimo dialogo dell'*Elicon* alla raccolta di scritti sull'arte contemporanea, usciti nel 1976, Brandi si dedica ad una messa a fuoco sempre più precisa dell'*astanza* attraverso la stesura di tre opere fondamentali: *Segno e immagine* (1960), *Le due vie* (1966) e *Teoria generale della critica* (1974).

Rinviando alle raccolte di interventi di Russo e al lavoro di Carboni, qui non ci soffermeremo a lungo sulle numerosissime questioni sollevate da tali testi, limitandoci a sottolineare che le tre opere succitate permettono a Brandi di pervenire ad alcune conclusioni particolarmente rilevanti per il tipo di ricostruzione qui proposta:

a. Per come è stata delineata nel *Celso*, l'*astanza* permette di smontare dall'interno tutte le letture che riducono l'immagine ad un doppio analogico dell'oggetto. Come visto, essa non è una semplice riproduzione del dato esterno, ma una sua reinvenzione capillare e proteiforme. L'immagine non imita la cosa, la *irrealizza* in una pluralità di *presentificazioni* che non possono in alcun modo essere definite copie dell'oggetto, simili piuttosto alle armoniche implicite di quest'ultimo che l'artista deve tentare di far emergere. La figuratività si definisce proprio in forza di questa sua capacità di disgiungere l'oggetto in immagine dall'oggetto reale. In caso contrario, infatti, l'*astanza* finirebbe con l'essere schiacciata sulla fragranza (Carboni 2004 [1992], 70-71).

b. Nell'opera del 1960 Brandi mostra invece che cosa succede quando l'*astanza* si riduce a mero tratto segnico, quando cioè l'immagine è ridotta, previo “soltanto fenomenico” (Brandi 1960, 68), a semplice sigla grafica incaricata di veicolare un contenuto specifico, immobilizzata quindi in un astratto “ruolo significante” (ivi, 13). Diversamente dal caso precedente, l'*astanza* qui rischia di essere riassorbita senza resto in un reticolo di equivalenze semiotiche tra segni strettamente codificati, che fanno dell'immagine un'atrofizzata surrogazione simbolica rinvante in maniera unilaterale ad un referente esterno.

Al fine di rendere più chiare queste distinzioni, assolutamente cruciali e piuttosto impegnative, Brandi a questo punto deve ricorrere direttamente ad Husserl, grazie al quale può scrivere:

Husserl distingue fra evidenza predicativa e evidenza ante-predicativa. Ora, l'evidenza ante-predicativa non è altro che la *fragranza*, l'intenzionalità presentificante, contrapposta a quella significante (*meinende*) che è la semiosi. D'altra parte la percezione, che non è un'attività meramente speculare e ricettiva, *struttura il percepito non in senso semantico ma nel senso di renderne più perspicua l'apparizione*, donde i *pattern* ben noti scoperti dal *ghestaltismo*. (Brandi 1974, 19)

Con una mossa imprevedibile, l'autore rettifica ancora una volta la teoria del preconettuale chiamando in causa direttamente l'ante-predicativo husserliano, concepito qui come

quel momento assolutamente primo in cui l'intenzionalità inizia a dare forma ad un prodotto mentale – ma non concettuale – lavorando le sembianze esterne, quindi essenzialmente ottico-percettive, dell'oggetto preso di mira.

L'*astanza* brandiana, pur intrattenendo rapporti con entrambi i versanti della fragranza e della semiosi, deve mantenersi sempre rigorosamente equidistante da esse, dal momento che ritornare alla prima significherebbe coincidere senza resto con l'oggetto inchiodato alla propria contingenza, mentre essere assimilata dalla seconda la porterebbe ad estinguersi in un piano di espressione che non lascia alcuno spazio alla figuratività.

È vero, *astanza*, fragranza e semiosi costituiscono dei campi quasi isomorfi (ivi, 61) dal momento che esse potrebbero riferirsi tutte al medesimo oggetto. Ma la fisionomia plastica e semantica di quest'ultimo muta profondamente se visto in una struttura di presenza come quella veicolata dalle forme della fragranza, oppure se trasformato in segno e quindi calato in una griglia concettuale che cancella anche il suo profilo concreto inserendolo, ad esempio, in uno schema di equivalenze ed opposizioni – come vorrebbe la linguistica saussuriana – oppure se trasposto in quella *presenza-assenza* (ivi, 83), propria dell'*astanza*, che imita perversamente la fragranza (ivi, 76; Brandi 1966, 167) al fine di svuotarla dall'interno; nello stesso modo, sovente l'*astanza* sembra innescare una semiosi, la quale di fatto si rivela condotta ad un insituabile punto di catastrofe, dato che l'oggetto non rimanda ad altro che alla propria manifestazione pura, cassando in tal modo il referente (De Aloysio 1967, 68-74; Brandi 1974, 111).

Segno e fragranza sono due tentazioni costanti, due rischi fisiologici che una corretta tematizzazione dell'*astanza* deve analizzare in dettaglio. Ed è proprio ciò che fa Brandi con *Segno e immagine*. In quest'opera – così diversa dai dialoghi precedenti e che funge da cerniera tra il progetto dell'*Elicona* e il cammino speculativo che culminerà in *Teoria generale della critica* – egli passa in rassegna quei casi in cui l'immagine si ritrae in una "stringata schematicità" (Brandi 1960, 38), la quale blocca ogni movimento verso una figuratività compiuta.

Come noto, per Brandi ciò accade presso la civiltà egizia, ove il geroglifico è una formazione ibrida che sintetizza in sé, attraverso una specie di anomala simbiosi, quei due piani di espressione altamente eterogenei aventi origine comune nello schema preconconcettuale: in esso infatti troviamo sia un embrione di figuratività – dal momento che ogni geroglifico si sostanzia di una marcata controparte plastica, sebbene altamente stilizzata, ridotta a essenziale stenografia – sia un preciso contenuto semantico, reso palese tramite l'esibizione grafica a cui concorre la prima.

Presso gli egizi il geroglifico rappresenta una forma di semiosi imperfetta (ivi, 48-51), poiché essa ora sembra improvvisamente risalire verso l'oggetto esterno, rimpombando però in una fragranza scheletrica, ora sembra invece far decantare quest'ultima in un macchinoso alfabeto di simboli che funzionano solo se calati in un farraginoso circuito di codificazione.

Brandi inoltre ravvisa un fenomeno di innaturale confusione tra segno e immagine anche presso l'iconologia bizantina, ove però non si dà alcuna figuratività effettiva, poiché l'immagine è riassorbita e disseccata nelle forme di una mentalità allegorizzante, la quale trasforma le raffigurazioni stesse in concetti da decifrare. Qui l'*astanza* è da subito carinata e corrotta da un esasperato sforzo di intellettualizzazione mirante a dotare ogni figura messa in campo di un sostrato semantico, più o meno unitario e condiviso, da attribuirle (ivi, 64-72).

Un esito simile, seppur tramite un processo diverso dal precedente, si ha anche col Manierismo in cui il segno di fatto usurpa le potenzialità espressive della figuratività, facendo delle singole forme un campionario limitato e soprattutto ripetitivo di tracciati plastici soggetti a castrante tipificazione (ivi, 87).

Anche la fragranza però ha le sue insidie. Brandi affronta incidentalmente questo aspetto nelle battute di apertura di *Disegno della pittura italiana*, ove buona parte dell'arte dell'Ottocento

italiano viene vista come il trionfo di un realismo troppo accademico, orientato cioè non tanto verso una reinvenzione dell'oggetto tramite la fantasia prensile e manipolatrice della figuratività, ma piuttosto verso un'espunzione progressiva di quest'ultima che astringe l'immagine ad un ruolo seccamente documentario (Brandi 1980, 4). L'*astanza* qui è dunque soffocata dalla flagranza, il percepito cioè non è più adibito a materiale plasmabile dalla formulazione d'immagine, ma piuttosto esso è restituito alla propria empirica immediatezza, facendo della rappresentazione stessa l'opaco referto di un oggetto arenatosi nel torpore della propria realtà quotidiana.

Flagranza e semiosi sono i casi specifici in cui si attua una palese degradazione dell'immagine. Quest'ultima deve rifuggire simultaneamente dal segno e dalla datità esistenziale, per mantenersi in quell'oscillazione libera di potenzialità plastiche che le sono assicurate solo dal fatto di essere interpretata come *astanza*, cioè come quella radicale "posizione fenomenologica" (Brandi 1974, 133) in cui l'oggetto si presentifica nel "continuo aprirsi e chiudersi di figure come in un caleidoscopio" (ivi, 199).

A questo punto però si pone un interrogativo cruciale: dove intercettare questa dimensione e soprattutto, in che modo dare voce a tale stato di cose? Nasce in tal modo quel testo fondamentale intitolato *Disegno della pittura italiana*, dove fin dalle prime battute Brandi esplicita immediatamente la volontà di orientare il suo sguardo critico verso l'*astanza* intesa come manifestazione di quegli stili pittorici in cui "la forma passa a comunicazione di se stessa" (Brandi 1980, 8).

4. Discorso della pittura italiana: *spettrografie dell'astanza*

In questo paragrafo prenderemo in esame una serie di descrizioni di alcune opere d'arte per mostrare in che modo Brandi in questa fase matura della sua produzione dia un ulteriore contributo essenziale alla teoria dell'*astanza*, mettendo in luce come un'immagine proficuamente mantenuta nel suo alveo di *figuratività pura* non possa prescindere dall'elaborazione di un particolare linguaggio deputato ad esprimerla.

Disegno della pittura italiana viene pubblicato nel 1980. Si tratta di una poderosa ricostruzione di quasi settecento pagine in cui Brandi intercetta una plurale linea di svolgimento lungo la quale si snodano le molteplici vicende che, più o meno dal basso Medioevo fino al Settecento inoltrato, segnano gli sviluppi dell'arte italiana. Brandi è consapevole di formulare un'ipotesi di lavoro ardita e di difficile dimostrabilità, tuttavia va detto che lo sforzo di ricognizione messo in campo, a nostro giudizio, finisce col rendere convincenti le sue posizioni.

Qui però non ci interessa la tesi di fondo del testo. Ciò che attrae la nostra attenzione riguarda piuttosto il modo in cui l'autore affronta la descrizione delle opere. Brandi deve aver avvertito questo aspetto con una certa sollecitudine, dal momento che il volume presenta un'insolita organizzazione degli argomenti.

Esso si articola infatti in cinque sezioni, ognuna delle quali sdoppiata in due sottocapitoli: nel primo l'autore offre puntualmente il quadro globale del periodo storico preso in considerazione di volta in volta, spesso muovendosi da un'area geografica all'altra in modo da mappare tutta la penisola; nel secondo – intitolato non a caso *Letture* – Brandi invece presenta per ogni segmento cronologico esaminato un certo *corpus* di singole opere d'arte analizzate dettagliatamente³, così da mostrare le più raffinate soluzioni stilistiche e i più riposti accorgimenti plastico-formali reperibili in una o più correnti, in una medesima regione, presso uno stesso autore o nella transizione di un tema da un artista ad un altro.

³ Le 138 *letture* si distribuiscono nel modo seguente: 22 per il primo capitolo ("Dal IX al XIV secolo"), 42 per il secondo ("Il secolo XV"), 25 per il terzo ("Il secolo XVI"), 35 per il quarto ("Il secolo XVII"), 14 per il quinto ("Il secolo XVIII").

Ma, per capire meglio il metodo di lettura messo in opera, vediamo come si muove Brandi. Esaminiamo questa interpretazione del giottesco *Pianto sul Cristo* agli Scrovegni. Dopo aver succintamente presentato l'opera nella sua globalità, l'autore scrive:

Al di sopra di un reticolo tragico c'è un controllo che arriva quasi allo straniamento. Il controllo sentimentale è pari alla impeccabile tenuta stilistica: non una sbavatura, non un eccesso, neppure nelle attitudini disperate degli angeli, o in violenta picchiata, o accartocciati in se stessi, ma sempre intessuti nella severa plastica che regge tutta la scena. (Brandi 1980, 79-80)

L'immagine viene letta a partire dalla forza di strutturazione complessiva che le singole figure liberano nella scena, incastonandosi in essa pur a fronte dei diversi coefficienti di definizione formale che mettono in gioco: Brandi si sofferma qui proprio sugli angeli che costituiscono dei fattori portanti, dal momento che non solo solcano la superficie dell'opera dinamizzandola intensamente, ma ognuno di essi attrae l'attenzione dello spettatore per le singole attitudini di dolore espresse dal trattamento dei loro volumi. Risalta in particolare quell'*angelo accartocciato su se stesso*, il quale sembra incresparsi appena la tersa scenografia emotiva dell'opera, conferendole un vigore di equilibrata teatralità che non può essere messa a repentaglio da nessun dettaglio accessorio. Proprio in relazione a ciò prosegue Brandi:

Giotto si serve di mezzi esclusivamente pittorici [...], senza coartare l'immagine in un gioco di rigide simmetrie e di rilanci puntuali. La struttura della scena è libera, comporta dei blocchi che la iniziano e la concludono, distingue almeno cinque piani in profondità prima del velario del cielo, ma non sente di spingere la dinamica inchiodandola in aride geometrie. La plastica è bassissima, rilievo minimo, le pieghe si schiacciano l'una sull'altra, con un risultato che anticipa Donatello. Le misure delle figure sono piccole, le proporzioni risultano immense, a una scala figurativa che non ha parametri diretti: la grandiosità dell'insieme è solo pari alla sua semplicità. (Ivi, 80-81)

L'azione pateticamente sovraccarica si dischiude nell'immagine come un'implosione attentamente trattenuta, infinitamente ritardata fino a spegnersi nella figura esanime del Cristo che è l'unico a non essere scosso da alcun movimento, pur essendo egli l'origine assoluta ed il fulcro generativo dei numerosi moti che scuotono tutta la scena.

Brandi osserva come l'artista da un lato disponga le varie figure del dramma caricandole singolarmente di una propria forza espressiva e distribuendole lungo quel quintuplici scaglionamento di piani che si dilata diradandosi fino alla trasparenza della volta celeste, mentre dall'altro lavora l'intero assetto atmosferico-spaziale dell'opera in modo tale che nessun elemento risulti isolato o avulso da essa. Esempio ne sono proprio le pieghe le quali, benché celino *in toto* col loro astratto drappeggio la concreta dimensione corporea dei personaggi, di fatto partecipano alla vicenda dando l'idea di un'angoscia che si concentra fin negli abiti, per essere poi sublimata dalla distaccata coreografia dei gesti, mai eccessivi o goffi.

Brandi può concludere scrivendo: "il pianto sul Cristo morto è, senza lacrime, un'ascesi perenne, presenza senza fine" (ivi, 81). Egli fa scivolare il suo sguardo nelle linee di forza dell'immagine, lasciando che questa si apra dinanzi a lui in un calibratissimo diagramma di infrastrutture profonde. Queste si ripercuotono capillarmente sulla disposizione dei singoli fattori, in cui si articolano le configurazioni di superficie. L'immagine, svelata nella sua *astanza*, letta a partire dalla sottile ingegneria della sua pura figuratività, non si riduce mai ad un legnoso campionario di matrici di geometrizzazione, così come non si risolve in alcun modo in una vacua e didascalica pantomima di figuranti che si limitino ad esibire il portato emotivo connotante la vicenda rappresentata.

Ma lasciamo Giotto e cambiamo fronte. Spostiamoci ora verso il Quattrocento ferrarese e concentriamoci su un quadro di Cosmè Tura: le ante dell'organo al Museo del Duomo di Ferrara. Ecco cosa scrive Brandi:

Accettata la struttura prospettica dello spazio mantegnesco come una gabbia di fili metallici, assorbito nel disegno il luminismo dinamico di Donatello, accettato, della luce pierfrancescana, solo quel po' di lume radente che può venire da una lanterna cieca, dalla pittura del Pisanello la duttilità di forme che è come se si rovesciassero a mo' di guanto, da quella di Rogier van der Weyden, il colore profondo e nitido e mai di tono chiaro, proprio delle pietre preziose che hanno come una luce interiore; Cosmè [...] con un impianto architettonico mantegnesco, ma di continuo rotto e come restaurato provvisoriamente, affigge le due figure monumentali, che il contorno aggredisce come il mare che erode la spiaggia. La tonalità cupa delle due ante [...] rispecchia, come in altre opere, l'interpretazione del colore fiammingo non più in linea ascendente, ma come prosciugato. (Ivi, 242)

La chiave di lettura qui si complica: Brandi, in un succedersi martellante di partecipi passati, individua, separa e distingue le une dalle altre tutte le stratificazioni stilistiche che Cosmè Tura ha assimilato e reso omogenee nella sua formulazione d'immagine, deformandole fin quasi a rovesciarne il senso e la funzione: la griglia architettonica di Mantegna ora non è più la traslucida proiezione di un'idea platonica in una preclara forma terrena, ma diventa una sorta di scorsoia trappola spaziale, in cui le figure rimangono come imbrigliate, attorte a quei fili metallici che presiedono, in maniera pressoché ossessiva, all'organizzazione della scena.

Le forme dei corpi perdono in duttilità, non sono più libere e dinoccolate, sciolte nei loro movimenti, ma assorbono in sé una notevole quota di quell'artificio intellettualistico che regge e innerva tutto l'allestimento dell'immagine. Da essa evapora la *lumescenza* (*ibidem*) tipica dei fiamminghi, ma in un'accezione pressoché degradata, essiccata e ferma, priva di quella cangiante liquidità imbevuta di riflessi, la quale dava spessore e animazione alle opere provenienti dai Paesi Bassi.

Proprio tale prosciugamento del cromatismo fiammingo indurisce e altera le fisionomie dei personaggi: queste si allungano, facendo affiorare sotto la pelle delle dita la frastagliata geografia delle ossa, scolpite dall'incidenza affilata di una luce che non bagna più i volumi, ma li intacca e li scheggia: questi si sviluppano in forza di uno nodoso linearismo connesso – nota Brandi – “alla macerazione del colore, allo scarnirsi delle forme” (*ibidem*).

Ancora una volta l'immagine è letta partendo dalla formulazione delle soluzioni stilistiche che l'artista ha messo in campo. Ricorrendo ad un registro espressivo ricco di rimandi metaforici, Brandi cerca di far affiorare nella lingua l'asprezza tagliente e disumana di questi profili ormai lontanissimi dalla grazia donatellesca e dalle misure auree degli impianti figurativi propri di Piero della Francesca. Qui l'immagine cova in sé qualcosa di visceralmente tormentoso e pertanto deve essere descritta esprimendo la scabra spigolosità di una dimensione plastica che si arena in un araldico paesaggio di preziose effigi, ormai soffocate sotto i sembianti di una cerebrale algebra figurale.

Transitando verso il Cinquecento, Brandi incontra la potentissima *Deposizione della croce* del Barocci. In una delle pagine più alte di tutto il saggio, ove l'*astanza* viene chiamata in causa *expressis verbis*, essa appare in questo modo:

Nella Deposizione di Perugia l'osmosi spaziale del Correggio determina definitivamente il senso nuovo della sfaldatura, come una lama di luce che faccia saltare la prima pelle del volume, e ne affiora un colore come carne viva. Il balletto manieristico, costruito come il periodo latineggiante, sulla sintassi michelangiolesca di continuo avvolgimento, si disfa, si liquefa, come, entro le ampolle, il sangue di San Gennaro. Luci vaganti, come rossori improvvisi, colpiscono le figure: ombre vaganti, come di nuvola

che occluda il sole o la luna, intercettano a loro volta quelle luci: niente è realistico e tutto è reale. Reale nell'astanza propria della pittura, e cioè non flagrante. (Ivi, 397)

Brandi illustra una pura drammaturgia di fattori strutturanti che non smettono di intersecarsi e di interferire, dando luogo ad una rappresentazione ove ogni elemento prende senso solo se messo giustamente in relazione con ciò che, in maniera più o meno evidente, entra in contatto – o in contrasto – con esso. Si tratta di una scacchiera di spinte e contropunte ove, ad esempio, il dato cromatico si propaga in perfusione, toccando e irrorando tessuti, carni e materiali in forza della sua progressiva liquefazione nell'amnio di una luce che spazza la superficie dell'affresco, si accende senza preavviso e poi viene subito aspirata nella compatta densità di ombreggiature morbidamente avvolgenti, come intangibili spire di tenebra che poco a poco si serrano intorno ai corpi dei vari personaggi.

Posto dinanzi all'immagine, che cosa vi cerca lo sguardo di Brandi? Innanzitutto, egli tenta di scovarvi i molteplici punti di attivazione incrociata dell'azione, a partire dai quali inizia a tramarsi la fitta e tenace intelaiatura di dinamiche attorno a cui si sviluppano i tracciati figurativi chiamati ad imprimere un reticolare impulso costruttivo all'intera rappresentazione. Brandi sembra qui sezionare l'affresco, scomporlo in una precisa tabulazione di mobili nuclei formali, i quali non smettono di reagire alle pluridirezionali sollecitazioni che essi ricevono senza sosta da altre zone dell'opera.

Lo studioso punta a portare ad emersione i numerosi piani di elaborazione che pulsano sotto l'immagine: osservata in questo modo, essa non arriva mai a chiudersi sulla propria configurazione finale, ma sembra piuttosto sempre sul punto di dissaldarsi, finendo per esibire in ultimo l'ossatura portante che l'artista ha selezionato quale imbastitura originaria all'inizio del suo lavoro.

Brandi riesce a risalire al momento di progettazione e delineazione prima della spazialità specifica da cui prende le mosse quella che potremmo definire un'aurorale *formulazione d'immagine*: in questa *Deposizione* i moti convulsi delle figure umane, i panneggi tesi fin quasi allo strappo, la posizione obliqua e periclitante delle scale disposte ad assediare la croce, concorrono tutti in egual misura a comporre quella vibrante partitura tragica fatta di improvvise intensificazioni tonali.

Queste scorrono sulla superficie dell'intero impianto scenico, facendolo vacillare senza tregua, conferendogli un diffuso equilibrio oscillante, sempre prossimo a sgretolarsi in un rotto rosario di gestualità ormai divenute un po' innaturali, decisamente troppo pesanti o forzate. Ma ciò non accade perché Barocci allestisce la deposizione del Cristo proiettandola in un tempo che improvvisamente si arresta, lasciata come in sospensione in un frangente senza durata e senza sviluppo ove essa può conservare intatta tutta la sua rarefatta ed enigmatica sacralità, salvata dal rischio di tramutarsi in uno spaccato cronachistico e, quindi, umano, troppo umano. Nota Brandi:

[...] [I] colori, tutti distillati, tutti eterei nei loro trapassi di arcobaleno, sono come pollini che si depositano, polvere impalpabile delle ali delle farfalle. In questa scena esagitata in realtà non c'è che un continuo sorriso: e non è il sorriso delle labbra, in genere atteggiato a pietà, ma il sorriso che va al di là del personaggio e della azione raffigurata, una temperie irriducibile, un modo di essere sovransensibile. (Ivi, 398)

Non solo, ma di fronte a questo affresco l'autore concentra ripetutamente la sua attenzione sulla spazialità in cui esso viene a porsi: spazialità dell'immagine, spazialità dunque dell'*astanza* stessa che trasfigura i vari elementi realistici proiettandoli su di un immateriale proscenio tutto mentale. Qui l'evento rappresentato si modula in una sorvegliatissima orchestrazione di motivi organizzati secondo un compenetrarsi profondo di tempi forti e tempi deboli, i quali tendono

ora ad accelerare l'azione – come nello slancio improvviso delle braccia della donna gettata a soccorrere frontalmente la Vergine priva di sensi – ora a trattenerla nella sua proliferante vorticosità, come ad esempio accade con la grazia del braccio arcuato dell'uomo in rosso che, oltre ad essere il centro strutturale dell'opera, è anche l'unico punto di appoggio in cui si scarica tutto il peso del corpo morto del Cristo.

L'*astanza* designa qui quell'altrove assoluto dell'immagine, a cui però è possibile accedere in ultima istanza solo attraverso una lettura dell'opera illuminata dalla cognizione piena dei complessi codici figurativi messi in gioco dall'artista. Col Barocco e col primo Settecento la situazione non muta. Le tele del Fetti, ad esempio, si caricano di colori che sembrano essere stati sottoposti ad una prolungata macerazione, la quale ne ha moltiplicato le sfumature e le iridescenze (ivi, 495), per poi dare luogo ad un impasto cromatico corposo e vibratile: gli alberi dei suoi sfondi appaiono come “flabelli di penne di struzzo” (ivi, 496), mentre la profondità atmosferica ottenuta coll'abbassamento della linea dell'orizzonte trasforma la lontananza in “uno spazio vellutato” (*ibidem*), dove troviamo “una fibrillazione di luci e di riflessi, in cui l'immagine si addipana come una matassa di seta, aggregandosi luci come vaganti, ombre che sedimentano in disparte” (*ibidem*).

È difficile non rimanere affascinati da queste pagine sul Barocco italiano. Le trentacinque letture consacrate al Seicento sono forse quelle in cui Brandi profonde un maggior sforzo di ricerca espressiva. Ciò accade perché nel Barocco l'immagine deve innanzitutto districarsi dai vischiosi paludamenti della Maniera (ivi, 447), per risalire verso quella figuratività che raggiunge esiti indubbiamente virtuosistici, come nel caso delle nature morte del Caravaggio, le quali “insegna[no] a guardare la realtà” (ivi, 449).

Se l'*astanza* in Giotto e nel Barocco caricava la rappresentazione di un'inquieta aspirazione verso una trascendenza capace di attraversare il dato reale da parte a parte aprendovi squarci ove veder tralucere dei contenuti di alto significato teologale, ora l'immagine è come richiamata verso l'immanenza concreta, calamitata da quanto di più terreno vi sia in un oggetto quotidiano. La formulazione d'immagine diventa una sfida continua che l'artista barocco lancia alla realtà stessa.

Brandi coglie perfettamente questo elemento nuovo proprio del Seicento e in relazione a ciò arriva a mettere a punto una serie di descrizioni finalizzate ad inquadrare in dettaglio il modo in cui l'*astanza* viene a prodursi, per esempio, in un'opera del Caravaggio, ove lo studioso immediatamente isola quell'“uso formante della luce” (ivi, 454) la quale s'attorciglia ai corpi in un linguaggio di bagliori furtivi, scattanti e nervosi fino a tornire i volumi con una marezzata intermittenza di cromie soggette ad ampie escursioni chiaroscurali, grazie alle quali i profili delle figure vengono come sgusciati da un'ombra spugnosa per lampeggiamenti improvvisi.

Altre volte la luce appare prossima a solidificarsi in tutto ciò che incontra, incorporandosi al colore che, in tal modo, riesce a dare “un'evidenza quasi protendente dell'immagine” (ivi, 463). Il dato luministico diventa il vettore portante di quel fenomeno di diffusa iridescenza che Brandi ripetutamente chiama “transverberazione” (ivi, 470): essa fiorisce da quegli imbuti prospettici che il Borgia utilizza per verticalizzare lo spazio lasciando che le striature luminose si allunghino sulle pareti degli interni con un tracciato filante o si spezzino in uno sparpagliamento cangiante sulle fogge degli abiti, come increspandoli “di polvere d'oro e di sangue cagliato” (ivi, 467).

Agli occhi di Brandi in queste opere l'*astanza* si rivela nel momento in cui l'artista lavora l'immagine in modo da inchiodare paradossalmente la figuratività al rilievo materico degli oggetti ritratti i quali, per esempio, sotto lo sguardo del Morazzoni, del Ceruti, del Procaccini accennano a muoversi, scossi da un inavvertibile palpito di vita che li fa apparire come percorsi da un flebile tremito reso sulla tela tramite un effetto di serificazione luminosa, il quale dona

vibratilità a tutta la superficie stillante un tiepido umidore prossimo a raccogliersi in quella *fluenza* che lo studioso più volte mette in evidenza nella descrizione delle opere di Jan Lys (ivi, 499-500).

Altre volte Brandi si sofferma sull'ordito compositivo strutturato a spirale intorno al gioco di diagonali incrociate che generano un imposto architettonico congegnato in modo tale da prevedere più sorgenti di luce. Moltiplicata in tal modo, quest'ultima permette di segmentare in piani distinti la profondità degli spazi intercalandosi per larghe falcate alle spesse zone di penombra, oppure distillandosi in quella "fusione [...] emulsionata" (ivi, 530) di cromie che si sfrangano in una "lievitazione spumosa" (ivi, 502) di lucori oscillanti tra il madreperlaceo e l'erubescente, finalizzato a lasciare sopra gli oggetti come una trasparenza di vetro soffiato.

L'arte barocca ora coincide quasi totalmente con la perfezione tecnica di una resa figurativa che fa apparire l'oggetto stesso in tutta la sua ricchezza di sfumature cangianti. Ed è proprio in questa sottilissima scissione tra cosa e immagine che Brandi ci fa vedere senza sosta all'opera le innumerevoli manifestazioni di quella nozione chiamata *astanza*.

5. Conclusioni

Su questa tracimante ricchezza di autori ed opere si apre il Settecento che, agli occhi di Brandi, è il canto del cigno dell'arte italiana. Rappresentato attraverso appena quattordici letture, questo secolo appare come una lunga appendice del Seicento, una sorta di Barocco crepuscolare. *L'italianità*, inseguita e messa a fuoco per circa seicento pagine, ora sembra arrestarsi d'improvviso in una cristallizzazione di schemi formali esausti, privi di propulsione interna, vuoti moduli di un frasario che ormai non riesce ad esprimere più nulla. Chiosa laconico Brandi: "così, per noi, l'arte italiana cessa alla fine del Settecento" (ivi, 4).

Dalle nature morte dell'ultimo Seicento italiano alle primissime nature morte di Morandi, richiamate poco sopra, il passo è breve. In entrambi i casi l'*astanza* opera tra l'oggetto reale e la figura in modo tale che i legami tra questi due termini, antinomici ma congruenti, non siano mai del tutto interrotti. Da qui derivano anche, come noto, le sue perplessità relative all'arte informale, la quale agli occhi di Brandi dissolve in maniera traumatica ogni tipo di relazione tra il segno pittorico, la cosa concreta e una formulazione d'immagine che ormai non può più essere individuata come tale.

Certo, si tratta di posizioni che andrebbero problematizzate a fondo. Ma il nostro studio per ora si interrompe qui. In esso abbiamo cercato di sottolineare alcuni aspetti cruciali della riflessione di Brandi. Da Croce a Kant, dalla *querelle* con la *koinè* semiotica fino a *Disegno della pittura italiana*, egli non ha mai smesso di cercare nuove traiettorie di analisi lungo le quali riprendere sempre da capo la tematizzazione dell'immagine. Brandi, perciò, attraversa numerosi territori di speculazione tenendo sempre presente una doppia esigenza di natura metodologica:

1. L'immagine non sopporta in alcun modo di essere incapsulata in maniera definitiva in un discorso di natura teorica troppo rigido e cristallizzante. Egli sa che la lettura di un'opera d'arte non è un sigillo posto su di essa, ma è un modo per farla reagire e per riattivarla selezionandone alcuni elementi che d'improvviso riprendono vita sotto lo sguardo del critico. Proprio per questo abbiamo parlato di una *imagologia futura*, così da sottolineare che, agli occhi di Brandi, il lavoro di riflessione sull'immagine deve essere sempre ripreso da capo, senza cadere mai in sclerotizzazioni di carattere teorico, le quali finirebbero col bloccare il dinamismo endogeno dell'immagine.

2. Quest'ultima è sempre legata a doppio filo ad una vasta riflessione sul linguaggio, laboriosamente messo a punto per riferirsi ad essa. Come Longhi (Mengaldo 1975, 274-316) e Bigongiari (Crivella 2019, 185-204), Brandi sapeva fin dalla fine degli anni '40 che l'immagine non accetta di essere inserita entro classificazioni troppo rigorose, perché essa rimette sempre in discussione il mezzo stesso che ci permette di concettualizzarla. Per questo motivo, a nostro giudizio, un'analisi anche solo di natura stilistica del linguaggio critico usato in *Disegno della pittura italiana* di fatto può sottolineare con notevole chiarezza quali siano gli approdi effettivi a cui Brandi perviene sulla base della produzione dei decenni anteriori.

Non sbaglia pertanto Cesare De Seta quando afferma che

Brandi merit[a] un posto accanto a Mario Praz, a Giovanni Macchia, a Gianfranco Contini, a Roberto Longhi: vale a dire un posto accanto ad alcuni dei maestri scrittori – senza altra qualifica – del nostro secolo. La polita secchezza della sua scrittura è come un bulino che incide, è una spatola che modella, può aver la forza dello scalpello sul marmo e la leggerezza della penna di piuma su un codice miniato: Brandi nei suoi testi ci conduce per mano, ci fa vedere con chiarezza quel che non avremmo mai visto, ci indica itinerari che solo l'occhio sapiente della sua scrittura è capace di vedere. (De Seta 2013 [1991], 483)

Lo scritto del 1980 è una possente messa in opera di tutto ciò che Brandi aveva cercato di delineare fino ad allora in modo alquanto capillare, focalizzando dei nuclei strettamente teorici. Questi però non possono prescindere da una continua e puntuale contestazione intestina e da una riformulazione radicale che di fatto non solo finiscono per rendere fluidi e dinamici quei nuclei di partenza, ma conferiscono loro anche una vitale propulsione verso nuove frontiere di indagine.

Ciò è stato evidente nel passaggio dal *Carmine* al *Celso* e poi da quest'ultimo al *corpus* di scritti composti tra gli anni '60 e gli anni '70, ove cioè le questioni legate al kantismo rimaste in parte irrisolte trovano un nuovo inquadramento attraverso degli apporti derivanti da una certa lettura della fenomenologia husserliana. Ed ugualmente, i contrasti nati da un'interpretazione seccamente semiotica dell'immagine sfociano in una riconsiderazione del tema dell'*astanza*, questa volta usata come vero e proprio terminale esegetico per penetrare nell'articolazione minuta di tutte le opere che Brandi analizza dettagliatamente in *Disegno della pittura italiana*.

Per questo motivo abbiamo cercato di sottolineare come dalla metà degli anni Quaranta fino alla fine degli anni Settanta i legami tra una teoria dell'*astanza* e una tematizzazione ravvicinata delle questioni schiettamente linguistiche e stilistiche in Brandi si facciano sempre più evidenti e stretti. Col saggio del 1980 lo studioso avverte ormai chiara la necessità di mettere a punto un linguaggio critico capace di muoversi in perfetta aderenza rispetto alle linee di organizzazione interna dell'immagine astante, ovvero rinviante ad un oggetto reale figurativamente reinventato e riplasmato secondo modi di datità percettiva, i quali non possono coincidere con quelli preposti alla ricezione di quello stesso oggetto colto nella sua flagranza esistenziale.

Le nostre considerazioni si arrestano però qui. Il percorso tracciato, come visto, tenta di rispondere solo ad alcune delle tante questioni rimaste ancora inevase. L'estetica brandiana continua a funzionare ancora oggi come un laboratorio ove mettere alla prova una serie di assunti teorici che, probabilmente, solo se vagliati a partire dal loro punto di catastrofe possono veramente dare la misura effettiva della pregnanza euristica che essi sono in grado di dispiegare. Ed è forse proprio questo il grande nodo tematico che fino all'ultimo Brandi ha cercato affrontare.

Riferimenti bibliografici

- Barilli Renato (1964), *Per un'estetica mondana*, Bologna, Il Mulino.
- Brandi Cesare (1957), *Celso o della Poesia*, Torino, Einaudi.
- (1960), *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore.
- (1962), *Carmine o della Pittura*, Torino, Einaudi.
- (1966), *Le due vie*, Bari, Laterza.
- (1974), *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi.
- (1976), *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, Einaudi.
- (1980), *Disegno della pittura italiana*, Torino, Einaudi.
- Cali Carmelo (2006), "Immagine e percezione in Cesare Brandi", in Russo 2006, 121-134.
- Carboni Massimo (2004 [1992]), *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book.
- Contini Gianfranco (1972), *Altri esercizi, 1942-1971*, Torino, Einaudi.
- Crivella Giuseppe (2019), "Lo sguardo babelico. Piero Bigongiari e i saggi sulle arti figurative", *Poli-femo. Nuova serie di "lingua e letteratura"*, voll. 17-18, 185-204.
- Croce Benedetto (1946), "Recensione a Carmine o della Pittura", *Quaderni della Critica*, vol. 2, n. 4, 81-83.
- D'Angelo Paolo (2006), *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet.
- De Aloysio Francesco (1967), "Astanza e semiosi: l'opera aperta. Considerazioni sull'estetica di Cesare Brandi", *Trimestre*, vol. 1, n. 1, 56-82.
- De Seta Cesare (2013 [1991]), *Viale Belle Arti. Maestri e amici*, Milano, Bompiani.
- Diodato Roberto (2006), "Sul rapporto opera-coscienza-immagine", in Russo 2006, 47-58.
- Franzini Elio (2006), "Segno, simbolo e immagine", in Russo 2006, 25-36.
- Garroni Emilio (1986), "La definizione dell'arte. Lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema", in Luigi Russo (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Università degli Studi di Palermo, 53-76.
- Mengaldo P.V. (1975), *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano, Bollati Boringhieri.
- Philippot Paul (1953), "Une phénoménologie de la création artistique", *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 7, n. 26, 392-399.
- Russo Luigi, a cura di (2006), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Palermo, Università degli Studi di Palermo-Centro Internazionale Studi di Estetica.
- Sartre Jean-Paul (1940), *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard.



Citation: C. Giorcelli (2020) William Carlos Williams e Pieter Brueghel, il Vecchio: The Parable of the Blind. *Lea* 9: pp. 169-181. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12426>.

Copyright: © 2020 C. Giorcelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

William Carlos Williams e Pieter Brueghel, il Vecchio: *The Parable of the Blind*

Cristina Giorcelli

Università di Roma Tre (<mariacristina.giorcelli@uniroma3.it>)

Abstract

William Carlos Williams, who was a subtle and original connoisseur of visual arts, was a great admirer of Pieter Brueghel, the Elder. In his last collection of poems, he published ten ekphrases from this Flemish artist's paintings. One of them is dedicated to *The Parable of the Blind*. Following his directions, the reader/viewer realizes what, in the poet's opinion, is the generative symbol of this masterpiece.

Keywords: diagonal, *enjambment*, P. Brueghel, the Elder, *The Parable of the Blind*, W.C. Williams



Pieter Brueghel, il Vecchio, *Parabola dei ciechi* (ca. 1568, tempera su tela, 86x154 cm), © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo e Real Bosco di Capodimonte

Sappiamo che William Carlos Williams (1880-1963) – oltre che un grande poeta – fu un profondo intenditore di arti visive (pittura e fotografia, sopra tutte, Giorcelli 2014 e 2015a) e che, per quanto concerne questa sua noscenza/capacità (dovuta anche al fatto che praticò la pittura)¹, ammirò, in modo particolare

¹ Come egli stesso, con una punta umoristica, asserisce, il fascino della pittura fu per lui sempre forte e l'avrebbe perseguita, “[...] had it not been

– insieme ad altri maestri, quali Botticelli, Dürer, Braque, Picasso (Giorcelli 2017a), e, tra gli statunitensi, Charles Sheeler (Giorcelli 2015b) e Charles Demuth (Giorcelli 2016b), per esempio –, Pieter Brueghel, il Vecchio (1525/1530-1569) (Giorcelli 1988, 1992, 2011, 2016a). A questi, non a caso, Williams dedicò la sua ultima raccolta, *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962), che gli valse, postumo, il Premio Pulitzer.

Le ragioni per le quali il poeta di Rutherford (New Jersey) stimò tanto il pittore fiammingo furono, in sintesi, le seguenti: 1) perché si era dedicato a dipingere con grande attenzione – con accurato realismo – e nei più minuti dettagli, il suo paese: le sue belle campagne, i suoi contadini, crapuloni e sgangherati (con le loro ingenue o perfide malizie), le sue feste, allegre e sguaiate, i giochi (anche aggressivi) dei suoi bambini e la saggezza (spesso prescrittiva) racchiusa nei suoi proverbi popolari; e anche 2) perché, per quanto attiene alla forma, aveva saputo inventare un suo stile del tutto originale, allontanandosi dai modelli italiani, allora predominanti.

In altre parole, in pittura, Brueghel aveva fatto ciò che, nella sua lunga carriera, aveva cercato di fare Williams stesso: valorizzare il “local” – la realtà statunitense –, senza infingimenti di sorta, attraverso l’uso dell’“American idiom” (non della lingua britannica), con i suoi ritmi, le sue tonalità, i suoi modi di dire. In ciò Williams si era mostrato perfetto allievo sia di Emerson, sia di Whitman (Giorcelli 2020).

Nell’ultima raccolta, ben dieci poesie – in realtà dodici, in quanto la decima consta di tre parti – sono ecfraresi da dipinti di Brueghel. Ci soffermeremo sulla nona (“The Parable of the Blind”, Williams 1988, 391)², ma cerchiamo, prima, di capire meglio che cosa Williams apprezzi in questo artista/confratello. In alcune di queste ecfraresi, infatti, mentre celebra il quadro cui presta la sua attenzione ed il suo talento lirico ed, insieme, mentre ci insegna, spesso, a cogliere la forma generativa, Williams trova il modo di riferirsi direttamente al pittore, iniziando, interrompendo, o concludendo l’ecfresi in questione.

Nella prima poesia, “Self-Portrait” (ivi, 385), Williams termina la descrizione di questo “auto-ritratto” (erroneamente) dell’artista³, dichiarando che colui che è così intensamente rappresentato era “unused to / manual labor” e non aveva “time for any- / thing but his painting” (vv. 17-18, vv. 20-21). Egli esalta, quindi, in lui, colui che, lontano dalle fatiche quotidiane della maggior parte dei comuni mortali, si era dedicato totalmente alla sua arte. (Con una certa invidia, forse, da parte del poeta, che, per tutta la vita, dovette esercitare la professione di pediatra e di ginecologo). Nella terza poesia, “The Hunters in the Snow”, dopo aver presentato sia la scena invernale dipinta, scura e fredda, in cui si muovono i “cacciatori”, sia il grande falò intorno al quale si affaccendano le donne, il poeta torna brevemente sull’artista per asserire, “Brueghel the painter / concerned with it all” (ivi, 387, vv. 17-18), a sottolineare come una tale bravura nello scegliere l’atmosfera ed i particolari significanti poteva essere solo il frutto di una conoscenza diretta, di una partecipazione concreta, alla realtà rappresentata. Nella quarta poesia, “The Adoration of the Kings” (di 24 versi), Williams dedica ben 8 versi al pittore:

that it was easier to transport a manuscript than a wet canvas” (Williams 1954, xiv). Esistono alcuni lavori pittorici di Williams (due nature morte, un auto-ritratto, una scena bucolica ed un paesaggio con il fiume Passaic). Si veda: Tashjian 1978, 18. Non va dimenticato, inoltre, che la madre di Williams, cui egli fu sempre molto legato e che visse tutta la vita con la famiglia di questo suo primo figlio, era stata pittrice.

² Nella sequenza apparsa nel numero della *Hudson Review* (che vedremo più avanti), questa poesia è l’ottava, in quanto la prima (“Self-Portrait”) non è numerata.

³ Ritenuto, per anni, un autoritratto di Brueghel (che, nella sua breve vita, non si auto-dipinse mai), il quadro cui Williams si riferisce è oggi intitolato *An Old Shepherd* ed è ascrivito a Jean Fouquet (1420-1481), il quale avrebbe ritratto in esso un giullare, di nome Gonella, che viveva alla corte di Niccolò III d’Este a Ferrara.

and the mind the resourceful mind
that governed the whole

the alert mind dissatisfied with
what it is asked to
and cannot do

accepted the story and painted
it in the brilliant
colors of the chronicler.
(Ivi, 387, vv. 14-21)

Non un cattolico ortodosso, forse, un luterano, o, probabilmente, un agnostico, Brueghel raffigurò nel quadro⁴, in modo del tutto inconsueto per i tempi – attraverso le mimiche facciali –, la meraviglia della soldatesca e la malignità di coloro che, mentre fanno da sfondo alla scena con Maria, Giuseppe ed il Bambino, mostrano di essere tutt'altro che convinti (come lo sono, invece, i tre Re Magi) della nascita miracolosa di quest'ultimo. Ma, poiché era stato commissionato a dipingerlo – specifica il poeta –, Brueghel usò colori meravigliosi: non quelli del credente, ma quelli del cronista, quelli, cioè, di chi si limita a riportare, a registrare con intelligenza (“mind” è ripetuto tre volte) ciò che alcuni dicono/credono (ciò che qui viene definita come una “story”, una diceria), senza indirettamente tralasciare (attraverso lo stupore e l'intuibile maldicenza), ciò che altri (a cominciare da lui?) pensano. La sesta poesia, “Haymaking”, inizia con un richiamo diretto all'autore del dipinto:

The living quality of
the man's mind
stands out

and its covert assertions
for art, art, art!
(Ivi, 388-389, vv. 1-5)

L'entusiasmo del poeta per questo quadro così gioioso si manifesta in questo encomio, che, come nella poesia precedente, ci parla dell'intelligenza “viva” (“living”) dell'artista, il quale, senza grandi proclami, ma, fattivamente (“covert assertions”), concepì un nuovo modo di relazionarsi alla natura: mostrandola, cioè, nella sua semplicità e verità, non secondo le convenzioni pittoriche del tempo. Ma, in questa poesia di soli 21 versi, il rimando all'autore del quadro ritorna ancora altre due volte: verso la fine – al verso 17, “it was his own” – e, negli ultimi tre versi, “no one / could take that / from him” (vv. 19-21) – a rimarcare, una volta di più, quanto pittore e luogo siano compenetrati l'uno nell'altro, quanto l'uno abbia rispettato l'altro, quanto l'uno sia l'autentico – per così dire – portavoce dell'altro. Nell'ottava poesia, “The Wedding Dance in the Open Air”, troviamo il riferimento al pittore solo nel primo verso: “Disciplined by the artist” (ivi, 390), ma, con questa affermazione iniziale, Williams vuole enfatizzare come il pittore sia stato capace di controllare, di comporre in modo rigoroso (“disciplined”) la “riotously gay rabble” (v. 5) dei contadini danzanti. Infine, nella terza ed ultima parte della decima poesia, “Children's

⁴ Il dipinto si trova alla National Gallery di Londra.

Games” (ivi, 392-394), dopo aver cantato alcuni (ce ne sarebbero più di ottanta) dei giochi dei bambini rappresentati dal pittore, Williams conclude la poesia e, con essa, tutta la sequenza così:

Brueghel saw it all
and with his grim

humor faithfully
recorded

it

(Ivi, 394, vv. 20-24)

Gli occhi (che in “Self-Portrait” Williams aveva definito “red-rimmed”, v. 12) del pittore, così indispensabili alla sua arte, vengono, quindi, esaltati. Occhi che, come ha osservato M.J. Friedlaender, presentano la realtà con assoluta precisione: “Il Brueghel fissa quasi come un’istantanea fotografica, con un’infallibile memoria ottica del contorno, del profilo. Il segreto di questa capacità sta nel fatto che un’occhiata era sufficiente a lasciare in lui tracce profonde e incancellabili” (in Arpino 1967, 11). Williams, tuttavia, qui puntualizza anche quanto lo spirito di Brueghel fosse grave, perfino macabro, nel presentare la sua realtà “con fedeltà”, vale a dire, con onestà, proprio perché vi si era creativamente immerso, senza abbellirla, senza idealizzarla e, soprattutto, senza riserve, mostrando, però, insieme alla tragedia, anche il lato grottesco e/o comico del vivere umano. A questo proposito Giovanni Arpino, proprio del quadro di cui ci occuperemo, scrive: “[...] anche se i ciechi della parabola fanno spavento, però è uno spavento che non dimentica tutti i lati del ridicolo insiti nella natura dell’uomo, per disgraziato e beffato e storpio che sia” (1967, 6).

Joel Conarroe ha giustamente argomentato che, tanto Brueghel, quanto Williams, non sono stati solo “robust humanists”, ma ciascuno di loro è stato anche “a man ennobled by a vigorous rapport with all aspects of the physical world”. Inoltre, “They also developed a deep-rooted awareness of the grotesque, of physical and spiritual perversions, and the convincing fusion of the monstrous with the ordinary is one of the distinguishing characteristics of their work” (1971, 566-567).

Certamente, Williams avrebbe desiderato che anche del suo lavoro venissero elogiate – più largamente di quanto non sia accaduto, lui vivente – queste qualità, che la strofe triadica⁵ ed il “piede variabile” (da lui inventato), spesso impiegati nelle opere degli ultimi anni della sua vita, mettono efficacemente in luce. Un altro suo stilema di questo periodo è sia l’avversione per le lettere maiuscole (tranne, nei nomi propri, nei titoli di opere e, sovente, nella prima parola con cui inizia ciascuna poesia), sia l’uso molto limitato o la totale mancanza di punteggiatura (neppure il punto finale), che lascia ai lettori la possibilità, da un lato, di muoversi liberamente tra le parole e le costruzioni sintattiche, al fine di coglierne tutta la possibile polisemia e, dall’altro, di essere indirettamente invogliati ad aggiungere altri elementi o ad apporvi una conclusione. Come, infatti, aveva dichiarato Marcel Duchamp, “the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act” (1989, 140)⁶.

⁵ La strofe triadica rimanda alla terza rima di Dante, un poeta che Williams stimava molto: “Dante was a craftsman of supreme skill, his emphasis upon a triple unity is an emphasis upon structure” (Williams 1954, 206).

⁶ Williams e Duchamp erano entrambi amici del famoso collezionista e critico d’arte newyorchese Walter Arensberg.

Va subito precisato che il modo in cui Williams legge (e ci fa leggere) i quadri rivela la sua conoscenza delle conquiste fatte dalla pittura contemporanea, a cominciare dal Cubismo e dal Surrealismo (come era già emerso nella sua mirabile raccolta di poesia e prosa *Spring and All*, del 1923). Egli ci trasmette implicitamente (e letterariamente) questa conoscenza anche attraverso l'uso frequente degli *enjambments*, con i quali, mentre viene spezzata la coesione metrico-sintattica del verso, vengono raddoppiati i significati ed i piani di lettura. Incidentalmente – ma non troppo, in questo contesto –, va tenuto presente che, secondo quanto sostengono alcuni critici, essendo uno stilema più visivo che uditivo, con l'*enjambment* – e, inoltre, spesso, attraverso l'impiego suggestivo dei caratteri tipografici e della loro disposizione sulla pagina –, “Williams [...] attempted to make poetry a visual art” (Cushman 1985, 69)⁷. Ma, come puntualizza Peter Halter, l'*enjambment* serve anche ad indurre una pausa nella lettura e, quindi, è utile al processo di ri-orientamento, di disambiguazione, con cui si confronta chi legge versi che, al fine di presentare la realtà nella sua complessità, tendono, per l'appunto, ad una pluralità di significati (1994, 191).

Il tema raffigurato da Brueghel nella *Parable of the Blind* proviene dai versetti del Vangelo di Matteo (15:14): “[I Farisei] sono ciechi e guide di ciechi. E quando un cieco guida un altro cieco, tutti e due cadranno in un fosso!” e da quelli del Vangelo di Luca (6: 39): “Può un cieco guidare un altro cieco? Non cadranno entrambi in un fosso?” La parabola⁸ – vale a dire, una narrazione analogica che illustra un insegnamento, perlopiù, religioso – simboleggia, come è noto, la cecità morale e spirituale della maggior parte degli esseri umani – una cecità che può solo riservare loro una sorte infelice.

Questo quadro, dipinto nel 1568, insieme a *Il Misanthropo*, dipinto nello stesso anno, sono le sole opere di Brueghel custodite in Italia: entrambi si trovano al Museo di Capodimonte a Napoli.

Sullo sfondo di un paesaggio scrupolosamente raffigurato dal pittore – ne è stata, perfino, identificata la località: il villaggio di Sint-Anna-Pede, nei pressi di Itterbeek (Belgio) –, la poesia – di 24 versi, suddivisi in otto strofe triadiche – presenta sei ciechi che si susseguono l'un l'altro, in fila indiana, lungo una linea obliqua. Ognuno di loro è unito all'altro o tramite un bastone e/o appoggiando la mano sulla spalla di chi lo precede. Come sostiene Suzanne Ferguson, “The modern viewer may see this painting as a ‘frame’ of a motion picture” (1988, 188). Il momento colto in questa processione è quello finale, in cui i ciechi incominciano a cadere in modo concatenato: mentre, infatti, il primo cieco (da destra) è già per terra, in un fosso, il secondo è sul punto di seguirlo, ed il terzo, come si intuisce dalla posizione delle gambe, incomincia a vacillare, gli altri tre sono ancora inconsapevoli di ciò che è accaduto e che sta per accadere anche a loro. Il noto realismo di Brueghel ha perfino indotto gli studiosi a rivolgersi ad oculisti perché individuassero le patologie oftalmiche che affliggono i protagonisti della tela. E, in effetti – tranne che dal primo, del quale non è ben visibile il volto, e da cui, quindi, nulla si può dedurre –, del secondo (il solo che è rivolto verso l'osservatore) è stato affermato che gli sono stati cavati gli orbi oculari, e, dopo di lui, sono state diagnosticate le varie malattie degli altri quattro ciechi.

Ecco la poesia, così come fu proposta in *Pictures from Brughel and Other Poems*:

⁷ E.E. Cummings (1894-1962) e Marianne Moore (1887-1972), tra i contemporanei di Williams, facevano largo uso di *enjambments*. Si veda a questo proposito, Wimsatt Jr 1976.

⁸ Da ricordare che, in inglese, “parable” non ha anche il significato di traiettoria a curva discendente, come, invece, ha in italiano.

The Parable of the Blind

This horrible but superb painting
the parable of the blind
without a red

in the composition shows a group
of beggars leading
each other diagonally downward

across the canvas
from one side
to stumble finally into a bog

where the picture
and the composition ends back
of which no seeing man

is represented the unshaven
features of the des-
titute with their few

pitiful possessions a basin
to wash in a peasant
cottage is seen and a church spire

the faces are raised
as toward the light
there is no detail extraneous

to the composition one
follows the others stick in
hand triumphant to disaster
(Williams 1988, 391, vv. 1-24)

La rappresentazione è così drammatica, ma così ben fatta, da indurre il poeta a proclamare nell'*incipit* che il quadro è tanto "horrible" (riguardo al tema), quanto "superb" (riguardo all'esecuzione). Dopo la riproposizione del titolo (v. 2), segue una annotazione non fattualmente esatta: "without a red" (v. 3). In realtà, rispetto ai molti quadri dell'artista fiammingo in cui il rosso abbonda⁹, qui di colore rosso scuro o rossiccio o giallo-rosso ci sono solo: la camicia del cieco caduto (e, a partire da lui), le calze del quarto cieco, ciò che si intravede della camicia del quinto, il muro della fattoria in terzo piano ed il tetto della chiesa in quarto piano. Perché, allora, Williams sostiene che non c'è alcun colore rosso? Forse, perché egli aveva (dopo i due infarti di cui era stato vittima) problemi di vista in quegli anni, e, quindi, non li vedeva bene nella riproduzione che si trova nel libro su cui – oltre che sui suoi ricordi – egli si basa per

⁹ Può essere questa una delle ragioni (insieme all'abbondanza delle tonalità del verde) per cui i suoi quadri – a dispetto dei personaggi fisicamente orrendi spesso rappresentati – sembrano essere i preferiti dagli stampatori di cartoncini natalizi! In questa sequenza, troviamo riferimenti al rosso in "Self-Portrait" e in "Peasant Wedding".

descrivere il quadro?¹⁰ Forse, perché tale riproduzione non è veritiera? O, forse, più appropriatamente, perché, dato il tema, il rosso qui non può essere segno di vitalità e di gaiezza, come lo è di solito¹¹. Infatti, poiché, per quanto riguarda i capi dell'abbigliamento dei ciechi¹², si tratta di una tonalità rosso scuro, più che al fuoco, il colore può rimandare al mistero della vita e, sotterraneamente, avere "une signification funéraire" (Chevalier-Gheerbrant 1982, 831).

Come è evidente, ad ogni modo, dall'insistenza su "composition" – che compare tre volte (vv. 4, 11 e 22) – più che la descrizione del quadro, in questa poesia lo scrittore intende mettere in luce il suo arrangiamento, la relazione tra di loro dei vari elementi che lo compongono, la direttiva strutturale che egli individua come portante, così da fungere da simbolo generativo dell'opera. Non va neppure dimenticato che il termine "composition" si attaglia anche alla poesia (in cui l'elemento sonoro è di primaria importanza) e che, quindi, la disposizione e la distribuzione delle parole e dei versi in questo "componimento" sono stati vagliati dal poeta con scrupolosità e vanno studiati dal lettore della poesia con la stessa cura con cui viene – da Williams stesso (e, sulla sua direttiva, dal lettore/osservatore) – scrutato il dipinto.

Se, infatti, guardiamo il quadro seguendo le indicazioni del poeta, dopo l'iniziale sguardo d'insieme – che glielo fa definire "horrible and superb" – e dopo aver sottolineato che, benché si tratti di un Brueghel, in questo quadro non figura alcun rosso (nel significato che, tradizionalmente e generalmente, i pittori e le convenzioni pittoriche gli attribuiscono), Williams dedica la seconda e la terza strofe al movimento della fila dei "mendicanti", da sinistra – come insegna Rudolph Arnheim (2002) circa il verso da cui l'osservatore incomincia a guardare un dipinto – a destra: "diagonally downward". Innanzitutto, niente nell'abbigliamento dei sei ciechi li denuncia come mendicanti. Del resto, anche nella parabola riferita dall'Evangelista Matteo, Gesù prende ad esempio i Farisei, che, in quanto setta politica e religiosa, non era necessariamente povera. Questa, dunque, o è un'illazione del poeta, oppure, poiché la povertà è la probabile conseguenza della menomazione che affligge i sei ciechi, il poeta giunge a questa conclusione più che a causa del loro abbigliamento, a causa della pena che prova per la loro condizione di precarietà e di marginalizzazione – personale e sociale.

I due avverbii sono di grande importanza.

"Diagonally" indica la disposizione dei protagonisti secondo questa linea trasversale, che conferisce dinamismo al loro incedere – una linea che, in varia misura, è accompagnata e richiamata sia dalle varie inclinazioni oblique dei quattro bastoni, ben visibili¹³, che li dovrebbero sorreggere, sia dalla forma a triangolo isoscele del muro dell'edificio a piramide (e, quindi, il rimando è, di nuovo, funerario), immediatamente dietro di loro, in secondo piano, sia dalla forma triangolare del muro giallo-rosso della fattoria in terzo piano, sia, infine, dal trapezoidale

¹⁰ Williams vide alcuni di questi quadri a Vienna nel 1924. Secondo quanto apprendiamo dalle note di Christopher MacGowan, per le sue analisi Williams si basò sul volume di Gustav Glück, *Peter Brueghel, the Elder* (New York, Braziller, 1952). La moglie, Flossie, dichiarò a Joel Conarroe che, per le illustrazioni, il marito si avvale anche del libro di Thomas Craven, *A Treasure of Art Masterpieces. From the Renaissance to the Present Day* (New York, Simon and Schuster, 1939 – ripubblicato nel 1952) (Williams 1988, 504).

¹¹ Secondo Charlotte L. Kent, l'inesattezza è stata voluta da parte di Williams per stimolare il lettore a verificare sempre personalmente, vale a dire, a non accettare ciò che un'altra persona sostiene, a non essere, per l'appunto, cieco (2015, 75).

¹² Quanto al giallo-rosso, all'arancione rossastro del muro della casa in terzo piano e del tetto della chiesa, avendo un tale colore come componente anche il giallo, questo colore, tra i suoi vari significati, ha anche quello di essere foriero "de déclin, de la vieillesse, des approches de la mort" (Chevalier-Gheerbrant 1982, 536).

¹³ Per la verità, anche il quinto bastone che si intravede nella mano sinistra del sesto (da destra) cieco, non è disposto diagonalmente, ma è, comunque, sghembo.

(spiovente) tetto, di colore analogo, della chiesa in quarto piano. Non solo, ma anche dalla posizione “di scorcio” e, quindi, obliqua, del cieco già caduto nel fosso. Insomma, la linea in-diretta, trasversale, sbieca, e, quindi, metaforicamente, ingiusta e/o avversa, è prevalente in questo quadro. Ma il significato della diagonale è molto sottile. Nella storia della filosofia e della matematica, come sappiamo, la diagonale è stata fondamentale per far scoprire ai pitagorici (ed al mondo) l’esistenza dei numeri irrazionali, degli incommensurabili, e, quindi, del concetto di infinito. Nel caso di questa poesia, a livello profondo, l’avverbio, quindi, simbolicamente significa che i ciechi stanno, potenzialmente, per gran parte dell’umanità, passata, presente e futura (questo è, in effetti, l’intendimento degli Evangelisti).

“Downward”, dal canto suo, stabilisce con certezza il verso, anche metaforico, della diagonale, poiché il suo significato è: “from a higher to a lower place, state, or condition” (Webster 1882). Questo bisillabo rende sinteticamente e rafforza l’indicazione del movimento dei protagonisti della tela. La successiva locuzione “into a bog” (v. 9), dal movimento, passa a designare precisamente il luogo, attenendosi, ancora una volta, letteralmente agli Evangelisti. Come se i due avverbi non bastassero ad evidenziare la direzione e la disposizione dei ciechi nel loro incedere, i primi due versi della terza strofe (“across the canvas / from one side”, vv. 7 e 8) lo reiterano due volte di più¹⁴. La diagonale è, quindi, realisticamente, ma anche simbolicamente, la linea generativa che il poeta rileva e su cui ci vuol far riflettere.

Annotiamo, incidentalmente, che, in questa raccolta, Williams sembra dedicare un’attenzione particolare agli avverbi, la cui funzione, quando modificano un verbo, è di significare in che modo, quando, o dove si compie un’azione. In quanto parti invariabili del discorso, gli avverbi funzionano da capisaldi, per così dire, della frase, specie quando questa viene così frequentemente frammentata nelle sue componenti morfologiche, semantiche e sintattiche, e per quanto riguarda sia le preposizioni, sia gli aggettivi, sia i sostantivi, sia i verbi. Di contro, va notato che, in questa sequenza, il poeta non spezza *mai* gli avverbi – segno che egli affida almeno a questa parte del discorso una funzione non fluida, non delegata ad indicare delle molteplicità.

Limitandoci agli avverbi nelle efrasi dai quadri di Brueghel – ma ce ne sono diversi anche nelle altre poesie di questa raccolta¹⁵ –, come non ricordare in “Landscape with the Fall of Icarus”, quell’“unsignificantly”, al verso 16 (Williams 1988, 386), che, da solo, enfatizza come nella tela, con la rappresentazione della placida normalità del quotidiano, nessuno e niente si accorge de (o mostra una qualche forma di empatia con) il povero Icaro che sta annegando? Oppure, in “Peasant Wedding”, l’“awkwardly silent”, al verso 15 (ivi, 388), con cui viene verbalmente dipinta – qui l’avverbio modifica il qualificativo – la goffa, dall’aria stolido, sposa che sta al centro del dipinto? O, ancora, in “The Corn Harvest”, il “completely”, al verso 6 (ivi, 389), ed il “carelessly”, al verso 20 (ivi, 390), con cui viene sottolineato lo stato del tutto rilassato e di totale distacco in cui versa colui che, nell’opinione di Williams, è il protagonista del quadro? O, in “The Wedding Dance in the Open Air”, quel “riotously”, al verso 5 (*ibidem*), e l’“openly”, al verso 13 (*ibidem*), con cui il pittore ha dipinto la rumorosa e sfrontata folla danzante? Tutti questi sono avverbi di modo, in quanto rivelano la modalità in cui o viene svolta un’azione o viene definito uno stato e, quindi, indirizzano in modo puntuale – danno una caratterizzazione definitiva a – il significato dei verbi o dell’aggettivo.

¹⁴ La diagonale compositiva domina anche nel quadro *Peasant Wedding*, come altrove ho cercato di dimostrare (Giorcelli 2011).

¹⁵ Per esempio: “deftly”, “formally”, “princely” e “lightly” nella poesia “A Formal Design” (Giorcelli 2017b).

Tornando a “The Parable of the Blind”, dopo che ci ha guidati a percorrere visivamente la traiettoria diagonale “in giù” dei sei ciechi – nella quale, come egli afferma, “the picture / and the composition” (vv. 10 e 11) si identificano –, troviamo l'*enjambment*, “ends back / of which” (vv. 11-12), che è molto interessante. Se, infatti, uniamo “back” a “ends” portiamo a termine – proprio a metà della poesia – la descrizione della parte essenziale del quadro, quella che ne giustifica il titolo; se, invece, uniamo “back” a “of which” (riferito a “composition”), il poeta ci induce ad osservare ciò che, nei piani successivi, sta dietro ai sei protagonisti.

Cominciando proprio dal fosso, “bog”, in cui è caduto il primo cieco¹⁶ e che il poeta ci ha fatto osservare terminando tanto il verso 9, quanto la terza strofe proprio con questa parola (anche perché, in quanto buca in cui stramazzeranno anche tutti gli altri ciechi, è, di fatto, il luogo in cui si conclude la parabola) e procedendo, quindi, visivamente da destra e spaziando verso sinistra nei vari piani dello sfondo, ci rendiamo immediatamente conto che non c'è nessun “vedente” nella scena. Evidentemente per dare un più forte significato simbolico al dipinto, neppure lì, nello sfondo, è stato rappresentato qualcuno dotato di vista (giustamente, dal momento che, in senso allegorico, secondo gli Evangelisti, nessun essere umano, che non sia illuminato dalla parola di Dio, la possiede). Questa assenza di personaggi, per così dire, secondari è un dato assai raro nella pittura di Brueghel, dal momento che egli amava, invece, inserire nei suoi paesaggi uomini e donne impegnati nelle più svariate attività. Secondo John Dixon Hunt, nelle tele del pittore fiammingo queste figure dedite ai loro lavori avevano il compito di fungere da “vehicles of non-visual commentary” (2010, 65). In altre parole, lo “staffage” – questo il termine per indicare le figure variamente e zelantemente operative che animano i suoi paesaggi – incoraggiava, si faceva promotore di una “narrazione”, dell’invenzione, cioè, di una qualche “storia” da parte dell’osservatore, avvicinandolo, così, alla creatività dell’artista.

Dallo sfondo, il poeta ci fa tornare, in primo piano, sui volti “non rasati” (v. 13) dei sei ciechi, che, di nuovo, vengono definiti come “indigenti” (“mancanti del necessario”). L'*enjambement* sulla scomposizione dell’aggettivo, “des- / titute” (vv. 14 e 15), può rimandare alla sua etimologia latina (*de-stitutus* = senza stato, abbandonato). Qui, il richiamo alla misera condizione dei ciechi è più plausibile che in precedenza, in quanto deducibile dalla loro trasandatezza fisica (come si inferisce, oltre che dalla barba incolta, dai loro intravisti – ma non menzionati dal poeta – denti malandati). Simbolicamente, ad ogni modo, e come esseri umani che non sanno da chi farsi guidare e come uomini privi di vista, tutti e sei i ciechi “mancano” di ciò che rende più piena la vita.

Sia che ora abbiamo guardato questi sei protagonisti partendo da destra, sia che l’abbiamo fatto partendo da sinistra, data la loro disposizione spaziale, abbiamo sempre tracciato visivamente sul quadro una diagonale: per questa ragione, una volta di più, “picture and composition” coincidono.

Siamo ora invitati a fare lo stesso percorso, con la stessa inevitabile inclinazione, o da destra a sinistra, o da sinistra a destra, per soffermarci sul catino (v. 16)¹⁷ che sta accanto al volto del secondo (da destra) cieco e che è il solo, per così dire, accessorio ambientale, che il poeta nomina. È curioso che, all’interno del verso 17, la preposizione “in” si possa riferire sia al catino, sia alla fattoria. Come, infatti, ci indicherebbe la preposizione, il cieco, che ha la testa illusionisticamente quasi immersa nel catino, lo ha usato (e come lui, forse, anche gli altri?)

¹⁶ Se vogliamo, anche questo è paradossale: secondo la percezione visiva dell’osservatore (che, come abbiamo riferito, incomincia ad osservare il quadro da sinistra), il cieco caduto è l’ultimo ad essere visto, mentre, dal punto di vista della parabola, egli è il primo, in quanto è colui che trascina inevitabilmente con sé gli altri.

¹⁷ In verità, ad una attenta analisi, sembrerebbe trattarsi, invece, di un paiolo. Ma il poeta, qui, sembra più interessato alla pulizia dei ciechi, piuttosto che alla loro fame. Perché, sebbene “mendicanti” e “non rasati”, conservano ancora una qualche dignità (non sono malvestiti)?

anche nella fattoria dal muro giallo-rosso che sta in terzo piano, dietro ai ciechi (l'edificio a piramide, in secondo piano, non mostra – come nelle costruzioni egizie – alcuna apertura, tanto meno una porta d'ingresso)? Fatte salve le diverse dimensioni, nonché la constatazione che l'uno (il catino), di solito, si trova in una abitazione (la fattoria), in entrambi – grazie ad entrambi – è possibile lavarsi. Tuttavia, non c'è nulla nel quadro che faccia supporre che i ciechi abbiano avuto accesso alla fattoria. Poiché provengono da sinistra, da una direzione lontana dalla fattoria, e poiché finiscono e finiranno nel fosso, la seconda possibilità cui rimanda la preposizione di luogo potrebbe essere stata evocata solo per farci spingere lo sguardo ad osservare le costruzioni dietro ai sei ciechi, che, infatti, vengono nominate in successione. Oltre a e dopo la fattoria, il poeta ci fa guardare la guglia della chiesa, tracciando visivamente sul quadro ancora una diagonale. Infine, il poeta ci fa tornare dal campanile della chiesa ai sei ciechi, ai loro volti che, disposti in linea obliqua, sono rivolti in alto a cercare, invano, la luce. Williams conclude la poesia evidenziando l'essenzialità del dipinto, che, senza alcun "detail extraneous // to the composition" (vv. 21 e 22), ha un messaggio profondo da trasmettere: l'ineluttabile fallimento della sciocca esistenza umana: "triumphant to disaster" (v. 24).

Come abbiamo dichiarato, questa è la versione della poesia uscita nell'ultima raccolta. In precedenza, però, il poeta aveva pubblicato tutta la sequenza sui quadri di Brueghel in un numero di *The Hudson Review* (primavera del 1960). Tra le due versioni (sempre di 8 strofe triadiche) ci sono alcune differenze su cui ci preme indugiare.

Innanzitutto, qui la poesia di cui abbiamo discusso non ha titolo, ma porta come titolo solo il numero in cui compare nella sequenza: otto (si veda la nota 8). Poi, in questa versione, non è presente il primo verso – che riassume il giudizio del poeta sul dipinto – quale compare, invece, in *Pictures from Brueghel*. Quindi, in questa versione, la poesia, senza il titolo, inizia con quello che è il secondo verso nella poesia apparsa nella raccolta (evitando, così, la ripetizione). La conseguenza di questo inizio è che, nella versione apparsa nella rivista, quasi tutte le strofe triadiche hanno come ultimo verso di ogni strofe quello che, nella raccolta, compare come primo verso della strofe successiva.

Mentre le prime tre strofe sono sostanzialmente uguali nelle due versioni (tranne per quanto abbiamo appena riportato), dalla quarta strofe incominciano i cambiamenti rispetto alla versione più tarda (cambiamenti non vistosi, ma interessanti). Per maggiore chiarezza riproduciamo le ultime cinque strofe così come sono state pubblicate in *The Hudson Review*:

and the composition ends back
of which no seeing man
is represented

the unshaven features of the des-
titute with their
few pitiful possessions

a basin to wash in
a peasant's cottage are seen
and a church spire

the faces are raised as toward
the light no detail
extraneous to the compos-

ition one following the others
 tentative stick in
 hand triumphant to disaster
 (Williams 1960, 17, vv. 10-24)

In questa prima versione pubblicata, al terzo verso della quarta strofe, troviamo “is represented”, da solo, ad occupare tutto il verso, mentre, nella versione più tarda, al corrispondente primo verso della quinta strofe leggiamo: “is represented the unshaven”. Poiché questa prima versione non fa uso dell’*enjambment*, l’accento cade sulla rappresentazione in quanto tale, sull’arte compositiva del pittore (e, quindi, richiama “composition”), più che sui lineamenti “non rasati” dei protagonisti, sui quali (forse, per giustificare la loro precedente definizione di “mendicanti”), invece, si appunta l’attenzione nella seconda versione. In questa prima versione, nel terzo verso della quinta strofe, “few”, accorpato all’aggettivo che lo segue, non acquisisce forza dal fatto di terminare sia il verso¹⁸, sia la strofe come nella versione più tarda, ma, qui, semplicemente, ratifica la povertà dei ciechi, più fortemente rappresentata da “pitiful”.

Il fatto che il primo verso della sesta strofe qui incominci con “a basin” indica l’importanza che questo piccolo dettaglio acquista nell’interpretazione del poeta. E questo, forse, perché Williams vuole farci collegare, sempre diagonalmente, il primo piano con quelli successivi, visto che si tratta, per l’appunto, di una composizione e, quindi, egli ci vuol far prendere coscienza dell’arrangiamento organico delle sue varie componenti. Nel secondo verso di questa strofe, il genitivo sassone (“a peasant’s cottage”) ci sembra eccessivo nel sottolineare un possesso che non riguarda nessuno dei protagonisti del dipinto (neppure di figure secondarie dello sfondo, come abbiamo annotato). Più appropriata, a nostro parere, la forma aggettivale (che designa solo l’ambito sociale in cui si muovono i protagonisti) della seconda versione. E, ancora, nel terzo verso, sempre di questa sesta strofe, l’immediatamente successivo verbo al plurale, “are seen”, è sintatticamente riferito alla fattoria e alla guglia della chiesa (e, forse, anche al catino), inducendoci, in ogni caso, a zigzagare visivamente – ancorché sempre diagonalmente – sul quadro. Nel primo verso della settima strofe il fatto che qui “are raised” si trovi all’interno, invece che alla fine del verso – come nella versione più tarda –, dà meno enfasi al movimento con cui tanto istintivamente, quanto inanemente, i ciechi protendono il volto verso la luce. Al secondo verso di questa stessa strofe, poiché “no detail” si trova alla fine del verso, rimarca che non c’è molto altro su cui soffermarsi in questo dipinto¹⁹, visto che i sei protagonisti si estendono lungo tutto il suo primo piano e se ne accaparrano tutto il senso; nella seconda versione, invece, questa caratteristica della rappresentazione viene resa con una forma sintattica completa – “there is no detail extraneous” –, che, occupando un intero verso, accentua in modo deciso – con il forte “extraneous” alla fine – l’essenzialità della composizione. Al terzo verso di questa settima strofe, la scomposizione di “compos-ition” (vv. 21 e 22), che, addirittura, si trova in due differenti strofe, ne diminuisce l’efficacia analogica rispetto alle due volte precedenti in cui il vocabolo era comparso nella sua interezza (vv. 3 – qui, non riprodotto – e 10). A nostro parere, invece,

¹⁸ Come scrive J. Hillis Miller, “Conjunctions, prepositions, adjectives, when they come at the end of a line, assume an expressive energy as arrows of force reaching toward the other words” (1965, 300). Nel caso di Williams, è bene specificare, questa osservazione si attaglia non solo a congiunzioni, preposizioni ed aggettivi.

¹⁹ In verità, per un amante dei fiori come Williams, colpisce che in questa occasione non si soffermi su quel ciuffo di iris che si trova dietro alla mano sinistra del cieco caduto. Evidentemente, dopo aver nominato i due edifici dietro ai ciechi, egli non vuole ulteriormente distrarre l’attenzione dei lettori e degli osservatori dai sei protagonisti del quadro. Come nel caso di “Landscape with the Fall of Icarus” (Williams, 1988, 385-386), infatti, anche qui, le varie componenti del paesaggio hanno un aspetto placido e, per l’appunto, fiorente, del tutto inconsapevole de (indifferente a) il dramma dei sei protagonisti.

l'aggiunta del qualificativo "tentative" a "stick" nel secondo verso dell'ottava strofe, evidenzia la presa labile che il terzo ed il quarto cieco mostrano di avere sui loro bastoni, nonché l'abbandono definitivo del bastone che lo collegava al primo da parte del secondo cieco. In sintesi, a noi pare che, tranne per quest'ultimo caso, la versione definitiva di questa poesia sia più riuscita della prima e che quasi tutte le modifiche siano opportune.

In entrambe queste versioni (ma anche nelle altre poesie di questa sequenza), ciò che rende uniche le efrasi di William Carlos Williams è il suo interesse per la *struttura* dell'opera d'arte presentata e la sua capacità di coglierla e mostrarla nelle sue linee portanti non solo dirigendo lo sguardo del lettore della poesia/osservatore della tela su questo o su quel punto/personaggio/particolare, ma anche attraverso l'uso idiosincratico (pienamente modernista, e, in più, modernista da parte di chi ama la *e* si intende di pittura) della versificazione e dei possibili snodi sia delle parole, sia della sintassi.

Riferimenti bibliografici

- Arnheim Rudolf (2002 [1962]), *Arte e percezione visiva*, prefazione e trad. di Gillo Dorfles, Milano, Feltrinelli.
- Arpino Giovanni (1967), "Apocalisse contadina", in Id., *L'Opera completa di Bruegel*, presentazione di Giovanni Arpino, apparati critici e filologici di Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 7-21.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (1982), *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 831, 536.
- Conarroe Joel (1971), "The Measured Dance. Williams' 'Pictures from Brueghel'", *Journal of Modern Literature*, vol. 1, n. 4, 565-577.
- Cushman Stephen (1985), *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, New Haven, Yale UP.
- Duchamp Marcel (1989 [1973]), *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. by Elmer Peterson, Michel Sanouillet, Boston, Da Capo Press.
- Ferguson Suzanne (1988), " 'Spots of Time': Representation of Narrative in Modern Poems and Paintings", *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 4, n. 1, 186-194.
- Friedlaender M.J. (1921), *Pieter Bruegel*, Berlin, Propyläen-Verlag.
- Giorcelli Cristina (1988), "William Carlos Williams' Painterly Poems: Two Pictures from a Brueghel", *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 4, n. 1, 200-208.
- (1992), "Una parte per il tutto: 'The Corn Harvest' di William Carlos Williams", in Vita Fortunati (a cura di), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*, vol. II, Ravenna, Longo, 271-281.
- (2011), "W. C. Williams e Pieter Brueghel, il Vecchio: 'Peasant Wedding'", in Cristina Giorcelli, Ettore Finazzi-Agrò (a cura di), *Metamorfosi. Continuità e discontinuità nelle culture americane*, Napoli, Loffredo, 155-174.
- (2014), "Interazioni visive: 'Young Woman at a Window' di William Carlos Williams", *B@belonline/print*, vol. 16-17, 215-222.
- (2015a), "L'occhio fotografico di William Carlos Williams: 'Between Walls'", in Paola Loreto (a cura di), *Il valore della letteratura. Scritture in onore di Luigi Sampietro*, Milano, Mimesis, 15-26.
- (2015b), "Sul mito suburbano statunitense: due 'esercizi' di William Carlos Williams", in Giovanna Mochi, Roberto Venuti (a cura di), *Miti della modernità. Scritti per Francesca Balestra*, Roma, Artemide, 27-40.
- (2016a), "Pictures from Brueghel: Looking Backward, Pointing Forward", in Christopher MacGowan (ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Cambridge, Cambridge UP, 115-129.
- (2016b), "Fiori (apparentemente) inanimati per eroi (mai) morti", in Carlo Martinez (a cura di), *Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario. Saggi per Andrea Mariani*, Milano, LED, 203-220.

- (2017a), “Da vedere, da toccare, da gustare – da sognare, da capire, da amare: ‘The Fruit’ di William Carlos Williams”, in Salvatore Marano (a cura di), *Il velo di Maya. Scritti in onore di M. Vittoria D’Amico*, Acireale, Bonanno, 13-27.
- (2017b), “In Shape and Structure, in Warp and Weft: William Carlos Williams, ‘A Formal Design’”, in Isabel Caldeira, Graça Capinha, Jacinta Matos (eds), *The Edge of One of Many Circles. Homenagem a Irene Ramalho Santos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 183-195.
- (2020), “San Francesco nel ‘deserto’ di William Carlos Williams”, in Giuseppe Nori, Mirella Vallone (a cura di), *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello, i libri di Emil, 133-156.
- Halter Peter (1994), *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, New York, Cambridge UP.
- Hunt J.D. (2010), “The Fabric and the Dance: Word and Image to 1900”, in John Dixon Hunt, David Lomas, Michael Corris, *Art, Word, and Image: 2.000 years of Visual/Textual Interaction*, London, Reaktion Books, 35-85.
- Kent C.L. (2015), “Ways of Seeing. Williams’s ‘Pictures from Brueghel’”, *William Carlos Williams Review*, vol. 32, n. 1-2, 66-80.
- Miller J.H. (1965), *Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers*, Cambridge, Harvard UP.
- Tashjian Dickran (1978), *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*, New York, Whitney Museum of American Art.
- Webster Noah (1882), *A Dictionary of the English Language*, London, George Routledge and Sons.
- Williams W.C. (1954), *Selected Essays*, New York, Random House.
- (1960), “Pictures from Brueghel”, *The Hudson Review*, vol. 13, n. 1, 11-20.
- (1988), *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. II, ed. by Christopher MacGowan, New York, New Directions.
- Wimsatt W.K., Jr (1976), *Day of the Leopards: Essays in Defense of Poems*, New Haven, Yale UP.



La scommessa verbo-visuale di Adriano Spatola

Clementina Greco

Università degli Studi di Firenze (<clementina.greco@unifi.it>)

Citation: C. Greco (2020)
La scommessa verbo-visuale di Adriano Spatola. *Lea* 9: pp. 183-195. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12427>.

Copyright: © 2020 C. Greco. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

This essay briefly proposes an overview about some verbo-visual creations of Adriano Spatola, the “zeroglyphics”, made from 1965 to the late eighties, that act as an example of Neo-avantgarde’s experimentation. It aims to highlight the iconism of these texts which erode the word, even the letter, to open the doors to a new language.

Keywords: collage, Concrete Poetry, experimental, iconism, visual

La poesia concreta è una sperimentazione novecentesca di caratura mondiale in cui il testo fonde qualità fonetiche e forme tipografiche del linguaggio verbale, tale che si instauri una commistione tra immagine e testo, così come è stato teorizzato da Mitchell che parla di iconismo (1986, 1994). A partire, come è noto, dal calligramma del periodo ellenistico per giungere alle tavole parolibere futuriste, passando da Apollinaire e Mallarmé, la poesia si è sempre interconnessa con l’immagine. La poesia concreta coagula una serie di influenze in un’organizzazione basata sulla semantizzazione del carattere tipografico e del supporto, sul celamento dell’io poetico, sulla ricerca di una “parola che si staglia oggi nella sua matericità” (Balboni 1977, 13), sulla disposizione permutazionale dei termini – abbracciando, quindi, l’idea di Abraham André Moles per un’arte che esplori le possibilità dei suoi elementi fondanti tramite variazioni controllate all’interno delle ripetizioni – e sull’indagine optofonetica. La prima fase del movimento Concretista, databile tra gli anni Quaranta e Cinquanta¹ del secolo scorso, non prevede, salvo rare eccezioni,

¹ La poesia concreta deriva direttamente dallo sviluppo di certe linee di ricerca del Futurismo, avendo come tramite Carlo Belloli, il quale può essere considerato il padre fondatore del movimento. Egli, infatti, esporterà la sua poesia visuale – questo è il nome che egli preferisce – in Brasile, dove, nel 1952, viene fondato il Grupo Noigandres da Augusto de Campos, Haroldo

la frantumazione della parola, mentre la seconda generazione di poeti concreti – mi riferisco, in particolare, ad Adriano Spatola, a Julien Blaine e a Ferdinand Kriwet – che opera a partire dagli anni Sessanta, procede con la dissezione del lemma, rompendo le unità morfologiche e scavando all'interno del grafema, così come aveva teorizzato Kurt Schwitters (Spatola 1978 [1969], 59). Adriano Spatola attua, secondo Giorgio Celli, “il cubismo della scrittura” (1986, 6), riferendosi proprio alla capacità del poeta di scomporre il linguaggio, spesso in forme geometriche, per restituirlo all'occhio del lettore che procederà a una nuova semantizzazione attraverso una “evocazione visiva” (Zaganelli 1999, 19). La sua ricerca tipografica spinge il grafema ai limiti estremi di leggibilità, laddove l'osservatore completerà intuitivamente il segno tagliato, nascosto, confuso. Il poeta, secondo Spatola, “per conseguire il poema, deve essere dotato di quel coraggio intellettuale e morale senza il quale non si può sperare di percorrere un qualsiasi cammino che porta alla verità” (Gamberini 1991, 67), laddove il coraggio risiede nel gesto poetico di esplorare l'ignoto, abbandonando le certezze date dalla tradizione, per esplorare altre forme comunicative, altri linguaggi, altri strumenti. Egli, inoltre, usa l'assemblaggio per tutta la durata della sua attività artistica – dalla poesia lineare al *collage*, dai testi concreti a quelli visivi, dalle sperimentazioni fonetiche a quelle sonore – combinando parole afferenti a campi semantici diversi, oppure elementi tratti da oggetti *readymade* o, ancora, musica e gesto, in una “simultaneità produttiva” (Fontana 1992, 112) che vede l'interazione tra gli elementi che modificano e si automodificano nell'operazione. La sua, in definitiva, è una poesia “che rifiuta di essere considerata un agghindamento o un'appendice gradevolmente istruttiva” (Martini 1977, 19) tentando, al contrario, attraverso la fusione con le altre arti, di ridurre a zero lo scarto tra poesia e realtà, tra arte e vita.

Prima di elaborare i cosiddetti “zeroglifici”, sui quali ci soffermeremo nel corso dell'elaborato, Spatola avvia la sua produzione lineare ed editoriale in un clima artistico estremamente proteiforme che, nell'arco di pochi anni, vede lo sviluppo per esempio della Minimal Art, della Body Art, dell'Arte Concettuale, dell'Arte Povera, di Fluxus, dell'Arte Cinetica, dell'Arte Programmata, del Gruppo 63 e del Gruppo 70, ovvero delle sperimentazioni basate sull'intersezione tra più forme artistiche, sull'utilizzo di nuovi strumenti tecnici e, soprattutto, sul ripensamento delle coordinate spazio-temporali. Nel 1961, Spatola pubblica *Le pietre e gli dei*, ovvero una raccolta di ventidue componimenti lineari accompagnati da alcune illustrazioni di Giuseppe Landini, i cui temi dominanti sono l'inesorabilità della morte, il desiderio di un ritorno alle origini dell'umanità e la distruzione portata dalla guerra. Tecnicamente compaiono già qui delle figure retoriche e delle strutture morfosintattiche che poi ritroveremo nella produzione lineare² successiva, come l'anafora, il correlativo oggettivo di matrice eliotiana, il chiasmo e, soprattutto, l'anadiplosi. Nell'ultima fase poetica, Spatola porterà al limite l'uso della *repetitio*, preferendo un'accumulazione nominale molto spinta e la soppressione della punteggiatura. Dal libretto restano esclusi alcuni sonetti scritti ai tempi del ginnasio, “periodo in cui Adriano [...] studia con accanimento la scrittura egiziana arcaica cercando [...] di familiarizzarsi col ‘mistero’ degli antichi geroglifici che tanto l'affascinano” (Fontanella 1992, 29) e che gli serviranno per i suoi “zeroglifici”. Già dal 1962, però, a Bologna, fonda e dirige *Bab Ilu*, di cui escono solo due numeri pubblicati dal tipografo Tamari, che ospita interventi e creazioni di pittori, poeti e musicisti afferenti alle Neoavanguardie – intendo riferirmi alle esperienze

de Campos e Décio Pignatari, i quali redigeranno, nel 1958, un “Piano pilota per la poesia concreta”, in cui vengono esposti i principi fondamentali del movimento. Tra gli altri protagonisti di questa fase, i maggiori sono Eugen Gomringer, Max Bense, Franz Mon, Dieter Roth e Ian Hamilton Finlay.

² Sulla produzione lineare di Adriano Spatola, rimandiamo a Pier Luigi Ferro (1992b, 51-73).

verbovisive secondo-novecentesche (Vetri 1992 [1986]). Alcuni dei suoi collaboratori e amici, con cui si ritrova in un'osteria di via de' Poeti a Bologna, sono Miro Bini, Gianni Celati, Patrizia Vicinelli, il citato Giuseppe Landini, Vittorio Puccetti, Aurelio Ceccarelli, Claudio Altarocca e Carlo Conti Marcello, che costituiscono il Gruppo "A", come leggiamo sulla copertina del primo numero del periodico.

Nell'ottobre del 1963, Spatola partecipa al convegno palermitano di fondazione del Gruppo 63, assistendo a dibattiti e discussioni tra molti degli intellettuali più importanti del periodo. Qualche mese più tardi, a Reggio Emilia, con alcuni esponenti di questo nuovo gruppo, dà vita alla rivista di matrice surrealista *Malebolge* – osteggiata da Edoardo Sanguineti e ignorata da Umberto Eco – che verrà chiusa, dopo soli cinque numeri, nel 1967. Per il nostro discorso, è estremamente importante l'utilizzo che in *Malebolge* si fa del *collage* linguistico e della scrittura automatica del tutto consapevole che influenzeranno la produzione concretista del poeta. Nel 1964, anno del secondo convegno del Gruppo 63, stavolta avvenuto a Reggio Emilia dal 1° al 3 novembre, pubblica *L'oblo*³, un romanzo sperimentale costituito da quarantasei capitoli completamente slegati tra loro e privi di una vera e propria trama, un coacervo di stratificazioni, dove la dimensione onirica, a tratti inquietante, ci ricorda l'atmosfera dell'inferno dantesco. In aprile, intanto, pubblica "9 fotogrammi" (Spatola 1964b, s.p.) sulla rivista *Ex*, in cui le parole si fanno più visibili di riquadro in riquadro. A margine notiamo anche un'indicazione temporale, perché l'inizio dell'operazione è segnato alle 14.12, mentre la fine è data alle 17.23, per cui Spatola manipola il linguaggio secondo le coordinate spazio-temporali esattamente come il cinema interviene sull'immagine nelle stesse. Sempre nel 1964, nella presentazione del catalogo della mostra, tenuta a Modena dal 19 marzo al 1° aprile dello stesso anno, di alcune opere di Nino Squarza, Gianni Valbonesi, Gianni Ruspaggiari, Marco Gerra, Claudio Parmiggiani e Vivaldo Poli, Spatola rileva la profonda crisi dell'arte e, di conseguenza, della critica, tanto che, a suo modo di vedere, "si assiste [...] a uno sconvolgimento [...] di simmetria, a una frantumazione e dispersione di coordinate" (Spatola 1964c, s.p.)⁴. In questo periodo, stringe i rapporti con i Noigandres, con Eugen Gomringer, con Franz Mon, con Pierre Garnier, e, ovviamente, con Carlo Belloli e Arrigo Lora-Totino, a dimostrazione di una sua apertura alle influenze degli altri poeti concreti che, per motivi biografici, lo hanno preceduto.

Bisogna attendere l'anno seguente per una vera e propria svolta: Spatola diventa direttore editoriale della casa editrice Sampietro⁵ che rappresenta un avamposto importante per i neo-avanguardisti del periodo. Enrico Riccardo Sampietro, infatti, con le sue collane sperimentali, offre una piattaforma in cui la contaminazione delle forme artistiche e la messa in discussione della mercificazione del libro sono centrali. Nel 1965⁶ Spatola pubblica *Poesia da montare*, per la collana Il Dissenso: l'opera, dedicata a Emilio Villa, è costituita da trentadue schede non rilegate e non numerate, per permettere al lettore di comporre e scomporre il materiale verbale come meglio crede. Su ogni scheda, si notano parole sparpagliate costituite da caratteri,

³ L'opera vince il Premio Ferro di Cavallo nel 1965.

⁴ Il catalogo non è rilegato e contiene sette carte sciolte non numerate. I sei pittori in questione non appartengono a un gruppo, come dichiara lo stesso Spatola nella presentazione, ma condividono dei presupposti: il rifiuto delle ideologie e dei sostrati semantici affibbiati a forme e colori; l'allontanamento dall'Action painting e il diniego del *dripping*. Spatola si troverà, negli anni successivi, a collaborare con Claudio Parmiggiani, proprio per certe idee comuni.

⁵ Per comprendere l'ecllettismo e la portata ideologica della casa editrice Sampietro si rimanda a Enzo Minarelli e Maurizio Osti (2012).

⁶ Durante quest'anno, Spatola sposa Anna Fausta Neri (da cui divorzierà nel 1984), dalla quale avrà il figlio Riccardo nel 1966.

alcuni dei quali sono in grassetto, che hanno dimensioni variabili. Vale qui la pena spendere due parole sul rapporto decennale tra Emilio Villa e Adriano Spatola che collaborano per *Bab Ilu, Malebolge, Tam Tam e Baobab*: Villa rappresenta un modello estremamente importante per Spatola a causa delle sue sperimentazioni verbo-visive, ma anche per la sua attenzione alla materialità dell'opera. Appartenendo alla generazione precedente, egli costituisce un punto di riferimento costante nonché un duraturo bacino di suggestioni poetiche. Dato che Villa segue “la legge della frammentazione, prima, e della ricomposizione, poi” (Spatola 1975b, 55), la produzione villiana sta alla base di *Poesia da montare*, nella cui nota introduttiva Spatola spiega di rifarsi al *poème objet* surrealista, alle sperimentazioni della poesia visiva, ai libri lignei di Villa, appunto, e a “certi eccitanti giochi combinatori sul materiale linguistico” (Spatola 1965a, s.p.) che, probabilmente, si riferiscono alla poesia concreta. Il termine “giochi” può trarre in inganno, per un suo possibile rimando al Dada, tanto che, poco dopo, l'autore specifica che non si tratta di un *divertissement*, quanto piuttosto di un esperimento in cui il poeta offre una serie di prototipi – frammenti di parole o di frasi – utilizzabili dal lettore che si fa co-autore, fruitore attivo, che crea tanto quanto il poeta, grazie all'energia vitale prodotta dal gioco compositivo. Il ruolo del lettore, d'altronde, viene ripensato e rivalutato già da diversi anni, basti pensare all'assunto esposto da Stelio Maria Martini nella prefazione a *Schemi*, in cui si dice che “la cooperazione tra autore e lettore è sempre stata la condizione prima, determinante l'esistenza stessa dell'opera d'arte” (1962, s.p.).

Nel 1965, Adriano Spatola pubblica *Zeroglifico: Laboratorio/A*, inaugurando una lunga e fortunata serie di cosiddetti “zeroglifici”. Dal 1° al 10 febbraio, infatti, con Carlo Cremaschi e Claudio Parmiggiani espone, alla Galleria della sala di cultura di Modena, alcune opere realizzate presso il Laboratorio/A di via Bondigli 98 a Modena. Della mostra viene pubblicato un opuscolo contenente una presentazione, scritta da Spatola stesso, una poesia tratta da *Le antiche civiltà semitiche* (1961 [1958], 49) dell'archeologo Sabatino Moscati e la riproduzione di una fotografia di uno “zeroglifico”. Spatola scrive nella suddetta presentazione:

In questo senso, Zeroglifico, come agglomerato di “presenze” elementari, porta in sé lo impulso dell'azione magica, è gioco che invade, con la sua sola presenza, la sfera del sacro, nella quale il sacro è cerimonia, e la cerimonia è serie rituale di gesti. [...] In questo atto vediamo il nuovo potere armonizzatore dell'arte. L'atto dovrebbe essere simbolizzato in modo comprensibile a tutti essendo simboli derivati non da sogni solitari ma dalla osservazione verificabile. (Spatola 1965b, s.p.)

Pasquale Fameli trova in Sigmund Freud e in Herbert Marcuse dei possibili punti di riferimento per “il gioco assunto come atto di liberazione psichica dalle repressive costrizioni della civiltà”⁷ (2017, 13) tra le quali si annovera proprio il linguaggio. Il “sacro” (Spatola 1965b, s.p.) rimanda allo *ieròs* di *ieroglyphikòs*, da cui il termine “geroglifici” che, come è noto, deriva dal greco e significa “sacre incisioni”. Il suo interesse per i geroglifici può avere come

⁷ Fameli individua un'influenza di Freud anche sul ritorno al geroglifico da parte di Spatola. Roberto Contardi, però, mette in luce un problema di traduzione di *Bilderschrift*, ne *L'interpretazione dei sogni*, che letteralmente significa “scrittura per immagini” ed è estendibile quindi a “scrittura pittografica”, mentre nella traduzione italiana del 1948 – quella conosciuta da Spatola – si riscontra “scrittura geroglifica” (Contardi 2005, 17). D'altronde lo stesso Freud inserisce la *Hieroglyphenschrift* solo dalla seconda edizione (1909) per mettere in relazione la decodifica che l'inconscio fa delle immagini viste in sogno e dei geroglifici, poiché in entrambi i casi si mette in moto una traduzione verbale del tutto arbitraria.

antecedente importante quello di Ezra Pound, il quale nei *Cantos* (1925) combina la scrittura alfabetica occidentale con gli ideogrammi orientali e, appunto, i geroglifici (de Rachewiltz 1992, 297-306), così come lo stesso Emilio Villa che usa le lingue antiche in molte delle sue opere. Ora, Spatola, sostituendo “zero” a “gero” intende eliminare il messaggio semantico, per lasciare, in tutta la sua potenza comunicativa, il messaggio iconico. Le “presenze elementari” (Spatola 1965b, s.p.) sono grafemi, o parti di essi, che ci consentono di tornare all’origine, quando i sistemi di scrittura alfabetici, sillabici e ideografici erano uniti e amalgamati in una congerie babelica precedente la nominazione (concetto condiviso, per esempio, da Gastone Novelli che, in *Scritto sul muro* (1958), cerca di reinventare l’alfabeto guardando al segno rupestre in cui si sovrappongono pittura e scrittura). Assegnare un sostantivo a un oggetto prevede l’eliminazione di ogni alternativa all’interno di una stessa lingua provocando, nei secoli, una saturazione nominale, un’impossibilità di assegnare qualcosa di diverso, per cui l’artista è costretto a nascondersi nello strumento della metafora. Connettersi a qualcosa d’altro per descrivere l’oggetto in questione, inoltre, non risolve la problematica, poiché dopo un ulteriore periodo di stratificazione metaforica, si ricade nell’*impasse*. Il ritorno al primordiale o, per dirla come lui, alla “tabula rasa iniziale” (Spatola 1965b, s.p.), dunque, secondo Spatola, è l’unica via d’uscita per l’arte del XX secolo, inaridita da un linguaggio inefficace. Il mezzo che egli sceglie per lo scopo è il *collage*, una tecnica presa in eredità da artisti come Kurt Schwitters e Jean Arp, dalle sperimentazioni avanguardistiche come il Futurismo e il Cubismo, e che condivide con Fluxus, con i poeti visivi e con altri poeti concreti come Dieter Roth e Arrigo Lora-Totino. Si tratta di uno strumento che comporta “l’intertestualità, il riuso, la decontestualizzazione, la allocazione ipertestuale” (Fossati 2010, 122), in quanto “permette di recuperare materiale dai contesti iconografici e linguistici più diversi” (Spatola 1979, 6), provocando uno straniamento nel fruitore, il quale riconosce e al contempo nega l’esistenza dell’oggetto che risulta libero da sedimentazioni analogiche. La fotografia riprodotta mostra uno “zeroglifico” tridimensionale, ovverosia un impilamento di cubi sulle cui facciate, dai colori diversi, sono scritti segni alfabetici frammentati, cosicché l’occhio è portato a comporsi il messaggio. A differenza della *Poesia da montare*, però, si evidenzia la totale assenza di parole che lì si spezzavano da una scheda all’altra, mentre qui l’unità elementare è il grafema. Nello “zeroglifico”, inoltre, notiamo un ribaltamento o una rotazione dei segni, in modo tale da mettere in discussione perfino l’alfabeto che, forse, può essere reinventato e ricodificato secondo nuove necessità. Ognuno di noi ha gli strumenti interpretativi necessari alla comprensione di questo tipo di poesia che – come il “corpo di poesia” belloliano e totiniano – occupa uno spazio o, per meglio dire, un ambiente. Pur essendo “produttore di oggetti artistici” (Spatola 1965b, s.p.) secondo Spatola, l’ambiente in cui essi sono collocati non è ancora al centro dell’attenzione e del dibattito critico, perché l’oggetto artistico, come il linguaggio, ha subito tante, troppe, stratificazioni che lo immobilizzano e lo rendono impermeabile ai necessari influssi esterni. Lo “zeroglifico”, seguendo quest’ottica, è un passo in avanti per la liberazione dell’opera che potrà tornare, come in origine, a muoversi, a contaminarsi e a trasformarsi nello spazio, grazie alla sua “energia vitale” (*ibidem*), avvicinandosi alla “poesia evidente” di Jiří Kolář.

Su *Linea Sud*, nel 1966, vengono dedicate alcune pagine agli “zeroglifici”, con una spiegazione di Spatola – che riprende, in parte, la presentazione dell’opuscolo del 1965 – e la riproduzione di tre fotografie: la prima, del Laboratorio A, è uno “zeroglifico” di Cremaschi, Parmiggiani e Spatola; la seconda ritrae uno “zeroglifico” di Parmiggiani e Spatola, dove i cubi sono tutti bianchi con segni neri e contrastano con il pannello retrostante dove il rapporto

cromatico è invertito; la terza e ultima fotografia ritrae *Puzzle-poèm n.4*, cioè una custodia contenente cubi lignei laccati di “zeroglifici”, realizzata sempre da Spatola e Parmiggiani⁸.

Nello stesso anno, per la medesima collana di *Poesia da montare*, Il Dissenso, delle edizioni Sampietro, Spatola pubblica *Zeroglifico*, una raccolta di schede su cartoncino rigido (formato 12x17,5 cm) non rilegate ma racchiuse in un contenitore a busta. Le tredici composizioni sono in bianco e nero e, pur essendo bidimensionali, appaiono all’occhio come corpi in relazione con lo spazio circostante “che non è più puro contenitore di segni ma è segno strutturale esso stesso” (Bonito Oliva 1969, s.p.)⁹. Francesco Guerrieri rileva che “ciò che questo tipo di operazione comunica è essenzialmente se stessa [...] non è comunicazione di un messaggio, ma comunicazione di una struttura di possibili messaggi interrelazionati” (1969, s.p.). Grazie a tale procedimento, “il linguaggio appare per il periodo in cui viene consumato, e i residui sono abbondantissimi” (Spatola 1977a, 108) per cui è tramite essi, ponendoli in rapporto con lo spazio, che si costruisce qualcosa di nuovo, un’opera aperta, dove si riscontra “un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante” (Eco 1997 [1967], 16). Il VI – pubblicato anche sul catalogo *Per una collocazione della poesia concreta e visuale* (Spatola 1973b, s.p.), per la mostra svoltasi presso la Galleria Peccolo di Livorno nel giugno 1973 – e l’VIII sono caratterizzati dal sovradimensionamento dei caratteri che, frantumati per la loro dilatazione, e collocati in cubi dove compaiono ondegianti bande striate, provocano tipici effetti *optical*. Il I e l’XI testo sono evidentemente confrontabili con i *Plakate* di Franz Mon, che definisce il reticolo testuale come “una superficie che cattura l’occhio”¹⁰: la fusione di materiale linguistico, sovrapposto e parcellizzato fino a trasformarsi in qualcosa d’altro, crea un cortocircuito durante l’atto della visione, perché l’occhio tenta di afferrare forme note – le lettere dell’alfabeto – ma raccoglie una figura unitaria che produce sensazioni variabili da persona a persona.

Allo stesso modo, il II e il V sono comparabili ai *Textflächen* (1967), i testi-superficie, di Mon in cui le cesure cromatiche corrispondono a veri e propri tagli dei grafemi che, rielaborati potenzialmente all’infinito, possono dischiudere significati altri. Al contrario di quanto afferma Sandro Sproccati che nega qualsivoglia connessione tra le due esperienze (1986, 10), lo stesso Arrigo Lora-Totino, su *Poesia concreta*, parla di un’influenza di Mon su Spatola (2002, 184), anche se, a questa altezza cronologica, i due lavorano contemporaneamente e raggiungono risultati affini, per cui risulta difficile stabilire la direzione di tale influsso, ma è certo che le loro produzioni verbo-visuali di questi anni siano da mettere a confronto. Già dal 1959, peraltro, Jiří Kolář utilizza delle bande verticali, orizzontali, oblique, quadrate, molteplici ecc. nei suoi *collages* – tecnica chiamata *rollage* – come se tra l’occhio e l’oggetto ci fossero delle grate o, comunque, degli ostacoli che ne mutino la visione. Il XII e ultimo “zeroglifico”, infatti, ha numerosi punti di tangenza con la poesia di Kolář, in cui pare che la pagina abbia subito cancellature, mostrando solo delle tracce, dei frammenti di parole che il lettore può e deve completare. *Zeroglifico* nasce, quindi, da idee circolanti, da dibattiti internazionali, da opere esposte nelle mostre collettive, rispondendo a impulsi provenienti da svariate culture unite, per dirla come Alois Riegl, dalla

⁸ Già nel 1965, presso la Libreria Feltrinelli di Bologna, Claudio Parmiggiani e Adriano Spatola espongono i loro *Puzzle poems*, una raccolta di oggetti combinabili, smontabili e ricomponibili. Nel 1968, inoltre, pubblicano un *Puzzle-poème* su *Phantomas* (Parmiggiani, Spatola 1968, 192-194).

⁹ La citata opera di Spatola (1966) e il commento critico di Bonito Oliva (1969) sono reperibili in versione digitale nel sito web dell’Archivio Maurizio Spatola (<http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_storici/S00192.pdf>, 11/2020).

¹⁰ Ed. orig. Mon 1994, 104: “eine Fläche, die ins Auge fällt”. Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Kunstwollen (Riegl 1893, 1-32; Reynolds Cordileone 2014, 201-216), ovverosia quella “volontà artistica comune” che emerge in una certa epoca per determinate condizioni politiche, economiche, sociali e culturali.

Al 1966 risale anche uno “zeroglifico” privo di titolo, conservato presso la collezione Anna Spagna Bellora e pubblicato in *Nuove scritture* (Spatola 2005 [1966], 20-21): si tratta di un *collage* (48,5x36,5 cm) piuttosto articolato, dove cesure apposte a diverse altezze danno un effetto ottico di sinuosità. L'elemento rimarchevole è la presenza del colore, descrivibile come un rosso pozzuoli, che si alterna al bianco delle pagine. Sempre nel 1966 – anno in cui, peraltro, organizza un'esposizione, chiamata proprio Poesia concreta, con Franco Verdi presso la Galleria Bigoni di Ferrara – Spatola pubblica quattro “zeroglifici” inediti sulla rivista *Uomini e idee*, intitolati “Lui e lei”, “Movimenti”, “Poema in prosa 1” e “Verticale A” (Spatola 1966b, 53-54). “Lui e lei” ha ancora quelle strisce nere su cui vediamo “muovere” le lettere, ricordando il meccanismo di scorrimento dei disegni utilizzati nei cartoni animati. I grafemi sembrano saltare da un blocco all'altro, trovando il loro completamento al passo successivo. “Movimenti”, invece, sembra simulare il rimbalzo di un oggetto sferico, forse di una palla, di cui vediamo la scia, quasi fotografando delle sezioni dell'oggetto a ogni altezza raggiunta. “Poema in prosa 1” e “Verticale A”, invece, presentano le consuete cesure, verticali nel primo e oblique nel secondo, tra le lettere che, in “Poema in prosa 1”, sono sia dritte che ribaltate a specchio. L'anno seguente, Spatola, Cremaschi e Parmiggiani espongono i loro “zeroglifici” alla Galleria La Carabaga di Genova.

Nel 1975, per le edizioni Geiger, Spatola pubblica la seconda edizione di *Zeroglifico*, con una nota introduttiva di Giulia Niccolai, “Una proposta di interpretazione degli zeroglifici”, che prova a gettare luce su quelle creazioni spatoliane tanto complesse quanto suggestive. Il merito più rimarchevole dell'intervento è di aver evidenziato la progressiva mutazione degli “zeroglifici” che “si sono man mano caricati delle connotazioni di ipotetiche note musicali, di riduzione segnica (come da spartito) di un componimento musicale” (Niccolai 1975a, 5). Le bande bianche e nere che regolarmente si alternano in certe tavole, allora, ci richiamano alla mente la tastiera di un pianoforte e i segni spezzati, magari, ci rimandano a delle note musicali con una differente veste tipografica. Note e lettere hanno in comune le innumerevoli possibilità combinatorie, la capacità di veicolare messaggi ed emozioni, ma condividono anche le secolari stratificazioni, per cui possiamo concludere che il poeta tenta di reggere il confronto tra testo e spartito. Nello stesso anno, su un numero antologico di *Delo*, contenente vari testi afferenti alla poesia concreta, viene pubblicato uno “zeroglifico”¹¹ (Spatola 1975c, s.p.), in bianco e nero, in cui le lettere – si tratta prevalentemente di “s” ed “m” – subiscono cesure e sovrapposizioni. Tra le innumerevoli possibilità compositive offerte dal gesto, così carico di potenziale comunicativo, il poeta sceglie qui la dilatazione di ogni carattere, del quale vediamo solo una piccola porzione. Contemporaneo ma diverso tecnicamente è uno “zeroglifico” senza titolo conservato presso la collezione Spagna Bellora del Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, dove le lettere sono abbastanza identificabili nonostante l'abbondanza di cancellature: i caratteri, scritti con trasferibili su carta, sembrano sfumare nella pagina che sta per tornare omogenea, se non fosse che il poeta ha fermato il dissolvimento del testo – dalla struttura vagamente triangolare – appena in tempo.

Spatola fa uscire per la Red Hill Press, nel 1977, un nuovo volume intitolato *Zeroglyphics*, che contiene le prime dodici composizioni (non viene riproposta la tredicesima tavola, che non

¹¹ Nella pagina successiva, inoltre, troviamo la riproduzione di una fotografia di Spatola che si trova in aperta campagna e indica uno steccato: sui fili di ferro, che collegano un palo e l'altro della staccionata, sono legati sei grandi oggetti, disposti uno accanto all'altro, in modo da comporre la parola *voyage*.

contiene materiale linguistico, ma una giustapposizione irregolare di quadrati neri, su fondo bianco, alternati in tre punti a dei triangoli) – quelle, per intenderci, pubblicate su *Zeroglifico* nel 1966 – e altri sei “zeroglifici”. Poiché non sono né intitolati né numerati, ci riferiamo solo ai “nuovi” testi, da I a VI, secondo l’ordine all’interno del libro: se il III “zeroglifico” è impostato esattamente come quello pubblicato su *Delo*, con una sovrapposizione prevalente di “s” e di “a”, in stampatello e in grassetto, il V recupera la struttura della prima tavola pubblicata nel 1966 – e quindi anche di questo volume – con alcune cesure, tra un segno e l’altro, e una concentrazione di “i” che, nonostante i tagli, sono riconoscibili. Il I e il IV sono, invece, più innovativi: la prima caratteristica comune è che entrambi occupano tutto lo spazio della pagina; in secondo luogo, ciò che appare è un cumulo di brandelli di grafemi. Se il I testo, già pubblicato col titolo di *Zeroglifico* sul quinto numero di *Tam Tam* del 1973 (Spatola 1973a, 23) e su *Anthologie visuelle poëzie. Visual poetry anthology*¹² del 1975, dà spazio esclusivamente alle lettere dell’alfabeto o a parti di esse, il IV accoglie anche simboli e segni di interpunzione: questa tavola è suddivisa in porzioni delimitate da sottili linee discontinue e vede ogni segno ruotato di 90°, per cui siamo costretti a leggere – o forse è più appropriato dire a guardare – dall’alto in basso. Il II “zeroglifico”, pubblicato anche in *Raccolta Italiana di Nuova Scrittura*, sembra l’ingrandimento di una pagina di giornale, ma l’assenza di spazi tra una parola e l’altra, le sovrapposizioni nella parte centrale e le cancellature qua e là fanno capire che siamo in presenza di qualcosa d’altro, di una manipolazione del materiale verbale solitamente impiegato nei sistemi di informazione. La VI e ultima tavola, infine, vede nuovamente la rotazione di 90° dei caratteri, le cesure, le sovrapposizioni e il grassetto, rappresentando un compendio degli “zeroglifici” precedenti, in cui “reading expands itself, it spreads and disperses towards the four cardinal points of the horizon” (Barilli 1977, s.p.). Guardando queste tavole, allora, notiamo che il testo poetico non solo è divenuto testo-spartito, ma anche testo iconico dato che, come dice Renato Barilli, “the map of the arts does not present itself any more as a series of separate islands” (*ibidem*). Sempre nel 1977, su un numero triplo di *Tam Tam*, Spatola pubblica cinque “zeroglifici” (44-48) neri su sfondo bianco, inseriti in un riquadro avente il bordo sinistro seghettato, mentre i grafemi hanno varie orientazioni e diversi livelli di leggibilità da uno “zeroglifico” all’altro. Lo stesso meccanismo lo ritroviamo, per esempio, in un *collage* (Spatola 1986, 21) del 1985, formato 13,5x9 cm, contenuto nel citato volume *A. Spatola*. Sul quinto numero di *Aperti in squarci*, compaiono “4 ova zeroglifiche” (Spatola 1977b, 7) sulla medesima pagina: stavolta gli “zeroglifici”, dai caratteri neri con cesure bianche, sono immersi in quattro isole ottenute con stralci di giornale o di qualche libro, tre dei quali sono in lingua italiana e uno in lingua tedesca. Queste “uova” sono di dimensioni irregolari, ma sono posizionate sulla pagina specularmente, formando una sorta di quadrato. Lo “zeroglifico”, in questo caso, nasce proprio da quel calderone di parole, rompe il guscio e si impone – i segni sono, infatti, sovrapposti sugli stralci – sulla vecchia generazione, il discorso sul giornale, con nuove caratteristiche e nuove potenzialità.

¹² All’antologia partecipano, tra gli altri, Augusto De Campos, Richard Kostelanetz, Anna e Martino Oberto, Sarenco, William Xerra e Joaquim Branco.



Fig. 1 – Adriano Spatola, “4’ ova zeroglifiche”, *Aperti in squarci* (1977, vol. II, n. 5)

Per la casa editrice Campanotto, in un numero speciale monografico della rivista *Zeta*, Spatola pubblica nel 1981, in cento esemplari firmati dal poeta e realizzati dalle Grafiche Piratello di Piasan di Prato, il portfolio *Z di zeroglifico*, una cartella cartonata (50x36 cm) contenente sei serigrafie su cartoncino (50x35 cm) dove le lettere si mescolano a numeri – come nella tavola n. 5 – a segni grafici di varia natura – basti guardare i sottili segmenti che si accumulano nella quarta e nella sesta tavola – e piccole forme geometriche (mi riferisco, in particolare, ai quadrati che affollano il primo e il secondo “zeroglifico”). La raccolta, descritta da Corrado Costa come “lo specchio rotto della poesia [...] che rispecchia in frantumi le immagini della scrittura” (1981, s.p.), è ancora caratterizzata dal bianco e nero, ma già sono presenti elementi extraverbali che spostano ulteriormente l’asticella più nei pressi dell’iconico che del linguistico, tramite la parcellizzazione del testo che “si spinge fin dentro la materia insonorizzata dell’alfabeto e il colpo della forbice va oltre i tessuti epiteliali della narrazione” (*ibidem*). L’operazione avviata da Spatola nel 1965, quindi, insiste progressivamente sulla frantumazione e sull’illeggibilità volte a “conservare l’innocenza delle parole” (*ibidem*). Nel 1982, al Mulino di Bazzano, per le edizioni Tam Tam, Spatola realizza un fascicolo di formato 35x25 cm, intitolato *Piccolo Majakovskij per El Lisinskij*, all’interno del progetto Trisegno, curato da William Xerra. Dal 1982 al 1985, infatti, Xerra pubblica alcune scatole contenenti quattro o cinque fascicoli di autori diversi, come Ugo Carrega, Luciano Caruso e Arrigo Lora-Totino. Il fascicolo di Spatola, che ospita

uno “zeroglifico”, esce nella prima scatola con “Si ignora tuttora un precedente persuasivo” di Giuliana Pini, “Ultimo sogno” di Armando Marocco e “Cavelforon” di Pierre Restany. Lo “zeroglifico” ha caratteri rossi e caratteri neri affastellati sullo sfondo bianco che, a ben vedere, a volte si fa in primo piano, rompendo il colore sottostante. Gli strati sono indefiniti, la superficie è permeabile e sono pochissime, ora, le lettere che il nostro occhio può individuare (una “s” nera a sinistra, una “x” nera al centro e una “h” rossa a destra).

Per l’XI Quadriennale Nazionale d’Arte, organizzata al Palazzo dei Congressi di Roma dal 16 giugno al 16 agosto 1986, Spatola presenta sette opere: “Z di Zeroglifico (1)”, “Z di Zeroglifico (2)”, “Q/1”, “Q/2”, “Q/3”, “Q/4” e “Iconoscrittura (0486/1)”¹³. “Z di Zeroglifico (1)” mostra il consueto meccanismo di cesure verticali e oblique, ma, stavolta, i tagli sono bianchi, svuotando maggiormente la superficie artistica, rispetto agli “zeroglifici” precedenti. Dopo un primo blocco di frammenti, si trova un’ampia fascia bianca seguita da altri spezzoni, stavolta di piccole dimensioni, di lettere e numeri. Le cancellature ci consentono di vedere qualche maiuscola, sei numeri e qualche lettera minuscola. In occasione del XVI Premio Nazionale Città di Gallarate dedicato alle arti visive, viene esposto uno “zeroglifico” senza titolo di Spatola alla mostra Parola immagine per l’aggiornamento di un museo, tenuta dal 22 settembre al 26 ottobre 1991, presso la Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate. Poiché il poeta muore tre anni prima, è grazie all’Archivio Della Grazia di Nuova Scrittura di Milano che uno “zeroglifico” spatoliano può partecipare a questa grande esposizione, a cui collaborano, tra gli altri, Vincenzo Accame, Arrigo Lora-Totino, Mirella Bentivoglio, Stelio-Maria Martini, Ugo Carrega, Luciano Caruso, Eugenio Miccini, Emilio Isgrò, Luciano Ori ed Emilio Villa. Questo “zeroglifico” è un collage 32x23cm e, pur essendo privo di data, risale probabilmente agli anni Settanta, perché è in bianco e nero, le sovrapposizioni permettono comunque la visione dei grafemi e, infine, non ci sono segni extraverbali.

Gli “zeroglifici” degli ultimi anni sono i *collages* prevalentemente monocromi – con qualche eccezione di policromia – dove si nota un sostanziale occultamento del materiale linguistico iniziale – per questa operazione si pensi ad Arrigo Lora-Totino, a Emilio Isgrò ma anche ad Alain Arias-Misson – senza più concedere la *chance*, in questo modo, al lettore di rielaborare, completare e interpretare quei segni comunque suggeriti, come vediamo su *A. Spatola* in cui trovano spazio alcuni dei suoi “zeroglifici” più recenti. Il primo *collage* (Spatola 1986, 4) è del 1985, ha un formato 10,5x18,5 cm, ha caratteri azzurri su fondo bianco, ma molte delle lettere sono ancora riconoscibili, al contrario del secondo *collage* (ivi, 9) (13x20,5 cm): qui la composizione di listelle su fondo bianco, di dimensioni diverse, produce una visione stratificata, moltiplicando e rifrangendo piani che celano parzialmente le lettere che spuntano da una tessitura di linee. Il terzo¹⁴ (ivi, 11) e il quarto¹⁵ (ivi, 15) entrambi rossi e bianchi, sembrano l’uno l’evoluzione dell’altro: nel quarto riusciamo a leggere delle lettere bianche che, però, affogano in una distesa di rosso, soprattutto nella porzione centrale del testo; nel terzo, invece, stavolta i ritagli ricoprono quasi totalmente le lettere, lasciando qualche segno bianco, ma in prevalenza l’occhio percepisce un agglomerato di rosso.

¹³ Il 15 maggio 1986, come ho potuto vedere dal materiale d’archivio consultato presso l’Archivio Biblioteca Quadriennale, Adriano Spatola invia al Presidente Giuseppe Rossini una lettera avente per allegati una scheda di partecipazione e la fotografia di una delle opere. In quest’ultima, si nota una tabella con le caratteristiche delle opere esposte dall’artista: “Z di Zeroglifico (1)”, composto nel 1983, è una litografia su carta (30x50cm) come “Z di Zeroglifico (2)”; “Q/1” è un *collage* del 1984 (44x32cm); “Q/2” è un *collage* del 1985 (70x50cm) così come “Q/3” (44x32cm) e “Q/4” (50x70cm); “Iconoscrittura (0486/1)” è un *collage* su carta (70x50cm) composto nel 1986. Accanto a ciascuna opera è segnalato anche il prezzo di vendita.

¹⁴ È datato 1985 e ha formato 13,5x18,5 cm.

¹⁵ È datato 1985 e ha formato 13x18 cm.

Nel 1989, in un volume postumo di *Doc(k)s* dedicato a Spatola, appaiono sette “zeroglifici” (Spatola 1989, 17-23) di una stagione tarda della sua produzione, come si evince dalle loro caratteristiche, fatta eccezione per il primo di essi, che sembra ricordare, invece, quelle prime composizioni cubiche: qui le forme sono triangolari e in parte sovrapposte, ma le lettere sono evidentemente identificabili, oltre ad avere le medesime dimensioni. Il secondo testo è un *unicum* tra gli “zeroglifici”, costituendo un caso limite a causa della cancellazione quasi totale della sua struttura: l’operazione che Spatola compie, in tal caso, è quella di ridurre al massimo il materiale verbale, dando spazio al bianco della pagina che sembra coprire le tracce collagiste. Il terzo, il quarto, il quinto e il sesto “zeroglifico” della *suite* sono, invece, il risultato di un accumulo di ritagli di svariate forme e dimensioni che si accostano, si coprono e si scontrano in una mescolanza convulsa di segni e di colori che si stratificano nello spettro ottico. Notiamo, però, che viene riassunta in questa breve rassegna l’evoluzione data agli “zeroglifici” dal poeta che, via via, ne complica l’assimilazione visiva: il settimo e ultimo testo, infatti, è costituito da uno sfondo dipinto a pennellate brusche e corpose e da una pila di striscioline indistinguibili, inframezzate dal colore sottostante, recanti segni che l’occhio tenta invano di decodificare. Gli “zeroglifici” spatoliani, quindi, nel corso degli anni, vedono un’erosione ulteriore dei residui semantici, aprendo la porta d’accesso al colore e, con esso, alla totale supremazia del significante sul significato, in un graduale spostamento del baricentro tra testo e immagine in favore della seconda. Se questo squilibrio conduce Sproccati a licenziare l’esperienza di Belloli, Gomringer e i De Campos a “preistoria del concretismo” che ha solo una “parziale efficacia” (Sproccati 1986, 14) rispetto all’evoluzione del concretismo di Spatola, ritengo che sia qui, invece, da individuare l’inaridimento progressivo della comunicatività degli “zeroglifici”. Il denso coagulo di grafemi apre a un’infinita possibilità di interpretazioni ma, al contempo, elimina gli *input* iniziali, disarmando l’intuito e si mostra come pittografia disconnessa dal referente reale. Nonostante i limiti e le criticità che caratterizzano l’operazione degli “zeroglifici”, è necessario ravvisare che Spatola, attraverso una “‘riumanizzazione’ dei segni” (Spatola 1978, 7) e una “‘rivendicazione’ dell’iconografia” (*ibidem*), ha portato a compimento quella regressione del linguaggio che Armando Novero, sul terzo numero di *Antipiùgù*, considera come unico strumento per rinnovare il vetusto linguaggio poetico (1964, 103-116).

Riferimenti bibliografici

- Balboni M.T. (1977), *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, Pollenza, La nuova Foglio.
- Barilli Renato (1977), “A Word from Renato Barilli”, in Adriano Spatola, *Zeroglyphics*, Los Angeles-Fairfax, The Red Hill Press, s.p.
- Bonito Oliva Achille (1969), “Zeroglifico metonimico”, *Geiger*, vol. 3, n. 3, s.p., <https://www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/bd20a4a_2159e3.jpg> (11/2020).
- Celli Giorgio (1986), “Una nota per Adriano Spatola”, in Adriano Spatola, *A. Spatola*, Udine, Campanotto, 5-7.
- Contardi Roberto (2005), “Introduzione”, in Id. (a cura di), *L’interpretazione dei sogni libro del secolo. L’immagine tra soggetto e cultura*, Milano, Franco Angeli, 9-26.
- Costa Corrado (1981), “Z di Zeroglifico”, in Spatola 1981, s.p.
- de Rachewiltz Boris (1992), “Pound traduttore di liriche egizie”, in Luca Gallesi (a cura di), *Ezra Pound 1972/1992*, Milano, Greco & Greco, 297-306.
- Eco Umberto (1997 [1967]), “Introduzione alla II edizione”, in Id., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, RCS, 15-28.
- Fameli Pasquale (2017), “Lo ‘Zeroglifico’ di Adriano Spatola, una sintesi di postmodernità”, *Testuale: critica della poesia contemporanea*, vol. 34, n. 59, 12-16.

- Ferro P.L., a cura di (1992a), *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan.
- (1992b), “Adriano Spatola e la poesia come strategia di salvezza”, in Ferro 1992a, 51-73.
- Fontana Giovanni (1992), “Adriano Spatola: il corpo, la voce: la parola totale”, in Ferro 1992a, 111-135.
- Fontanella Luigi (1992), “Gli esordi poetici di Adriano Spatola”, in Ferro 1992a, 29-38.
- Fossati Paolo (2010), *Officina torinese. Gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de l'Unità 1965-70*, a cura di Gianni Contessi, Martina Panzeri, Torino, Arago.
- Freud Sigmund (2014 [1948]), *L'interpretazione dei sogni*, trad. di Antonella Ravazzolo, Roma, Newton Compton Editori. Ed. orig. (1899), *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke.
- Gamberini Spartaco (1991), “Il ‘Labirinto’ di Adriano Spatola”, *Testuale. Critica della poesia contemporanea*, vol. 8, n. 12, 66-68.
- Guerrieri Francesco (1969), “Zeroglifici e altro”, *Geiger*, vol. 3, n. 3, s.p.
- Lora-Totino Arrigo (2002), “Note ai testi”, in Id., *Poesia concreta*, Mantova, Sometti, 155-200.
- Martini Silvano (1977), “Spatola e la poesia totale”, *Aperti in squarci*, vol. 2, n. 5, 19-20.
- Martini S.M. (1962), “Prefazione”, in Id., *Schemi*, Napoli, Edizioni di Documento-Sud, s.p.
- Minarelli Enzo, Osti Maurizio, a cura di (2012), *3 editori storici d'avanguardia: Sampietro Editore, Geiger Baobab, 3Vi Tre. Dalla sperimentazione grafica al suono*, Pasian di Prato, Campanotto Editore.
- Mitchell W.J.T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Moles A.A. (1971), *Art et ordinateur*, Parigi, Casterman.
- Mon Franz (1967), *Animal nur das alphabet gebrauchen*, Stuttgart, Hansjörg Mayer.
- (1994), *Essays*, Berlin, Gerhard Wolf Janus Press.
- Moscatti Sabatino (1961 [1958]), *Le antiche civiltà semitiche*, Milano, Feltrinelli.
- Novelli Gastone (1958), *Scritto sul muro*, Roma, L'Esperienza moderna.
- Novero Armando (1964), “La ricerca dei confini individuali”, *Antipiugù*, vol. 4, n. 3, 103-116.
- Parmiggiani Claudio, Spatola Adriano (1968), “Puzzle-poème”, *Phantomas*, vol. 16, n. 78/82, 192-194.
- Pound Ezra (2012 [1925]), *XXX Cantos*, trad. e cura di Massimo Bacigalupo, testo con traduzione italiana a fronte, Parma, Guanda.
- Reynolds Cordileone Diana (2014), “Riegl as Educator”, in Ead., *Alois Riegl in Vienna 1875-1905. An Institutional Biography*, Farnham, Ashgate, 201-216.
- Riegl Alois (1893), “Der geometrische Stil”, in Id., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, Georg Siemens, 1-32.
- Spatola Adriano (1961), *Le pietre e gli dei*, Bologna, Tamari.
- (1964a), *L'oblò*, Milano, Feltrinelli.
- (1964b), “9 fotogrammi”, *Ex*, vol. 2, n. 2, s.p.
- (1964c), “Introduzione”, in Id., *Opere di artisti: Squarza, Valbonesi, Ruspaggiari, Gerra, Parmiggiani, Poli*, Modena, Comune di Modena – Servizi culturali, s.p.
- (1965a), *Poesia da montare*, Bologna, Sampietro.
- (1965b), *Zeroglifico: Laboratorio/A*, Modena, Comune di Modena – Servizi culturali, s.p.
- (1966a), *Zeroglifico*, Bologna, Sampietro.
- (1966b), “Quattro poesie concrete”, *Uomini e idee*, vol. 8, n. 2, nuova serie, 53-54.
- (1966c), “Zeroglifici”, *Linea-Sud. Nuova rassegna d'arte e cultura d'avanguardia*, vol. 3, n. 3-4, s.p.
- (2005 [1966]), s.t., in Glauco Mambrini, Gabriella Anedi, Laura Colombo *et al.* (a cura di), *Nuove scritture. Poesia visuale nelle collezioni milanesi*, Milano, D'Ambrosio, 20-21.
- (1978 [1969]), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.
- (1973a), “Zeroglifico”, *Tam Tam*, vol. 2, n. 5, 23.
- (1973b), s.t., in, *Per una collocazione della poesia concreta e visuale*, s.l., s.e., s.p.
- (1975a), *Zeroglifico*, Torino, Geiger.
- (1975b), “Cosmogonia ‘pubblica’ e ‘privata’ in Emilio Villa”, *Uomini e idee. Rivista di letteratura, estetica, psicologia e arte contemporanea*, vol. 18, n. 2-4, 55-60.
- (1975c), “Hijeroglif”, *Delo*, vol. 21, n. 3, s.p.

- (1975d), “Poem”, in G.J. de Rook (ed.), *Anthologie visuele poëzie. Visual poetry anthology*, Utrecht, t’ Hoogt, s.p.
 - (1977a), *Zeroglyphics*, Los Angeles-Fairfax, The Red Hill Press.
 - (1977b), “4’ ova zeroglifiche”, *Aperti in squarci*, vol. 2, n. 5, 7.
 - (1977c), “Zeroglifici”, *Tam Tam*, vol. 5, n. 14, 15, 16, 44-48.
 - (1977d), s.t., in Vittorio Fagone (a cura di), *Raccolta Italiana di Nuova Scrittura*, Milano, Mercato del Sale, 108-109.
 - (1979), “La forma della scrittura”, in Adriano Spatola, Giovanni Fontana (a cura di), *Oggi poesia domani. Rassegna internazionale di poesia visuale e fonetica*, Fiuggi, Comune di Fiuggi – Assessorato al Turismo, 4-6.
 - (1981), *Z di zeroglifico*, numero monografico di *Zeta*, Pasian di Prato, Campanotto, s.p.
 - (1982), *Piccolo Majakovskij per El Lisinskij*, Mulino di Bazzano, Tam Tam.
 - (1986), *A. Spatola*, Udine, Campanotto.
 - (1989), s.t., *Doc(k)s*, vol. 14, n. 5, Seconda Serie, 17-23.
- Sproccati Sandro (1986), “Zeroglifico, ipotesi per un ‘suprematismo’ grafematico”, in Spatola 1986, 8-18.
- Vetri Lucio (1992 [1986]), *Letteratura e caos. Poetiche della ‘neo-avanguardia’ italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia.
- Zaganelli Giovanna (1999), *Dalla lingua all’immagine. Studi di semiotica testuale*, Milano, Lupetti- Editori di Comunicazione.



Citation: A. Mariani (2020) Fontane di Roma: Richard Wilbur e gli altri. *Lea* 9: pp. 197-214. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12428>.

Copyright: © 2020 A. Mariani. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Fontane di Roma: Richard Wilbur e gli altri

Andrea Mariani

Università degli Studi “Gabriele d’Annunzio”, Chieti-Pescara
([<amariani@unich.it>](mailto:amariani@unich.it))

Abstract

The essay analyzes one of the most celebrated poems by Richard Wilbur (“A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra”, 1955) along three critical lines: 1. as an original example of a modern ekphrastic text, which proposes to establish a fruitful dialogue between a piece of poetry and a Roman fountain, a (not completely “silent”) work of art; 2. as the result of a dense textual “intercourse” with other – less known – poems in the Anglo-American tradition (by Louise Bogan and Anthony Hecht); 3. as the occasion for an ethical discourse, that can be read in the context of two poems in the German language (by R.M. Rilke and C.F. Meyer). The concluding remarks point at the deep significance of Wilbur’s post World War Two residence in Rome, as well as the multiple humane echoes originating from his literary stance.

Keywords: Angloamerican poetry, *ekphrasis*, intersemiosis, intertextuality

1. Premessa

“Odd that a thing is most itself when likened”, si meraviglia Richard Wilbur nel verso conclusivo di “Lying”, una tra le sue poesie più complesse e rappresentative (1988, 9-12). Ma è davvero tanto strano che “qualcosa appaia soprattutto se stessa quando è paragonata a un’altra”? Strano, semmai, che una tale affermazione si trovi in un poeta che ha a lungo basato la sua poetica sul fruttuoso confronto (spesso una vera e propria strategia di “contrappunto”) fra “cose” e idee, azioni e pensieri, e la sua visione del mondo sulla dialettica fra i due, apparentemente alternativi, livelli della realtà etica: la tensione spirituale e l’interesse per l’imperfetto mondo dei “sensible objects”¹. Wilbur

¹ Paradigmatici, in questo senso, i due testi complementari “Love Calls Us to the Things of This World” e “A World without Objects Is a Sensible Emptiness”; in cerca di una conciliazione tra le due istanze, Wilbur rifiuta,

è, inoltre, riconosciuto come uno dei più straordinari produttori di metafore della poesia angloamericana contemporanea, e la metafora è, per l'appunto, lo strumento retorico che coglie, suggerisce, o allude all'essenza della realtà, paragonandola a qualche *altra* cosa (Lanati 1982, 22; Hecht 1989, 64-70)². Il poeta e il critico moderni sanno bene che non di rado si riesce a dire qualcosa di sensato e convincente su un tema o un oggetto di interesse, solo grazie a un'analisi contrastiva/comparativa, intersemiotica o intertestuale che sia. Sanno, inoltre, che ciò avviene sia quando si mettono a confronto due termini che sembrano legittimamente assimilabili (per esempio "All'Italia" di Petrarca e "All'Italia" di Leopardi), sia quando si accostano due termini chiaramente distinti o, addirittura, inconciliabili: per esempio i sonetti di Petrarca per Laura e quelli di Dante per Beatrice. Nel primo caso, il confronto individua le differenze al di là delle somiglianze, nel secondo le affinità al di là delle differenze. Nella storia della letteratura degli Stati Uniti, eccellenti esiti hanno prodotto le analisi in parallelo o, per così dire, "ad antifona", dei due "maggior fabbri", Pound e Eliot, e quelle, forse più sorprendenti, di Whitman e Dickinson, da Harold Bloom a Sandra Gilbert (Gilbert 1986; Bloom 2015; Ozick 2015).

Muovendo da tali premesse, intendo, in questa sede, leggere una delle poesie più note di Wilbur, "A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra" (Wilbur 1963, 103-105) secondo una duplice strategia contrastiva: da un lato partendo da una ricognizione della sua struttura ecfraistica – già analizzata da autorevoli interpreti come John Hollander (1995, 269-272)³ –, dall'altro collocandola nel contesto di altre poesie dedicate a delle fontane di Roma. In entrambi i casi emergerà la centralità, per Wilbur non meno che per gli altri poeti cui accosterò il suo testo, del rapporto fra arte verbale e arte visiva, e la sua funzionalità a livello linguistico-formale non meno che a livello tematico e di riflessione etica. Aggiungo che, più di ogni altro prodotto di arte figurativa, la fontana confuta l'antica obiezione del *Laocoonte* di Lessing (1766), offrendosi al poeta/fruitori, che si accinge a *scriverla* tramite la sua ecfraisi, non soltanto un'illuminazione, fissata in un "istante irripetibile" ("einzigem Augenblick"), ma ulteriori elementi, per merito dei quali l'oggetto d'arte – non più solo pretesto o ipotesto – diventa il motore della costruzione verbale, identificandosi con essa (Heffernan 1993). Se l'ecfrasi ha, per statuto, il progetto di dare voce a un "silent work of art", si deve osservare che la fontana – a meno che non sia una "sundried fountain" in rovina, come quella descritta da Margaret Fuller in una memorabile pagina dei suoi dispacci da Roma (1971, 420) – ha già una voce, che il poeta deve ascoltare, e si offre ad altri organi di senso, non soltanto alla vista⁴. La poesia dedicata a una fontana è dunque un'interlocuzione, un dialogo tra immagini, voci, suoni, parole (scritte ed, eventualmente, pronunciate). Nel caso specifico, Wilbur si avvale, sinesteticamente, degli elementi costitutivi di una fontana, senza i quali una poesia fluida, musicale e mobile, come la sua, avrebbe avuto

programmaticamente, un'ascesi che trascuri, o addirittura disprezzi, il mondo terreno. Cfr. anche Wai 1996, 244-247 e Gery 1989, 114. Per un'analisi di "A World without Objects is a Sensible Emptiness", si veda Mariani 2020, 187-189.

² Hecht non può fare a meno di citare la nota affermazione di Aristotele: "A good metaphor implies an intuitive perception of the similarities in dissimilars" (1989, 66). Lanati parla della tendenza, in Wilbur, a riconoscere "la differenza assoluta dell'altro" (Lanati 1982, 22).

³ L'ecfrasi, come si sa, è un caso particolare di ipotiposi, e quindi coinvolge le strategie di "descrizione": cfr. Spiegelman 2005. In anni più recenti, si segnalano come particolarmente significativi i contributi di Elizabeth Bergmann Loizeaux (2008, reviewed by Diederik Oostdijk 2011, 115-116), e di David Kinloch (2010) e, di nuovo, di James Heffernan (2018, 165-175). In area italiana, si vedano Gianni Venturi e Monica Farnetti (2004) e Enza Biagini (2011).

⁴ Di converso, si potrebbe supporre che nel dialogo (apparentemente solo sonoro, reale o virtuale) fra fontane e musica sia assente, o di poca importanza, la componente visiva; il che è lungi dall'esser vero, come dimostra il noto poema sinfonico *Fontane di Roma*, di Ottorino Respighi (1916; prima esecuzione Roma, Augusteo, 1917).

più difficoltà nel tessere il suo discorso: mi riferisco al risuonare delle acque, al tremolare dei riflessi sulle superfici, al variare di toni e temperature delle ombre, ai “valori tattili” dei muschi depositati sui marmi e dei bronzi levigati⁵.

2. La dimensione intersemiotica: Wilbur e la strategia ecfrastrica

Che questa poesia sia un'ecfrasi non c'è dubbio, almeno per dieci delle sue quindici strofe. Anzi è un'ecfrasi *duplice*: fino a metà della settima strofe essa dialoga con la fontana cui si riferisce il titolo; poi (da “Yet since this all / Is pleasure”, per tre strofe, fino a “patter on the stones its own applause”) ha come referenti altre due, stilisticamente ben diverse, fontane: le due gemelle, di Maderno e Bernini, in Piazza San Pietro. La terza, conclusiva sezione, costituisce una proposta di interpretazione delle due tipologie di fontane: dopo una breve ripresa del dialogo con la fontana “primaria” (strofe 11-13) viene inserito il riferimento a San Francesco d'Assisi (“Francis” per antonomasia, anche per un episcopaliano come Wilbur), la cui mente, così aperta al mondo e al senso profondo delle cose, avrebbe potuto cogliere (“might have seen in this”) il valore del paradigma offerto dal confronto tra la fontana di pietra coi fauni e quelle bronzee della gran piazza, suggerendo la sintesi nella dialettica del discorso simbolico. Ma allora bisogna riconoscere che la duplicità dell'ecfrasi è *sbilanciata*: il testo non propone una “par condicio” tra due manufatti emblematici. Se, dopo la felice descrizione della prima fontana, sorge il dubbio che un oggetto d'arte così complicato non riesca a rappresentare la complessità dell'animo umano, l'ipotesi che tale complessità sia più adeguatamente veicolata da fontane dalla struttura più semplice non dura più di tanto. Se così fosse, infatti, quale sarebbe la funzione metaforica di “these showered fauns in their bizarre, / Spangled, and plunging house?” (con cui, molto volentieri, si torna a descrivere la fontana barocca). Sembra che il messaggio, superficialmente troppo semplice, della fontana complicata, sia, tutto sommato, il migliore: “Reproving our disgust and our ennui / With humble insatiety”⁶. Dopo di che, ricorrere all'autorità di San Francesco, alla fin fine, può apparire poco più che la richiesta di una conferma di un'opinione già chiarita.

Ma la poesia non è solo una *doppia* ecfrasi *sbilanciata*. È anche un'ecfrasi *reticente e omissiva*. Nessuno ovviamente contesta, in un'ecfrasi, la libertà di scelta dell'autore, nel privilegiare alcuni dati rispetto ad altri; ma delle assenze, reticenze e omissioni bisogna prender nota, perché sono altrettanto significative delle presenze dei vari dettagli. Così, pur dedicandosi, per un totale di 32 versi, alla meticolosa descrizione della fontana di Villa Sciarra, il testo omette elementi che risulterebbero preziosi per chi, come la stragrande maggioranza dei lettori, soprattutto in area angloamericana, non conosce il referente figurativo; per costoro, in effetti, l'ecfrasi è sostanzialmente “nozionale”⁷. Anche il più informato fra i fruitori avrà avuto, negli Stati Uniti dei tardi anni Cinquanta, qualche difficoltà nel reperire un'immagine dell'oggetto artistico, tale da

⁵ Si concentra, opportunamente, sulla dialettica fra “serietà d'intenti” e “leggerezza di movimento” in Wilbur la tesi di Lynch 2015. Sullivan 2001, 82-101 vede in Wilbur una costante preoccupazione per delle “islands of order in a disorderly world”. Per una puntuale ricognizione della bibliografia su Richard Wilbur fino ai primi anni Novanta si veda Hoogstraal 1994, 54-88.

⁶ Un tale discorso fa parte di quei messaggi che a un lettore americano medio apparvero, negli anni Cinquanta, piuttosto ambigui, ma che interessano il lettore contemporaneo proprio perché offrono “alternating voices and points of view” (Dowling 2009, 306).

⁷ Hollander 1995, nell'Introduzione, definisce “notional” l'ecfrasi che ha come referente figurativo un'opera d'arte immaginata dal poeta, quindi costruita “virtualmente” nel momento stesso in cui se ne costruisce la descrizione verbale. Il lettore non può, ovviamente, mettere a confronto le due “versioni” (verbale e visiva) e verificare l'aderenza dell'una all'altra.

permettergli di seguire il discorso del poeta nelle lente volute della sua dizione, puntuale (quasi puntigliosa), sofisticata e, ripeto, fluida al tempo stesso.

L'incipit ci presenta una corona di bronzo sproporzionata rispetto alla testa di un cherubino:

Under the bronze crown
 Too big for the head of the stone cherub whose feet
 A serpent has begun to eat,
 Sweet water brims a cockle and braids down,
 (Wilbur 1963, 103, vv. 1-4)

ma omette di dire che tale corona non è di pertinenza del cherubino, bensì è una convenzione araldica, che allude a tutto lo stemma (di cui la figura umana, difficilmente identificabile, è solo una parte) dei duchi Visconti, dalla cui villa a Brignano d'Adda, in Lombardia, la fontana proviene⁸. Omette, quindi, del tutto, la storia della fontana e del suo trasporto dall'Italia settentrionale a Roma, e perciò non si cura di sottolineare che il singolare manufatto è, nonostante la sua collocazione a fianco dell'ingresso principale di una nobile villa della città eterna, tutt'altro che "romano". Trascura, di conseguenza, di soffermarsi sulla frizione/*displacement* tra oggetto e luogo in cui è collocato. In un'intervista del 2017 apparsa in rete (ma non più accessibile), Wilbur confessava di aver tentato di saperne di più su quella, come sulle altre fontane della Villa; ma avendo trovato, nella biblioteca dell'American Academy, solo un vago accenno al fatto che si tratta di opere di "tarda scuola vignolesca", non andò oltre in direzione dell'analisi stilistica, che quindi è restata al di qua del testo.

Altre omissioni potrebbero essere citate, ma preferisco passare a sottolineare una terza caratteristica di questa ecfrasi: essa è, anche, in più di un senso, *fuorviante*, non solo per ciò che non dice, appunto, ma per ciò che dice. Incominciando dal titolo, che aggredisce il lettore anglosassone con quattro lessemi criptici, fundamentalmente alieni, sia a livello fonetico, sia a livello semantico, per un "native speaker": *baroque*, *wall-fountain*, *villa*, *Sciarra*. Solo una minoranza di lettori si sarà sentita a suo agio nel visualizzare e "sonorizzare" lo stile *barocco*, la fontana *a muro* e il tipo di contesto paesistico/architettonico (*villa*); per non parlare del nome proprio, riferito a un cognome nobiliare poco noto, e non facile, per un anglosassone, da pronunciare. C'è poi da notare che l'identificazione del putto con un cherubino proietta sul testo un'aura in qualche modo illegittima, una connotazione chiesastico-religiosa in un contesto di mitologia classica; l'aggiunta dell'elemento narrativo ("whose feet / A serpent has begun to eat") conferma la scelta anti-pagana, richiamando, per quanto alla lontana, il testo biblico relativo a Giona, ingoiato e poi restituito dal mostro marino⁹.

⁸ Villa Sciarra era, tra XVII e XVIII secolo, appartenuta a importanti figure delle famiglie Barberini, Ottoboni e Sciarra Colonna. Agli inizi del Novecento era stata acquistata dai facoltosi coniugi americani George Wurst e Henrietta Tower. Costoro, avendo saputo della vendita della Villa Visconti di Brignano, ne avevano acquistato tutte le fontane, curandone il trasporto a Roma. Nel 1932, morto George Wurst, la vedova cedette la Villa a Benito Mussolini, purché fosse aperta al pubblico. Dalla metà degli anni Trenta, il casino della Villa ospitò l'Istituto di Studi Germanici, che tuttora ha lì la sua sede.

⁹ Secondo la più accreditata versione dell'origine dello stemma, esso alluderebbe al condottiero Uberto Visconti, mitico "uccisore di draghi", divenuto famoso per aver salvato un bambino dalle fauci di un mostro; secondo un'altra versione, il serpente dello stemma (e il motto che l'accompagna: "Vipereos mores non violabo") deriverebbe dal serpente raffigurato in un noto sarcofago nel Duomo di Milano. La figurina umana fu in passato letta anche come saraceno, con allusione alla gloriosa partecipazione della famiglia Visconti alle Crociate. L'animale mostruoso, serpente o drago che sia, è comunque benevolo, e per questo è di colore blu.

Possiamo accettare, invece, senza obiezioni l'idea del *serpente*, in quanto, nello stemma dei Visconti, l'animale – mai identificato ma, con tutta probabilità, inizialmente un drago, con tanto di orecchie a punta e cresta sulla groppa – è stato presto interpretato come serpente (il “biscione” è usato, in età moderna, come stemma dell'Alfa Romeo e nelle più elaborate versioni dello stemma della squadra di calcio dell'Inter); già fra XIII e XIV secolo, come attesta Dante, era “la vipera che Melanesi accampa” (*Purgatorio* VIII, 80). L'attrito fra suggestioni mitologiche ed allusioni biblico-religiose appare meno stridente se si ipotizza che già nel secondo verso Wilbur preveda lo scarto finale secondo cui, grazie alla figura di San Francesco, il territorio della spensierata, animalesca felicità dei satiri/fauni possa essere visto come l'*exemplum* di un mondo di sanità fisica e mentale, che va aldilà di ogni appetito, mania o piacere, superando, tra le altre, la dicotomia tra paganesimo e tradizione giudaico-cristiana:

That land of tolerable flowers, that state
 As near and far as grass
 Where eyes become the sunlight, and the hand
 Is worthy of water: the dreamt land
 Toward which all hungers leap, all pleasures pass.
 (Wilbur 1963, 105, vv. 56-60)

Altri due elementi potrebbero apparire fuorvianti. Ecco il primo. Dopo aver descritto, nelle prime due strofe, le quattro vasche della fontana (che in realtà sono tre), dalle quali e nelle quali cade l'acqua, introducendo, nella terza strofe, i personaggi della “scena”, Wilbur li definisce, senza alcuna esitazione, come fauni (“a faun-ménage”). Il lettore angloamericano che non conosce la fontana è autorizzato a immaginare le figure con fattezze assai più umane che ferine, simili, per esempio, a quelle del delizioso fauno barbuto, in bronzo, da Pompei, al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, o del più celebre *Fauno in riposo*, copia romana in marmo da Prassitele, conservato ai Musei Capitolini. Sfruttata, fino all'esaurimento di ogni possibilità simbolica, da Hawthorne in *The Marble Faun* (1860), la scultura difficilmente è causa di disagio nell'osservatore medio, con un corpo in cui sono assenti i più inquietanti tratti animaleschi (zampe e corna di capro), e restano implicite le orecchie appuntite, ben nascoste fra i riccioli della capigliatura, e la piccola, inoffensiva coda. Il fauno, il cui nome deriva dalla radice latina *fau-* (la stessa del verbo *faueo*, “sono favorevole”, e del sostantivo *fauonius*, “favonio”, il vento di ponente che a primavera “favorisce” la rinascita della natura), è un'antica divinità romana, associata ad un leggendario re Fauno, anch'egli benevolo¹⁰.

Ma chi conosce la fontana di Villa Sciarra sa che i personaggi che la popolano sono, più propriamente, dei satiri, con zampe caprine, corna, code, e tutto il resto. Il satiro, si sa, è un archetipo ben diverso dal fauno; fa parte della mitologia greca (l'etimo *satyr-* è, peraltro, ancora incerto) ed è associato a Dioniso e Pan; creatura primordiale molto più inquietante del fauno, esso è lascivo, aggressivo, pericoloso non solo per le ninfe, che devono continuamente difendersene. L'originalità della fontana in oggetto consiste proprio nell'addomesticamento dei satiri, nell'invenzione addirittura di una “famiglia” di satiri (cosa di cui non si ha notizia nell'antichità, mentre compaiono non già famiglie di fauni, ma almeno coppie di fauno e faunessa), con due figli, maschio e femmina, che più innocenti non potrebbero essere. Anzi, paradossalmente,

¹⁰ Potrebbe trattarsi di una sorta di “fascino” che la figura del fauno, dopo la sua grande fortuna nel corso del XIX secolo, continuò ad esercitare in ambito angloamericano anche nel secolo successivo, di cui sono testimoni, per esempio, la raccolta poetica di William Faulkner *The Marble Faun* (1924) e alcune pagine autobiografiche di John Cheever (1991, 26-56; in particolare 38).

la scena di una famiglia di satiri, presentata nella sua intimità domestica, risulta assai meno imbarazzante di quanto sarebbe, con tutta probabilità, apparsa un'analoga scenetta familiare di quattro fauni, le cui nudità non si sarebbero potute nascondere con le pellicce caprine. Il fatto che il lettore medio angloamericano, non solo a metà del secolo scorso, ma anche oggi, non distingue (come non si cura di distinguere Wilbur) fra satiri e fauni, ci impedisce di comprendere quali delle due categorie mitiche egli si figuri all'opera durante la sua lettura "privata" del testo, sulla falsariga della lettura, altrettanto "privata", del poeta. Non potendo far altro che affidarsi al principio di autorità, resterà forse solo appena meravigliato di fronte alla messa in scena satiresca (che tutto è, appunto, meno che *satiresca*), e seguirà il poeta in quello che, con un lieve sorriso, egli dice, in quello che, pure sorridendo e ammiccando, *non* dice, in quello che dice *mentendo* più o meno consapevolmente:

The stocky god upholds the shell with ease,
 Watching, about his shaggy knees,
 The goatish innocence of his babes at play;
 (Wilbur 1963, 103, vv. 14-16)

per giungere, con abile strategia retorica, a un'ecfrasi e a un *signe de signe* in gran parte auto-referenziali¹¹.

Veniamo ad un ultimo elemento fuorviante. La coppia di fauni/satiri genitori, e i loro figli, sono accompagnati da un uccello che, di nuovo, in modo apodittico, viene definito "familiar goose". E qui il testo verbale si scosta nettamente dal referente figurativo, in quanto non c'è dubbio che il corpulento volatile che si osserva sulla destra della vasca più grande è ben diverso da un'oca: ha un becco non piatto bensì protuberante, adunco, da rapace, e grosse zampe non già palmate, ma dotate di veri e propri artigli. È anch'esso, come il cherubino e il serpente/drigo, una creatura "araldica", un piccolo grifone emigrato da qualche emblema della famiglia, che andrebbe decifrato nel contesto di tutti gli attributi storico-allegorici di pertinenza dei Visconti, che avevano voluto firmare con espliciti sigilli (veri marchi di proprietà) le fontane del loro parco. Ora, nella fontana questo uccello un po' truce, difficilmente riconoscibile come animale reale, non proprio inoffensivo e ben poco integrato (rifiuta di partecipare alla scena, volgendo testa e becco verso l'esterno) disturba, almeno in parte, l'armonia della struttura; al contrario, nell'ecfrasi un personaggio domestico come l'oca (automaticamente qualificata come "familiar"), menzionata, peraltro, senza essere descritta, e mai più citata in seguito, non incrina il fluire del discorso, né mette in pericolo la chiarezza della dizione, che intende rivaleggiare con la limpidezza delle acque, degli zampilli, e dei messaggi che se ne possono trarre.

Infine, quanto abbiamo preso in considerazione, per comprendere di fronte a quale categoria di ecfrasi ci troviamo, può dipendere dal fatto che si tratta di un'ecfrasi *differita*, portata a termine in un lungo lasso di tempo (i tempi di composizione delle poesie "romane" di Wilbur furono assai lenti)¹², resa possibile non tanto dal contatto diretto con l'opera d'arte descritta, in un presente che immediatamente confluisce nel testo verbale, ma dall'intervento della memoria, a distanza di spazio e di tempo¹³.

¹¹ Come suggerisce Hecht 1989, per Wilbur, come per Shakespeare, l'arte è una menzogna.

¹² Solo sette poesie nell'arco dell'intero soggiorno, fra autunno del 1954 e tarda primavera del 1955. Ma intanto riusciva a completare la traduzione di *Le Misanthrope* di Molière, che subito vedeva le stampe (1955).

¹³ Sui rapporti in Wilbur fra la realtà esterna, il soggetto (spesso un "osservatore nascosto") che la percepisce, e la memoria, di cui il poeta si fida solo in parte, ha delle puntuali osservazioni Binasco 2016, 39-52; in particolare 41-43.

Giunti a Roma nell'autunno del 1954, finanziati dal Prix de Rome, la borsa di studio dell'American Academy, Wilbur e famiglia si stabilirono in un appartamento di via Francesco Sprovieri 17, al confine fra i quartieri di Monteverde Vecchio e Monteverde Nuovo. Il poeta percorreva il tragitto tra casa e luogo di lavoro a piedi. Robert Bagg e Mary Bagg (2017), che pure sono i suoi biografi più accreditati, sostengono che il tragitto più breve prevedeva l'attraversamento di Villa Sciarra, ma un rapido sguardo alla mappa di Roma dimostra il contrario¹⁴. Wilbur attraversava quotidianamente la Villa, passando accanto alla fontana di cui parliamo, non perché *dovesse*, ma perché *voleva*. La scena familiare dei fauni/satiri deve averlo affascinato fin da principio, incuriosendolo a lungo, ma non lo stimolò alla produzione poetica se non alla fine del suo soggiorno. Prima della fontana di Villa Sciarra, Wilbur compose altri sei importanti testi, ispirati ad altri luoghi, monumenti, personaggi, situazioni, della città: la scalinata di Trinità de' Monti, la nuova Stazione Termini, un veggente consultato nel suo "studio" presso il Pantheon, una cupola riccamente affrescata. A un certo punto, prima del ritorno in America, ovvero prima che l'effetto del rapporto privilegiato svanisse, deve aver sentito l'urgenza di dedicarsi alla fontana, divenuta forse, coi mesi, troppo un'abitudine.

La poesia fu completata dopo il ritorno e l'ecfrasi che, grazie alla frequente consuetudine col referente, avrebbe potuto essere assolutamente oggettiva e documentaria, si è trasformata nell'ecfrasi mediata, decostruita e ricostruita, di un'opera non più esterna, ma interna alla coscienza. Ciò può spiegare, come abbiamo visto, alcuni scostamenti dai tratti fisici del manufatto, e in più giustifica delle venature, degli "umori" che non definisco *nostalgici* per non far torto al mirabile equilibrio di un testo "self-controlled" dall'inizio alla fine, ma che tradiscono, al di sotto del *restraint* da New England, una partecipazione emotiva, una trasparente *simpatia* nei confronti di qualcosa che è stata amata a lungo, che è diventata "propria", e che poi si è dovuta lasciare; di cui si è portato con sé il ricordo, che nessuna velatura di distanza può cancellare. Si notino, per esempio, l'ammiccamento per cui la famiglia di fauni/satiri viene presentata come se fosse uscita per un campeggio estivo ("summery tent"), i bambini che giocano, e la donna che ha non solo un *corpo* seducente, ma una *carne* che scintilla:

His fauness all the while
Leans forward, slightly [...] her sparkling flesh
In a saecular ecstasy, her blinded smile [...]
More addling to the eye than wine [...]
(Wilbur 1963, 103, vv. 17-24)

(ma potrebbe non essere "secolare" l'estasi di una faunessa?).

L'ecfrasi delle due fontane gemelle, per quanto, evidentemente, necessaria alla costruzione del paradigma etico, è molto meno "partecipe": tanto *sommatoria* da apparire frettolosa. Non c'è alcun personaggio che possa suscitare una qualche simpatia, lo stile è più austero, la struttura semplice e tradizionale, quasi obbligata (Bernini non poté che riprodurre identica, nel lato sud della piazza, quella del lato nord, di Maderno); il materiale (bronzo) è più freddo, refrattario al tatto. Ma soprattutto sono due fontane pubbliche, collocate in uno spazio non segreto ma aperto, anzi "spalancato"; non sono, quindi, tanto intime da essere considerate, dopo ripetute visite, "private". Le parole non tradiscono affinità/complicità fra osservatore e oggetto descritto,

¹⁴ Dall'abitazione di Via Sprovieri all'Accademia Americana, in via Angelo Masina, il percorso più breve, senza deviazioni, prevede meno di 400 metri lungo via Giacinto Carini. Se si procede attraversando Villa Sciarra, la lunghezza del percorso quasi raddoppia.

bensì distanza (“these water-saints”); l’io poetante non può che concentrarsi sull’acqua (l’unico elemento davvero comune alle tre fontane), sullo zampillo, che (a differenza della fontana di Villa Sciarra, nella quale l’acqua cade e si posa immota, creando reticoli di riflessi) produce una tensione verso l’alto, prima di tornare su se stessa, per tributarsi un compiaciuto applauso, a dire il vero un po’ narcisistico:

[...] in a fine
Illumined version of itself, decline,
And patter on the stones its own applause?¹⁵
(Wilbur 1963, 104, vv. 38-40)

In conclusione, dobbiamo riconoscere che, osando costruire un’ecfrasi tanto originale, *duplice, sbilanciata, omissiva, reticente, fuorviante, differita*, a tratti *simpatetica*, a tratti *sommaria*, Wilbur afferma, all’età di trentaquattro anni, una piena maturità artistica, distinguendosi come voce nuova nel contesto di una tradizione, che pure non intende rinnegare.

3. La dimensione intertestuale: Wilbur, Hecht, Bogan

Wilbur trae, dunque, lo spunto per la poesia che stiamo leggendo da monumenti reali, frequentati nel suo soggiorno romano; ma poiché, come sappiamo, la scrittura poetica – anche di un’ecfrasi – non è alimentata solo dalla realtà, ma anche dalla storia della poesia che la precede, dal desiderio di emulazione, rilettura, riscrittura, con cui fornisce sempre nuove versioni di tematiche immemoriali, egli intesse, nel testo, un dialogo a (breve) distanza con un’altra splendida poesia prodotta, due anni prima, da un’altra voce poetica che amò molto Roma, felicemente superando quell’ “anxiety of influence” che regolarmente si addensa in casi del genere¹⁶. Mi riferisco a “The Gardens of the Villa D’Este”, del collega e amico Anthony Hecht¹⁷ (1953). Ricollegandomi a quanto dicevo nella premessa, un’analisi contrastiva fra questi due prodotti artistici evidenzia più le differenze che le somiglianze; anzi, a dire il vero, le differenze sono sia sostanziali, sia formali. Eppure non posso fare a meno di accennare alle intersezioni di queste due “curve”, il cui tracciato, allontanandosi e avvicinandosi all’asse delle ascisse in modo sinusoidale, mostra, a intervalli regolari, dei punti di contatto (Post 2015, 30-31).

La prima cosa da riconoscere è che Hecht dedica la sua ecfrasi non alla *stessa* fontana, né a una, due (o tre) fontane in particolare (come Wilbur), ma all’intero giardino di Villa d’Este, ricco, sì, di fontane, ma anche di alberi, statue, *parterre* (“the bed of jonquils”), lunghi viali, terrazze, gradinate, “presenze” divine e umane, evocate e invocate. L’incredibile varietà dei giochi d’acqua, la loro retorica – che copre l’intero arco che va dal *low profile* di modesti zampilli in angoli ombrosi alla magniloquenza della fontana dell’organo – e la tipologia del disegno del giardino manieristico (non barocco), dovuto al genio di Pirro Ligorio, sono interpretate come un “controlled disorder”, un ossimoro destinato a riemergere di continuo nel macrotesto del poeta (McClatchy 2011, 14-18; Gargaillo 2016). L’incipit di Hecht è definito da Post “[the]

¹⁵ Sulla tendenza fondamentalmente anti-narcisistica della poetica di Wilbur si veda Binasco 2016, 41.

¹⁶ Sono convinto che, in questo senso, restino ancora validi i classici saggi di Harold Bloom 1973 e 1975.

¹⁷ “The Gardens of the Villa D’Este” apparve su *The Kenyon Review* nella primavera del 1953 (208-212). Fu poi inclusa nella raccolta *A Summoning of Stones* (1954). In “Parable at a Roman Fountain” di Alfred Corn, menzionata da Hollander 1995, prevale a tal punto, fin dal titolo, il progetto di derivare, dalla fontana, una morale, che a stento il testo si può definire un’ecfrasi.

full ‘bel canto’ mode” (2015, 29): infatti apre il sipario su uno scenario italiano tra i più radiosi, cui fa da accompagnamento il sublime canto dell’allodola (“the animal spirit” di shelleyana memoria), il cui volo non si libra troppo verso l’alto, “beyond our reach”. Sono toni, come si vede, quasi trionfali, lontanissimi da quelli di Wilbur, che si concentra, come abbiamo notato, sulla costruzione, particolare dopo particolare, di uno scenario altrettanto italiano, ma *domestico*, introverso (almeno per quanto riguarda la prima fontana).

Assimilabili sono, invece, i toni conclusivi delle due liriche (fra l’altro di simile lunghezza), in cui alla descrizione fisica e all’esaltazione allegorica delle fontane si sostituisce un *anticlimax*, che esprime il superamento di ogni compiaciuto esercizio di stile, dell’eccessivo filosofeggiare, della ricerca di formule veicolate con atteggiamenti oracolari. Il sano erotismo che Hecht avverte durante la sua “full immersion” esplose in esclamazioni liberatorie, invadendo ogni tipo di fontana – anzi l’acqua in quanto tale, in tutte le sue forme – serpeggia nei versi di Wilbur in registri più discreti, ma si affaccia esplicito alla fine, e conclude, in modo altrettanto sano, la sua ecfasi, tramite la sorprendente “alleanza” con San Francesco.

Versi come questi, prodotti a Roma da Hecht e Wilbur nei primi anni Cinquanta (e da James Merrill, Theodore Roethke, John Ciardi, Adrienne Rich¹⁸) non convincevano tutti i colleghi, soprattutto le più radicali voci della New York School, la cui poetica, come si sa, si pone sul versante opposto. Kenneth Koch, ad esempio, ironizzò, in “Fresh Air”, sulla categoria di poeti da “Poem Society”, pronti a disquisire su temi come l’amore fra cigni (allusione a “The Black Swan” di Merrill), o a scegliere “[...] a subject like the Villa d’Este [...] Oh what worms they are! they wish to perfect their form” (Cooper 2009, 14). La riserva di Koch, comprensibile dal suo punto di vista, è peraltro ingiusta, in questo caso, sia nei confronti di Merrill (che in “The Black Swan” parla non di erotismo fra tali uccelli, ma di un unico cigno “nero”, con funzione simbolica), sia nei confronti di Hecht, che non usa la sua ecfasi per raffinare al massimo il suo linguaggio poetico, anzi esalta il “controlled disorder” di Villa d’Este come paradigma di un modo di procedere nella scrittura, le cui fatiche sono utilissime “to keep art from being too refined” (Hecht in Gargaillo 2016, 62; Kirchwey 2018, 233).

Poiché, infine, “The Gardens of the Villa D’Este” è, più che una poesia dedicata a una fontana, un tipico “garden poem”, mi pare utile accennare a un precedente prodotto di Wilbur, le cui caratteristiche confermano le diversità di procedimenti rispetto a Hecht, pur nel contesto delle affinità che abbiamo messo in luce. Si tratta di “Caserta Garden”, inclusa nella raccolta *The Beautiful Changes* del 1947, ma concepita durante il primo soggiorno italiano di Wilbur, nel corso della Seconda guerra mondiale, mentre avanzava con la quinta armata da Napoli verso Roma. Il contesto storico è suggerito più volte, sempre con discrezione, e chiaramente condiziona la lettura del giardino. Del quale non vengono evidenziate la vastità, la magnificenza, la ricchezza d’acque, ma il fatto che è separato, distinto, e che “separa”, a sua volta, uno spazio di misteriosa, surreale pace (“silence dark and cool”, “changeless time”) da “Hills lazar-skinned”, “hungry-rooted trees”, “towns of men”, e dalla “sun-impasted road” percorsa, in momenti così drammatici, da

The beggar, soldier, renegade and whore,
The dust, the sweating ox, the screeching cart.
(Wilbur 1947, 51, vv. 7-8)

¹⁸ Von Hallberg 1985 sembra porsi sul versante di Koch; rivendica il ruolo di Wilbur, e dei poeti americani in Europa, Oostdijk 2013, 165-185. Assai pregevoli le osservazioni offerte da Milroy 2016.

Anziché proporre un'unica riflessione morale alla fine della poesia, come in "A Baroque Wall-Fountain", il soggetto (che si impone uno sguardo neutrale, ma è intimamente commosso) ne inserisce più d'una, via via. Il giardino è, per statuto, spazio della differenza, ed è quindi l'emblema di un'*alterità* che esclude la *necessità*; i cerchi creati sulle superfici delle vasche alludono a "circle-mysteries", e illudono che anche le cose più incomprensibili abbiano "geometric grace past what one sees". Tutt'intorno a questo giardino, in qualche modo "egoista", c'è un altro, ben più ampio giardino, che è il mondo: esso non ha mura, è "fugitive with lives", ed è ben più difficile da interpretare; le sue forme rifuggono da "simpler symmetries". Esattamente dieci anni dopo, il giardino e la fontana di Villa Sciarra suggeriranno, invece, i primi strumenti per decifrare il senso della vita *nel* mondo.

Tornando agli anni dell'American Academy, c'è da osservare che, mentre le altre poesie prodotte a Roma erano state regolarmente rifiutate per la pubblicazione su *The New Yorker*, "A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra" fu accettata con entusiasmo dalla rivista e pubblicata subito, coi minimi ritocchi suggeriti dal Poetry Committee, del quale faceva parte Louise Bogan, in quegli anni al massimo della sua autorevolezza come promotrice e consulente di poesia. Erano passati quasi vent'anni da quando Bogan aveva pubblicato una sua "Roman Fountain", una specie di sonetto caudato in cui si tesse un'ecfrasi di squisita fattura dedicata a una fontana che, a mio parere, coincide con una delle due gemelle di Piazza San Pietro, citate da Wilbur:

Up from the bronze, I saw
Water without a flaw
Rush to its rest in air,
Reach to its rest, and fall.
(Bogan 1937b, vv. 1-4)

Come in Wilbur, anche qui il soggetto si concentra sugli unici elementi con cui il linguaggio verbale può confrontarsi, per dialogare in modo fruttuoso: lo scuro bronzo ("Bronze of the blackest shade") e il getto d'acqua purissimo ("Water without a flaw"). Unanimemente giudicata dalla critica come autrice più sensibile alla dimensione sonora che a quella visiva¹⁹, Bogan crea una tesa dialettica chiaroscurale, di grande efficacia, riducendo al minimo i referenti figurativi. All'elemento visivo si aggiunge una "melopoeia" non meno sofisticata che in Wilbur, con un gioco di rime bacciate (fa eccezione il v. 4), che conclude ogni coppia di versi (breve trimetri molto cadenzati, il cui ritmo richiamerebbe Emily Dickinson, se invece del trocheo prevalesse il giambo), gareggiando "preventivamente" con le strofe a rima incatenata che Wilbur produrrà nella poesia su Villa Sciarra. Non è difficile immaginare il piacere provato da Bogan nel leggere, nella parte centrale di "A Baroque Wall-Fountain", una sorta di *riposte* – o controcanto – al suo testo, che con tutta probabilità Wilbur aveva, a suo tempo, letto, e che si era sedimentato in un angolo della memoria.

Alle affinità stilistiche e alle analogie retoriche fanno riscontro, tuttavia, delle notevoli divergenze nella costruzione dell'enunciato, che si realizza secondo parametri molto personali²⁰; sicché il "messaggio" resta ben distinto. Nel finale Bogan abbandona lo schema delle rime bacciate, inframezzando *hammer/stammer/summer* con le coppie *strivel/alive* e *whole/bowl* (quest'ultima riprende *fall* del v. 4). La soddisfazione per la riuscita di un effetto quasi acrobatico, ottenuto

¹⁹ Ottima la trasposizione musicale di "Roman Fountain" da parte di David Evan Thomas: un pezzo per soprano e arpa; cfr. *By Heart*, No.3 (2002).

²⁰ Come è stato osservato da più parti, Bogan sapeva gestire al meglio le numerose "influenze" che nutrivano la sua poesia: "Bogan triumphed over her influences [...] (Yeats, [...] the Elizabethan [...] Poets, [...] Rilke)" (Kinzie 1993, 29).

apparentemente senza sforzo, si traduce in un gesto di compiacimento per la propria arte e per la maestria con cui la parola poetica ottiene la resa icastica dell'immagine inseguita e raggiunta:

Still it is good to strive
 To beat out the image whole,
 To echo the shout and stammer
 (Bogan 1937b, vv. 10-12)

In una lettera a Rolfe Humphries, Bogan, che solitamente si atteneva alla regola del “low profile” e di un'assoluta discrezione autoriale, confessò il suo imbarazzo proprio nei confronti della manifestazione di autocompiacimento: “I don't know what to do about ‘Roman Fountain’ [...] It's minor, all save the first stanza. It doesn't do it. It should be all fountain, and no Louise looking at it” (Milford 1973²¹). In altre parole, si pentiva di non essersi limitata a una sobria ecfrasi imagista, incapace di resistere all'aggiunta di un moto dell'animo troppo soggettivo. Lo scarto verso il punto di vista dell'io poetante, d'altro canto, era inevitabile, considerando quell’“I saw” del primo verso, capace, con la sua perentorietà, di condizionare ogni successiva descrizione neutrale, distaccata. Naturalmente siamo di fronte ad un chiaro esempio di eccesso di autocritica²². Ma, tornando al momento in cui Bogan lesse la poesia di Wilbur, è verosimile che un ulteriore motivo di apprezzamento sia stata proprio la diversa strategia del giovane collega che, come abbiamo visto, trova la soluzione per evitare ogni tentazione narcisistica (nella quale cade l'acqua della fontana di San Pietro, che si applaude da sola), nella figura di San Francesco.

4. La dimensione interlinguistica: Rilke, Meyer, Wilbur

L'esperienza romana era stata, per Louise Bogan, la conclusione di un personalissimo *grand tour*, compiuto sulle orme di due grandi poeti di lingua tedesca, da lei molto frequentati: Goethe e Rilke²³. Quest'ultimo era stato a Roma in due occasioni: 1903 e 1908. Tre anni dopo il primo soggiorno, nel 1906, compose “Römische Fontäne, Borghese” (1955 [1907], 529), un'assai probabile fonte per la poesia di Bogan (e forse anche di Wilbur); si tratta, ovviamente, come subito comprendiamo dal titolo, di una fontana diversa, ma è comunque un'ecfrasi dedicata a una fontana romana. Nell'ambito dei discorsi che sto facendo, credo valga la pena di soffermarsi su questo testo, che Wolfgang Müller giudica “the most remarkable poem on a fountain written in the German language” (1997, 82²⁴). Più affine alla poesia di Bogan che a quella di

²¹ Si osservi anche la posizione centrale della fontana nella più tarda “Statue and Birds” (*The Blue Estuaries*, 1968, 14). Come sottolinea Hollander 1995 nella storia dell'ecfrasi è spesso accaduto che il poeta abbia avuto un momento di profonda riflessione subito dopo essersi reso conto delle difficoltà della rappresentazione verbale, ma anche dell'efficacia delle strategie adottate al fine di giungere a un risultato pertinente e adeguato.

²² Soprattutto una personalità incline alla severa autocritica, come quella di Bogan, dovette cercare di continuo qualcuno con cui confrontarsi, evitando il rischio di isolarsi in un perfezionismo sterile (Pope 1984).

²³ Il fruttuoso rapporto retrospettivo con Rilke giungeva al culmine proprio nei tardi anni Trenta; si veda il breve intervento di Bogan 1937a, 39, e l'articolo del 1939. La conclusione di quest'ultimo testo può essere letta sia come apprezzamento della poesia di Rilke, sia come giustificazione della propria poetica: “A poet's worth does not, ultimately depend upon the nature of his ‘thinking’, but upon the sensitiveness of his nature, the greatness of his heart and powers of endurance, and the beauty of his words”. Per quanto riguarda Goethe, cfr. *The Sorrows of Young Werther*, 1971 [1774]. Per le venature femministe nella poesia di Bogan, e i rapporti con fonti ottocentesche, si veda Sweet 2003.

²⁴ Müller preferisce leggere il testo, più che come “ecfrasi”, come “epifania”; il che è altrettanto legittimo. Non condivido, tuttavia, l'idea che una fontana, tanto più una fontana romana di qualche pregio, come quella (qualunque essa sia, fra le tante di Villa Borghese) vista e “tradotta” in versi da Rilke, possa essere definita “commonplace”.

Wilbur per la concisione e la struttura metrica (un impeccabile sonetto, con l'eccezione di un solo verso che non rima, il v. 9), può, invece, essere accostata all'opera di Wilbur per l'esordio, che si concentra sulla descrizione delle tre vasche e sull'acqua che placida cade da una all'altra:

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
 Aus einem alten runden Marmorrand,
 Und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
 Zum Wasser, welches unten wartend stand.
 (Rilke 1955 [1907], 529, vv. 1-4)

In più, Rilke concorda con entrambi i poeti angloamericani nel suggerire (direi “automaticamente”, senza alcuna intenzione esplicita) un discorso etico e di poetica, usando la fontana – descritta in un'eccfrasi di straordinario equilibrio, oggettiva ma non impersonale – come metafora dell'arte (propria e di ogni altro artista) e del rapporto fra arte e vita. Non diversamente dalla poesia di Bogan, questa non attua una scelta tra ermetismo e referenzialità, né si pone come esercizio di descrittivismo. In Rilke l'interesse per lo spazio fisico e la tensione verso lo spazio estetico sono inseparabili. In più, è opportuno ribadire quello che si diceva all'inizio, a proposito di Wilbur: la *fontana* è l'ideale *fonte* di ispirazione poetica, in quanto con lo scorrere, sgorgare, verticale o orizzontale, placido e silenzioso, oppure violento e trionfale, delle sue acque, costituisce il perfetto emblema del processo che attribuisce una dimensione temporale allo spazio e trasforma il fluire del tempo in spazio poetico (Bridge 2006, 263-290).

Come abbiamo visto, Bogan rimandava la riflessione sulla funzione della creazione artistica al momento di una rilettura del testo da lei scritto, autodenunciandosi per essere troppo intervenuta di fronte all'assoluta bellezza e chiarezza della fontana, come paradigma etico ed estetico. Rilke non cede a una tentazione del genere; come in ogni suo testo più alto, riesce a suscitare, con la dizione equilibrata e una scelta lessicale sospesa tra un'assoluta naturalezza e una leggera patina classicheggiante, un senso di semplice meraviglia, un'emozione, paradossalmente, distaccata – questa sì, degna dell'“*einzigsten Augenblick*” di Lessing, che citavo all'inizio – ma anche una serie di cerchi concentrici di riflessione profonda, come se la lettura attenta e partecipe di un testo così “inevitabile” dovesse fatalmente condurre il fruitore sempre *oltre*, verso il mistero del mondo. Non meraviglia, quindi, che la sua eccfrasi della fontana di Villa Borghese (probabilmente la fontana dei cavalli marini, fra la Galleria Borghese e Piazza di Siena) sia stata scelta da filosofi, non solo tedeschi, come spunto per discorsi cruciali, che esulano dall'ambito letterario. In un incisivo intervento degli anni Quaranta sul *Giornale di Mezzogiorno*, ad esempio, Enzo Paci, ricordando che, per Rilke, il mondo dell'arte “è così come è [...] in sé compiuto e impegnato”, sottolineava che la fontana di Roma, tramutata “nel mito interiore di Rilke”, rappresenta l'arte “che in sé scorre [...] distaccata dal poeta, obiettiva, impenetrabile”; ma ciò non toglie che la poesia costituisca la “penetrazione nell'impenetrabile fluire della perfezione” (Paci 1946²⁵).

La mirabile poesia di Rilke è, d'altronde, molto amata dal vasto pubblico, anche in Italia, particolarmente a Roma, come attestano alcuni documenti in rete; fra i quali mi fa piacere citare il commento di Dante Maffia, pubblicato sul sito *Del cielo stellato* il 2 febbraio 2018. Non si tratta certamente di un intervento accademico, e non è esente da equivoci; è impossibile, per esempio, immaginare che la fontana cui si fa riferimento sia quella delle Tartarughe, in Piazza

²⁵ Il saggio, originariamente pubblicato il 3 giugno 1946, è stato ripubblicato in rete su *La dimora del tempo sospeso* il 22 marzo 2009.

Mattei, vista la specificazione “Borghese” nel titolo stesso. Ma almeno due osservazioni dimostrano quanto possano essere utili le intersezioni e la complicità fra la cultura alta e un’intelligente divulgazione: l’accenno ad una possibile lettura parallela coi sonetti di Michelangelo, sulla base della “plasticità descrittiva” che sottende l’ecfrasi di Rilke, rendendola così suggestiva; e l’idea che il poeta tedesco riesca a far intuire, tramite l’efficace concisione dei suoi versi e la descrizione di un solo monumento romano (privato, marginale e poco conosciuto), l’originalità e la portata della sua molteplice esperienza della città. Si osservino il lessema di origine latina *Fontäne*, usato nel titolo al posto del germanico *Brunnen*, i termini presenti nel secondo verso: “aus einem alten runden Marmorrand”, il “wie einen unbekanntem Gegenstand” del v. 8, lo splendido chiaroscuro suggerito dal v. 7, “ihm Himmel hinter Grün und Dunkelt zeigend”, il tocco “an den Moosabhängen” del v. 13, insomma, tutto l’insieme di pennellate che distribuiscono sul testo più o meno sfumati indizi di amore per l’antico, e quindi un’aura genericamente “romana” (Küter 2013).

Più che mai fondamentale si rivela la poesia di Rilke – in posizione intermedia, al centro della catena intertestuale che (partendo da Wilbur, Hecht e Bogan) stiamo costruendo a ritroso, a dispetto della barriera linguistica – se la leggiamo a contrasto con un’altra poesia di lingua tedesca, sulla quale mi soffermo ora, per concludere poi il discorso tornando, in modo circolare, a Wilbur e alla fontana di Villa Sciarra. Mi riferisco a “Der Römische Brunnen”, di Conrad Ferdinand Meyer²⁶, che possiamo leggere in sette versioni, a partire dal 1860, fino alla redazione definitiva (1882), il cui numero di versi (otto) è esattamente la metà della prima stesura (Wille 2015). Già Walter Arendt, traducendo il sonetto di Rilke nel suo *The Best of Rilke* (1989, 92-93), non solo aveva voluto informare il lettore circa l’esistenza della poesia di Meyer, ma ne aveva tradotto tutti gli otto versi in nota, sostenendo che quest’ultima costituiva una sicura fonte del testo di Rilke²⁷. Se si potesse dimostrare, oltre alla filiazione tra i due testi, anche la coincidenza dell’oggetto delle due ecfrasi (come hanno cercato di fare alcuni), ne conseguirebbe che la scelta del poeta più giovane sarebbe caduta non, come si diceva, su un manufatto romano poco noto e “segreto”, ma su un oggetto d’arte singolare, molto caro a un altro poeta, prima che a lui: saremmo autorizzati ad immaginare, infatti, che, passeggiando per il più famoso parco romano, Rilke andasse alla ricerca proprio di *quella* fontana, e avesse voluto confrontarsi con essa, stimolato a un’implicita competizione col suo predecessore (Sutton 1987).

Se anche la fontana cui si riferisce Meyer fosse quella dei Cavalli Marini (un elegante manufatto di gusto eclettico, fra tardo barocco e neoclassicismo, che effettivamente ha tre vasche decrescenti²⁸) verrebbe da chiedersi perché sia Rilke sia Meyer, nelle loro ecfrasi, abbiano completamente ignorato proprio i cavalli marini, che sostengono la seconda vasca, così sostenendo, formalmente, l’intera struttura nel suo impianto scultoreo. Preferisco sottolineare che, come nei poeti citati, abbiamo anche qui un’ecfrasi *differita*, composta dopo il ritorno; e che, nel caso di Meyer, la memoria ha esercitato una funzione di “prosciugamento” del testo, lasciando che il passare del tempo favorisse la trasformazione di un’ecfrasi oggettiva nella ricerca della quintessenza della fontana, anzi del senso dell’esperienza della fontana.

²⁶ La lirica è stata più volte messa in musica: Willy Burkhard (1928), Hans Gal (1931), Ottmar Schoeck (1946), Dietrich Manicke (1994).

²⁷ Rilke 1989, 93: “The beguilingly simple, lilting litany of flow and fall derived by C. F. Meyer from the same model as Rilke’s may be sensed to some degree from this rendering by the present commentator”.

²⁸ La fontana fu eseguita tra 1790 e 1791, per volere del Principe Marcantonio IV Borghese, e fu completata grazie a un’incredibile collaborazione fra cinque artisti. Il disegno si deve a Cristoforo Unterperger, la struttura scultorea a Vincenzo Pacetti, i cavalli a Luigi Salimei, le ali dei cavalli a Antonio Isopi, la vasca a Giovanni Antonio Bertè.

Letta accanto al sonetto di Rilke, la breve composizione di Meyer appare di statura inferiore, ma non va considerata banalmente tradizionalista, come dimostra, *in primis*, l'ascetico lavoro di sottrazione cui è stata sottoposta dall'autore. Non siamo ancora di fronte alla poetica modernista del frammento ma, come suggerisce Wille, il linguaggio prelude all'espressionismo di fine secolo. Il lessico non si accontenta di descrivere l'oggetto artistico, per ricavarne una morale, ma tende alla mimesi col manufatto, per coglierne l'essenza in quanto "opera d'acqua", epitome della "calmness in motion". Più che da ogni altra soluzione stilistica, infine, Wille resta conquistato dall'elisione di due piedi/sillabe nell'ultimo verso, che rende gli ultimi quattro versi qualcosa di molto simile ad una strofe saffica di nobile tradizione:

Die zweite gibt, sie wird zu reich,
 Der dritten wallend ihre Flut,
 Und jede nimmt und gibt zugleich
 Und strömt und ruht.
 (Wille in Tate 2016, 153, nota 16, vv. 5-8)

È questo, e non il più compiuto sonetto di Rilke, il testo che ispirò Heidegger in *Sulle origini dell'opera d'arte* (1935-1936); è questa l'immagine, evidentemente sentita come pregnante, che suscitò nel filosofo il paragone dell'arte con l'acqua che zampilla, pura, dalla terra, ascende in energico getto, si arresta un istante, e subito scende verso il basso²⁹. I pochi versi bastano a Heidegger come spunto per proseguire nel suo discorso sull'olismo della conoscenza (come nella poesia di Meyer, il soggetto e l'oggetto della percezione diventano una cosa sola) e della verità, che nell'arte "accade" intera, in quanto l'arte può e deve essere mimetica solo nel senso di saper evocare come le cose sono realmente. Nelle parole di Tate, il filosofo tedesco, curvando amorevolmente il suo pensiero sulla poesia, sente che per il poeta il getto d'acqua al culmine non è qualcosa di statico, ma il perfetto equilibrio fra dare e avere, che permette l'"apertura" (*disclosure*) e il superamento del velo che copre la verità (Cooper 2010).

L'analisi di Tate, dell'uso di Meyer da parte di Heidegger, non potrebbe essere più corretta. Qualche problema, a mio avviso, sorge quando Tate estende quello che il pensatore dice a proposito dei versi di Meyer, applicandolo alla poesia di Wilbur, dalla quale siamo partiti, sostenendo che "A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra" giunge a una conclusione in linea con le riflessioni di Heidegger. Concordo, naturalmente, con Tate nel ritenere che, agli occhi di Wilbur, le tre fontane, stilisticamente distanti, rappresentano (per usare un linguaggio heideggeriano) "a holistic tensive repose": i "water saints" di Piazza San Pietro tendono verso l'alto, l'acqua nella fontana dei fauni tende verso il basso, e tuttavia, come ben comprenderebbe San Francesco, entrambi "make a world present", dischiudendo la verità, o meglio una delle possibili verità³⁰ (Tate 2016, 150, 143).

Detto questo, non posso non aggiungere che il discorso di Wilbur, che non limita, a mio avviso, la sua portata a una dichiarazione di poetica (come del resto neanche quello di Heidegger; Faas 2002), ha origine dal confronto fra *due* tipologie di fontane, mentre le opposizioni del filosofo trovano la perfetta figura della conciliazione nella dialettica che si svolge tutta all'interno di un'*unica* fontana, della quale, fra l'altro, non serve conoscere l'identità, lo stile, o la collocazione. Il ragionamento di Heidegger non necessita né del dialogo con una seconda

²⁹ Tate 2016, 139-140: "The jet ascends and falling fills / The marble basin circling round [...]".

³⁰ L'idea che ci possa essere più di una verità serpeggia nel macrotesto di Wilbur, che propone due diverse ipotesi sul tema in due testi paradigmatici come "Still Citizen Sparrow" (1950) e "A Wood" (1969); cfr. Hecht 1989, 67-68.

fontana (barocca, popolata di personaggi minuziosamente descritti), né del riferimento a San Francesco. Accostando il testo di Wilbur a quello di Meyer, “saltando” Bogan e Rilke, si nota che il primo non condivide la concisione, l’omogeneità, il ritmo blando, la cadenza da “lilting litany” (nelle parole di Arendt; Rilke 1989, 93) del secondo, ed è, quindi, anche linguisticamente, assai distante.

Infine, propongo una diversa lettura del senso conclusivo della poesia, suggerito dalla chiamata in causa di San Francesco. Tate sostiene che la “fulness of desire / For what is given”, la “humble insatiety”, il rimprovero del “faun-ménage” per il nostro “disgust and ennui” indicano, secondo il santo, la via per la felicità ultraterrena. Io ritengo, piuttosto, che la “shade of bliss”, la “land of tolerable flowers”³¹, il luogo in cui “the hand / Is worthy of water”, alludano non ad una trascendenza (che è certo il termine fisso verso cui si deve tendere, ma resta di là da venire), bensì a un’accettazione cristiana dei limiti umani, *per il momento*, su questa terra; una felicità in cui, grazie all’adesione alla volontà del Signore, ci si accontenta “di ciò che è dato”, in linea col dettato francescano. Persino nello stato di beatitudine del Paradiso dantesco le anime non godono di un appagamento totale: “si accontentano”, e ciascuna accetta la sua posizione nella gerarchia della “candida rosa”, perché riconosce che la giustizia divina dà sempre secondo i meriti. A maggior ragione, pur senza una chiara consapevolezza del relativo, ma insostituibile valore della propria esistenza, i fauni (un po’ animali, un po’ esseri umani, un po’ “lesser gods”), creature, paradossalmente, francescane in quanto simboli della dimensione naturale del mondo, indicano un modello di vita etica. Se Whitman poteva tranquillamente confessare “I think I could turn and live with animals, they are so placid and self-contain’d” (“Song of Myself” 1881, sect. 32) Wilbur, e noi con lui, saremmo pronti a condividere coi fauni di Villa Sciarra una vita quotidiana così naturale, libera dalle ansie per il futuro, nella pienezza dell’accettazione del nostro destino.

Riferimenti bibliografici

- Bagg Robert, Bagg Mary (2017), *Let Us Watch Richard Wilbur: A Biographical Study*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Bergmann Loizeaux Elizabeth (2008), *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge UP.
- Biagini Enza (2011), “La parola delle immagini. Appunti su efrasi, *graphic novel* e *novelization*”, in Marco Ariani, Anna Dolfi, Arnaldo Bruni, *et al.* (a cura di), *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, vol. II, Firenze, Olschki, 729-757.
- Binasco Camilla (2016), “La scoperta dell’esistente: soggetto e alterità, lirismo e mimesi nella poesia di Richard Wilbur”, *Letteratura e letterature*, vol. 10, 39-52, doi: 10.1400/239409.
- Bixler Frances, Hoogstraal Jane (1994) “Richard P. Wilbur: A Review of the Research and Criticism”, *Resources for American Literary Study*, vol. 20, n. 1, 54-88.
- Bloom Harold (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford UP.
- (1975), *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford UP.
- (2015), *The Daemon Knows: Literary Greatness and the American Sublime*, New York, Spiegel & Grau.
- Bogan Louise (1937a), “Rilke in His Age”, *Poetry*, vol. 50, n. 1, 34-42.
- (1937b), *The Sleeping Fury*, New York, Charles Scribner’s Sons.

³¹ Interessante in Wai (1996, 247) l’osservazione secondo cui, nell’accenno ai “tolerable flowers” di questo mondo, Wilbur allude ai “fioretti” di San Francesco: i fiori sono le “opere buone” nel mondo, senza le quali qualsiasi tensione spirituale resta arida e autoreferenziale. L’impegno della vita umana deve essere “world nourishing rather than world renouncing”.

- (1939), “Rilke Literally”, *The New Republic*, 22 February, 78, <<https://newrepublic.com/article/97309/rilke-literally>> (11/2020).
- (1968), *The Blue Estuaries: Poems 1923-1968*, New York, The Ecco Press.
- Bridge Helen (2006), “Place into Poetry: Time and Space in Rilke’s ‘Neue Gedichte’ ”, *Orbis Terrarum*, vol. 61, n. 4, 263-290, doi: 10.1111/j.1600-0730.2006.00828.x.
- Cheever John (1991), “Journals from the Seventies and Early Eighties”, part II, *The New Yorker*, 19 August, 26-56, <<https://www.newyorker.com/magazine/1991/08/19/from-the-seventies-and-early-eighties-ii>> (11/2020).
- Cooper Brendan (2009), *Dark Airs: John Berryman and the Spiritual Politics of Cold War American Poetry*, Bern, Peter Lang.
- Cooper Ian (2020), *Poetry and the Question of Modernity: From Heidegger to the Present*, New York, Routledge.
- Corn Alfred (1975), “Parable at a Roman Fountain”, *Poetry*, vol. 127, n. 3, 134, <<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=33271>> (11/2020).
- Dowling Gregory (2009) “The Whole World’s Wild: Richard Wilbur’s War Poetry”, in Marina Camboni, Valerio Massimo, Daniele Fiorentino, et al. (eds), *U.S.A.: Identities, Cultures, and Politics in National, Transnational and Global Perspectives*, Macerata, EUM, 305-315.
- Faas Ekbert (2002), “Heidegger and the Destruction of Traditional Aesthetics”, in Id., *The Genealogy of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge UP, 199-213.
- Faulkner William (1924), *The Marble Faun*, Boston, The Four Seas Company.
- Fuller Ossoli Margaret (1971 [1856]), *At Home and Abroad; or Things and Thoughts in America and Europe*, ed. by A.B. Fuller, Port Washington, Kennikat Press.
- Gargaillo Florian (2016), “Anthony Hecht’s Controlled Disorder”, *The Yale Review*, vol. 104, n. 3, 62-69, doi: 10.1111/yrev.13103.
- Gery John (1989), “The Sensible Emptiness in Three Poems of Richard Wilbur”, *Essays in Literature*, vol. 16, n. 1, 113-126.
- Gilbert S.M. (1986), “The American Sexual Poetics of Walt Whitman and Emily Dickinson”, in Sacvan Berkovitch (ed.), *Reconstructing American Literary History*, Cambridge, Harvard UP, 123-154.
- Goethe J.W. von (1971), *The Sorrows of Young Werther, and Novella*, transl. by Elizabeth Meyer, Louise Bogan, poems transl. by W.H. Auden; foreword by W.H. Auden, New York, Random House. Ed. orig. (1774), *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, Weygand.
- Hawthorne Nathaniel (1966 [1860]), *The Marble Faun, or The Romance of Monte Beni*, New York, Airmont Publishing Company, Inc.
- Hecht Anthony (1953), “The Gardens of the Villa D’Este”, *The Kenyon Review*, vol. 15, n. 2, 208-212.
- (1954), *A Summoning of Stones*, New York, Macmillan.
- (1989), “A Poet Called to Praise: Review of Richard Wilbur, *New and Collected Poems*”, *Dialogue*, vol. 2, n. 3, 64-70. Per la prima edizione cfr. Id. (1988), “Master of Metaphor”, *The New Republic* vol. 198, n. 20, 23-32.
- Heffernan James (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2018), “The Verbal and the Visual”, in D.H. Richter (ed.), *A Companion to Literary Theory*, Chichester, John Wiley & Sons, 165-175.
- Heidegger Martin (1986 [1935-1936]), *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Ditzingen, Reclam.
- Hollander John (1995), *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- James Jamie (2019), *Pagan Light: Dreams of Freedom and Beauty in Capri*, New York, Farrar, Straus & Giroux.
- Kinloch David (2010), “The Poet in the Art Gallery: Accounting for Ekphrasis”, *New Writing*, vol. 7, n. 1, 19-29.
- Kinzie Mary (1993), *The Cure of Poetry in an Age of Prose: Moral Essays on the Poet’s Calling*, Chicago, University of Chicago Press.

- Kirchwey Karl, ed. (2018), *Poems of Rome*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group.
- Küter Julia (2013), *Rom im Spiegel der Gedichte von C. F. Meyer 'Der römische Brunnen' und R. M. Rilke, 'Römische Fontäne Villa Borghese'*, München-Ravensburg, Grin Verlag.
- Lanati Barbara, a cura di (1982), *Poesia americana oggi*, trad. di Rossella Bernascone, Attilia Lavagno, Roma, Newton Compton.
- Lessing G.E. (2016 [1766]), *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, Hofenberg.
- Lynch Elizabeth (2015), *"Beauty Joined to Energy": Gravity and Graceful Movement in Richard Wilbur's Poetry*, New Orleans, University of New Orleans Theses and Dissertations, <<https://scholarworks.uno.edu/td/2094>> (11/2020).
- Maffia Dante (2018), "Rainer Maria Rilke e la fontana di Roma", <<https://edilletteraria.wordpress.com/2018/02/02/rainer-maria-rilke-e-la-fontana-di-roma-di-dante-maffia/>> (11/2020).
- Mariani Andrea (2020), "Vox clamantis – in deserto: il poeta angloamericano tra Giovanni Battista e Cassandra", in Giuseppe Nori, Mirella Vallone (a cura di), *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello, I Libri di Emil, 175-193.
- McClatchy J.D. (2011), "Introduction", in Anthony Hecht, *Selected Poems*, New York, Knopf, 14-18.
- Milford Nancy (1973), "Through a Poet's Private Voice into her Life", *The New York Times*, 16 December.
- Milroy O.C. (2016), *The Ekphrastic Poetry of Tourism*, MA Thesis, Charlottesville, University of Virginia.
- Müller Wolfgang (1997), "The Transfiguration of the Commonplace: Epiphanies in Modernist Object Poetry (Rainer Maria Rilke and William Carlos Williams)", in Andreas Fischer, Martin Heusser, Thomas Hermann (eds), *Aspects of Modernism: Studies in Honour of Max Nänny*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 75-95.
- Oostdijk Diederik (2011), "Review of E. Bergmann Loizeaux, *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*", *English Studies*, vol. 92, n. 1, 115-116.
- (2013), "Fulbright Poems: Locating Europe and America in the Cold War", in Ferdà Asya (ed.), *American Writers in Europe: 1850 to the Present*, New York, Palgrave-Macmillan, 165-185.
- Ozick Cynthia (2015), "Review of Harold Bloom, 'The Daemon Knows'", *The New York Times*, 18 May, <<https://www.nytimes.com/2015/05/24/books/review/the-daemon-knows-by-harold-bloom.html>> (11/2020).
- Paci Enzo (1946), "Il pezzullo di db (XII). La fontana di Rilke", *Giornale di mezzogiorno*, 3 giugno. Cfr. Marotta Francesco, *La dimora del tempo sospeso*, <<https://rebstein.wordpress.com/2009/03/22/il-pezzullo-di-db-xii-la-fontana-di-rilke/>> (11/2020).
- Pecora Massimiliano (2011), *La parola che guarda: Figure della descrizione*, Bologna, Archetipolibri.
- Pope Deborah (1984), *A Separate Vision: Isolation in Contemporary Women's Poetry*, Baton Rouge-London, Louisiana State UP.
- Post J.F.S. (2015), "Circa 1950: Eclectic Hecht among the Nightingales", in Id., *A Thickness of Particulars: The Poetry of Anthony Hecht*, Oxford, Oxford UP, 17-46.
- Rilke R.M. (1955 [1907]), *Sämtliche Werke*, Bd. I, *Neue Gedichte*, Wiesbaden-Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- (1989), *The Best of Rilke*, trans. by Walter Arndt, forward by Cyrus Hamlin, Hanover, Dartmouth College Press.
- Spiegelman Willard (2005), *How Poets See the World. The Art of Description in Contemporary Poetry*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Sullivan Alan (2001), "Islands of Order: The Poetry of Richard Wilbur", *Sewanee Review*, vol. 109, n. 1, 82-101.
- Sutton Martin (1987), "C.F. Meyer and R. M. Rilke: Which Roman Fountain?", *German Life and Letters*, vol. 40, n. 2, 135-141, doi: 10.1111/j.1468-0483.1987.tb00895.x.
- Sweet Nanora (2003), "'Under the Subtle Wreath': Louise Bogan, Felicia Hemans, and Petrarchan Poetics", *Romanticism on the Net*, vol. 8, n. 29-30, doi: <https://doi.org/10.7202/007714ar>.
- Tate William (2016), "'Where Eyes Become the Sunlight': Roman Fountains in Martin Heidegger and Richard Wilbur", *Janus Head*, vol. 15, n. 2, 137-158, <<http://janushead.org/wp-content/uploads/2020/06/Tate.pdf>> (11/2020).
- Venturi Gianni, Farnetti Monica (2004), *Ecfrasi: modelli ed esempi tra medioevo e rinascimento*, Roma, Bulzoni.

- von Hallberg Robert (1985), *American Poetry and Culture: 1945-1980*, Cambridge-London, Harvard UP.
- Wai Isabella (1996), "Wilbur's 'A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra'", *The Explicator*, vol. 54, n. 4, 244-247, doi: 10.1080/00144940.1996.9934133.
- Wilbur Richard (1947), *The Beautiful Changes and Other Poems*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- (1963), *The Poems of Richard Wilbur*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- (1988), *New and Collected Poems*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Wille Rolf-Peter (2015), "Meyer's 'The Roman Fountain' (Der Römische Brunnen)", eine Korrektur, <meyerbrunnen.blogspot.com/2015/05/english-translation-of-conrad-ferdinand.html> (11/2020).



Citation: L. Torti (2020) Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'iconotesto contemporaneo. *Lea* 9: pp. 215-231. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12430>.

Copyright: © 2020 L. Torti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'iconotesto contemporaneo

Lavinia Torti

Università di Bologna-Alma Mater Studiorum (<lavinia.torti2@unibo.it>)

Abstract

Based on early research by Michele Cometa, this essay proposes a theorization of intersection among different kinds of iconotext by analyzing *Autoritratto nello studio* by Giorgio Agamben (2017). Some iconotexts having the layout of an illustrated book contain images within images assembled by following the layout of an atlas. By comparing the cited work with *Mnemosyne Bilderatlas* by Aby Warburg, this article shows that the repetitions of images, the displacement of details from a board to another one, the capture of different phases through photography, the empty spaces among images, and the presence of texts in images, are all elements present in Warburg and in Agamben, and show a tendency of the iconotext to create a work in progress in which the montage gives movement to the visual work.

Keywords: Aby Warburg, atlas, Giorgio Agamben, iconotext, Walter Benjamin

Nella serie televisiva *Ways of seeing* (1972), John Berger, ideatore e conduttore, mostrava al pubblico in che modo nel ventesimo secolo fosse stato rivoluzionato il modo di guardare l'arte grazie all'avvento della fotografia. La serie ebbe un notevole successo e si trasformò in un libro, contenente sette saggi. Nel primo di questi, Berger sostiene: "The meaning of an image is changed according to what one sees immediately beside it or what comes immediately after it. Such authority as it retains, is distributed over the whole context in which it appears" (1972, 29).

Berger lo dimostra inserendo nel testo – e la cosa non sorprende – molte immagini che producono significato attraverso il montaggio dell'una con l'altra. L'operazione è portata avanti a tal punto che tre dei sette saggi presenti nel volume sono composti da sole immagini montate ad arte per mostrare, per esempio nel secondo saggio, il corpo femminile come concepito dal *male*

gaze, a partire dall'arte figurativa del Quattrocento fino alla pubblicità secondonovecentesca. La comprensione del messaggio dell'autore è dunque recepita da quel lettore attento, ora trasformatosi in osservatore, che colga il significato degli accostamenti. Anzi, dice Berger nella nota per i lettori, le didascalie “might distract from the points being made” (ivi, 5).

Come è evidente, dunque, il saggio di Berger mostra una nuova possibilità dell'immagine, non più intesa quale illustrazione del testo, ma quale testo stesso. In questa direzione va naturalmente una serie di studi molto recenti sul rapporto tra letteratura e cultura visuale, che ragionano non più soltanto sul meccanismo antichissimo dell'*ekphrasis*, ma anche su un'operazione sempre più diffusa nella letteratura occidentale, ovvero l'inserimento all'interno del testo di immagini che coesistono con esso e danno congiuntamente significato all'opera, all'*iconotesto*, appunto, senza che vi sia gerarchia tra i segni¹. In particolare, Michele Cometa ha proposto una categorizzazione della tipologia fototestuale (2016), a mio avviso estendibile all'*iconotesto tout court*, distinguendo tre forme di fototesto: la forma-emblema, la forma-illustrazione, la forma-atlante. Nel presente contributo ci si concentrerà sull'ultima forma:

[...] un dispositivo che precede ampiamente l'invenzione della fotografia, ma che nella fotografia ha trovato uno strumento che ha reso virtualmente infinita la manipolazione (e la combinatoria) delle immagini, soprattutto nell'epoca della riproducibilità tecnica e delle tecnologie digitali. La forma-atlante è significazione diffusa (più istanze autoriali o anonimie) in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali. (Cometa 2016, 94)

Si tratta, dunque, secondo il critico, di una forma in cui il lettore-spettatore assume un ruolo autoriale nell'opera: lo sguardo si muove nello spazio della pagina e decripta autonomamente e soggettivamente la combinazione delle immagini. Cometa prosegue la sua analisi proponendo naturalmente l'atlante delle immagini *Mnemosyne* di Aby Warburg come prima sperimentazione di questa forma, specificando che la forma-illustrazione è la più tradizionale ma ha subito “torsioni interessanti” nel Novecento (ivi, 107), la forma-emblema è costante della fototestualità novecentesca (ivi, 95), mentre la forma-atlante “finirà per prevalere nelle generazioni che sono cresciute all'ombra dell'ipertesto” (*ibidem*). Se questo è vero, ci sembra di poter dire che alcuni dei fototesti strettamente contemporanei si collocano cronologicamente e testualmente tra le prime due forme, più propriamente novecentesche, e la forma-atlante, che, pur nascendo nel Novecento, ha una serie di ripercussioni spiccatamente duemillesche. D'altra parte, lo stesso Cometa puntualizza che le “tre modalità, più che forme o generi compiuti in se stessi, vengono costantemente rimodulate e ricombinate nelle sperimentazioni fototestuali” e che “certamente stabiliscono tra di loro relazioni che non si cristallizzano mai in forme fisse” (ivi, 93).

In particolare, il presente contributo nasce dall'ipotesi che la possibile intersezione tra forma-illustrazione e forma-atlante negli iconotesti si realizzi quando la forma sia quella di un

¹ Molte sono le direzioni intraprese dagli studi di cultura visuale nelle diverse aree disciplinari e geografiche, dai *Visual Culture Studies* angloamericani, di cui W. J. T. Mitchell è il pioniere, alla *Bildwissenschaft* tedesca (Boehm 2009; Bredekamp 2010), che nasce proprio dagli studi di Aby Warburg, il cui *Bilderatlas* è oggetto di questo contributo; fino agli studi francesi sui rapporti tra immagini e dispositivi della visione, da Foucault a Georges Didi-Huberman, fondamentale punto di riferimento per questa ricerca. Per una ricognizione completa del composito stato dell'arte cfr. Pinotti, Somaini 2018 e Fastelli 2018. D'altra parte, anche gli studi sull'*ekphrasis* hanno conosciuto una significativa evoluzione grazie alla nascita degli studi di cultura visuale: cfr. Hollander 1988, Heffernan 1993, Spiegelman 2005, Louvel 2010, Cometa 2012. Ancora mancano studi sistematici sull'*iconotesto* ma si citano i più significativi tentativi di approccio alla questione: Montandon 1990, Wagner 1996, Louvel 2011.

oggetto-libro, con l'abituale impaginazione che prevede l'inserimento delle fotografie in mezzo al testo, mentre il contenuto delle stesse immagini porterebbe il lettore-spettatore a interpretare il dispositivo secondo le modalità che Cometa attribuisce all'atlante: lo sguardo diretto verso più immagini, a discapito della lettura consequenziale del testo scritto (si può parlare in questo senso di *contenuto-atlante?*); o ancora, una lettura dei testi *all'interno* delle immagini, che dunque impone alcuni interrogativi sul dispositivo che il lettore ha di fronte (si tratta di un dispositivo visuale o letterario?)².

Il ruolo dell'autore, in questi casi, è rilevante poiché in molti iconotesti contemporanei la costruzione del *layout* dipende dallo stesso scrittore che riveste un ruolo decisionale nella composizione di immagini e testo all'interno del libro. Lo scrittore-artista, quindi, diventa l'*allestitore* di uno spazio espositivo, ove tale spazio è l'oggetto-libro, è la doppia facciata e la sequenzialità delle pagine. E ancora, egli diventa lo *scenografo* di un set, cinematografico o teatrale che sia, rappresentato in egual misura anche dallo spazio rappresentato *nelle* fotografie, specie quando esse ritraggano luoghi chiusi e legati all'autobiografia dell'autore.

Questa è l'ipotesi principale che si cercherà di verificare in questo contributo, attraverso la lettura ravvicinata di un iconotesto, *Autoritratto nello studio* (2017) di Giorgio Agamben. L'autore del libro è apparentemente uno solo, è autore del testo, autore della composizione di testo e immagine – il progetto grafico è stato realizzato con Rossella Di Palma, graphic designer della casa editrice –, autore della raccolta d'archivio, autore di alcune fotografie (ma non di tutte, e questo è un elemento essenziale)³. All'interno di alcune foto, come vedremo, vi sono poi i luoghi in cui Agamben ha composto le sue ricerche: quello studio è ora un altro spazio, insieme allo spazio-libro, da mostrare al lettore-spettatore. Per queste ragioni, tra i diversi iconotesti in cui si riscontra questa modalità di interazione⁴, mi sembra che quello di Agamben dimostri maggiormente tale duplice *mise en abyme*, poiché lo spazio espositivo rappresentato nelle immagini è metafora dell'esposizione del testo che si trova nel contenitore-libro.

Nel caso di *Autoritratto nello studio*, infatti, il contenuto metavisuale delle fotografie si fa ancora più significativo nel momento in cui la ricezione simultanea delle immagini nelle immagini coesiste con la successione delle stesse fotografie all'interno del testo. In questo senso, attraverso alcuni esempi soprattutto visuali disseminati nel testo, si tenterà di dimostrare come la modalità d'uso delle immagini all'interno di *Autoritratto* sia ripresa da parte di Agamben dal *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg, da una parte per la forma-atlante di cui si è detto, dall'altra per la concezione del montaggio di immagini, intese in entrambi i casi quali frammenti di un'esposizione della ricerca stessa da parte di colui/coloro che compongono. È noto, naturalmente, che Agamben ha sempre tenuto presente l'opera di Warburg, basti pensare alla sua definizione di una "scienza senza nome" (1984) o a *Ninfe* (2007). In questa sede però si cercherà di individuare in quali modi la costruzione dell'iconotesto agambeniano si avvicini formalmente a quella dell'atlante warburghiano: le ripetizioni delle immagini all'interno della stessa tavola, lo spostamento dei dettagli da una tavola all'altra e la cattura degli stessi attraverso la fotografia, gli intervalli vuoti tra le immagini, l'inserimento di testi verbali all'interno di testi

² Questo avviene anche nelle intersezioni tra forma-emblema e forma-atlante; si è scelto qui di analizzare la forma-illustrazione poiché, seguendo il criterio cometiano, il *layout* del testo preso in esame è riconducibile alla forma-illustrazione (Cometa 2016).

³ Qui si pone il problema della multipla autorialità del libro (gli autori delle immagini sono diversi dall'autore dei testi), che mette in luce la questione più ampia sul ruolo dell'autore nell'iconotesto, su cui sarebbe necessario soffermarsi più a lungo.

⁴ Per una cartografia del fototesto italiano contemporaneo cfr. Rizzarelli 2019.

visuali, la *mise en abyme*, sono tutti elementi presenti in Warburg e analogamente in Agamben e allo stesso tempo sono elementi di una certa tendenza dell'iconotesto contemporaneo.

Guardiamo da vicino, dunque, l'opera di Agamben. L'immagine di copertina salta all'occhio per la quantità di quadri presenti nella foto, appesi alla parete e al bianco della carta su cui è stampata l'immagine che contiene tutte le altre, che le *inquadra* (fig. 1). In mezzo al resto, seppur decentrato, vi è un dipinto. Alla sua sinistra si vedono due fotografie, inquadrare una sopra l'altra. Alla sua destra sono incorniciati una lettera, un biglietto, accanto ancora una *carte postale* inquadrata insieme a quella che immaginiamo essere la sua busta. Sulla scrivania regna invece un gran caos: quaderni, aperti e chiusi, penne, appunti, insieme a molti libri di cui si riconoscono i titoli, e a disegni, dipinti, fotografie dell'autore.



Figura 1 – Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio* (2017), copertina
Per gentile concessione di Nottetempo



Figura 2 – Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio* (2017), controfrontespizio
Per gentile concessione di Nottetempo

All'interno del libro, nel controfrontespizio, un'altra fotografia (fig. 2). Ad un primo rapido sguardo, sembra la stessa che si vede in copertina, solo in bianco e nero, ma guardando più attentamente, la scrivania, eccezion fatta per i libri appoggiati alla parete, risulta decisamente più spoglia: un paio di pile di fogli al centro, nessun libro aperto, nessuna nota o scarabocchio visibile. Alcune cornici appese al muro mancano all'appello. L'immagine, quindi, *sembra* la stessa, ma in realtà cambia. Infatti, dall'elenco delle illustrazioni sappiamo che mentre l'immagine di copertina è stata scattata da Agamben nel 2016 nel suo studio di San Polo, l'immagine del controfrontespizio in bianco e nero è stata scattata da Pedro Paixão nel 2007. Lasciando pure da parte la copertina, poiché non è per nulla inusuale che essa riporti un'immagine, la particolarità di questo iconotesto emerge già dalle prime due immagini all'interno del libro, ovvero la fotografia accanto al frontespizio appena menzionata e la fotografia a pagina 11, che è la stessa immagine che vediamo in copertina, qui riportata integralmente. Il passaggio presuppone un movimento nel tempo, dall'immagine di controfrontespizio del 2007 a quella del 2016, anche se sembrerebbe essere passata solamente qualche ora, il tempo di creare confusione su una scrivania e di aggiungere qualche chiodo. Le fotografie, rappresentando in gran parte lo stesso oggetto, lo stesso spazio, sembrano essere fotogrammi di un film, in cui è proprio il montatore a decidere l'ordine di visione delle immagini, dunque la loro ricezione. Infatti, il lettore-spettatore viene ingannato, non quando egli guarda l'immagine, ma quando ne guarda diverse, una dopo l'altra. Il montaggio dello stesso spazio mette ancor più in confusione il lettore, che pensa di guardare un oggetto fotografato in due momenti di poco distanti e solo con una tecnica differente. Allo stesso modo, Warburg in *Mnemosyne* concepiva i suoi quadri in movimento, montava le immagini e, accostandole, creava un'unica opera visuale che assumeva così una forma cinetica. A una prima ricezione, *Autoritratto* e *Mnemosyne* sembrerebbero molto diversi, poiché nell'opera di Agamben le due immagini analizzate finora sono accostate in successione in

due pagine, mentre nell'opera di Warburg le immagini sono visibili simultaneamente. Ma è lo stesso Agamben, in *Note sul gesto*, opera menzionata peraltro in *Autoritratto nello studio* (2017, 108-112), ad avvicinare le immagini dell'atlante warburghiano alle immagini in successione di una pellicola animata. Agamben sostiene che *Mnemosyne*:

[...] Non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo [...] all'interno di ogni sezione, *le singole immagini vanno piuttosto considerate come fotogrammi di un film* che come realtà autonome (almeno nello stesso senso in cui Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografo che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento). (Agamben 1996, 49, corsivi miei)

Non è, naturalmente, una coincidenza che Warburg e Benjamin vengano interpellati insieme in una affermazione sul montaggio. Infatti, nella prima stesura de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* del 1936, Benjamin parla proprio della combinazione delle immagini a partire dalle didascalie dei giornali illustrati:

Le direttive, che colui che osserva le immagini in un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più precise e impellenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse.⁵

Come avviene con il Berger citato all'inizio del saggio, così Benjamin precisa la necessità di interpretare le immagini l'una insieme all'altra, precisa che le immagini hanno un tempo, in quanto esse *trascorrono*⁶. Ma per comprendere al meglio la natura cinetica, dunque *cinematografica*, dell'iconotesto agambeniano, è necessario concentrarsi non solo sulla successione delle immagini, ma anche sul loro contenuto di *metapictures* (Mitchell 1994, 48). Proprio per questo, entrare *nelle* fotografie ci aiuterà a capire come l'operazione di composizione da parte di Agamben non avvenga solo in sede di combinazione nel libro, ma anche in una fase antecedente allo scatto delle fotografie, quella che riguarda l'allestimento dello spazio.

Sfogliando ancora *l'Autoritratto*, a pagina 14 si nota un particolare della foto presente sia in copertina che a pagina 11, ovvero una sezione dei libri appoggiati alla parete, sostituita qui dalla pagina in cui le parole scritte, a loro volta, sostituiscono i quadri appesi. La foto, però, a ben guardare, non è la stessa. Qui non c'è una busta da lettere, mentre appare una Bibbia che non c'è in copertina o a pagina 11. Anzi, si direbbe, nella fotografia a pagina 14 il portadocumenti sembra essere stato spostato per inserire la Bibbia, e dunque – azzardo l'ipotesi – per *mostrarla* nell'iconotesto (Agamben avrebbe potuto scegliere un dettaglio dell'immagine di copertina, ha invece deciso di mostrare proprio quello contenente *il libro dei libri*, fig. 3).

⁵ Trad. di Ganni in Benjamin 2004 [1966], 281. Ed. orig. Benjamin 1991 [1974], 485: "Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint".

⁶ A questo proposito, nel primo saggio incluso in *Ways of seeing*, non a caso, molte idee sono ricavate da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin, come dichiara lo stesso Berger (1972, 34).



Figura 3 – Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio* (2017, 14), particolare
Per gentile concessione di Nottetempo

A pagina 33 vediamo quella che sembrerebbe essere un'altra porzione dello studio di San Polo, invece – il testo e l'elenco delle illustrazioni lo suggeriscono – si tratta di un altro studio, quello di vicolo del Giglio a Roma. A pagina 74, un'altra fotografia dello studio romano. Il quadro che si vede, però, è lo stesso presente al centro della parete nelle fotografie dello studio veneziano. L'autore ha *spostato* il quadro da uno studio all'altro. Nel suo atlante personale, ha deciso di modificare la posizione di un quadro e di collocarlo su un'altra parete, di inserirlo in un'altra *tavola*, se vogliamo attenerci al lessico che si confà all'opera di Warburg. Agamben in *Autoritratto* spiega l'interazione tra i diversi studi:

Gli oggetti dello studio sono rimasti gli stessi e nelle fotografie che li ritraggono a distanza di anni in luoghi e città diversi sembrano immutati. Lo studio è la forma del suo abitare – come potrebbe cambiare? (Agamben 2017, 14)

Ripete e sostiene l'idea più tardi nell'opera:

[...] *credo che essi compongano in realtà un unico studio, disseminato nello spazio e nel tempo.* [...] La cassetteria sotto la quale custodivo l'archivio dei miei scritti pubblicati è rimasta identica nei due luoghi e a volte, cercando un libro, mi sembra di ritrovare i gesti di quei giorni scomparsi, a testimoniare che lo studio, come immagine della potenza, è qualcosa di utopico, che riunisce in sé tempi e luoghi diversi. (Ivi, 117-118, corsivi miei)

Mentre gli studi sono diversi, gli oggetti dello studio sono dunque immutabili, immutati. Per meglio dire, se gli studi, fisicamente intesi, sono diversi, lo studio, lo *studium*, è ubiquo e atemporale. Agamben muove verso la creazione di uno spazio malleabile, non davvero fisso, non collocato geograficamente – a vicolo del Giglio, a piazza delle Coppelle, a San Polo – o temporalmente – nel 1967, nel 2007, nel 2016 – ma sempre in movimento, come in movimento erano le tavole warburghiane. Nel momento in cui Agamben decide di muovere un quadro o una fotografia o un testo incorniciato da uno spazio a un altro, si può immaginare una situazione analoga a quella che si verificava quando Warburg spostava le immagini da una tavola all'altra, mutandone l'apparenza finale ogniqualevolta ricercasse un risultato diverso.

Come Warburg componeva le tavole e si serviva della fotografia come unico strumento per immortalare quel montaggio altresì mutevole, così Agamben immortala i suoi studi per poter cogliere lo spostamento stesso dei suoi oggetti. Georges Didi-Huberman, a proposito della necessità di Warburg di fotografare le tavole del *Bilderatlas*, sostiene:

Se Warburg, attraverso una *mise en abyme* fotografica supplementare, aveva preso l'abitudine di fotografare ogni concatenazione ottenuta, prima di sconvolgerla per una nuova trasformazione, ciò

dipende dal fatto che la coerenza del suo gesto consisteva appunto nella permutabilità, insomma, nello *spostamento combinatorio* incessante delle immagini di tavola in tavola, e non in un qualsiasi «punto finale» (che sarebbe l'equivalente visivo di un sapere assoluto). [...] Warburg aveva capito che doveva rinunciare a fissare le immagini, come un filosofo deve saper rinunciare a fissare le sue opinioni.⁷

Se per Warburg lo spazio su cui realizzare l'atlante è lo schermo nero delle sue tavole, per Agamben, invece, è il bianco delle pareti dei suoi studi, che trova la sua prosecuzione nel bianco della pagina del libro, la quale rappresenta lo *Zwischenraum*, lo spazio-tra, l'intervallo, ove però, in Agamben, trovano sede le parole. La pagina diventa così lo stesso studio, diventa lo spazio di composizione ed esposizione.

Un altro elemento degno di un'analisi ravvicinata, presente in Warburg, ma maggiormente in Agamben, è la ripetizione di alcune immagini. In *Autoritratto* alcune fotografie riportate in mezzo al testo solitarie si trovano poi posizionate all'interno dello studio. Per fare un esempio, la fotografia che ritrae Agamben con Martin Heidegger scattata a Thouzon nel 1966 da François Didier appare prima appoggiata sulla scrivania dello studio di vicolo del Giglio (2017, 12), poi riportata senza cornice o contesto (ivi, 16), poi di nuovo nella stessa porzione di studio di cui si è detto (ivi, 33). O ancora, dell'immagine presente nella copertina si ritrova una copia estesa a pagina 11, come si è già segnalato, e una porzione ravvicinata a pagina 76. Questo procedimento, che torna in altri luoghi⁸, porta lo sguardo del lettore a compiere un movimento *verso* l'immagine. Non si tratta solo di un dettaglio, di un ingrandimento dell'immagine, di un "effetto-sineddoche" dato dal *reframing* (Cometa 2016, 85): qui, piuttosto, l'autore ha preso, fisicamente, un oggetto prima fotografato all'interno dello spazio espositivo e lo ha fotografato di nuovo in un secondo momento, più da vicino, nel particolare. Se volessimo usare un linguaggio cinematografico, più che a una carrellata o a uno *zoom in/out* sembra di assistere quasi a un *raccordo sull'asse*, procedimento del primo cinema e del montaggio classico, in cui due inquadrature, l'una sullo stesso asse dell'altra, sono montate in modo tale che una appaia più vicina o più lontana. L'effetto è quello di un salto in avanti o indietro. E ci sembra di poter dire che nell'*Autoritratto* lo spettatore assiste a entrambi i salti, si avvicina e si allontana dall'immagine e ha l'impressione di muoversi all'interno dello studio di Agamben, di curiosare nell'archivio, di avvicinarsi o allontanarsi fisicamente da queste immagini.

Un'operazione simile era piuttosto frequentata da Warburg nel suo atlante, tolto il fatto che, appunto, le immagini nelle diverse dimensioni o prospettive apparivano sulla stessa tavola, non separate nella visione: si fa per esempio riferimento alla tavola 39, in cui la *Primavera* di Botticelli è riprodotta integralmente al centro della tavola e poi in due particolari che raffigurano i volti di *Chloris* e *Zefiro* (fig. 4); o alla tavola 43, dove all'affresco *Approvazione della regola francescana* di Domenico Ghirlandaio si accostano quattro suoi differenti particolari, oltre ad altre opere di Ghirlandaio e ad un'altra *Approvazione*, quella di Giotto del 1325⁹.

⁷ Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 423, corsivi miei. Ed. orig. Didi Huberman 2002, 459-460: "Si Warburg, par une mise en abyme photographique supplémentaire, avait pris l'habitude de photographier chaque agencement obtenu avant de le bouleverser pour une nouvelle transformation, c'est bien que la cohérence de son geste résidait dans la permutabilité elle-même : bref, dans le déplacement combinatoire incessant des images de planche en planche, et non dans un quelconque 'point final' (qui serait l'équivalent visuel d'un savoir absolu). [...] Warburg avait compris qu'il devait renoncer à fixer les images, comme un philosophe doit savoir renoncer à fixer ses opinions".

⁸ Cfr. Agamben 2017, 11 con 16 e 19; 126 con 129. Anche in *Studiolo* Agamben compie un'operazione simile, anche se per certi versi maggiormente assimilabile al dettaglio classico (2019, 14, 18; 20, 22; 32, 34; 40, 48; etc.).

⁹ I numeri delle tavole fanno riferimento alla cosiddetta versione finale, come riportata nell'edizione Aragno qui usata e nel portale online Engramma, <http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php> (11/2020).



Figura 4 – Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne* (2000 [1932]), tavola 39.
Per gentile concessione del Warburg Institute Archive

L'avvicinamento alle immagini, che in Warburg è dato dal meccanismo più classico del dettaglio (e vedremo a breve di che tipo di dettaglio si tratta), nell'*Autoritratto nello studio* è permesso non soltanto dalla concreta ripetizione delle immagini, ma anche da una consistente attenzione testuale all'immagine nelle sue diverse parti. Le immagini vengono descritte nel testo verbale dall'autore, il quale sembra guardarle proprio nel momento in cui ne scrive, realizzando *ekphrasis nozionali* (Hollander 1988), illustrazioni verbali. Ad esempio, appena sotto una fotografia Agamben dice: "Nello scaffale di mezzo della libreria a sinistra nello studio di vicolo del Giglio, si intravede una fotografia di Herman Melville, che era dunque già allora particolarmente importante per me" (2017, 33). È interessante soffermarsi un momento su quel "si intravede". La fotografia dello studio che contiene il ritratto di Melville evita volutamente la nitidezza dell'immagine. Agamben ha deciso di fotografare questa precisa porzione di studio, mettendo in rilievo solo in un secondo momento, nel testo piuttosto che nell'immagine, l'importanza che Melville ha avuto per lui. Il ritratto dello scrittore statunitense che nella fotografia si intravede, appunto, sfocato e al limite dell'inquadratura, quasi come se fosse stato incluso nella fotografia per pura coincidenza, nella pagina successiva si ritrova invece estrapolato dal contesto dello studio e nitidamente riportato in dettaglio: ora *si vede*. Analizzando ancora la dichiarazione, anche il "dunque" presuppone un ragionamento: nel momento in cui decide di inserire l'immagine all'interno del contenitore-libro, Agamben sembra infatti riflettere sulla scelta iniziale di inserirla all'interno del contenitore-studio. Ovvero, i due spazi, la pagina e la parete, il libro e la stanza, coincidono nel loro ruolo di spazio espositivo di una scelta d'archivio. Agamben è dunque scrittore del catalogo, allestitore delle sale, guida del museo. In un passaggio Agamben riflette su quanto stia realizzando nel suo *Autoritratto*:

Che cosa sto facendo in questo libro? Non rischio [...] di trasformare il mio studio in un piccolo museo in cui conduco per mano i lettori? Non rimango troppo presente, mentre avrei voluto sparire nei volti degli amici e negli incontri? (Agamben 2017, 42)

Senza altro Agamben si fa guida di un atlante che lascia al lettore-spettatore meno spazio di osservazione e di interpretazione di quanto non faccia *Mnemosyne*, che tutto fonda sulla ricezione soggettiva di dettagli da parte di colui che potremmo chiamare visitatore. Tuttavia, il dettaglio dello studio di Agamben può essere assimilato al dettaglio warburghiano, il quale

non è né un semplice indizio di identità né un *semeion* che permetta di includere l'opera in una nosologia degli stili, né una 'chiave' iconologica che riveli il senso nascosto delle immagini. Il dettaglio è sempre compreso da Warburg a partire dalla sua natura *sintomatica*, [...] serve solo a cominciare il lavoro interpretativo [...] il dettaglio in Warburg si rivela nello 'scarto dell'osservazione': è un *dettaglio per spostamento* e non un *dettaglio per ingrandimento*.¹⁰

Anche se in Agamben, come abbiamo visto, il dettaglio si avvicina e si allontana, il suo senso si dà nel momento in cui esso viene spostato, nel momento in cui trova spazio in un'altra pagina o in un altro studio. La ripetizione e lo spostamento permettono la ricerca del significato¹¹.

Ancora andando avanti nella lettura, un altro esempio di descrizione delle fotografie dà conferma di un *modus operandi* ricorrente nel testo: "del libro poggiato a sinistra sul tavolo di vicolo del Giglio si riesce a leggere il titolo: *La société du spectacle* di Guy Debord. Non ricordo perché lo stessi rileggendo – la mia prima lettura risale al 1967, l'anno stesso della pubblicazione. Con Guy siamo diventati amici molto più tardi, alla fine degli anni Ottanta" (2017, 36). Prima il ritratto di uno scrittore, ora la copertina di un libro, poi il biglietto dello spettacolo di *Ubu roi*, poi la mappa di una sezione della città di Roma con alcune linee rosse che si intersecano (ivi, 48): tutti questi esempi mostrano come la visione di qualcosa – qualsiasi cosa osservabile – è motore della scrittura per l'autore. Le immagini, qui, *inducono* la scrittura di Agamben. Agamben *monta* immagini con testi secondo un procedimento di incastro di elementi a prima vista distanti che però proprio attraverso la *mémoire involontaire* possono essere avvicinati: "la memoria non è, infatti, possibile senza un'immagine (*phantasma*), la quale è un'affezione, un *pathos* della sensazione o del pensiero" (Agamben 2007, 13). In *Autoritratto* un quadro ricorda un'opera letteraria che, nel momento in cui viene menzionata, sembra diventare descrizione ecfraistica di quella pittorica. Per questa ragione, nella misura in cui il lettore vede anche l'immagine, l'*ekphrasis* si trasforma in didascalia. Ecco che la forma-illustrazione qui si mostra nel suo apice, seppur in questa modalità ove il montaggio detiene ancora un ruolo principale: si delinea, dunque, una forma-illustrazione con un contenuto-atlante.

Sostenendo la tesi di Ari J. Blatt che dichiara che "all photographs are naturally phototextual" (2009, 116), verificiamo che il fenomeno di fototestualità della fotografia è effettivamente molto diffuso negli iconotesti, ma raggiunge la sua massima attestazione in quelli in cui alcune fotografie sono riproduzioni di testi scritti. Infatti, Agamben, come abbiamo visto, in molti

¹⁰ Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 450-451, corsivi miei. Ed. orig. Didi-Huberman 2002, 489-491: "N'est ni un simple indice d'identité, ni un *semeion* permettant d'inclure l'œuvre dans une nosologie des styles, ni une 'clé' iconologique permettant de révéler le sens caché des images. Le détail est toujours compris par Warburg à partir de sa nature *symptomale* [...] ne sert à rien d'autre qu'à commencer le travail interprétatif [...] le détail chez Warburg se révèle dans le 'rebut de l'observation': c'est un *détail par déplacement*, et non un *détail par grossissement*".

¹¹ Per una ricognizione delle riflessioni sul dettaglio di questi autori, che richiederebbe molto spazio, rinvio a Castelli Gattinara 2017. Anche Agamben affronta la questione nello scritto "Gli zoccoli in Dio" (2019, 93-97).

luoghi dell'*Autoritratto* si serve della parte verbale per descrivere ciò che è stato per lui lo studio di alcune opere, in particolare filosofiche, o l'incontro con alcuni libri e alcuni autori. Accanto al suo testo, inserisce alcune riproduzioni dei testi che descrive: una pagina di un libro da lui annotata (2017, 55), una lettera (ivi, 57), cartoline, poesie e dediche (ivi, 21, 83, 93, 94). Analogamente, seppur con una preponderanza del linguaggio visuale su quello verbale, Warburg riportava pagine esportate da altri testi, manoscritti (tav. 8), "illustrazioni mitografiche di testi" (Warburg 2002, 56; tav. 33), titoli di giornale (tavv. 77, 79).

Nel caso particolare di Agamben, tramite questo procedimento si mette in luce, evidentemente, il cambio di ruolo del lettore. Quest'ultimo interrompe la lettura sulla pagina tradizionalmente intesa per osservare una fotografia, che però risulta essere la fotografia di un testo, e che condurrà l'ora spettatore di nuovo verso la lettura: in quel caso la fotografia si *leggerà*, fuor di metafora. Si assiste dunque a una metamorfosi del lettore-osservatore-lettore, la quale pone un interrogativo sulla ricezione del fruitore di un'opera iconotestuale. Se il dispositivo è costruito diversamente, sarà dunque diverso il modo di disporne?

Sebbene l'alternanza tra testo e immagine rappresenti nella maggior parte degli iconotesti contemporanei un abbandono dell'arte figurativa e un salto verso la fotografia, la cultura visuale *tout court* e le immagini non artistiche, di certo è necessario precisare che per Agamben l'immagine pittorica prima di tutto continua a essere ragione di creazione verbale e soprattutto di montaggio verbovisuale. Per esempio, in *Autoritratto*, egli inserisce la riproduzione di un'incisione che rappresenta *Amore furioso sulla lumaca* (2017, 69), da lui usato come controfrontespizio in *Idea della prosa*. Appena dopo, in una riproduzione conservata – o dispersa? – nel portacarte appoggiato sul tavolo, lo *Scorticamento di Marsia* di Tiziano appare in tutta pagina e diventa immediatamente motore di una contaminazione intermediale, tramite la citazione dantesca del Paradiso (ivi, 71) e la riflessione sulla passione per la pittura. O ancora, l'*Allegoria della scienza* di Giovanni Serodine (ivi, 120) muove la memoria di Agamben verso la filosofia platonica e il rapporto tra filosofia e filologia anche attraverso i racconti su Giorgio Pasquali (ivi, 115-122).

Inoltre, se si è visto finora come le immagini riprodotte rappresentino fotografie di quadri, di copertine, di altre fotografie, ora si vedrà come anche alcune illustrazioni presenti in altri libri rendono questo testo, dunque, ancor più un atlante della memoria. Si fa riferimento alle illustrazioni di Sabino Profeti (ivi, 133-136), che Agamben include anche nella seconda edizione di *Idea della prosa*, a sostegno di una precisa intenzione di spostare e combinare le immagini del proprio archivio mnestico, di attingere alla propria collezione per vari usi e di fare della sua stessa produzione un atlante intertestuale, in un procedimento assolutamente simile a quello realizzato nel suo più recente *Studiolo* (2019), dove già il titolo richiama lo studio e dove il procedimento di *ekphrasis*-didascalia ritorna più sistematico a descrivere i dipinti scelti (e dove, infine, incontriamo *Lo scorticamento di Marsia* di Tiziano e l'*Autoritratto presso il Golgota* di Gauguin, per esempio); in un'operazione simile, inoltre, alla scelta di Warburg di inserire nell'atlante libri d'arte da lui curati precedentemente (tavv. 5, 6, 27). Per citare un caso ancor più esemplare in *Autoritratto*, la fotografia di Robert Walser scattata a Herisau (2017, 139) sembra far parte della stessa serie di foto contenute in un altro iconotesto, *Il passeggiatore solitario* di W. G. Sebald (1998 in copertina e a pagina 18), se si considerano l'aderenza del luogo in cui sono state scattate; dell'abbigliamento, degli accessori e della postura di Walser; del fotografo che lo ha immortalato (Carl Seelig).

Tornando al suo antecedente, Warburg, come è noto, realizzò

mise en abyme delle fotografie (oggetti d'arte) e delle fotografie di fotografie (libri d'arte mostrati nei loro stessi effetti di montaggio); [...] rovesciamenti dell'ordine spaziale [...] Anacronismi, infine

(Giorgione accanto a Manet, una medaglia antica accostata a un francobollo), addirittura montaggi volontari di livelli contraddittori della realtà.¹²

Interessante a questo proposito l'inserimento nel *Bilderatlas* di alcune immagini contemporanee a Warburg montate con immagini dell'antichità: nella tavola 72, ad esempio, la rappresentazione del rito del sacro simposio emerge attraverso il montaggio di alcune ultime cene con un banchetto di un'associazione studentesca in un ritaglio del giornale *Hamburger Fremdenblatt* del 29 luglio 1929. Ancora, nelle tavole 78 e 79 alcune foto dei Patti Lateranensi, ritagliate da quotidiani da cui si recupera qualche didascalia, richiamano nuovamente la verbovisualità dell'atlante. Infine, la tavola 77 è forse la migliore per mettere in luce il paragone con Agamben, con Berger, con tale forma-atlante ripresa negli iconotesti contemporanei: Warburg mette la pubblicità per la carta igienica accanto ad alcuni francobolli, alla fotografia di un golfista, al sigillo secentesco di una casa reale, per creare un'interazione dialettica tra immagini che rappresentino, sì, un movimento nello spazio e nel tempo, ma che significhino allo stesso modo una continuità della tradizione con il presente, una sopravvivenza (*Nachleben*) delle forme antiche nelle forme della rappresentazione novecentesca, quali ad esempio i giornali illustrati menzionati già da Benjamin¹³. Questa sopravvivenza è però *dimostrabile* solo attraverso la fotografia che inquadri insieme oggetti, visioni molto distanti tra loro, e che ne metta in luce le relazioni. L'intento di Warburg e dell'atlante è "fare quadro con fotografie"¹⁴.

Attraverso questa carrellata di esempi, si è tentato di mettere in rilievo quanto l'iconotesto *Autoritratto nello studio* di Agamben abbia caratteristiche formali comuni a quelle di *Mnemosyne*, seppur propriamente non si tratti di una forma-atlante tradizionale, come concepita da Michele Cometa. La forma-atlante è invece presente nelle fotografie, ove la tavola su cui il detto atlante si costruisce è sostituita dalla parete o dallo studio stesso. La ricognizione di punti formali in comune è servita a mostrare in che modo, in un paradossale procedimento inverso, da effetto comune derivi intento – e pensiero – comune. *L'Autoritratto nello studio* e *Mnemosyne* sorreggono strutturalmente l'affermazione agambeniana: "La 'forma della ricerca' e la 'forma dell'esposizione', gli appunti e la stesura non sono opposti: in un certo senso l'opera compiuta è anch'essa frammento e ricerca" (2017, 75). La creazione di uno spazio espositivo, come avevamo preannunciato, coinciderebbe qui, a dire il vero, con la ricerca. Agamben fotografa uno spazio allestito per poi spostare gli oggetti, prenderli e guardarli, descriverli: l'esposizione non corrisponde mai a un arresto, così le fotografie non immortalano gli oggetti né danno loro la morte, poiché riproducendo più volte lo stesso oggetto, riproducono uno spostamento, diventano dunque fotogrammi, come si diceva, alludono a un'immagine in movimento, che in qualche modo vagabonda lungo tutto il testo e non si conclude con la fine dello stesso. Ugualmente, dice Didi-Huberman, "l'autore di *Mnemosyne* non procede ad alcuna esposizione. Si dedica piuttosto, erraticamente ma instancabilmente, a un'esperienza teorica – prova e sperimentazione insieme – che trova la sua coerenza nello stile stesso del suo esporsi"¹⁵. Lo spostamento, questo

¹² Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 419. Ed. orig. Didi-Huberman 2002, 455: "mises en abyme des photographies (objets d'art) et des photographies de photographies (libres d'art montrés dans leurs propres effets de montage) [...] renversement de l'orientation spatiale [...]. Anachronismes, enfin (Giorgione avec Manet, une médaille antique avec un timbre-poste), voire montages volontaires de niveaux contradictoires de la réalité".

¹³ Cfr. *infra*, nota n. 5.

¹⁴ Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 417, corsivi miei. Ed. orig. Didi-Huberman 2002, 454: "faire tableau avec des photographies".

¹⁵ Trad. *ivi*, 428, corsivi miei. Ed. orig. *ivi*, 465: "l'auteur de *Mnemosyne* ne se livre donc à aucun exposé. Il se livre plutôt, erratiquement mais inlassablement, à une expérience théorique – épreuve et expérimentation tout à la fois – qui trouve sa cohérence dans le style même de son exposition".

esporsi che diventa al contrario un nascondersi quando da un particolare si passa al caos dello studio, conserva *in nuce* quelle *Flüchtige Notizen* warburghiane, quelle notizie fuggitive, testimonianza di qualcosa che, appena realizzato, già non esisteva più, poiché dopo lo scatto le tavole avevano cambiato di forma, dunque di contenuto. Allo stesso modo Agamben sostiene: “Come nella musica, ogni *ricercare* finisce letteralmente in una *fuga*, ma la fuga è letteralmente senza fine” (2017, 75, corsivi dell’autore)¹⁶. E ancora: “Così appaiono ora cose e persone: fissate per sempre nel non poter finire di vederle” (ivi, 10), fissate per sempre nel loro essere mobili, esattamente come il *Bilderatlas*, da una parte immobilizzato dalle fotografie, dall’altra in continua metamorfosi, come abbiamo già visto dal paragone di Didi-Huberman tra l’intenzione di Warburg di non fissare le immagini e quella di un filosofo di non fissare i pensieri (2002, 460). E infatti, il filosofo Agamben, sempre richiamando Warburg, in *Idea della prosa* parlava dello studio tra i libri come di un vagabondaggio senza fine:

Chiunque abbia conosciuto le lunghe ore di vagabondaggio tra i libri, quando ogni frammento, ogni codice, ogni iniziale in cui ci s’imbatte sembra aprire una nuova strada, che viene poi subito smarrita a un nuovo incontro, o abbia provato la labirintica illusività di quella ‘legge del buon vicino’, cui Warburg aveva improntato la sua biblioteca, sa che lo studio non soltanto non può propriamente aver fine, ma nemmeno desidera averla. (Agamben 2002 [1985], 44)

Ciò che si legge/osserva in *Autoritratto nello studio* è dunque il montaggio dei risultati provenienti dallo stesso assemblaggio delle ricerche, degli studi, intesi quali oggetti avvicinati l’uno all’altro. Si costruisce qualcosa che si sposterà, a riprova di un’imperfezione, di un’incompiutezza sia dell’atlante sia del testo che costruisce l’iconotesto agambeniano, o anche dei numerosi manoscritti che avrebbero dovuto accompagnare il *Bilderatlas* di Warburg (Didi-Huberman 2002, 464-465). Sapere che l’atlante di Warburg avrebbe dovuto accostarsi a una parte verbale permette ancor più di mettere a confronto i due testi, tenendo sempre presente, naturalmente, le diverse intenzioni dei due autori, autobiografiche per Agamben, ma non per Warburg, seppur bisogni ricordare con Didi-Huberman che:

Mnemosyne reca così tutte le tracce del linguaggio privato e della *ricerca autobiografica*. È una sorta di *ritratto esplosivo in mille pezzi*, nelle migliaia di immagini puntate sui sessantatré schermi neri in cui il pensiero di Warburg – la storia stessa di questo pensiero – si riconosce nelle circolazioni, nei rapporti stabiliti tra le immagini.¹⁷

Insomma, questo contenuto-atlante ci riporta alla rappresentazione di un costitutivo *work in progress* per cui la ricerca della conoscenza coincide con la conoscenza vera e propria, in quell’idea benjaminiana di una realtà concepibile per immagini dialettiche. Si veda a questo proposito il motivo dell’elogio dei quaderni di studio. Prima Agamben ci guida nello studio e colloca spazialmente i quaderni, come aveva fatto con gli altri oggetti, poi li descrive, infine,

¹⁶ Riguardo l’esegesi delle “*idées fuyantes*” di Warburg in relazione al tempo e al ritmo musicale cfr. Didi-Huberman 2002, 469.

¹⁷ Trad. di Serra in Didi-Huberman 2006, 424-425, corsivi miei. Ed. orig. Didi-Huberman 2002, 461: “*Mnemosyne* porte ainsi toutes les traces du langage privé et de la quête *autobiographique*. C’est une sorte d’*autoportrait éclaté en mille morceaux*, ces quelque mille images épinglées sur les soixante-trois écrans noirs où la pensée de Warburg – l’histoire même de cette pensée – se reconnaît dans les circulations, les mises en relation des images entre elles”.

cerca di delineare, prima con sé stesso poi con il lettore, cosa questi quaderni rappresentino per lui. Di seguito il brano:

A destra, sulla scrivania di vicolo del Giglio, si vedono otto quaderni uguali rilegati in vari colori. Sono i quaderni in cui appunto pensieri, osservazioni, note di lettura, citazioni – qualche rara volta anche sogni, incontri o eventi particolari. Sono parte essenziale del mio laboratorio di ricerca e contengono spesso il primo germe o i materiali di un libro a venire o in corso di scrittura. [...] Mi rendo conto che ne ho data una descrizione esteriore e che non saprei definire che cosa siano in verità questi quaderni, che a volte mi appaiono come la parte più viva e preziosa della mia vita e altre volte come i suoi inerti cascami. Certo, rispetto ai libri compiuti, essi, con la loro calligrafia frettolosa e spezzata, sono l'immagine più fedele della potenza, che custodisce intatta la possibilità di essere e di non essere, o di essere altrimenti. In questo senso, *sono essi il mio studio*. Per questo li preferisco ai libri pubblicati e *a volte vorrei non averne mai oltrepassato la soglia verso la redazione finale*. Ho immaginato più volte di scrivere un libro che fosse solo il proemio o il postudio di un libro mancante. Forse i libri che ho pubblicato sono qualcosa del genere – non libri, ma preludi o epiloghi. Il segreto di uno scrittore sta tutto nello spazio bianco che separa i quaderni dal libro. (Agamben 2017, 75, corsivi miei)

Qui di nuovo è interpellato lo spazio bianco, temporale, dai quaderni al libro; lo spazio bianco, propriamente geografico, tra le cornici, sul muro. L'intervallo è il luogo in cui avviene la ricerca: è tra un'immagine e l'altra che l'opera si compie (ed è nell'infinito e *blanchotiano* spazio letterario che l'opera si non-compie). Il movimento in quello spazio, il collezionismo degli oggetti e il collezionismo degli appunti sono procedimenti applicati analogamente da Agamben, da Warburg, da Benjamin, il quale peraltro, senza sorpresa, occupa uno spazio considerevole all'interno dell'autoritratto del filosofo italiano. Pensieri analoghi possono essere recuperati in particolare tra gli appunti e i materiali dei *Passages*, specie in quelli raggruppati nel capitolo *Il collezionista*. Nell'idea in cui "il collezionismo è un fenomeno originario dello studio"¹⁸, Benjamin propone un'analogia che ai fini della nostra ricerca risulta molto pregnante: "Lo zibaldone ha qualcosa dell'ingegno del collezionista e del *flâneur*"¹⁹. Il collezionista:

Intraprende una lotta contro la dispersione. [...] è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo. [...] la sua collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche un solo pezzo, tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre incompiuto.²⁰

Il collezionista-Agamben compie quindi due azioni, colleziona oggetti negli studi e prende appunti nei quaderni, e nei due casi tali azioni risultano potenzialmente senza fine, dalla combinatorietà ugualmente infinita, ove infinito, appunto, come in Warburg e in Benjamin, sta a significare incompiuto.

Concludendo, questa prima analisi è stata volta a sottolineare come il procedimento di composizione tra testo e immagine avvenga non solo nella forma del libro, come afferma Cometa, ma anche nel contenuto delle fotografie, o se si vuole, nella forma degli spazi rappresentati. Se il

¹⁸ Trad. di Ganni in Benjamin 2000, 221. Ed. orig. Benjamin 1982, 278: "Das Sammeln ist ein Urphänomen des Studiums".

¹⁹ Trad. *ivi*, 220. Ed. orig. *ivi*, 277: "Das Quodlibet hat etwas vom Ingenium des Sammlers und des Flâneurs".

²⁰ Trad. *ivi*, 222. Ed. orig. *ivi*, 279: "Er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf. [...] wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstreuung angerührt, in dem die Dinge sich in der Welt vorfinden. [...] so ist ja seine Sammlung niemals vollständig; und fehlte ihm nur ein Stück, so bleibt doch alles, was er versammelt hat, eben Stückwerk".

testo scritto sulla pagina rappresenta la consequenzialità che caratterizza il dispositivo letterario, la presenza di una *mise en abyme* all'interno della componente iconografica presenta un prodotto ibrido che assomiglia, per contenuti, all'atlante *tout court*. È interessante poi, che proprio in *Autoritratto*, Agamben parli del sapere come di una collezione di immagini frammentarie che si fa emblema, a confermare la nostra ipotesi di un'interrelazione tra le diverse forme iconotestuali:

“Il sapere”, ha scritto Granet per la Cina, “consiste nel costituire collezioni di singolarità evocatrici”, immagini frammentarie e in sé concluse della totalità di cui fanno parte, ma alla quale non si lasciano assolutamente ridurre e che, tuttavia, contraggono e condensano in sé in un emblema. Eppure esse non possono darsi che in un insieme, non possono mai esistere del tutto isolate da altre singolarità, con le quali si trovano a comunicare. (Agamben 2017, 145)

Si propone qui la definizione di contenuto-atlante piuttosto che di forma-atlante, poiché la creazione degli atlanti di immagini *à la Warburg* è appannaggio delle composizioni di Gerhard Richter (*Atlas*)²¹, di Christian Boltanski (*Album de photos de la famille D., 1939-1964*)²², di Marcel Broodthaers (*Panneau A; Mademoiselle Rivière e Monsieur Bertin; La soupe de Daguerre*)²³, i quali sono prima di tutto artisti visuali che hanno lavorato con la parola scritta. Se in questi casi le composizioni atlantiche sono costruite nello spazio espositivo e vi restano, nel caso di *Autoritratto nello studio* lo spazio espositivo diventa la scena rappresentata nella fotografia all'interno del libro e diventa allo stesso tempo il libro, e il lettore-spettatore riconosce di trovarsi di fronte a un atlante solo nel momento in cui sfoglia le pagine e percepisce il libro come uno spazio.

La memoria in questo senso assume un ruolo fondamentale. È necessario ricordare e confrontare quanto visto nella pagina precedente per poter avere contezza di quanto si sta guardando nella pagina corrente. Come in un film, i fotogrammi si susseguono e la percezione si fa tale nel momento in cui subentra, quindi, anche la categoria di tempo. Abbiamo visto infatti che a una prima analisi i lavori di Agamben e Warburg sembrano differire, sia per la mancanza di testo in questo, sia per la successione delle immagini nell'altro. Tuttavia, se ciò che è composto all'interno della pagina agambeniana è una canonica forma-illustrazione, quanto è all'interno delle immagini apparirebbe invece come forma-atlante, rispetterebbe l'idea di riuscire a vedere molte immagini contemporaneamente e seguirebbe quella “migrazione di immagini” (*Bilderwanderung*) che avviene, per Warburg, sulla tavola nera e quindi nella fotografia, mentre, per Agamben, nei vari studi, tra i vari testi e nei vari tempi, e sempre nella fotografia. Le varie forme di interazione, la forma della didascalia, la selezione e il montaggio dell'archivio, l'inserimento di testi nelle immagini e l'uso del dettaglio fotografico, sono tutti elementi che avvicinano la concezione e, direi, l'*applicazione* agambeniana dell'esposizione visiva a quella warburgiana.

²¹ *Atlas* è una monumentale collezione di fotografie, ritagli di giornale e schizzi raccolti da Gerhard Richter dal 1962 al 2013 e consultabili in riproduzione digitale al sito <<https://www.gerhard-richter.com/it/art/atlas>> (11/2020).

²² L'opera di Christian Boltanski, esposta per la prima volta nel 1971, è un'installazione di 150 fotografie in bianco e nero raccolte tra il 1939 e il 1964, inquadrate in una cornice di ferro bianco (220x450 cm). La riproduzione fotografica dell'opera è disponibile al link seguente: <http://i-ac.eu/fr/collection/314_album-de-photos-de-la-famille-d-1939-1964-CHRISTIAN-BOLTANSKI-1971> (11/2020).

²³ Si tratta di tre montaggi fotografici su tavola: *Panneau A* (1974/[-19]75, 68x99 cm) è visibile nella sua riproduzione digitale al seguente link: <<https://www.mariangoodman.com/artists/34-marcel-broodthaers/works/12119/>> (11/2020); le riproduzioni di *Mademoiselle Rivière et Monsieur Bertin* (1975, 84x73 cm) e *La soupe de Daguerre* (1976, 53x52 cm), insieme a ulteriori informazioni tecniche, sono consultabili sul sito della Tate Gallery che li ospita: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/broodthaers-mademoiselle-riviere-and-monsieur-bertin-t01977>>, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/broodthaers-daguerres-soup-p07214>> (11/2020).

Va detto d'altra parte che quel movimento, quella tensione verso un'infinita incompiutezza, che in Warburg è strutturale, in Agamben è impedita, infine, dalla forma-libro, che racchiude e quindi *conclude* le composizioni di immagini. L'autore interrompe la sua operazione potenzialmente infinita e decide di saldare la ricerca nel contenuto esposto e fissato nell'*Autoritratto* pubblicato. Allo stesso tempo, ci dice proprio qui, metaletterariamente, di essere riluttante alla compiutezza di un'opera, alla sua fine, preferendo il quaderno al libro, il frammento all'intero, il particolare nello studio allo studio stesso, infine preferendo, implicitamente, il *livre-à-venir*.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (1984), "Aby Warburg e la scienza senza nome", *aut aut*, vol. 33, n. 199-200, 51-66.
 — (2002 [1985]), *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet.
 — (1996), *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri.
 — (2007), *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri.
 — (2017), *Autoritratto nello studio*, Milano, Nottetempo.
 — (2019), *Studiolo*, Torino, Giulio Einaudi.
- Benjamin Walter (2004 [1966]), "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [prima stesura]", in Id., *Opere complete*, vol. VI, *Scritti 1934-1937*, a cura di Enrico Ganni con la collaborazione di Hellmut Riediger, trad. di Enrico Filippini, Hellmut Riediger, Torino, Giulio Einaudi, 271-303. Ed. orig. (1991 [1974]), "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Erste Fassung]" (1936), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 431-508.
 — (2000), *Opere complete*, vol. IX, *I «passages» di Parigi*, trad. e cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1982), "Das Passagen-Werk", in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. V, Teil 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1-654.
- Berger John (1972), *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*, London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Blatt A.J. (2009), "Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism", *Visual Studies*, vol. 24, n. 2, 108-121, doi: 10.1080/14725860903106112.
- Boehm Gottfried (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, postfazione di Tonino Griffero, Roma, Meltemi.
- Bredenkamp Horst (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, trad. di Simone Aglan-Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina Editore. Ed. orig. (2010), *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp.
- Castelli Gattinara Enrico (2017), *La forza dei dettagli. Estetica, filosofia, storia, epistemologia da Warburg a Deleuze*, Milano-Udine, Mimesis.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
 — (2016), "Forme e retoriche del fototesto letterario", in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Didi-Huberman Georges (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. orig. (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit.
 — (2011), *L'œil de l'histoire*, tome III, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Fastelli Federico (2018), "Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta", *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 7, 681-696, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24217.
- Heffernan J.A.W. (1993), *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hollander John (1988), "Poetics of Ekphrasis", *Word and Image*, vol. 4, n. 1, 209-219, doi: 10.1080/02666286.1988.10436238.
- Louvel Liliane (2010), *Le tiers pictural pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
 — (2011), *Poetics of the Iconotext*, trans. by Laurence Petit, ed. by Karen Jacobs, Farnham, Ashgate.

- Michaud Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement; suivi de Aby Warburg: Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923; Projet de voyage en Amerique, 1927, deux textes inédits traduits par Sibylle Muller*, préface par Georges Didi-Huberman, Paris, Macula.
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Montandon Alain, éd. (1990), *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio (2016), *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Rizzarelli Maria (2019), "Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo", *Narrativa*, vol. 41, 41-54.
- Sebald W.G. (2006), *Il passeggiatore solitario. In ricordo di Robert Walser*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1998), "Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser", in Id., *Logis in einem Landhaus: über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, München-Wien, Hanser, 127-168.
- Spiegelman Willard (2005), *How Poets See the World. The Art of Description in Contemporary Poetry*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Wagner Peter, ed. (1996), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin-New York, Walter de Gruyter.
- Warburg Aby (2002), *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, premessa all'edizione italiana di Nicholas Mann, a cura di Martin Warnke con la collaborazione di Claudia Brink, trad. di Bettina Muller, Maurizio Ghelardi, Torino, Nino Aragno Editore. Ed. orig. (2000 [1932]), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke, Claudia Brink, Berlin, Akademie Verlag. (L'ed. originale del 1932 è reperibile in Gallica: <[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852.texteImage](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852.texteImagehttps://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852.texteImage)>, 11/2020).

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ II

Tra rito e mito: il Carnevale nella cultura europea

Du rite au mythe: le Carnaval dans la culture européenne

Zwischen Ritus und Mythos: Karneval in der europäischen Kultur

a cura di Giulia Abbadessa, Maria Chiara Brandolini,
Marta Cassina, Marta Maiorano, Michela Memmola,
Consuelo Ricci, Leonardo Quintavalle



Ripensare, oggi, il Carnevale Premessa

*Giulia Abbadessa, Maria Chiara Brandolini,
Marta Cassina, Marta Maiorano,
Michela Memmola, Leonardo Quintavalle, Consuelo Ricci*
(<callcarnevale2020@gmail.com>)

Citation: G. Abbadessa, M.C. Brandolini, M. Cassina, M. Maiorano, M. Memmola, L. Quintavalle, C. Ricci. (2020) Ripensare, oggi, il Carnevale. Premessa. *Lea* 9: pp. 235-242. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-xxx>.

Copyright: © 2020 G. Abbadessa, M. C. Brandolini, M. Cassina, M. Maiorano, M. Memmola, L. Quintavalle, C. Ricci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

The International Conference *Tra rito e mito: il Carnevale nella cultura europea* was held online on the 16th and 17th of November 2020. We present twenty-two contributions coming from various fields of the Humanities and written in Italian, French and German. This proceedings' foreword traces back the thread that links these essays one with another, i.e., carnivalesque imagery between ritual and mythological dimensions. Moreover, this introduction provides a key to an interpretation of Carnival as a founding instance, both regenerative and conservative, of the European identity. Recovering this instance today, in the midst of a pandemic, responds to the problem of its partial loss in contemporary society, in the hope to rebuild a "free and familiar contact among people".

Keywords: Carnival, Europe, Humanities, myth, ritual

Chi pensa più al Carnevale? Nella vita contemporanea credo che siano sempre meno le persone che ricordano o s'accorgono se è Carnevale o Quaresima. Nei libri, invece, mi capita di leggere sempre più spesso riferimenti al Carnevale, come se oggi che è tramontata dalle nostre esperienze dirette questa costumanza si caricasse di tutto il suo significato, diventasse un elemento necessario per comprendere i fondamenti etnologici della civiltà occidentale.
(Italo Calvino, *Il mondo alla rovescia*, 1980 [1970])

Il Carnevale ha rappresentato un oggetto privilegiato di interesse per innumerevoli artisti e intellettuali, che hanno colto, nella sua dimensione dionisiaca, scatologica e pulsionale,

una duplice natura: da un lato il potenziale sovversivo e desacralizzante, capace di rovesciare le convenzioni e i codici vigenti per riportare alla luce il sostrato popolare, tradizionalmente escluso dal potere; dall'altro il carattere malinconico, straniante o, addirittura, conservatore dell'evento festivo e del processo rituale. Se certo tale cultura popolare è esistita e ha irradiato dall'interno la letteratura, le arti e il pensiero europei, è lecito chiedersi con Calvino quanto, oggi, resti del rito carnevalesco propriamente detto e quanto invece del suo mito.

Gli studi raccolti in questo volume evocano gli interventi presentati al convegno *Tra rito e mito: il Carnevale nella cultura europea / Du rite au mythe: le Carnaval dans la culture européenne / Zwischen Ritus und Mythos: Karneval in der europäischen Kultur*, che si è tenuto in modalità *webinar* il 16 e il 17 novembre 2020. Il convegno è stato concepito e organizzato da un gruppo di giovani ricercatrici e ricercatori legate/i al programma di dottorato "Miti Fondatori europei nelle arti, nella musica e nella letteratura", *curriculum* trinazionale dell'Università degli Studi di Firenze, della Sorbonne Université Paris e della Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. I contributi qui riuniti, redatti in italiano, francese e tedesco, sono di diversa natura sia per ambito scientifico di provenienza sia per periodo di trattazione, che spazia dal medioevo all'età contemporanea. Pur nell'estrema varietà di orientamenti e approcci, è possibile ritrovare alcune costanti: uno dei percorsi di lettura praticabili risiede nel rapporto, spesso problematico, tra dimensione rituale e sistematizzazione mitologica del Carnevale; emerge inoltre la duplice istanza fondatrice e rifondatrice che il Carnevale ha assunto nella definizione dell'identità europea in diversi ambiti e contesti.

Ripensare, oggi, il Carnevale significa dissotterrare l'immanenza latente di questa istanza fondativa, ricercare cioè, nella complessità che l'immaginario carnevalesco racchiude, il principio pratico-teoretico dell'eccesso e del debordamento, attraverso cui la cultura europea si è storicamente materializzata e continua incessantemente ad "abbassarsi" e a rimaterializzarsi – dunque anche a preservarsi. Il gioco dei ribaltamenti e dei mascheramenti che viene qui ricostruito, con il suo significato culturale, politico e l'afflato messianico; il tema della violenza sacrificale, legato com'è alla dinamica dell'interruzione e della ricomposizione del tempo operata dal rituale carnevalesco; gli elementi dell'ebbrezza e del dionisiaco; l'ambiguità dissacrante del riso e dell'ironia, testimoniano insieme di una funzione mitologica e mitopoietica senza tempo, *da declinare sempre al presente*.

Assumere uno sguardo carnevalesco sul presente significa allora afferrare il potenziale destituente e al contempo ricostituente del mito che mette in crisi, sul terreno della cultura quotidiana e su quello delle riflessioni ad essa rivolte, la storia e il presente stesso, offrendoli a un ripensamento e a una riformulazione, nell'ordine delle cose e nell'ordine delle parole, e che infine li conserva, rigenerandoli.

D'altra parte, l'affermazione e la diffusione del Carnevale come mito europeo è stata accompagnata dalla simultanea e progressiva scomparsa della sua veste rituale originaria. Tra rito popolare e rito di potere, il Carnevale ha così cambiato maschera e forma, pur mantenendosi sempre in equilibrio precario tra sconvolgimento e mantenimento dell'ordine sociale precostituito. Ripensarlo oggi significa quindi raccogliere anche le ragioni storico-filosofiche del suo oblio, o perlomeno della sua metamorfosi. Alla luce di quella che appare come una vera e propria spoliatura di una componente rituale attiva e feconda nelle manifestazioni del Carnevale, si potrebbe suggerire che questa estinzione sia legata, in generale, a una perdita del senso del sacro ma anche, più in particolare, alla natura stessa del Carnevale. Di fatto, il Carnevale come rito che ciclicamente si auto-distrukge rappresenta il passaggio dell'effimero all'interno della solidità dell'ordine costituito, e, in quanto tale, è destinato già da sempre a finire. È in virtù della sua consistenza volatile e inafferrabile, tuttavia, che esso si presta

anche eternamente a tornare, seppur mutando nella propria natura specifica. Dalle ceneri del “rogo del Carnevale”, come scrive Giorgio Caproni nel 1943 in *Cronistoria*, rinascono perpetuamente le sue maschere: il Carnevale stesso è maschera e si maschera. È in questo senso che esso pare sia nascondersi sia offrirsi allo sguardo di chi lo vive, di chi lo osserva e, da ultimo, di chi lo interpreta.

Una breve considerazione, infine, sulla promessa che anima questo lavoro. La crisi del rituale carnevalesco – crisi di una dimensione festiva ed eminentemente popolare in cui venga abolita qualsiasi distanza tra le persone ed entri in vigore la categoria de “il libero contatto familiare tra gli uomini”, per citare le parole di Michail Bachtin dal suo *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* del 1965 – ha una straordinaria consonanza con la crisi odierna della nostra forma di vita, nel suo legame con una pandemia che ha toccato nella carne viva i presupposti di un sistema in subbuglio con le sue stesse fondamenta, e che ci consegna, almeno temporaneamente, alla logica sociale del distanziamento. Organizzare un convegno sul Carnevale rispondeva all'esigenza di ricostruire, perlomeno in ambito accademico, una comunità forgiata sulla categoria carnevalesca del libero contatto. Laddove i nostri corpi non si possono ancora toccare e contaminare, in quel tripudio festoso che è la grande esperienza della comunità umana, le promesse del Carnevale si rinnovano nelle speranze di una comunità di spiriti in libero contatto tra loro, negli scambi che la attraversano, e in questa traccia della sua esistenza.

La presente sezione di *LEA* ripercorre le diverse linee di ricerca attraverso cui si articola il tema del Carnevale nel dibattito odierno.

Nell'articolo che apre la raccolta, Roberta Colbertaldo traccia un quadro sulla ricezione critica delle teorie di Bachtin sul Carnevale, sottolineando come differenti campi disciplinari – antropologico, linguistico, letterario – abbiano fatto tesoro dell'eredità bachtiniana, interpretando e adattando i concetti di Carnevale e di carnevalesco. I due elementi di analisi che emergono con maggiore rilevanza sono quelli dell'inversione rituale, che si concentra sull'aspetto storico-sociale del Carnevale inteso come fenomeno capace di invertire la norma vigente, e dei discorsi sovversivi, questi ultimi al centro di una disamina filologica che insiste sui termini specifici di trasgressione, resistenza e disordine festivo.

Giulio Martire illustra ampiamente la tensione della critica odierna tra desiderio di recuperare le radici antropologiche della festa popolare del Carnevale e la difficoltà nel definire quanto vi è di narrazione e mito intorno al tema carnevalesco. Il *Moniage Guillaume lungo* (fine XII secolo) è una *chanson de geste* in cui sembrano emergere sia la categoria del carnevalesco sia lo scontro tra Carnevale e Quaresima, nonostante sia ancora problematico parlare di Carnevale a quest'altezza cronologica. Martire riporta e analizza alcuni passi della *chanson de geste*, sottolineando l'uso che l'autore fa del linguaggio parodico e focalizzando l'attenzione sul motivo dell'iniziazione dell'eroe.

La lotta tra Carnevale e Quaresima fa parte anche dei miti racchiusi nel poema eroicomico *La Cuccagna conquistata* (1640) del poeta palermitano Giuseppe della Montagna. Andrea Baldan interpreta alla luce degli studi di Bachtin l'opera siciliana, finora analizzata solo parzialmente secondo tale prospettiva. Se lo spirito del Carnevale è quello di operare una sovversione dell'ordine sociale prestabilito, in questo caso il carattere carnevalesco del poema non mira tanto a un'inversione rituale quanto, al contrario, a un effetto stabilizzante. La sovversione dei codici e del potere è così affidata allo stesso racconto in dialetto letterario di una terra ricca e abbondante dove si celebra il rito del matrimonio, vale a dire, al mito della Cuccagna, in cui si riflette la cultura e l'identità siciliana del suo autore, lontana dal poema di Torquato Tasso.

Fabrizio Desideri approfondisce i termini della ricezione e della riconfigurazione simbolica del mito del Carnevale nell'opera di Florens Christian Rang, *Historische Psychologie des Karnevals* (1927-1928); una pista narrativa che lascia trasparire lo spessore dell'identità spirituale della Germania degli anni '20 a cavallo tra ebbrezza dionisiaca e dramma della morte, e che culmina nell'inquietudine teologico-politica circa la possibilità di un ordine nuovo. Il Carnevale viene qui rappresentato come l'incarnazione della componente "daimonica" del *logos*, e come il cominciamento/*pathos* della ragione, da cui la ragione è però perpetuamente in fuga; di questo principio di angoscia ci si domanda quindi se sia possibile salvare la potenza rigeneratrice, oltre e a dispetto del dramma sacrificale che ne viene messo in scena con la detronizzazione violenta di Re Carnevale.

Il carnevalesco sacrificio della sovranità è studiato ulteriormente da Gabriele Guerra, che muove anch'egli dal testo di Rang per arrivare a tematizzare il *Der gerettete Christus* (1928) di Werner Hegemann. Le due opere postulano un possibile accostamento, già introdotto da James George Frazer, tra Cristo e il re dei *Saturnalia* romani, per l'affinità dei loro destini e della loro simbologia. Al di là dell'ipotesi suggestiva, attraverso la messa a morte violenta del soggetto al centro della festa, è il concetto stesso di sovranità, ovvero la possibilità di una via di uscita dalla sua violenta ritualizzazione, a essere qui posto in questione.

D'altronde, molti dei contributi presentati dimostrano proprio questo: il Carnevale, in qualche modo, nasconde una profondità antica e racchiude in sé il duplice volto della morte e della rinascita. Si muove in questo senso l'analisi di Marta Cassina, che nel suo contributo sulla figura di Pulcinella si interroga sul significato ambivalente della commedia. Questa sembra custodire un significato altro dal puro *divertissement*, quello della "ricapitolazione del tempo", secondo i termini di Giorgio Agamben; in questo senso la commedia consente una via di fuga verso un punto di vista altro, fuori dal tempo, al di là e al di qua della sua fine. In modo analogo Cassina interpreta le analisi del tempo carnevalesco di cui parla Bachtin, che si configura come celebrazione di una certa sopravvivenza nell'eterno ciclo dei rinnovamenti e delle rinascite. La figura di Pulcinella e, in particolare, la rappresentazione che ne dà Giandomenico Tiepolo nelle sue tavole, esteriorizza questa duplice essenza del Carnevale. Al contempo sguardo sereno sul mondo e vittima sacrificale, Pulcinella Re Carnevale esprime la capacità del soggetto di fuoriuscire da sé e di abbracciare la beata intemporalità di una dimensione corale.

Anche le rappresentazioni tardo ottocentesche e novecentesche del Carnevale fanno emergere l'ambivalenza "seria" della comicità popolare, spesso rivisitando il tema della dicotomia tra il volto e la maschera. Federica Barboni si interroga sull'accezione malinconica e ironica del *topos* letterario che identifica il poeta con il clown o con la maschera carnevalesca stessa, come quella di Pulcinella. Sulla scia di Baudelaire, nella lirica di Remigio Zena, Gian Pietro Lucini e Corrado Govoni la figura del poeta, accostata a quella del saltimbanco, assume talvolta connotati buffoneschi e, talaltra, un'accezione più propriamente tragica. In ogni caso, la rivisitazione del tema carnevalesco dà conto di un ridimensionamento della figura del poeta la cui condizione non si identifica più con quella del vate bensì con l'autore mendicante, il buffone tragico, o ancora, in un contesto in cui l'arte è sempre più mercificata, con il venditore ambulante.

Elisabetta Vinci mostra come le maschere tradizionali della Commedia dell'Arte siano reimpiegate, all'inizio del Novecento, per dare forma a quella frammentazione del soggetto che caratterizza l'epoca postmoderna. Attraverso le maschere tradizionali, Schnitzler critica la condizione dell'uomo nella società viennese della sua epoca: il gioco teatrale diviene più autentico della realtà borghese e fittizia in cui egli vive. L'inserimento del palinsesto musicale

schumanniano nella novella *Fräulein Else* (1924), che si inserisce nel contesto di una cultura *fin de siècle* alla ricerca di nuove forme di espressione, rafforza questo intento e consente all'autore di disvelare, dall'interno della novella, l'ipocrisia e il perbenismo borghese su cui si reggono i rapporti fra i vari personaggi.

Quanto le maschere della commedia dell'Arte siano fonte inesauribile di ispirazione è dimostrato dal contributo di Michela Landi, che si interessa alla rivisitazione della figura di Pierrot in Francia, in particolare in Jules Champfleury e Théophile Gautier. Pierrot, per la sua natura beffarda, cinica e per il suo deridere la morte, sembra sfuggire a quella dicotomia che divide la storia culturale francese: da un lato, la tradizione carnevalesca e rabelesiana del riso e, dall'altro, la morale che nel riso vede solo una parentesi transitoria, funzionale al ristabilimento dell'ordine. Pierrot è il cattivo scolaro che custodisce un potenziale sovversivo all'ordine costituito e tradisce i valori propugnati dalla cultura positivista. Nella pantomima Pierrot spesso muore e risuscita e diviene così l'emblema della connivenza di riso e morte nello spirito carnevalesco. D'altronde, la figura di Pierrot sembra alludere anche alla duplice forma del Carnevale, come festa popolare e rito di potere, in quanto la sua maschera, originariamente di estrazione proletaria, si modifica nell'Ottocento, in parallelo alla diffusione di una società borghese e acculturata. Se nella pièce baudelairiana Pierrot sfugge al mondo istituzionalizzato rifugiandosi in Oriente, in Gautier pecca invece del furto di un libro: bene collettivo che simboleggia la cultura e, dunque, l'imborghesimento della sua figura.

Incarna un vero e proprio spirito del Carnevale anche Giacomo Casanova, illustre veneziano, spirito avventuriero che invita a gioire dell'attimo presente, figura poliedrica che assume le più diverse maschere. Francesca Favaro mostra come lo scrittore assuma su di sé i due volti, opposti e complementari, del Carnevale: dietro alla parvenza di gioco e di festosità affiora infatti un'ombra di malinconia e tedio. Tale pare essere il significato della vicenda autobiografica, raccontata in *Histoire de ma vie* (1789-1798), in cui Casanova si maschera da Pierrot e finisce poi con l'identificarsi con il personaggio stesso, riproponendone l'inettitudine e l'insuccesso. Questi tratti si ritroveranno poi nella riformulazione della figura casanoviana proposta da Arthur Schnitzler in *Il ritorno di Casanova* (1918) e da Sándor Márai in *La recita di Bolzano* (1940), dove tra mascherate, camuffamenti e inversioni di genere, si delinea una figura segnata dall'ineluttabilità del tempo e dal rimpianto.

Antonio Rostagno postula l'impossibilità, nella società contemporanea, di parlare di un tempo della festa, che, in senso bachtiniano, si opporrebbe allo *status quo* e assumerebbe un significato profondamente liberatorio per l'individuo. Nell'attuale "società del riconoscimento", dove, secondo i termini di Axel Honneth, l'esposizione e l'ostentazione sono la norma, il Carnevale pare non poter più assumere quella funzione critica che permetterebbe di rimettere in questione le categorie e i ruoli sociali, ma esso sembra piuttosto riproporre gli stessi schemi di consumo, di rappresentazione fittizia e di vuota esteriorità del mondo borghese. È allora nel malinconico ripiegamento sul soggetto espresso dal *Carnevale di Vienna* (1839-1840) di Schumann che va cercata l'essenza profonda del Carnevale, o nell'autismo cui si riducono le passioni scoppiate nel Carnevale di Rio rappresentato nel film *Orfeu negro* (1959) di Camus, o ancora nell'opera *Giordano Bruno* (2015) di Francesco Filidei che oppone l'isolamento del filosofo alla massa indistinta, persa in un vuoto afflato dionisiaco-bestiale.

Tra rito e mito si colloca anche il contributo di Brigitte Krulic, dal quale emerge come rituali collegati alla festa carnevalesca abbiano profondamente segnato la cultura europea, anche in epoca moderna. Attraverso la lettura di articoli di giornale, cronache e produzioni letterarie, si può cogliere lo spirito della *Descente de la Courtille*: una manifestazione che, dalla fine della Restaurazione fino alla metà dell'Ottocento, chiudeva, nel mercoledì delle Ceneri,

il Carnevale parigino. La sfilata vedeva dispiegarsi, nei sobborghi popolari, una folla di carri, festaioli e spettatori: spettacolo pittoresco, ma anche un vero e proprio focolaio di epidemie e insurrezioni, che suscita, durante l'Ottocento, diverse considerazioni da parte delle classi intellettuali. Dai conservatori che vi vedono la figura stessa del Popolo fuori controllo, fatto entrare legittimamente nella storia dalla Rivoluzione francese, alle preoccupazioni igieniste e morali dei rappresentanti del socialismo utopico, che si interrogano sulla necessità di educare le classi meno abbienti; le riflessioni dei contemporanei mettono in evidenza tutta l'ambivalenza del pensiero politico intorno a questo rituale carnevalesco. La *Descente de la Courtille* porta così alla luce le contraddizioni interne all'avvento dell'epoca democratica.

Se riti come quello sopra descritto paiono non avere più spazio nella società attuale, il Carnevale può ancora avere una valenza sovversiva in alcune sue manifestazioni minori e poco conosciute. Attraverso una ricerca sul campo, Monika Salzbrunn e Federica Moretti, ci presentano i carnevali contemporanei di Viareggio, Nizza e Marsiglia, chiedendosi quanto in queste feste sia rimasto di quella "festa che il popolo offre a se stesso" di cui parlava Goethe (*Italianische Reise*, 2002 [1786], 484). Il confronto con gli abitanti evidenzia che la festa autenticamente popolare è oggi sostituita da un contesto istituzionalizzato: lo dimostra l'evoluzione della tradizione dei carri di Viareggio, dove la satira politica è sempre più soppiantata da una forma di satira gentile o di "autocensura" e da una limitazione nella libertà di espressione, ma lo confermano anche la mercificazione e la spinta securitaria dei carnevali di Nizza e Marsiglia. Tuttavia, alcuni eventi spontanei che hanno luogo durante il Carnevale, quali le proteste politiche e i carnevali indipendenti, aggirando la repressione poliziesca, paiono ancora opporre una forma di resistenza festiva all'omologazione propugnata dalle istituzioni.

Quentin Petit Dit Duhail dimostra come il Carnevale, in quanto processo estetico che permette di scardinare i codici sociali istituzionali, abbia ancora una forte influenza sulla società contemporanea. Per alcune artiste quali Claude Cahun, Deborah de Robertis e ORLAN, la mascherata, la spettacolarizzazione e la messa in scena di sé sono strumenti efficaci attraverso i quali è possibile elaborare un corpo artificiale che, decostruendo o esacerbando la femminilità, destabilizzi e metta in crisi il concetto di genere. Lo spettacolo del corpo femminile, offerto a partire da e per lo sguardo non-oggettivante dell'artista, assume nelle loro opere quei connotati sovversivi e quella capacità di emancipazione rispetto alla cultura dominante che caratterizzano il Carnevale bachtiniano.

Tale intento sovversivo è percepibile anche nei romanzi di Severo Sarduy, scrittore cubano, e di Juan Goytisolo, autore spagnolo. Analizzando le loro rispettive opere, *De donde son los cantantes* (1967) e *Reivindicación del conde don Julián* (1970), Marta Jordana Darder mostra come il Carnevale e la sua componente dionisiaca, opposta al rituale austero della Quaresima, consenta a questi autori di sviluppare la propria critica contro il regime dittatoriale in cui vivono e di decostruire i falsi miti, quali quello di una *Hispanidad* cattolica e casta, su cui tali regimi si reggono. Jordana fa notare come Sarduy e Goytisolo, insieme a Parigi e accomunati dall'ostracismo subito dal castrismo e dal franchismo, scelgano entrambi di utilizzare il Carnevale come strumento di contestazione e ri-costruzione identitaria alternativa alle narrazioni ufficiali. Il Carnevale, festa multiculturale e sensuale, fa inoltre riemergere i lasciti etnici e culturali che la *Hispanidad* aveva contribuito a rimuovere.

Come è noto i Carnevali, specialmente quelli di Roma e di Venezia, non hanno smesso di affascinare gli scrittori europei, che hanno dato vita a rappresentazioni del rito carnevalesco molto diverse tra loro. Clément Van Hamme esamina alcune opere teatrali apparse tra Seicento e Settecento in Francia, che attestano come il fenomeno Carnevale possa assumere significati ben diversi da quelli proposti da Bachtin. Nella Francia seicentesca, il Carnevale

diventa una tematica ricorrente soprattutto grazie al gusto per l'Italia e, specialmente, per la Repubblica di Venezia. Esso si delinea spesso, nelle commedie, come uno strumento narrativo capace di dare forma a un galante capovolgimento di situazioni, che non ha nulla a che vedere con il rovesciamento popolare descritto dall'autore russo. Inoltre, percorrendo le diverse rappresentazioni del Carnevale a teatro, è possibile constatare l'affermarsi di un fenomeno nuovo: l'entusiasmo dei viaggiatori per Venezia che si riflette, all'opera e a teatro, attraverso la scelta di un contesto pittorresco e verosimile, quello della città dei Dogi, che risponde pienamente al gusto della corte.

Andrea Demiaz mostra come il Carnevale agisca su due livelli del romanzo dumasiano *Le Comte de Monte-Cristo* (1844). A un primo livello, il tema del Carnevale si presenta come festa popolare in cui, temporaneamente, vengono rovesciate le convenzioni e annullate le differenze sociali. È il momento della follia carnevalesca e della dionisiaca espressione del represso; momento che, tuttavia, rimane effimero: sottraendosi per un istante all'autorità in vigore, esso riafferma parallelamente la legittimità dell'ordine tradizionale. A un secondo livello, vi è invece l'azione del protagonista, Edmond Dantès, che assume su di sé, in modo definitivo, l'effimera maschera del Carnevale e, all'oscuro dei festeggiamenti carnevaleschi, organizza la propria vendetta per ribaltare l'ordine vigente e punire le ipocrisie di una società ingiusta.

Il Carnevale di Roma influenza profondamente anche il romanzo stäeliano *Corinne, ou l'Italie* (1807). David Matteini, che lo prende in analisi, mostra come qui la festa carnevalesca abbia ormai perso quella capacità di rovesciamento delle istituzioni di cui parla Bachtin. Il gioco di ribaltamento gerarchico che il popolo concedeva a se stesso e che aveva valore di catarsi, proprio perché confinato all'arco intercalare del tempo carnevalesco, trova violenta realizzazione nell'evento spartiacque della Rivoluzione francese; da questo momento in poi il Carnevale non può più essere vissuto in quanto tale, nella sua dimensione gioiosa e liberatoria di ribaltamento relativo, perché diventa il canone stesso della nuova era che viene. Al disordine sociale legato alla festa, dopo la Rivoluzione francese, si sostituisce nel Carnevale stäeliano un rito che non può essere vissuto se non dal punto di vista dello spettatore, e una modernità che non può vivere la follia carnevalesca se non nella cifra dell'angoscia.

Daniela Padularosa evidenzia il carattere polimorfo assunto dal rito carnevalesco a partire dal saggio di Goethe, *Das römische Carneval* (1789), pubblicato a pochi mesi dallo scoppio della Rivoluzione francese. Festa del caos e della follia, il Carnevale romano viene raccontato da un Goethe maturo, spettatore straniero che assiste al rito e lo risignifica con la sua arte. L'autrice rintraccia nella descrizione goethiana quella che Warburg definirà *Pathosformel*, forma intermedia, sospesa tra la vita reale e l'arte drammatica, che lega alla carica emotiva la forma iconografica. Proprio per la sua capacità di sfuggire alla finitezza e in quanto traccia di turbamento, il Carnevale in Goethe appare dunque come una *Pathosformel* secondo le categorie definite da Warburg. Esplosione indistinta e dionisiaca, il rituale del Carnevale si configura allora come allegoria degli eventi storici, anticipando, pre-attivando e portando in sé il germe di ogni movimento di crisi e di rivoluzione.

Altri contributi si sono interessati al carnevalesco come categoria che, attraverso una trasgressione interna alla struttura letteraria e un rovesciamento del codice linguistico, consenta di mettere in discussione i codici sociali dominanti. L'articolo di Simone Caforio sottolinea come la categoria bachtiniana di carnevalesco non abbia smesso di offrire nuovi spunti interpretativi per l'analisi di opere classiche quali il romanzo goethiano, *Die Wahlverwandtschaften* (1809). Elementi come la mascherata, lo scambio di partner e i preparativi per la celebrazione possono infatti essere accostati, da un lato, al concetto bachtiniano di Carnevale, col suo rovesciamento dei ruoli, e, dall'altro, alla visione di Goethe stesso espressa

in *Das römische Carneval*, con la differenza che, contrariamente alla festa romana, il romanzo non si conclude con un lieto fine.

Analizzando *La Nouvelle Héloïse* (1761) e le *Confessions* (1782-1789), Consuelo Ricci mostra come l'opera di Rousseau, nemico della maschera e della derisione, fautore di una società autentica e libera dalla finzione, possa essere interpretata secondo un paradigma carnevalesco. Nel romanzo epistolare l'episodio della festa della vendemmia, in cui la differenza tra servi e padroni viene annullata, propone solo parzialmente il rovesciamento auspicato da Bachtin e appare, piuttosto, come una messa in scena fittizia in cui le classi sociali sono temporaneamente abolite solo per essere riconfermate. Nell'autobiografia, invece, la messa in scena eroi-comica di sé da parte dello scrittore, attraverso il travestimento e la maschera, appare come una vera forma di contestazione sociale in cui il potere istituzionalizzato e l'etichetta legata all'abbigliamento sono messe in discussione dal personaggio picaresco.

Anna Kostner mette in luce nel suo contributo alcuni elementi, che potremmo definire "carnascialeschi", operanti nella prosa dello scrittore svizzero Robert Walser. Utilizzando termini teorici desunti dalla tradizione strutturalista russa (in particolare da Bachtin e Èjchenbaum), la studiosa dimostra come Walser tenti di superare l'aporia tra scritto e orale, donando al suo linguaggio una qualità tutta "materiale" che fa risaltare l'ineliminabile eccedenza del significante rispetto al significato. Orientando l'attenzione sull'acustica, sulle voci e i toni del parlato, Walser rende i suoi testi permeabili allo spazio virtuale della loro lettura e alla figura stessa del lettore, con cui costruisce una vera e propria comunità della risata. In tal senso, la prosa di Walser sembra riprodurre quella forma di vita comune, organizzata attorno al principio del riso, che in Bachtin corrisponde alla dinamica di piazza carnevalesca.

Nota editoriale

A causa delle difficoltà di reperimento dei materiali bibliografici dovute alle restrizioni legate alla pandemia di Covid-19, per la presente sezione sono state ammesse alcune deroghe all'adozione delle norme redazionali della rivista.

Nello specifico, è stata concessa in più occasioni la deroga all'obbligo di riportare le opere citate sia in originale sia tradotte nella lingua dell'articolo. È il caso, ad esempio, del contributo di Marta Jordana Darder, dove i testi in castigliano non sono accompagnati dalla traduzione francese. Speculare il caso delle citazioni da *Casanova a Bolzano* di Sándor Márai nell'articolo di Francesca Favaro, che compaiono nella sola citazione italiana.

Infine, costituiscono un caso a parte i testi di Michail Bachtin e di Vladimir Propp, i quali, assodata la complessità della loro storia editoriale nei vari paesi europei, nonché la difficile reperibilità degli originali, vengono citati unicamente in traduzione. Le traslitterazioni dal russo seguono le convenzioni dissimili che vigono nelle lingue di volta in volta usate.

In ogni caso, tanto la versione originale quanto la traduzione delle opere suddette sono sempre indicate in bibliografia.



Citation: R. Colbertaldo (2020) Rituelle Inversion und subversive Diskurse. Überlegungen für eine Theorie des Karnevals der Vormoderne aus romanistischer Perspektive. *Lea* 9: pp. 243-254. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12432>.

Copyright: © 2020 R. Colbertaldo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Rituelle Inversion und subversive Diskurse. Überlegungen für eine Theorie des Karnevals der Vormoderne aus romanistischer Perspektive

Roberta Colbertaldo

Goethe-Universität Frankfurt am Main
([<colbertaldo@em.uni-frankfurt.de>](mailto:colbertaldo@em.uni-frankfurt.de))

Abstract

Michail Bachtin's studies have not only established the field of research of the Carnival and the carnivalesque, but have also consistently connected it to various disciplines through linguistic, literary, anthropological and sociological approaches. Their reception therefore concerns very different areas of research and has been proved very fruitful in recent decades. This contribution offers a critical overview of some of the studies on the topic of Carnival and the attempts to distinguish its conceptualisation from related terminology. In particular, I highlight a differentiation between two competing aspects in the interpretation of this phenomenon, namely the ritual inversion, and the subversive discourses that can be addressed in the context of Carnival.

Keywords: Carnival, festive misrule, ritual inversion, subversive discourses, transgression

1. Einleitung

Der Karneval erlebt bekanntlich seine Hochzeit im europäischen Mittelalter und der frühen Neuzeit. Seine Präsenz ist sowohl in den ländlichen Regionen als auch in den Städten seit dem 12. Jahrhundert nachgewiesen. Mit unterschiedlichen Funktionen und Akteuren hat er in unterschiedlichen Kontexten bis ins 18. Jahrhundert den Takt des jährlichen Kalenders vorgegeben. Im Laufe des 18. Jahrhunderts und im Zuge der Säkularisierung entwickelte sich der venezianische Karneval zu

einem Schauspiel für die Adeligen von ganz Europa¹. Die bildliche Kraft des Karnevals hat die Künste, das Theater und die Literatur geprägt. Das Auftreten des Karnevals als populärste literarische Darstellung der Volkskultur ist innerhalb von Texten unterschiedlicher Gattungen der Vormoderne – von populären Dramen bis hin zu komischen Heldenepen – sehr verbreitet; in diesem Sinne wird der Karneval von Michail Bachtin im 20. Jahrhundert wieder aufgenommen, um sowohl soziale als auch literatursprachliche und politische Zusammenhänge zu erklären.

Der vorliegende Beitrag bietet einen Überblick über einige theoretische Ansätze der Karnevalsforschung an, die auf Bachtin aufbauend in unterschiedlichen Fachfeldern entwickelt und angewendet wurden. Er erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll vielmehr eine Analyse der ausgewählten Terminologie anbieten und die Problematik angehen, die der Interpretation der Volkskultur durch schriftliche und literarische Quellen zugrunde liegt².

Aus der bahnbrechenden Studie Bachtins *Rabelais und seine Welt* (1995) ist der überaus einflussreiche Begriff des Karnevalischen hervorgegangen, der sich bekanntlich als Überbegriff für unterschiedliche soziale Phänomene und deren literarische Darstellungen etabliert hat, die eine starke Abweichung vom herrschenden Wertesystem vorweisen. Die Motive, die ihn charakterisieren, umfassen die materiellen Themen des Lebens: Ernährung, Körperfunktionen, Beziehungen zwischen Männern und Frauen, Sexualität, alltägliche Gesten und Handlungen. Diese "materiellen" Aspekte des Lebens werden ohne moralisierenden Gestus behandelt. Bachtins Werk hat großen Anklang in unterschiedlichen Feldern gefunden, weil seine Studien das Wissenssystem seiner Zeit und dessen politischen Kontext dezidiert in Frage stellen³. Unterschiedliche Aspekte seiner Theorie – von der mittelalterlichen Körperkonzeption bis zur Lachkultur, von dem Motiv der verkehrten Welt bis zu seiner Romantheorie – sind bahnbrechend gewesen, die Begriffe des Karnevalischen, der Heteroglossie und der Dialogizität sind weiterhin wichtige Referenzbegriffe. Die darauf basierende Forschung hat sich u.a. auf eine von Inversion und Überschreitung charakterisierte Institutionalisierung des Karnevals berufen, um aus anthropologischer und historischer Sicht Themenkomplexe des 'grotesken Körpers' und der materiellen Kultur zu erforschen, die bis dahin weitgehend unbeachtet geblieben waren. Trotz der Reichweite dieser Theorie wurden dadurch im Bereich dieses für Bachtin zentralen Begriffes des Karnevalischen auch dualistische Auffassungen konzipiert, die schwer zu überwinden sind. Sie betreffen insbesondere das Verhältnis zwischen hoher und niedriger Kultur einerseits⁴, und die Zuerkennung einer moralistischen oder einer subversiven Funktion des Karnevals andererseits⁵.

Eine differenzierte Herangehensweise an diese interpretativen Muster ist von einigen Historikern der Volkskultur in der Vormoderne in den 1970er Jahren vorgeschlagen und angewendet worden. In dieser Hinsicht sei insbesondere an die Studien erinnert, die Natalie Zemon Davis (1975), Carlo Ginzburg (1976), Yves-Marie Bercé (1976), Peter Burke (1978)

¹ Zur Geschichte des Karnevals vgl. insbesondere Burke (1978, 182-185) und Fabre (1992, 36-91).

² Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des Projektes "Fette Welten. Utopische und antiutopische Diskurse über Essen und Körper in der Vormoderne (Frankreich, Italien)", geleitet von Prof. Christine Ott an der Goethe-Universität Frankfurt und von der DFG (2020-2023) gefördert, das sich zum Ziel setzt, die Motive von Karneval und Schlaraffenland anhand ihrer vormodernen literarischen Darstellungen zu kontextualisieren und differenziert zu erforschen.

³ Für die Biografie Bachtins ist das Referenzwerk Clark, Holquist (1984).

⁴ Diese wurde zum Beispiel mit klarem Bezug auf Bachtins Werk von Berrong in seinem Buch *Rabelais and Bakhtin. Popular Culture in 'Gargantua and Pantagruel'* kritisiert.

⁵ Zu diesem Aspekt ist sich die Forschung insbesondere in den Fallanalysen uneins, in denen je nach Kontext und Quellenlage der moralisierenden (vgl. Moser 1986 und 1990) oder der subversiven Funktion (vgl. zum Beispiel Le Roy Ladurie 1979 und Scribner 1980) zugeschlagen werden.

und Emmanuel Le Roy Ladurie (1979) vorgelegt haben. Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich insbesondere mit den Termini, die alternativ zum Begriff des Karnevals in den 1980er und 1990er Jahren und vor allem im angelsächsischen Raum vorgeschlagen wurden: Insbesondere geht es um die Stichwörter Überschreitung (*transgression*), Widerstand (*resistance*) und festliche Unordnung (*festive misrule*). In den letzten beiden Jahrzehnten sind diese Begriffe weiterverwendet und von den *cultural studies* (vgl. Jenks 2003) und den *postcolonial studies* (vgl. Crichlow 2017) auf weitere Untersuchungsthemen bezogen worden. Die Publikation einer monographischen Studie des Soziologen Alessandro Testa mit dem Titel *Rituality and Social (Dis)Order. The Historical Anthropology of Popular Carnival in Europe* ist für November 2020 im Routledge Verlag angekündigt. Eine Forschung, die diese Begriffe auf mittelalterliche und frühneuzeitliche literarische Quellen anwendet und die theoretische Grundlage dazu erarbeitet, zählt zu den Desiderata, die das Projekt "Fette Welten" abdecken soll. Die LiteraturwissenschaftlerInnen Ronald Knowles (1998) und Jennifer C. Vaught (2012) haben sich in ihren Arbeiten zu Shakespeare und zur englischen Literatur der frühen Neuzeit mit solchen Überlegungen teilweise schon auseinandergesetzt. Meines Wissens ist eine solche Untersuchung anhand von romanistischen Quellen nur mit Bezug auf einzelne Autoren vorgenommen worden: Bernhard Teuber (1989) hat eine Studie zum Karnevalesken in Rabelais, Cervantes und Charles Sorel vorgelegt, Samuel Kinser (1990) hat sich auf Rabelais' 4. Buch fokussiert, und der Beitrag von Juliette Valcke im Sammelband von Eisenbichler und Hüskens (1999) widmet sich dem Repertoire der *Mère Folle* von Dijon.

Um die Komplexität des Karnevals und des karnevalesken Phänomens zu veranschaulichen und die inhärenten Problematiken des Begriffs zu analysieren, möchte ich zwischen den beiden Aspekten der "rituellen Inversion" und der "subversiven Diskurse" unterscheiden, die den Karneval durchweg zu charakterisieren scheinen. Dabei handelt es sich um zwei Analyseebenen, die in den vielfältigen Untersuchungen zum Karneval eine wichtige Rolle spielen. Während die rituelle Inversion seine sozialen und historischen Elemente hervorhebt – wobei der Ritus teilweise seine eigene Kraft in Frage stellt, wenn er als regelmäßiges, erlaubtes Ereignis stattfindet – bilden die subversiven Diskurse alternative Weltanschauungen, die eine kritisch-philosophische Ebene miteinbeziehen. Bevor ich zu der Situierung dieser Konzepte komme, möchte ich anhand der Überblicksdarstellung des französischen Ethnologen und Anthropologen Daniel Fabre in seinem Buch *Carnaval ou la fête à l'envers* einige Anhaltspunkte zum Karneval im Mittelalter und in der frühen Neuzeit rekapitulieren (Abschnitt 2). Die historischen Kenntnisse zum Karneval haben sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch dank neuer Herangehensweisen und der Entdeckung neuen Archivmaterials bedeutend erweitert, sowohl was das Korpus der betrachteten Quellen angeht als auch im Hinblick auf die Zuordnung der Perspektiven, aus denen über den Karneval berichtet wird. Danach werde ich im Abschnitt 3 zwei Ansätze präsentieren, die Bachtins Linguistik und Literaturtheorie von der Dekonstruktion abgrenzen. Diese Ansätze sollen die Reichweite von Bachtins Theorie andeuten, die die literaturwissenschaftliche Praxis der letzten Jahrzehnte mit den Begriffen der Intertextualität, der Diskursivität und der Heteroglossie durchaus geprägt hat. Trotzdem sind es meiner Meinung nach vorwiegend andere theoretische Standpunkte, die die Analyse der literarischen Texte aus dem Mittelalter und aus der frühen Neuzeit bereichern können, sei es für die seltenen Quellen von Volksliedern und -dramen, sei es für die popularisierende Literatur der höfischen Gesellschaft. Es handelt sich insbesondere um anthropologische, kulturtheoretische und kulturgeschichtliche Ansätze. Auf einige Studien dieser Disziplinen versuche ich schließlich in den Abschnitten 4 und 5 einzugehen. In dem begrenzten Raum dieses Beitrags ist es mein Ziel, einige Anhaltspunkte anzubieten, die mir aufschlussreich für die Interpretation von Karnevalstexten der Vormoderne scheinen.

2. Soziogeographische Differenzierung

Die karnevalesken Feiern finden in unterschiedlichen Kontexten statt. Wie aus dem erwähnten Überblick von Daniel Fabre hervorgeht, unterscheiden sich die ländlichen *carnavals des champs*, die städtischen *carnavals des villes* und die höfischen *carnavals des cours* nicht nur in ihren rituellen Bräuchen, sondern auch in ihren textuellen und bildlichen Darstellungen. Ich möchte an einige Elemente dieser drei Varianten erinnern, weil es sich um ganz unterschiedliche Veranstaltungen handelt. Andere kalendarische Situierungen, andere Akteure, andere Symbole und andere Rituale sind dabei zu finden. Die verfügbaren Dokumente, Quellen, literarischen und dramatischen Stücke aus dem städtischen Karneval weisen die Besonderheit vor, unterschiedliche Schichten der Gesellschaft miteinzubeziehen, wobei es offensichtlich wird, dass die Sichtweise des ländlichen Volks nur über die Verschriftlichung durch andere zugänglich wird. Insofern ist es von zentraler Bedeutung, aus welcher Perspektive die Ereignisse erzählt werden, wessen Denksystem vermittelt wird, sei es über literarische Darstellungen oder über historische Dokumente, wie etwa kirchliche Register oder – wie im speziellen Fall untersucht von Carlo Ginzburg in *Der Käse und die Würmer: Die Welt eines Müllers um 1600* – Inquisitionsberichte.

Der *carnaval des champs* fängt mit einer Hausschlachtung im Dezember an und wird bis zum *mardi gras* fortgeführt, wenn die Fastenzeit den personifizierten Karneval – auch in einer allegorisierten Aufführung – vertreibt. Die Festumzüge des ländlichen Karnevals sollen die Ränder der Dörfer markieren und seien von einer Gestik charakterisiert, die die Fruchtbarkeit des Landes in magischer Weise fördern soll (vgl. Fabre 1992, 36). Normalerweise waren es die jungen Männer, die sich als Tiere verkleideten und daran teilnahmen. Diese Maskenträger aßen gestohlenen und gebratenen Hahn und Schweinezunge, Bohneneintöpfe, mit Fleisch gewürzte *polenta* und typische Kuchen und Gebäck, und all das spülten sie mit Glühwein herunter (vgl. *ivi*, 50). Neben der nächtlichen Erkundung der Waldränder und des Territoriums der Toten konnten sich die maskierten Männer auf der symbolischen Ebene in einem grotesken Spiel die Fähigkeit zu gebären aneignen (vgl. *ivi*, 51). Die Grenzen zum Gebiet der wilden Tiere, zum Reich des Todes und zur Erneuerung des Lebens wurden also von den jungen Männern wie in einem Übergangsritus erkundet.

In den Städten, in denen die Jahreszeiten vom kirchlichen Kalender bestimmt werden, beginnen die Feiern an einem Tag am Anfang des Winters, zum Beispiel am Tag von Saint-Nicolas, Saint-Etienne oder Saint-Sylvestre. Vom 12. bis zum 15. Jahrhundert ist der Brauch der *libertas decembrica* in Kraft, in der der Bischof sich für einen Tag wie ein Laie kleiden und verhalten darf und umgekehrt die Laien die Attribute der Kirche tragen (vgl. *ivi*, 54-55). Die *fête de fous* ist ihre bekannteste Darstellung, die auf dem Vers des *Magnificat* "Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles" im Sinne einer Theologie des Lachens basiert (vgl. *ivi*, 55). Außerdem sind es in der Stadt die Schüler, die eigene Karnevalssitten außerhalb der Kontrolle der Kirche entwickeln. Zum städtischen Karneval gehören populäre Theateraufführungen, insbesondere die Kämpfe zwischen Karneval und Fastenzeit, das Testament des Karnevals und der Karneval vor Gericht. Sie bilden ein offenes Repertoire, das in unterschiedlichen Varianten verschriftlicht wurde.

Das Theater und besondere Theateraufführungen wurden in der Vormoderne auch zum Karneval der Adeligen. Insbesondere wurden solche Veranstaltungen im 15. Jahrhundert am Florentiner Hof von Lorenzo De' Medici gefördert, unter Ludwig XIV. wurden sie nach Versailles transferiert, und im 18. Jahrhundert tauchten sie in Venedig auf. Von den Straßenumzügen wurden Theaterstücke der *commedia dell'arte* entwickelt, die in ganz Europa aufgenommen wurden. Am Hof hat aber die Feier eine ganz andere Funktion: Sie wird eine Zeit der reinen Zurschaustellung von Rang und Gunstbeziehungen (*ivi*, 82).

Über den Karneval hinaus gibt es auch analoge Situationen, in denen "karnevaleske" Bedeutungen manifest werden. Die Messe, der Markt, das Hochzeitsbankett, der Festzug, die Kirchweih sind weitere typische Situationen, in denen die Beziehungen zwischen Geschlechtern inszeniert werden und Körperfunktionen und Spiele im Mittelpunkt stehen. Das an diesen Orten verankerte materielle Leben bietet Szenarien für imaginäre Welten, die die Motive des Karnevals darstellen oder weiterentwickeln (vgl. Stallybrass, White 1986, 8; Scott 1990, 173).

3. Karnevaleske Sprache

Die Bachtin'sche Unterscheidung zwischen Karneval und Karnevaleskem/Karnevalisierung ist oft hervorgehoben worden, weil die Resonanz von Bachtins Studie die Gefahr von Verallgemeinerungen barg, die das heutige Verständnis des mittelalterlichen Karnevals weiterhin prägen. Auf einer Seite geht es um die eigentliche Feier, und neben dem traditionellen Karneval auch um karnevaleske Feiern, die sich im Mittelalter und in der frühen Neuzeit als Gelegenheit für eine Inversion der herrschenden Normen herausgestellt haben. Auf der anderen Seite versteht man unter Karnevaleskem die literarische Übertragung von Umkehrungen, die einen Konflikt zwischen sozialen Schichten zeigen und von einer institutionalisierten oder implizierten Norm abweichen. Im letzteren Fall wird der Karneval als eine Metapher für eine Haltung verstanden, die auf die rituelle Inversion in literarischen Kontexten verweist. Das Schlüsselwort, unter dem diese Auffassung bekannt wurde, ist 'grotesker Realismus'. Diesbezüglich wurde versucht, Bachtins soziolinguistische Überlegungen vom dekonstruktivistischen Ansatz abzugrenzen.

Robert Rawdon Wilson hat in dem Aufsatz *Play, Transgression and Carnival: Bakhtin and Derrida on 'Scriptor Ludens'* die Konstellation der Termini 'Spiel', 'Überschreitung' und 'Karneval' mit Rücksicht auf Literaturtheorie und Kulturgeschichte analysiert, indem er behauptet, in der literarischen Sprache sei der Bezug zwischen Karneval und Überschreitung indirekter als in der Sprache der Sozial- und Kulturgeschichte (vgl. 1986, 77). Die Komplexität der Anwendung des Karnevalsbegriffs in der Literaturtheorie analysiert er anhand seiner Rezeption durch Kristeva und Derrida, indem er die Distanz von deren Konzepten der Überschreitung und des *ludisme* von Bachtins Karneval als Dialog hervorheben will. Während Derridas *freeplay* von "randomness" and "endlessness" charakterisiert sei, bestehe das Karnevaleske aus "correction", "enhancement" and "culmination" (vgl. *ivi*, 85). Nicht sehr überzeugend ist seine Behauptung, das Spotten und das Ersetzen einer monologischen Rede setzten eine spielerische Funktion und eine neue Norm der Travestie ('travesty') voraus, ohne ein Karnevaleskes im Sinne Bachtins zu bilden. Er liest das Konzept des Karnevalesken zusammen mit Bachtins Begriffen von Polyphonie, Dialogizität und Heteroglossie und findet, dass "a transgression in Bakhtin's system of analysis would be neither destructive nor a replacing law to itself, but completive" (*ivi*, 86). Wilsons Vorschlag ist primär als eine Kritik an dekonstruktivistischen Literaturtheorien zu verstehen. Er zeigt die Inkompatibilität von Bachtin'schem Karnevalesken mit der Dekonstruktion, indem er auf die gesamte Bachtin'sche Literaturtheorie zurückgreift und das Karnevaleske als Spiel der Überschreitung der Dekonstruktion entgegensetzt. Allerdings kann der Karneval sehr wohl das Ziel haben, die bestehende Norm (zumindest kurzfristig) zu ersetzen. Wilsons Argument impliziert seinerseits, dass das Karnevaleske vom Karnevals begriff und von seiner sozialen Valenz zu trennen sei.

Allon White zeigt dagegen in seinem Aufsatz *Bakhtin, Sociolinguistics, Deconstruction*, dass die Spannung zwischen Monoglossie und Heteroglossie, die die Sprachwissenschaft des 20. Jahrhunderts geprägt hat, als Instrument für die Beschreibung von Machtstrukturen verwendet werden kann. Zum einen erkannte Bachtin die Konstruktion, die in seinem Modell steckt

(“Bakhtin is perfectly aware that the polar opposition between a sealed-off and impermeable *monoglossia* and a developing polyglossia is something of a fiction”, White 1993, 149). Zum anderen zeigt aber White, dass die Heteroglossie auch im Dekonstruktivismus keine Abweichung von der geregelten Sprache darstellt, wenn es “nur” darum geht, die Möglichkeiten der Sprache zu entfalten, ohne sie in einem praxeologischen Kontext zu betrachten:

Derridean *différance* evaporates once you move from *langue* to *parole*, or from competence to performance. The trick of deconstruction is to treat texts not as specific performances within a social discourse, but as abstract repertoires of competence. As soon as you do this, then all the terms of the repertoire become ambiguous and fall away from each other. [...] By contrast, the differences which Bakhtin registers in heteroglossia encode real social differences. For him inequality of power and access are already inscribed in the way language shifts to resist, negotiate, or accommodate a realm saturated with alien words, other people’s words. [...] Bakhtin recognised that any abstract objectivist theory of language always went hand in hand with the language of the dominant social class. High languages are imperialistic. (Ivi, 154)

Diese Lektüre, die Bachtins Position für radikaler als die Derridas hält (vgl. Ivi, 152), zeigt meines Erachtens eher als diejenige Wilsons, inwiefern sich Bachtins Ansatz fruchtbar fortführen lässt.

4. *Rituelle Inversion*

Die Inversion, und insbesondere eine rituelle Inversion, ist die grundlegende Idee des Karnevals und ähnlicher festlicher Veranstaltungen der Vormoderne. Der Karneval bezieht sich im übertragenen Sinne wie die Satire auf ein weiteres, externes Element, das in Frage bzw. auf den Kopf gestellt wird. Es gibt keine Satire ohne eine Referenz, die vom Publikum geteilt wird. Die Referenz ist beim Karneval nicht nur die Fastenzeit, wie es aus dem liturgischen Kalender hervorgeht, sondern auch der Alltag. Die Inversion kann man als “Karnevalsmaske” betrachten: Die rituelle Inversion ist metaphorisch die Maske, die man zum Karneval tragen kann, um für einige Wochen eine verkehrte Welt zu erzeugen und um sich darin auszuleben; diese Maske kann aber auch auf die Unmöglichkeit von sozialer Mobilität hindeuten⁶. Wenn man auf die unterschiedlichen Kontexte schaut, in denen der Karneval stattfindet, ist der Ritus mit dem Rhythmus der Natur, dem kirchlichen Kalender oder den höfischen Festen verbunden. Durch seine jährliche Wiederholung und Ausführung wird der Karneval institutionalisiert und kann seine rituelle Bedeutung ausdrücken⁷. Die Zwiespältigkeit des Phänomens, wenn man sein subversives Potential im politischen Sinne veranschaulichen will, ist für die Erforscher der Volkskultur offensichtlich gewesen. Das hat Peter Burke auf den Punkt gebracht: “[P]rotest was expressed in ritual forms, but the ritual was not always sufficient to contain the protest” (Burke 1978, 203).

Daran knüpft die Gegenüberstellung von offizieller Kultur und niedriger Kultur an, die im Karneval einer temporären Umkehrung unterliegen können. Bereits von Bakhtin wurde be-

⁶ Aus anderer Perspektive und mit Bezug auf altfranzösische Texte hat Massimo Bonafin das Thema der Parodie als semiotische Erscheinung eingehend besprochen (vgl. Bonafin 2001).

⁷ Der Ritus wurde von Peter Burke definiert: “the use of action to express meaning, as opposed to more utilitarian actions and also through the expression of meaning through words or images” (1978, 180). Sofern nicht anders angegeben, sind alle Übersetzungen von der Autorin angefertigt worden.

obachtet, dass es sich dabei um kein symmetrisches Verhältnis handelt. Das zeigt sich deutlich auf einer sozialen Ebene, auch in den Fällen, in denen die rituelle Inversion sich auf die Sprache bezieht. Die Realität der Sprache ist für Bachtin weit von abstrakten Normen entfernt und bezieht alle Formen der gesprochenen Sprache und somit der Volkskultur mit ein (vgl. Knowles 1998, 4). Auf der Ebene der literarischen Analyse stellt sich daher eine Frage, die dazu beiträgt, auch die Perspektiven der Autoren oder der anonymen Texte aus der Vormoderne näher zu definieren: In welchem Verhältnis stehen die ausgewählte/verwendete Sprache und die Feierlichkeiten? Ist das sprachliche Register eine Entscheidung des Autors oder ein Verweis auf das Publikum? Dann wäre die Auswahl des Sizilianischen in der *Cuccagna conquistata*, die Andrea Baldan in diesem Band vorstellt, ein Zeichen einer bewussten Entscheidung und einer präzisen Vorstellung: Für 'niedrigere' Themen eignet sich für ihren Autor Giuseppe Della Montagna eher die Volkssprache; in anderen Kontexten hatte er sich anders ausgedrückt.

Der italienische Literaturwissenschaftler Piero Camporesi hat sich seit den 1970er Jahren mit Büchern wie *Il paese della fame* (1978; Das Land des Hungers), *Das Brot der Träume. Hunger und Halluzinationen im vorindustriellen Europa* (1980), *Bauern, Priester, Possenreißer. Volkskultur und Kultur der Eliten im Mittelalter und in der frühen Neuzeit* (1991) intensiv mit anthropologischen Themen beschäftigt, die die ganze Breite der Volkskultur abdecken. Er hat die Bachtinsche Theorie weitergeführt und das karnevaleske Phänomen als "Umkehrung des ästhetischen Kanons" bezeichnet. Dadurch werden bestimmte Implikationen des Bachtin'schen Karnevals besonders hervorgehoben: auf einer Seite die konstitutive Inversion und auf der anderen Seite, die Form dieser Inversion bzw. das Feld ihrer Anwendung auf die Ästhetik und somit auf bildliche oder literarische Darstellungen in Sinne im weiteren Sinn.

Eine Erweiterung des Korpus zum Karneval hat es ermöglicht, die unterschiedlichen Funktionen der rituellen Inversion zu verdeutlichen. Das befreiende und revolutionäre Element spielt bei der Inversion keine exklusive Rolle; ihm wurden jedoch in den letzten Jahrzehnten wichtige historische Studien gewidmet, ausgehend vom bekannten Buch Emmanuel Le Roy Laduries, *Le Carnaval de Romans: de la Chandeleur au Mercredi des cendres (1579-1580)* (1979), und von den Studien von Bob Scribner (1980) zur karnevalesken Praxis im Rahmen der lutherischen Reform. Chris Humphrey, der in seinem Buch *The politics of Carnival* seiner historischen Untersuchung eine theoretische Auseinandersetzung zur Seite stellt, bietet eine differenziertere Methode an, die mit dem Begriff der "festlichen Unordnung" (*festive misrule*) sowohl das Prinzip der rituellen Inversion als auch dasjenige der subversiven Diskurse erfassen soll: Die Leitfrage, "ob die Volkskultur eine Rolle beim sozialen Wandel spielen kann"⁸ wird von ihm nicht mit kurzfristigen Ergebnissen, sondern anhand von breiteren Zusammenhängen angegangen. Darauf werde ich zurückkommen. Sebastian Hauck hat in letzter Zeit und aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive "die Strategien der katholischen Kirche der Gegenreformation, den Karneval zu anektieren, seine Riten und Bräuche umzudeuten, zur Strategie der Kontrolle und der Einverleibung (und der damit einhergehenden Verharmlosung) der Maschere der Commedia all'improvviso" (Hauck 2017, 260) aufgezeigt, und somit gleichzeitig die subversive Funktion der traditionellen Feier und die Anpassung der kirchlichen Reaktion anerkannt.

⁸ Orig. Humphrey 2001, 100: "whether popular culture can play a role in social change, since this is where the notion of medieval carnival as 'safety-valve' has been most heavily used".

5. Subversive Diskurse

Man kann die potenzielle Subversion vor allem in der (um es mit Bachtin zu sagen) Dialogizität der inoffiziellen Kultur, in dem Diskurs finden, der in vielen Fällen von den Akteuren des Karnevals geführt wird. Die Subversion ist ein Aspekt dieses Phänomens, das man oft mit etwaigen Aufständen in Verbindung gebracht hat. Das hieße aber, die spielerischen Aspekte und die Ventilfunktion des Karnevals gegen seine revolutionären Funktionen zu stellen. Wenn man die Vielfalt dieser Stimmen in ihrer Komplexität wahrnimmt, wird auch klar, dass die beiden Funktionen zwei unterschiedliche Aspekte des gleichen Phänomens sind und, dass man, anstatt nach absoluten Funktionen des Karnevals zu suchen, bestimmte Kontexte im Zusammenhang mit den entsprechenden Möglichkeiten ihrer Veränderung betrachten sollte. Die kurzen Abrisse der Begriffe der Überschreitung, des Widerstands und der festlichen Unordnung im Folgenden sollen einige Beispiele der Interpretation solcher Möglichkeiten verdeutlichen.

5.1 Überschreitung

Die Anwendungsfelder der Metapher des Karnevals werden erweitert, wenn man an politische oder anthropologische Situationen denkt, die nicht unmittelbar auf Feiertage zurückzuführen sind, aber durch das Thema Überschreitung auf das Brechen der sozialen und der gattungsspezifischen Normen als Bestandteil des karnevalesken Modells verweisen. Auf dieser Basis gründet der Vorschlag der Kulturwissenschaftler Peter Stallybrass und Allon White, die Frage nach den Funktionen des Karnevals interdisziplinär anzugehen. Sie schreiben in ihrem Buch *The Politics and Poetics of Transgression*:

If we treat the carnivalesque as an instance of a wider phenomenon of transgression we move beyond Bakhtin's troublesome folkloric approach to a political anthropology of binary extremism in class society. This transposition not only moves us beyond the rather unproductive debate over whether carnivals are politically progressive or conservative, it reveals that the underlying structural features of carnival operate far beyond the strict confines of popular festivity and are intrinsic to the dialectics of social classification as such. (1986, 26)

In der Einleitung ihres Buches erklären Stallybrass und White, in welche Richtungen der Begriff des Karnevalesken weiter erforscht worden ist: "Most politically thoughtful commentators wonder [...] whether the 'licensed release' of carnival is not simply a form of social control of the low by the high and therefore serves the interests of that very official culture which it apparently opposes" (ivi, 13). Auch ihre Überlegung geht offensichtlich von einer Auseinandersetzung mit Bachtins Konzept der Umkehrung der Hierarchien aus (vgl. ivi, 7). Sie nahmen die Forschung der 1970er und 1980er Jahre wahr und versuchten, ein allgemeines Konzept zu entwickeln, das die Assimilation von Elementen aus der Volkskultur durch die der Hochkultur erklärt. Zu diesem Zweck haben sie zwei Arten des Grotesken unterschieden: auf einer Seite das 'Andere' im Vergleich zum eigenen Selbst und zur eigenen Gruppe. Diese Art von Groteskem zielt auf eine Trennung der beiden Kulturen voneinander ab. Auf der anderen Seite postulieren sie eine Hybridisierung, die sich nicht als Inversion darstellt, sondern in der "self and other become enmeshed in an inclusive, heterogeneous, dangerously unstable zone" (ivi, 193). Dieser Ansatz exemplifiziert den Versuch der Autoren, sich von einem prä-post Modell einer Entwicklung des Körperbilds zu lösen, weil dieses einer idealisierten Vorstellung und Sehnsucht nach einem

‘untergegangenen’ Karneval und der Idee eines progressiven ‘Verlustes’ des Körpers nahesteh⁹. Dagegen erkennen Stallybrass und White eine Veränderung der kulturellen Semantik des Körpers im Laufe der Jahrhunderte: “eine strukturelle Reorganisation und Restrukturierung der Domänen und der Hierarchien innerhalb von einer kulturellen Semantik, deren Termini sich *alle* und teilweise grundlegend ändern”¹⁰.

5.2 Widerstand

James Scott schlägt eine neue Terminologie vor, indem er in seinem Buch *Domination and the Arts of Resistance* die inoffiziellen Diskurse *hidden transcripts* nennt. Diese Diskurse werden von den Akteuren nicht innerhalb eines hierarchischen Gefüges, sondern nur innerhalb der eigenen gesellschaftlichen Schicht (sowohl der herrschenden als auch der beherrschten Schicht) manifestiert. In seiner Perspektive ist der Karneval relevant, weil er eine Form von Widerstand ermöglicht:

Er ermöglicht es, dass bestimmte Dinge gesagt werden, bestimmte Formen von sozialer Macht ausgeübt werden, die außerhalb dieser rituellen Sphäre unterdrückt sind [...]. Ein großer Teil der sozialen Aggression innerhalb des Karnevals richtet sich gegen dominante Machtfiguren, schon allein deshalb, weil diese Figuren aufgrund ihrer Macht zu anderen Zeiten praktisch immun gegen offene Kritik sind.¹¹

Der Karneval birgt damit für Scott nicht nur die Möglichkeit, Rollen zu tauschen, sondern auch Kritik zu üben und Beschuldigungen frei auszusprechen. Er erkennt aber trotzdem an, dass die Machtverhältnisse dadurch nicht aus der Welt geschafft sind (vgl. Scott 1990, 176). Außerdem bemerkt Scott, dass die Kraft des Karnevals den großen sozialen Unterschieden geschuldet ist, unter denen ein Teil der Gesellschaft in der restlichen Zeit leidet (vgl. *ivi*, 176-177). Er versucht, sich gegen die These des Karnevals als eine bloßen, von der gesellschaftlichen Elite ermöglichten Ventils für das Volk zu stellen (vgl. *ivi*, 178). So argumentiert er, dass die Eliten sehr wohl auch versuchten, karnevaleske Feiern zu kontrollieren oder sie verboten, weil sie in ihnen das Risiko einer Subversion sahen. Ein ähnliches Argument wurde von Hermann Bausinger in seinem Vorschlag *Für eine komplexere Fastnachtstheorie* vorgebracht, als er in starker Ablehnung von Dietz-Rüdiger Mosers Ansatz erklärt, dass “die Institution der Fastnacht” nicht “als ganzes im kirchlichen Bezugsrahmen stand”, weil es “eine Fülle von kirchlichen Verboten und geistlichen Ermahnungen [gab], die sich gegen die grobsinnliche Entfaltung des Brauches wenden” (Bausinger 1983, 103).

5.3 Festliche Unordnung

Subversive Diskurse dürfen außerdem nicht nach ihrer Wirksamkeit beurteilt werden – das zeigt Chris Humphrey mit dem Begriff des “festive misrule”:

⁹ Vgl. zur Entwicklung von einem vormodernen zu einem modernen Körperbild auch Christine Ott, die diese Entwicklung jedoch als “allmähliche – [...] nicht lineare und zielgerichtete” (2017, 52) vom “offenen Körper” zum “geschlossenen Körper” versteht (*ivi*, 52–56).

¹⁰ Orig. Stallybrass, White 1986, 195: “a structural rearrangement and reconfiguration of domain and hierarchy within a cultural semantics for which *all* the terms change, sometimes drastically”.

¹¹ Orig. Scott 1990, 174: “Much of the social aggression within carnival is directed at dominant power figures, if for no other reason than the fact that such figures are, by virtue of their power, virtually immune from open criticism at other times”.

The view of festive misrule as a static, self-contained and slightly provocative set of customs is unrepresentative of the evidence, and [...] we should prefer instead a view that perceives it as a dynamic and interconnected practice. (Humphrey 2001, 60)

Die festliche Unordnung betrachtet er als eine "Kulturform"¹², und er versucht, an historischen Fallbeispielen die Koexistenz unterschiedlicher, auf den ersten Blick widersprüchlicher Perspektiven auf dieselben Ereignisse zu zeigen. Insbesondere analysiert er anhand dieser Beispiele die Kontexte, in denen unterschiedliche Quellen zu bestimmten historischen Ereignissen entstanden, und vergleicht diese Kontexte mit damaligen jährlichen Riten. Er expliziert seine Position zu Bachtins Begriffen, indem er seine Rolle in der "Generierung von Ideen, Präzedenzfällen und Modellen für die Analyse der modernen Kultur" und die "Inspiration und Originalität [seines] Denkens"¹³ anerkennt. Gleichzeitig setzt Humphrey sich als Historiker als Ziel, relevante Erkenntnisse über die historischen Zusammenhänge und frühneuzeitlichen Denksysteme zu gewinnen. Er untersucht insbesondere zwei englische Fälle aus dem 15. Jahrhundert (Norwich 1443 und Coventry 1480) und entscheidet sich für die Bezeichnung "festive misrule" anstelle von "Karneval", um über "the temporary transgression of a law or a norm as part of a festival occasion" zu sprechen (Humphrey 2001, 86). Das erhellt seine Herangehensweise: Es geht ihm um konkrete Feste, bei denen – wenngleich nur zeitlich begrenzt und ohne konkrete gesellschaftliche Veränderungen – eine Übertretung von Gesetzen oder Normen zustande kam.

6. Ausblick

Die Definition des Karnevals und des Karnevalesken hat sich abhängig vom jeweiligen Forschungsfeld unterschiedlich entwickelt. Dabei sind insbesondere die Studien zur Moderne und Postmoderne von denen zur Vormoderne zu unterscheiden, weil sie alle auf spezifischen historischen Quellen basieren, deren Untersuchung der theoretischen Auseinandersetzung vorausgehen soll. Die Übertragung der Termini in die Literaturtheorie der Moderne und der Postmoderne, wie es im Bachtin'schen Sinne möglich ist, hat gezeigt, dass die Begriffe auf einer anthropologischen und literaturtheoretischen Ebene polarisierend wirken können. Werden hingegen vormoderne Texte erforscht, sollten die subversiven und transgressiven Absichten des Karnevals und des Karnevalesken in ihren spezifischen Kontexten untersucht werden.

Die Theorien von Bachtin sind von seinen Nachfolgern und von seinen Kritikern bedeutend weiterentwickelt worden. Insbesondere wurde eine neue analytische Terminologie etabliert, um die unterschiedlichen Phänomene zu beschreiben, auf die die Kategorien von "Karneval" und "Karnevaleskem" abzielen. Eine Auseinandersetzung mit ritueller Inversion und subversiven Diskursen hat gezeigt, dass diese zwar Überschneidungspunkte aufweisen, jedoch aus unterschiedlichen Perspektiven gedacht werden. Außerdem scheint es im Allgemeinen anerkannt zu werden, dass die unterschiedlichen – und vor allem die literarischen – Quellen durch die Verschriftlichung und die dadurch implizierten Machtstrukturen unterschiedlich stark gefiltert und dementsprechend nie als authentische Volkskultur zu verstehen sind.

Andererseits sind diese Quellen auch nicht ausschließlich von einem dominanten Diskurs

¹² Orig. Humphrey 2001, 97: "misrule as a form of culture, and a more effective means of investigating its role in the politics and social structure of medieval society".

¹³ Orig. *ivi*, 99: "while the notion of medieval carnival has been used as a means of generating ideas, precedents and models for the analysis of modern culture, the actual historical 'truth' of the picture has been less important to people than values like inspiration and originality of thought".

determiniert. Mehrere Aspekte des Karnevals und seiner Funktionen werden durch unterschiedliche historische Zeugenquellen, durch literarische Texte und durch dramatische Inszenierungen umfassend und differenziert vermittelt. Entsprechend kann die Frage nach der Präsenz des Karnevals in der Literatur neu gestellt werden: Neben der Kontextualisierung einzelner literarischer Textquellen und der Identifizierung von auktorialen Instanzen und von anonymen Erzählern sowie von verlegerischen Projekten ist es auch berechtigt und wünschenswert, sie auf einer weiteren Ebene in dem sozialen und intellektuellen Diskurs zu verorten, zu dem sie beitragen.

Bibliographie

- Bachtin Michail M. (1995 [1987]), *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, hrsg. von Renate Lachmann, Übersetzung von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Bausinger Hermann (1983), "Für eine komplexere Fastnachtstheorie", *Jahrbuch für Volkskunde*, vol. 6, 101-106.
- Bercé Yves-Marie (1976), *Fête et révolte: Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Hachette.
- Berrong R.M. (1986), *Rabelais and Bakhtin. Popular Culture in 'Gargantua and Pantagruel'*, Lincoln-London, University of Nebraska Press.
- Bonafin Massimo (2001), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET.
- Burke Peter (1978), *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith.
- Camporesi Piero (1978), *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino.
- (1990), *Das Brot der Träume. Hunger und Halluzinationen im vorindustriellen Europa*, Übersetzung von Karl Friedrich Hauber, Frankfurt am Main-New York, Campus Verlag. Orig. (1980), *Il pane selvaggio*, Bologna, Il Mulino.
- (1994), *Bauern, Priester, Possenreißer. Volkskultur und Kultur der Eliten im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Übersetzung von Karl Friedrich Hauber, Frankfurt am Main-New York, Campus Verlag. Orig. (1991), *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi.
- Clark Katerina, Holquist Michael (1984), *Mikhail Bakhtin*, Cambridge-London, Harvard UP.
- Crichlow Michaeline (2017 [2012]), *Carnival Art, Culture and Politics: Performing Life*, London, Taylor & Francis Group.
- Eisenbichler Konrad, Hüskens Wim (1999), *Carnival and the Carnavalesque: The Fool, the Reformer, the Wildman, and Others in Early Modern Theatre*, Amsterdam, Rodopi.
- Fabre Daniel (1992), *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard.
- Ginzburg Carlo (2011 [1983]), *Der Käse und die Würmer: Die Welt eines Müllers um 1600*, Übersetzung von Karl Friedrich Hauber, Wagenbach, Berlin. Orig. (1976), *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi.
- Hauck Sebastian (2017), "Il Sant'Alessio. Theater und Karneval im Rom der Gegenreformation", in Maren Butte, Dominic Larue, Anno Mungen (Hrsgg.), *Feiern – Singen – Schunkehn, Karnevalsaußführungen vom Mittelalter bis heute*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 259-280.
- Humphrey Chris (2001), *The Politics of Carnival. Festive Misrule in Medieval England*, Manchester, Manchester UP.
- Jenks Chris (2003), *Transgression*, London-New York, Routledge.
- Kinser Samuel (1990), *Rabelais's Carnival. Text, Context, Metatext*, Berkeley, University of California Press.
- Knowles Ronald, ed. (1998), *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*, London, Palgrave Macmillan.
- Le Roy Ladurie Emmanuel (1979), *Le Carnaval de Romans: de la Chandeleur au Mercredi des cendres (1579-1580)*, Paris, Gallimard.
- Moser Dietz-Rüdiger (1986), *Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der verkehrten Welt*, Graz-Wien-Köln, Edition Kaleidoskop.

- (1990), “Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie”, *Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 84, n. 1, 89-111.
- Ott Christine (2017), *Identität geht durch den Magen: Mythen der Esskultur*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Scott J.C. (1990), *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, New Haven-London, Yale UP.
- Scribner R.W. (1980), “Carnival, Reformation and the World Turned upside Down”, in Ingrid Batori (Hrsg.), *Städtische Gesellschaft und Reformation*, Stuttgart, Klett Cotta, 234-264.
- Stallybrass Peter, White Allon (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca-New York, Cornell UP.
- Teuber Bernhard (1989), *Sprache, Körper, Traum: zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer.
- Vaught J.C. (2012), *Carnival and Literature in Early Modern England*, Farnham, Ashgate.
- White Allon (1993), *Carnival, Hysteria, and Writing. Collected Essays and Autobiography*, Oxford, Clarendon Press.
- Wilson R.R. (1986), “Play, Transgression and Carnival: Bakhtin and Derrida on *Scriptor Ludens*”, *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 19, n. 1, 73-89.
- Zemon Davis Natalie (1987), *Humanismus, Narrenherrschaft und die Riten der Gewalt. Gesellschaft und Kultur im frühneuzeitlichen Frankreich*, Übersetzung von Nele Löw Beer, Frankfurt, Fischer. Orig. (1975), *Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays*, Stanford, Stanford UP.



Citation: G. Martire (2020) “Or vient Caresme”: dialoghi di un eroe e dialettica di una festa nel *Moniage Guillaume* lungo (I branche). *Lea* 9: pp. 255-267. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12433>.

Copyright: © 2020 G. Martire. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Or vient Caresme”: dialoghi di un eroe e dialettica di una festa nel *Moniage Guillaume* lungo (I branche)

Giulio Martire

Università degli Studi di Macerata –
École Pratique des Hautes Études (<gv.martire@gmail.com>)

Abstract

This paper reworks a chapter of my PhD thesis where I discussed some emergences of carnival fights in *Moniage Guillaume long* (*MGL*); the imagery was linked to ritual anthropogenetic practices, finally refracted in “archetypal” plots. Here, it is more specifically identified as the reverberation of Carnival-Lent fights. On this basis I carefully propose to predate such representations, shedding new light on some remarks by Le Goff and nuancing the majority position in this regard (e.g. Bertolotti 1991). Furthermore, a glance on *Enfances Guillaume* provides a new framework for *MGL*. The fight with the double is seen as *à deux tranchants*: 1) heroic initiation; 2) potential of a parodic dialogue: co-essential polarities in the dialectic identificational process of a complex character-sign.

Keywords: carnivalesque, *chansons de geste*, cycle de Guillaume, French epic, Medieval literature

1. Ombra e doppio, plurivocità e monologizzazione, iniziazione e costruzione dell'identità: alcuni spunti teorici dalle *Enfances Guillaume*

In uno degli episodi chiave delle sue *Enfances*¹, l'eroe franco Guillaume d'Orange si trova ad affrontare un campione bretone in un vero e proprio combattimento iniziatico². Lo sfidante è un personaggio configurato tramite lo schema del *satenas*³, assai

¹ Per una definizione delle *Enfances*, cfr. in ultimo Ghidoni 2018, 1-40.

² A cui, significativamente, seguirà l'*adoubement* del giovane eroe.

³ Per una definizione più articolata di questa figura della memoria culturale, cfr. Ghidoni 2013, 205-231. In riferimento a quanto ho indicato come “schema”, servirà ricordare che Ghidoni qui e altrove (Ghidoni 2018, 6-7) mette inoltre a frutto una teoria del personaggio letterario ispirata alla teoria del

produttivo nella rappresentazione dell'*altro* in ambito eroico: si tratta di un guerriero appiedato, di taglia gigantesca e di aspetto demonico, che urla impropri all'avversario per sollecitare lo scontro e che combatte usando mazze o armi antiche, quasi utensili protosociali. A ben vedere, più che *altro* la *satenas* è Ombra⁴: è l'interstizio fra *altro* e *io* in cui è proiettato il doppio. La posizione di un doppio è la premessa logica alla costituzione del dialogo, che è a sua volta lo spazio in cui si dà la possibilità di emergenza delle fenomenologie del ribaltamento che qui ci interessa indagare. Pertanto, la lotta contro il doppio ha, a sua volta, potenzialità *duplici*: è una lotta rituale di acculturazione, e di qui la sua spinta monologizzante (*e pluribus unum*); è una lotta ambigua e ambivalente secondo quanto si è scritto sopra, e di qui le sue istanze plurivoche e relativizzanti. L'immersione nella ambiguità e nella ambivalenza (non nella alterità semplice o assoluta) è in questi casi la condizione che permette di venire a capo dell'iniziazione: si evidenzia così un rapporto dialettico e non esclusivamente alternativo e disgiuntivo tra i due poli potenziali che abbiamo testé evocato.

Nell'episodio delle *Enfances* di cui trattiamo, ciò è massimamente evidente: Guillaume, fuori di sé dalla rabbia⁵, sconfigge il Bretone con l'uso del bastone, in una vera immersione mimetica nel suo doppio-avversario⁶. Tre sono i colpi assestati dal giovane marchese Fierebrace: l'ultimo, fatale, consiste in una mazzata sul capo⁷; i due precedenti corrispondono a una bastonata all'inguine – di cui non sarà necessario dire altro – e allo strappo dei baffi, altro evidente “geste émasculateur” (Bennett 2006, 155). Philip Bennett, nella sua analisi del passaggio, concludeva che “trasporre in tal modo il combattimento iniziatico sul piano del burlesco e della sessualità è il segno del carnevalesco”⁸. Anticipando alcuni risultati della analisi che segue, quanto alla prima *branche* del *Moniage Guillaume* si potrebbe affermare che trasporre sul piano del burlesco *tutta* una iniziazione, la cui riuscita è vincolata alla esposizione della nudità e perciò degli attributi sessuali, è a *maggior ragione* segno del carnevalesco. Queste poche premesse teoriche vanno tenute a mente; sarà però necessario ordinare il ragionamento e presentare prima di tutto l'opera su cui più mi concentrerò. Vedremo in seguito che le annotazioni su *satenas* e *doppio* saranno forse utili per sbrogliare alcune questioni interpretative inerenti al poema oggetto della nostra indagine; poema, questo, che intrattiene uno stretto legame macrostrutturale con le *Enfances* di cui abbiamo brevemente detto: se le prime sono poste in apertura del macrotesto ciclico guglielmino⁹, il *Moniage Guillaume* ne rappresenta, specularmente, il limite estremo.

segno-personaggio di Avalle-Saussure, per cui l'identità fra due personaggi si dà per condivisione di tratti, nessuno dei quali esclusivo (la “*équi-indifférence des traits constitutifs d'une figure mythique*” di cui scriveva Saussure riguardo ai personaggi dei *Nibelungen*; Saussure 1986, nota 3958.8.22v-23r, 193-194). Per la teoria del segno-personaggio, cfr. Saussure 1986, cfr. quindi Avalle 1990 e infine Bonafin 2008.

⁴ Il concetto, com'è noto, è sviluppato nella psicologia analitica junghiana. Lì l'Ombra è individuata come uno dei fondamentali archetipi dell'inconscio collettivo (Jung 1972, 138-140); qui facciamo riferimento metaforicamente all'Ombra come momento del processo relazionale di identificazione.

⁵ Cfr. Becker 1913, 3, nota 17, v. 2438: “Cant l'ot .Gll., le san cuide derver”; v. 2484: “Dient François: ‘Cist vassalz est derveiz [...]’” (quest'ultimo commento, però, potrebbe concorrentemente essere riferito all'avversario). Parallelamente, il *Brès* “[...] le san cuide derver” (v. 2474) e si lancia bestialmente contro il nostro “[...] a guise de saingler” (v. 2475).

⁶ Ricordo che Guillaume non ha ancora ricevuto l'*adoubement* e si trova perciò a dover combattere con armi da gioco.

⁷ Che è il colpo con cui tipicamente Guillaume finisce i suoi nemici. In genere è elargito *à la main*. Sul pugno di Guillaume cfr. in ultimo Corbellari 2011, 119-122.

⁸ Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive. Ed. orig. Bennett 2006, 155: “transposer le combat initiatique de la sorte sur le plan du burlesque et de la sexualité est le signe du carnavalesque”.

⁹ Con l'eccezione dei manoscritti della famiglia detta *B*, che inserisce le vicende di Guillaume entro un più ampio contesto ciclico.

2. Il *Moniage Guillaume* lungo e il contesto carnevalesco della sua prima *branche*

Al nome di *Moniage Guillaume* rispondono due canzoni di gesta, una lunga poco meno di 6900 versi e una ben più breve (circa mille versi) e mutila del finale, che trattano la stessa materia narrativa da presso e che possiedono una tradizione manoscritta in parte condivisa¹⁰. La mia analisi avrà come oggetto il *Moniage Guillaume lungo* (da qui in poi *MGL*), che è molto probabilmente più antico del poema breve, datando presumibilmente alla fine del XII secolo, e che ha il non trascurabile pregio di essere conservato nella sua articolazione narrativa totale.

Il *MGL* è una *chanson de geste* che riporta gli ultimi fatti della biografia poetica di Guillaume d'Orange; fatti che coincidono, come evocato dal titolo, con la monacazione di Guillaume, seguita da una serie di altre avventure di varia ambientazione e di disuguale storia genetica e coerenza rispetto al macrotesto complessivo¹¹. La sua prima *branche*, il *Moniage* “proprement dit”¹², si estende lungo circa 2080 versi¹³ e racconta l'iniziazione religiosa del vecchio ma energico eroe franco, con moduli coincidenti con quelli della fiaba di magia: la *branche* è pertanto robustamente coesa a livello narremico. Gli isomorfismi con il meta-*plot* fiabesco enucleato da Propp (1966) sono estesi e profondi; non potremo qui concentrarci sulla dimostrazione esaustiva di questa proposizione¹⁴, che nondimeno occorrerà tenere a mente per lo sviluppo del discorso.

Passiamo all'analisi del *récit*. Guillaume, morta l'amata moglie Guibourc, si fa monaco, ma i contrasti con i confratelli non tardano a venire. Difatti la *nature* aristocratica del marchese stride sotto al gigantesco saio che il nostro si trova a indossare quasi fosse, in fondo, un travestimento ingombrante¹⁵. Due sono i motivi di attrito con i monaci, ed entrambi derivanti precisamente da due *mores* caratteristici della grande feudalità e difficilmente conciliabili con la moderazione benedettina: il grande appetito di Guillaume e la sua *largesse*. Si può dire che la *largesse* medesima, nella sua declinazione meno accettabile dai monaci, sia veicolata dalla rappresentazione del cibo e dalla valutazione ideologica di esso¹⁶. L'episodio che muove defi-

¹⁰ Sulla tradizione di *Moniage Guillaume lungo* e *Moniage Guillaume breve*, e sul rapporto che fra i due poemi intercorre cfr. soprattutto Cloetta 1906-1911, tome II, poi Tyssens 1967, quindi Frappier 1983; da ultimo mi permetto di rimandare alla mia tesi di dottorato, la cui prima sezione contiene una *recensio* del poema (Martire 2020). Qui diremo solo che il *Moniage Guillaume lungo* è trådito da sette testimoni, uno dei quali coincide con uno dei due relatori del poema breve: il ms. Boulogne-sur-mer, Bibliothèque Municipale 192 salda difatti circa 800 versi dell'opera breve al poema lungo, sostituendone così i primi 2000 versi circa. Quanto al rapporto che lega i due poemi, la critica fra otto e novecento riteneva il poema breve una “redazione” più antica dell'opera (fa eccezione, mi risulta, la sola opinione di Pio Rajna 1894, 44); a partire dal capitale volume di Madeleine Tyssens già citato, la prospettiva è riuscita drasticamente ribaltata: il *MG breve* sarebbe l'*abrégé* abbastanza tardo (primo quarto del Duecento) di un *Ur-Moniage* di cui non si ha attestazione, vicino al poema lungo ma non coincidente con esso (Tyssens 1967, 299-306).

¹¹ Più specificamente, si individuano con evidenza quattro *branches* principali (in uno dei relatori – il già citato codice di Boulogne-sur-mer – alcune suddivisioni sono operate fin nel piano del ciclo illustrativo e del paratesto).

¹² Seguo l'indicazione preziosa di Jean Frappier, secondo cui “Il titolo di *Moniage* è adeguato a questa prima parte, ma non concorda più con il resto della canzone” (ed. orig. Frappier 1983, 23, n. 5: “Le titre de *Moniage* convient à cette première partie, mais ne s'accorde plus au reste de la chanson”). In questo senso si ricorda anche l'osservazione di Jean Rychner, secondo cui “il poema è composto di episodi senza necessità interna” (ed. orig. Rychner 1955, 45: “[le poème] se compose d'épisodes sans nécessité interne”).

¹³ L'estensione della *branche* varia (dalle decine alle centinaia di versi) in base ai subarchetipi – veri e propri adattamenti d'*atelier* – che ne rielaborano il testo.

¹⁴ Uno studio narremico della *branche* sulla base della *Morfologia* proppiana (e degli sviluppi proposti in Meletinskij, Nekljudov, Novik *et al.* 1977) in Martire 2020, 526-720.

¹⁵ Marco Infurna osservava a proposito “il carattere posticcio dell'abito monacale dell'eroe” (Infurna 1985, 365).

¹⁶ Cfr. Montanari 2019 [1988], soprattutto 3-92. Per riassumere, “si sviluppa, nell'alto Medioevo, una vera e propria etica sociale dell'alimentazione secondo cui l'uomo forte, il nobile, il potente si qualifica come colui che mangia (deve mangiare) molto” (ivi, 7).

nitivamente i monaci contro l'anziano novizio¹⁷ è infatti il seguente: “.I. hauz hom”¹⁸ si trova a soggiornare presso Aniane e il cellario non lo serve adeguatamente, motivo per cui Guillaume stesso si occuperà di approvvigionarne la tavola; a ciò segue uno scambio di insulti con il marchese e un diluvio di riprensioni contro la spilorceria dei monaci. Perciò, i confratelli¹⁹ ordiranno una macchinazione per liberarsi di Guillaume. Si tratta di inviare il novizio ad acquistare il pesce per i pasti di Quaresima presso un vicino mercato; fra questo e il convento si trova però il bosco del Sigré, dove sono acquattati quindici briganti che potranno facilmente uccidere l'eroe: questi, dato il carattere animoso, di certo farà resistenza ai tentativi di rapina²⁰. L'abate affida l'*incarico pericoloso* a Guillaume; al nostro, per di più, è vietato di opporsi a qualsiasi tentativo di furto, tranne che delle proprie brache²¹. Quindi la trovata del marchese, che si farà approntare una cintura preziosissima e appariscente²² che cinga i suoi *femoralia*, così da spingere i ladroni a sfilarglieli e in questo modo poter passare lecitamente al contrattacco. Tutto avviene come previsto: Guillaume, in brache e cintura, abbatte i briganti servendosi prima delle sue nude mani, poi di una zampa che strappa al suo *somier*, quindi di un *tincl* che trova fra le frasche. Compiuto l'*exploit*, Guillaume risalda miracolosamente la zampa al corpo esanime del cavallo, che risorge in un attimo, e infine appende per il collo i nemici sconfitti. Il suo ingresso ad Aniane è ostacolato da uno sventurato *portier*, che resta ucciso sotto l'uscio che Guillaume demolisce con un'enorme pertica. L'eroe irrompe nel convento e, al termine di una rissa che ingaggia con i confratelli, scaglia l'abate contro il priore: quest'ultimo muore sfracellandosi contro una colonna. All'uccisione fa seguito il ravvedimento di Guillaume; il priore viene inumato e immediatamente si imbandisce la tavola su cui saranno consumati i pesci oggetto della ricerca. Il nostro eroe digiunerà e, finalmente, abbandonerà il convento, in marcia verso il suo eremitaggio.

Bisognerà anzitutto concentrarsi sui versi che riportano la disposizione del convento che spingerà Guillaume fra le fauci dei briganti:

¹⁷ Non sfugga il cortocircuito ontogenetico del vecchio iniziando (sebbene a ogni altezza cronologica non sia affatto anormale che un vecchio nobiluomo abbandoni il secolo *in articulo mortis*).

¹⁸ Da qui in avanti citerò i versi del *MGL* dalla mia edizione critica, che propone una ricostruzione del subarche-tipo-adattamento *A*. La numerazione dei versi coincide *grosso modo* con quella della recente edizione Andrieux-Reix 2003, che riporta il testo del ms. Paris, BnF, fr. 774 (A1).

¹⁹ Mi sembra interessante sottolineare che il consesso dei monaci si dà qui come un personaggio collettivo (la proposta è espressa dalla comunità ma come fosse un'unica voce), e funzionalmente come *antagonista*. Più *nuancé* è il personaggio dell'abate Henri: meno “coincidente con se stesso” e che assolve a funzioni che permutano da quella dell'*antagonista* a quella dell'*aiutante*, vedremo più avanti.

²⁰ Dicono i monaci all'abate: “Il li vodront son avoir desrober; / Il est crueux, ne le vodra doner, / Et il l'avront maintenant mort gité” (*MGL*, vv. 417-419).

²¹ In un dialogo strutturato come una *catch-tale*: cfr. il repertorio di Arne, Thompson, a cui si usa riferirsi con la sigla AT, in particolare AT 2220: “The manner of telling forces the hearer to ask a particular question, to which the teller returns a ridiculous answer”. Il macrosegno rientra nel quadro funzionale della donazione (Propp 1966).

²² Funzionalmente, si tratta con evidenza dell'“oggetto magico” che permette di superare la *prova principale* nelle fiabe ed è ottenuto dall'eroe come conseguenza dell'incontro/scontro con il donatore (Propp 1966; Meletinskij, Nekljudov, Novik *et al.* 1977). Nella IX *branche* della *Karlamagnus saga* (traduzione norrena tardo duecentesca di una serie di *chansons de geste* francesi), che riporta la materia del *MGL*, la fornitura della cintura è direttamente ordinata all'abate come conseguenza logica del loro scambio di battute: si mette così in luce ancora di più la necessità e l'immediatezza dell'acquisizione, centrali nei complessi funzionali del *conte de fée*. Altre caratteristiche che la cintura possiede della classe degli “oggetti magici” sono la sua monofunzionalità (cfr. Lüthi 1992 [1979], 44), il fatto che l'eroe vi si rivolga come fosse animata, il bagliore che promana solo una volta indossata, ...

Or vient Caresme, une sainte seson,
 Pasque florie et la Surrection
 Qui nos covient por querre guerison
 Et des viandes de quoi vivre puisson:
 Si l'envoiez a la mer au poisson!
 (MGL, vv. 311-315)

L'indicazione del tempo liturgico di una prossima Quaresima ci potrebbe portare a contestualizzare il nostro *récit* in un quadro precisamente carnevalesco. Nel commentare questi quattro versi, Bennett osservava sottilmente che “l'accento è posto sull'approssimarsi della quaresima, combinata nello spirito dei monaci non con il Venerdì santo, ma con la Domenica delle Palme e Pasqua”²³. Per Bennett, a dominare questa frase sarebbe pertanto l'immagine della festa, nonostante “la scelta di cibi da comprare (del pesce)”²⁴. Irrefrenabile l'emergenza della festa, pure nel quadro delle parole in posizione d'assonanza (in questo caso, in rima): “la posizione dell'allusione alla *garison* che hanno necessità di cercare, [e cioè] fra una evocazione della resurrezione e una del cibo”²⁵, osserva ancora Bennett, “assicura uno slittamento d'interpretazione che *sopprime la nozione di salvezza spirituale* [...] a vantaggio dell'idea di *benessere fisico*”²⁶. Se ne conclude, infine, che “la missione di Guillaume, nel suo complesso, è inscritta nel segno del Carnevale”²⁷.

Se c'è del vero in questo ultimo assunto, discutiamone però le proposizioni. Quanto alle parole in sede d'assonanza, vedrei, piuttosto che una soppressione delle istanze spirituali a vantaggio di quelle fisiche, la possibilità di un loro intreccio contraddittorio. La tensione precaria e compenetrativa fra quotidianità-festa/ norma-eccezione/ pietà-riso è, sappiamo, alla base dei complessi rituali che qui ci interessano. Ancora, la fenomenologia della festa non conosce negazioni astratte: si può dire che questo modo determinato di ridere (e, più generalmente, di essere nel mondo) è fondato su una dialettica di conservazione-superamento, come ha bene illustrato Bachtin. Ciò che rende fecondo, in quanto potenzialmente contestatorio, il riso carnevalesco è precisamente il suo carattere parodico, con le sue dinamiche tipiche di *scoronamento* e *familiarizzazione*; esse sono appunto dinamiche rivivificanti e tese a rendere dialettici, e perciò discutibili e sovvertibili, poteri e “verità agonizzanti” (Bachtin 1979, 232): non reificazioni in senso opposto²⁸. Si ride, quindi, dello sguardo obliquo proiettato su quanto viene *normalmente*

²³ Ed. orig. Bennett 2000, 66: “l'accent est mis sur l'approche du carême, qui se trouve combiné dans l'esprit des moines non avec le Vendredi Saint, mais avec les Rameaux et Pâques”.

²⁴ Ed. orig. *ibidem*: “le choix de mets à acheter (du poisson)”.

²⁵ Ed. orig. *ibidem*: “l'emplacement de l'allusion à la *garison* qu'il leur faut chercher, entre une évocation de la résurrection et une autre de la nourriture”.

²⁶ Ed. orig. *ibidem*: “assure un glissement d'interprétation qui *sopprime la notion de salut spirituel* [...] au profit de l'idée de *bien-être physique*”.

²⁷ Ed. orig. *ibidem*: “la mission tout entière de Guillaume se trouve inscrite sous le signe du carnaval”.

²⁸ Ma ciò non interessa a Bennett, a cui serve, in fondo, dimostrare esclusivamente i modi di partecipazione del Guillaume monaco alla terza funzione duméziliana (abbondanza, fertilità, ricchezza). Il quadro teorico del carnevalesco che Bennett sfrutta, all'opposto di quello bachtiniano, presenta una lettura “conservatrice” della festa, derivata dal notissimo saggio di Dumézil sul “problema dei Centauri” (Dumézil 1929). A prescindere dall'orientamento ideologico e politico degli autori che si servono di tale modello, viene calcolato il carattere “riordinativo” insito nei complessi rituali di questo tipo, miranti “non seulement au renouveau de la fertilité des champs et des hommes, mais aussi, et avant tout à l'époque archaïque, à l'affirmation du pouvoir royal et divin, inséparable à l'origine de l'idée de la prospérité de la communauté” (Bennett 2006, 26). Così si trascurano però le note potenzialità sovversive annidate nelle fasi liminari delle feste, sfruttabili come volano di moti contestativi e rivoluzionari (Cardini 2016, 50).

accolto come monodimensionale e non della rimozione dell'oggetto²⁹. Nei versi citati ciò mi pare evidente: la menzione del cibo, elemento di norma abbassante e familiarizzante, ("viandes de quoi vivre puisson", in rima ricca, quasi equivoca, con "poisson") chiude una terzina in cui si rammenta il più sacro dei tempi liturgici cristiani; queste *viandes*, che ci sostentano, relativizzano la *guerison* spirituale evocata al verso precedente. Osserviamo inoltre la pragmatica di questa enunciazione. Le parole sono pronunciate dall'antagonista, i monaci in coro, durante quel "consiglio di guerra" che decreta la messa a morte di Guillaume³⁰; se ne trarrà una valenza più precisamente satirica: la *verità agonizzante* coinvolta nella dinamica di familiarizzazione non sarà allora l'essenza di "salut spirituel" della *guerison*, quanto piuttosto il riflesso dell'incoerenza monacale (sobrietà esibita e *gula* latente) colto dalla prospettiva della formazione ideologica laica e signorile (tra i cui caratteri troviamo, centrale, il *gaspillage* esibito, in strettissima relazione con la peculiare valutazione dell'appetito e perciò della rappresentazione del cibo) che innerva il poema³¹. La *continentia* che promana dalla Regola sarà allora, in realtà, il capzioso veicolo dell'avidità anticortese che spinge i monaci, in ultimo, ad un tradimento perpetrato durante il ciclo liturgico *cruciale*. Riassumendo, lo sguardo obliquo è proiettato sui monaci sfruttando le loro medesime parole, in cui è esibita una dialettizzazione del ciclo pasquale: tempo della salvezza spirituale, certo, ma anche tempo delle *viandes*, del loro consumo festoso.

3. Relativizzazione, abbassamento e familiarizzazione in due episodi del MGI

Questa dinamica tensiva, ambigua e plurivocizzante che abbiamo individuato come fondante la *cultura della festa*, anima un numero significativo di episodi della *branche*, fino a erompere con grande efficacia rappresentativa nello strepitoso finale. Farò più rapidamente menzione di questi episodi preparatori, per poi concentrarmi più analiticamente su quello conclusivo. Di sicuro interesse è anzitutto la scena che si articola presso il mercato del pesce. Guillaume, durante la contrattazione con i *mariniers*, si finge uomo di umili natali: perciò, afferma, è disprezzato dai confratelli. E tuttavia, di fronte all'oculatezza del suo famiglia nel pagamento della merce si spazientisce: in un attimo strappa di mano al valletto il denaro che quest'ultimo sta diligentemente contando per pagare equamente i venditori, e lo distribuisce "a poignees", poiché "trop li anuient les deniers a conter" (*MGI*, v. 1033). Tale pratica di *gaspillage* è riconosciuta dai mercanti come squisitamente aristocratica, al punto da far loro esclamare:

[...] "Mout est ce moinne ber;
Gentis hom est et de haut parenté;
Si large moinne ne fu onc mes trové".
(*MGI*, vv. 1041-1043)

Saltano quindi, in un cortocircuito, i due *déguisements* di Guillaume: quello primario, di monaco, e quello secondario, di uomo "de bas parage" (*MGI*, v. 1007). Lo svelamento del travestimento è insieme svelamento delle linee ideologiche riflesse nel *récit*, nel momento in cui esse disegnano il modello monacale oggetto di satira; infine, lo svelamento è comico: la

²⁹ A questo proposito, Massimo Bonafin osservava che "[l]a struttura dialogica e ambivalente della parodia sembra [...] garantire in qualche modo che il passato non venga mai cancellato del tutto, ma sempre contraddittoriamente decostruito e quindi creativamente ricostruito nelle forme più consapevoli del presente" (Bonafin 2001, 64).

³⁰ Bennett vi si riferisce come a un vero e proprio *conseil des barons* dal punto di vista formale (Bennett 2000, 66).

³¹ Cfr. Mancini 1972, 20. Mancini si concentra sul *Charroi de Nîmes* ma il discorso è valido anche per il *MGI*.

reazione dei mercanti di fronte allo smascheramento è difatti di riso grasso, in un quadro festoso³². Un riso un po' conservatore, si potrebbe dire, perché ha come esito la ricomposizione di un quadro ideale che permette la preparazione della scena interclassista che segue questa ora commentata³³. Come osserva Le Breton: “ridere di una situazione socialmente incongrua è un modo per ricordare l'ordine morale del mondo”³⁴.

Passiamo ora all'incontro-scontro con i briganti. La cornice entro cui l'episodio si svolge è la spoliazione progressiva del protagonista, come prefigurato dall'abate qualche lassa sopra (*MGL*, lasse VIII-XVI). Il denudamento è per di più messo significativamente in relazione con la follia: ciò si può osservare ai vv. 1408-1409 “Si en irez toz nuz a l'abaïe / Si semblerez moinne qui du sen isse”, in una *branche* in cui peraltro l'aggettivo *fol* è concordato esclusivamente con il sostantivo *moine*³⁵. Guillaume cede a mano a mano tutti i suoi abiti ai briganti, mostrando il grosso corpo nudo (“La char avez bien norrie et peüe”, *MGL*, v. 1443). Mentre il capo dei ladroni Gaudrans ha già deciso di fuggire con il bottino (temendo reazioni inaspettate dell'enorme monaco), Guillaume mette in atto il congegno della *ruse*: mostra finalmente la cintura fatta fabbricare dopo aver acquisito dall'abate le essenziali informazioni circa il comportamento da tenere nella situazione poi inveratasi³⁶. Le premesse della scena stanno nei versi 1489-1496, che seguono l'ostentazione della cintura:

Et dist le mestre: “Or tost, ses me bailliez!”
 – “Comant, deable?!” , dit Guillaumes le fier,
 “Si remaindrè tot nu en ce ramier!”
 – “Non ferez, moine, ainz ferez bon marchié:
 Le mien braier voil au vostre chengier”.
 Et dit Guillaumes: “De folie plediez!
 Se ju vos doing, Diex me doint encombrier
 Se vos meïsmè nu venez deslacier”.
 (*MGL*, vv. 1489-1496)

Oltre ad essere evidentemente comico (comportando l'esposizione dei genitali), lo scambio di brache adombrato lascia intravedere ambiguità di più complessa interpretazione. In primo luogo, non è improbabile che l'episodio possieda un *sensus* osceno. A conforto di una lettura simile, si menzionerà un'altra spia di ambiguità, forse caratterizzata in senso sessuale, nell'immediato seguito della vicenda (*MGL*, vv. 1502-1517). Ingolosito dalla proposta di Guillaume (“se vuoi le mie brache, vieni tu stesso a slacciarle”), Gaudrans smonta da cavallo, si inginocchia di fronte al marchese ritto in piedi, nudo di tutto fuorché dell'indumento che solo copre i genitali, e comincia ad armeggiare (“paumoier”³⁷) con la fibbia della cintura. Sarà forse pruriginoso leggersi allusioni umoristiche a pratiche omosessuali di masturbazione o fellazione, ma la pista interpretativa mi sembra quantomeno da esplorare. Effettivamente, esisterebbe,

³² “Quant cil le virent s[i] en ont ris assez. | Li marinier en ont joie mené [...]” (*MGL*, vv. 1039-1040).

³³ L'*exploit* fa infatti sì che Guillaume sia riconosciuto da un suo vecchio suddito, che gli offre ristoro e che propone di seguire il marchese nell'intrico del bosco, per prestargli aiuto contro i briganti.

³⁴ Trad. di Merlin Baretter in Le Breton 2019, 85. Ed. orig.: “Rire d'une situation socialement incongrue est une manière de rappeler l'ordre moral du monde” (2018).

³⁵ “Come fol moinne vos en irez a pié” (*MGL*, v. 1366); “Mout furent fol cil qui moinne vos firent!” (*MGL*, v. 1389); “Dist l'un a l'autre: ‘Ce fol moignes se deve!’ ” (*MGL*, v. 1572).

³⁶ Evidentemente “funzioni del donatore” e più precisamente ε(α2β2)λ, nella sintassi di Meletinskij, Nekljudov, Novik *et al.* 1977.

³⁷ “Le bot devant em prist a paumoier” (*MGL*, v. 1505).

attestata fin dal medioevo, una zona d'ombra in cui si collocano quelli che Dall'Orto chiama "giochi orgasmici" non penetrativi, "non considerati sessuali dai diretti interessati (al contrario [...] di quanto faceva la Chiesa), bensì 'trastulli', 'divertimenti' o 'giochi'" (2015, 141). Nel caso potissimo ritenere gli armeggiamenti (pericolosamente quasi a contatto con i genitali), operati da Gaudrans in questo quadro (ma come riferimento ridicolo a esso), si tratterebbe di una importante, ed ennesima, spia di eruzione di rappresentazioni familiari in una *chanson de geste*. Curtius vedeva nella scena, piuttosto, il *ridiculum* della denudazione, tipicamente medievale, che nel *MGL* "serve come motivo che porta a conclusione l'azione epica" (1992, 485). Certamente non sarà invece fuori luogo sottolineare la degradazione comica di Gaudrans, abbattuto, in ginocchio, da un pugno di Guillaume sulla nuca. L'abbassamento è concretissimo, scalare e progressivo: dal cavallo alla posizione eretta, da lì alle ginocchia (con eventuale allusione oscena), da questa posizione a quella prona del corpo morto, con il *surplus* ulteriormente relativizzante e abbassante degli occhi schizzati fuori dal cranio. Bisognerà, da ultimo, concentrarsi ancora sull'elemento dello scambio delle brache. Nello scambio dell'indumento più intimo è virtualmente modellizzato un rapporto di *doppio* fra Guillaume e Gaudrans (che per di più condividono l'iniziale del nome, cosa non banale in un poema medievale): il modo in cui il marchese potrà scoronare il capo dei ladri sarà tramite la proposta dell'instaurazione di un rapporto di *scambio intimo*, che richiederà l'abbassamento fisico di una delle due parti fino all'estremo esito. A Guillaume, praticamente nudo, non resta ora che immergersi fino in fondo nell'elemento naturale: per sconfiggere i restanti malfattori regredirà a qualcosa di similissimo a un *wild man* presociale³⁸, usando come mazza prima la zampa strappata al somiere, quindi il più consueto *tinel*. La rappresentazione dell'uomo selvaggio, corpulento, armato di mazza e capace di manipolare gli animali è straordinariamente carnevalesca, ed è per di più una *figura della memoria culturale* centrale in molte feste di corso ancora odierno (Centini 2018). Per concludere su *doppio* e *carnevalizzazione*, possiamo dire che senza la posizione del doppio fondata sullo scambio comico delle brache non si sarebbe dato l'abbrivo all'azione eroica, compiuta però da una figura selvaggiamente carnevalesca: come si rilevava in apertura, riguardo alle *Enfances Guillaume*, l'immersione nella ambiguità è la condizione attraverso cui si può venire a capo dello scontro, che anche qui possiede connotati iniziatici³⁹. Sarà infine interessante osservare che durante questi scontri l'eroe si configura quasi come un *satenas*⁴⁰.

4. La rissa nel convento: tracce di Carnevale?

Siamo alla conclusione. Guillaume ingaggia una rissa furiosa con i confratelli: ne getta uno sull'altro, fino a formarne un mucchio e nella foga usa l'abate come proiettile contro il priore; all'uccisione di quest'ultimo, praticamente sulla sua bara, segue una cena di pesce, di magro. La mia proposta interpretativa è che ci troviamo di fronte alla raffigurazione di uno scontro che deve molto alla fenomenologia delle fasi finali delle feste carnevalesche, o del Carnevale propriamente detto. Si potrebbe innanzitutto comparare l'ossatura strutturale dell'episodio con la serie di funzioni che connotano il trattamento cerimoniale di Carnevale (o della rappresentazione della

³⁸ Per *wild man* si intende una figura attestatissima nel folklore del continente europeo, per cui cfr. almeno Husband 1980 e Poppi 1997.

³⁹ Dalla esposizione del corpo nudo di Guillaume al vento gelido ad altre "violenze iniziatiche". Finito il combattimento, Guillaume compirà il suo primo miracolo (il riassetto del cavallo).

⁴⁰ In effetti in tutta la *branche* è insistita l'evocazione del corpo gigante del monaco, del suo aspetto demoniaco, della sua forza fisica e della sua insolenza.

festa in questione) secondo lo schema proposto da Maurizio Bertolotti (Carnevale 1) entra nel villaggio; 2) in un primo momento è accolto festosamente, ed è accompagnato di casa in casa dal corteo questuante di maschere; 3) segue perciò la passione di Carnevale, accompagnata da una repentina trasformazione dell'atteggiamento dei partecipanti nei suoi confronti, da allegria festosa a invocazioni di morte: Carnevale muore quindi ammazzato; 4) gli si rende il lamento funebre, a cui segue 5) la lettura del suo testamento, in genere di contenuto scherzoso; infine 6) Carnevale viene sepolto⁴¹. Bertolotti osserva, in evidente consonanza con la morfologia proppiana, che se rare sono le rappresentazioni in cui appaiono tutte queste funzioni, "l'ordine delle azioni, anche in assenza di una o più di esse, resta invariato" (1991, 80). Nella sequenza del *MGL* di cui parliamo vediamo l'ingresso di Guillaume entro le mura del monastero, a cui segue una rissa caotica con i confratelli che culmina nell'uccisione del priore; quindi, troviamo il pentimento dell'omicida, e il suo immediato perdono a cui fanno seguito la sepoltura del priore e il banchetto di pesce. Esiste fra i due schemi una corrispondenza funzionale: entrata dell'elemento esterno; caos culminante con un omicidio; immediato lamento funebre; sepoltura e banchetto. Le differenze fra queste rappresentazioni sono, ad ogni modo, numerose, e coinvolgono ruoli attanziali e snodi sintagmatici: nel *MGL* l'elemento *ospite* (ivi, 150-151) non viene accolto ma respinto; la *bagarre* ha termine con l'uccisione di un personaggio *interno* da parte dell'*ospite*, mentre nelle uccisioni di Carnevale avviene precisamente il contrario. Eppure, il narratore dà precisi cenni sul tono con cui andrà letta la rappresentazione della rissa: le diremmo "indicazioni di regia":

Qui donc veïst ces moines desrouter
 Parmi le cloître et entor ces pilers,
 Rire en peüst et avoir grant pitié!
 (*MGL*, vv. 1967-1969)

Il passaggio mi sembra fondamentale, in quanto richiama con precisione il tipo di riso che ricorre nelle rappresentazioni dei massacri carnevaleschi; quel riso mescolato al pianto che, osservava Propp a proposito delle feste agrarie russe, "doveva garantire all'essere ucciso una nuova vita ed una nuova incarnazione", e la cui presenza "indica che questa morte è una morte che ricrea una nuova vita" (1993 [1978], 189)⁴². Il cortocircuito attanziale non ci permette però di ricollegare precisamente il racconto alla pratica rituale che abbiamo evocato: dovremo riconoscere nella rappresentazione del *MGL* una più generica somiglianza di famiglia con i massacri carnevaleschi, benché il riferimento iniziale al tempo liturgico, le spie di familiarizzazione, le indicazioni tonali del narratore e infine la strutturazione di quest'ultima parte del *récit* siano difficilmente equivocabili. In fondo ciò che è ritratto significa una battaglia fra Carnevale e Quaresima, d'esito liturgicamente scontato e invero di precario equilibrio: a vincere sarà Quaresima, uccisa ma incorporata da – e quindi vittoriosa su – Carnevale; il banchetto che segue all'uccisione e al *mea culpa* di Guillaume è di pesce, e perciò di magro, ma l'atteggiamento dei partecipanti è sicuramente festoso:

Quant li moinne ont lor servise finé
 Et le prieur ont en terre bouté,
 L'abe a fet les poissons destrousser

⁴¹ Riassunto Bertolotti 1991, 78-79.

⁴² Si tratta, evidentemente, del *risus paschalis* rituale, tematizzato da Bachtin nel suo già citato capolavoro sull'opera di Rabelais (Bachtin 1979 [1965], 7 e *passim*).

Si en fet cuire a foison a planté.
 Quant le mengier fu tres bien atorné
 Li moinne en orent et li sergent assez;
 Bien sont servi de vin et de claré.
 Tant ont mengié que tuit sont saoulé.
 Mout orent tost le p̄ieur oublé.
 (MGL, vv. 2036-2044)

Aveva perciò ragione Bennett a concludere che, in ultima analisi, “la gravità della confessione, o, perlomeno, dell’assoluzione, si trasforma in scena di gioia carnevalesca, perché i monaci non ascoltano la confessione che dopo essersi concessi dei pesci inaffiati di parecchi nappi ‘de vin et de claré’”⁴³. Qui, finalmente, Guillaume (forza carnevalesca, *esterna*, carica di pesci e d’altre mercanzie strappate ai briganti) digiunerà, di fronte ai confratelli in *festosa celebrazione della Quaresima*. Andrà sottolineato ancora una volta il carattere ambivalente e dialettico della festa qui rappresentata.

Qualche riga andrà spesa per inserire i termini della nostra proposta di lettura in un quadro storico-culturale meglio definito. Sappiamo che “Carnevale nasce tardi” (Kezich 2019), e si fa in genere riferimento al famoso atto di Subiaco che permette di datare la prima attestazione della parola “carnelevare” al 965 (ivi, 121-122), ma sembra che per intravedere un’accezione di Carnevale sovrapponibile a quella della festa classica dovremo attendere la fine del XII secolo (e il principio del secolo seguente per una sua generalizzazione, ivi, 122). Ancora più tardi nascerebbero le rappresentazioni cerimoniali della battaglia fra Carnevale e Quaresima. Se ne avrebbero attestazioni non più indietro del Cinquecento; da lì in poi tali performance drammatiche cominciano a essere riccamente testimoniate (Ciappelli 1997, 227). Secondo queste ricostruzioni storiografiche, i testi più antichi che mettono in scena la battaglia (XIII-XIV secolo) tradirebbero una natura intimamente letteraria: “in essi”, osservava Bertolotti, “Carnevale, Quaresima e il loro conflitto altro non sono che figurazioni allegoriche dell’opposizione, fissata dalla Chiesa nel calendario cristiano [...] tra due distinti periodi dell’anno e tra i valori a questi rispettivamente associati” (1991, 89). Da un lato, perciò, “mancano in tali testi elementi che possano far pensare a contesti reali e a pratiche di tipo cerimoniale”; d’altra parte, questi testi “riflettono quel gusto tipicamente colto e letterario per l’allegoria che proprio nel Duecento raggiunge il suo culmine” (*ibidem*). A meglio indagare, tracce di drammatizzazione cerimoniale di scontri carnevaleschi si troverebbero pure in pieno medioevo. Una per tutte, le *Rogationes* parigine nelle quali, secondo Le Goff, a partire dal XII secolo “il drago clericale di pietra e il drago folklorico di vimini”⁴⁴ si uniscono in un’unica ambivalente effigie condotta in processione; tali sfilate ricorderebbero “di fronte a Quaresima, la figura contestataria della civiltà: Carnevale”⁴⁵. Per quanto riguarda il nostro brano, si ha l’impressione che l’allegorismo sia minimo, e il riflesso di una *couche* culturale profonda ed esperita si colga bene. Da qui a postulare con certezza un’esistenza già medievale delle drammatizzazioni dello scontro fra Carnevale e Quaresima passa molta strada, ma se concluderemo con Le Goff che esso “constituisce, nella sua integralità, la realtà e l’immaginario dell’Occidente medievale”⁴⁶ (*ibidem*), potremo

⁴³ Ed. orig. Bennett 2006, 176: “le sérieux de la confession, ou du moins, celui de l’absolution, se transforme en scène de joie carnavalesque parce que les moines n’entendent la confession qu’après s’être régalez des poissons arrosées de force hanaps ‘de vin et de claré’”.

⁴⁴ Ed. orig. Le Goff 1977, 276: “le dragon clérical de pierre et le dragon folklorique d’osier”.

⁴⁵ Trad. di Cataldi Villari in Le Goff 2018, 50. Ed. orig. Le Goff 2003, 73: “devant le Carême, la figure contestataire de la civilisation: Carnaval”.

⁴⁶ Trad. *ibidem*. Ed. orig. *ibidem*: “le combat de Carême et de Carnaval constitue, de part en part, la réalité et l’imaginaire de l’Occident médiéval”.

ammettere che uno schema simile possa modellizzare la rappresentazione di una *bagarre* che si svolge in tempo prequaresimale e i cui connotati comici e ridicoli sono fuori di discussione.

Per concludere, la lotta finale di Guillaume con i confratelli è una lotta con una teoria di *ombre*, di doppi, che culmina, di fatto, con l'uccisione di un *maior*⁴⁷. Guillaume, per trasformare il saio da maschera a vero abito (come sarà nel resto del poema), deve passare attraverso uno scontro fisico e simbolico – *rituale*, si direbbe – con monaci *perversi*, la cui natura è peraltro svelata loro dal *diversus*, “personaggio ‘mobile’ [...] rivelatore dei vizi che minacciano la comunità stabile”⁴⁸. La costruzione dell'identità del personaggio è qui, con evidenza, un processo dialettico che prevede il riconoscimento conflittuale fra autocoscienze e paradigmi alternativi. E precisamente nell'opposizione dialettica di modelli e antimodelli risiede il riso carnevalesco, insieme con la sensazione che la realtà inter e intra individuale di un certo medioevo (pur attraverso il prisma letterario) potesse essere ben più complessa, e ben meno arcaica e “coincidente con se stessa”, di quanto spesso siamo disposti a concedere.

Riferimenti bibliografici

- Aarne Antti (1961), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson, 2nd rev. ed., Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- Avalle D'Arco Silvio (1990), *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il Saggiatore.
- Bachtin Michail M. (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Milli Romano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Batany Jean (1983), “Les ‘Moniages’ et la satire des moines aux XIe et XIIe siècles”, in Jean Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, tome III, *Les Moniages. Guibourc. Hommage à Jean Frappier*, sous la direction de Philippe Ménard et Jean-Charles Payen, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 209-237.
- Bennett P.E. (2000), “Carnaval et troisième fonction: guerriers, moines et larrons dans le *Moniage Guillaume*”, in Jean Dufournet (aux s.), *Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, Paris, H. Champion (Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge, 1), 61-72.
- (2006), *Carnaval héroïque et écriture cyclique dans la geste de Guillaume d'Orange*, Paris, H. Champion.
- Bertolotti Maurizio (1991), *Carnevale di massa 1950*, Torino, Einaudi.
- Bonafin Massimo (2001), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET.
- (2008), “Prove per un'antropologia del personaggio”, in Alvaro Barbieri, Paola Mura, Giovanni Panno (a cura di), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione germanica e romanza*, Padova, Unipress, 3-18.
- Cardini Franco (2016), *I giorni del sacro. I riti e le feste del calendario dall'antichità a oggi*, Torino, UTET.
- Centini Massimo (2018), *Sulle tracce dell'uomo selvatico. Folklore, letteratura e arte per una figura tra mito e storia*, Milano, Magenes.
- Ciappelli Giovanni (1997), *Carnevale e quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Cloetta Wilhelm, éd. (1906-1911), *Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume. Chanson de geste du XIIe siècle. Publiée d'après tous les manuscrits connus par Wilhelm Cloetta* (1906, tome I; 1911, tome II), Paris, Firmin-Didot.
- Corbellari Alain (2011), *Guillaume d'Orange. Ou la naissance du héros médiéval*, Paris, Klincksieck.

⁴⁷ Scontro rituale che, osservava Meletinskij, è narrativamente molto produttivo. Cfr. Meletinskij 2016, 15.

⁴⁸ Ed. orig. Batany 1983, 212: “personnage ‘mobile’ [...] révélateur des vices qui minent la communauté stable”.

- Curtius E.R. (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. di Anna Luzzatto, Mercurio Candela, Corrado Bologna, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia. Ed. orig. (1948), *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag.
- Dall'Orto Giovanni (2015), *Tutta un'altra storia. L'omosessualità dall'antichità al secondo dopoguerra*, Milano, Il Saggiatore. Ed. orig. (1913), *Die Chanson "Enfances Guillaume"*, Teil 2, *Text mit Variantenapparat, Einleitung und Inhaltsanalyse*, hrsg. von August Becker, Greifswald, Adler.
- Dumézil Georges (1929), *Le problème des Centaures: étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, Paul Geuthner.
- Frappier Jean (1983), "Le Moniage Guillaume", in Id., *Les chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, tome III, *Les Moniages. Guibourc. Hommage à Jean Frappier*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 19-84.
- Ghidoni Andrea (2013), "Il transfert epico tra memoria storica, mito e motivi letterari (con un esempio da Gormund et Isembart)", in Massimo Bonafin (a cura di), *Figure della memoria culturale. Tipologie, identità, personaggi, testi e segni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 199-213.
- (2018), *L'eroe imberbe. Les enfances nelle chanson de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Husband Timothy (1980), *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, with the assistance of Gloria Gilmore-House, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Infurna Marco (1985), "Guillaume d'Orange o le chevalier au déguisement: il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume", *Medioevo Romanzo*, vol. 10, n. 3, 349-370.
- Jung C.G. (1972), "Gli archetipi dell'inconscio collettivo", in Id., *La dimensione psichica*, a cura di Luigi Aurigemma (a cura di), trad. di Silvano Daniele, Elena Schanzer, Lucia Personeni, Torino, Boringhieri, 120-161. Ed. orig. (1935), "Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten", *Eranos-Jahrbuch*, vol. III, 179-229.
- Kezich Giovanni (2019), *Carnevale. La festa del mondo*, Roma-Bari, Laterza.
- Le Breton David (2019), *Ridere. Antropologia dell'homo ridens*, trad. di Paola Merlin Baretter, Milano, Raffaello Cortina. Ed. orig. (2018), *Rire. Une anthropologie du rieur*, Paris, Métailié, ebook.
- Le Goff Jacques (1977), "Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Age: saint Marcel de Paris et le dragon", in Id., *Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, Paris, Gallimard, 236-279.
- (2018), *Il corpo nel Medioevo*, in collaborazione con Nicolas Truong, trad. di Fausta Cataldi Villari, Roma-Bari, Laterza. Ed. orig. (2003), *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Éditions Liana Lévi.
- Le Moniage Guillaume. Chanson de geste du XIIe siècle. Édition de la rédaction longue par Nelly Andrieux-Reix*, (2003), Paris, H. Champion.
- Lüthi Max (1992 [1979]), *La fiaba popolare europea. Forma e natura*, trad. di Marina Cometta, premessa di Giorgio Dolfini, Milano, Mursia. Ed. orig. (1947), *Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen*, Tübingen, Francke.
- Mancini Mario (1972), *Società feudale e ideologia nel "Charroi de Nîmes"*, Firenze, Olschki.
- Martire Giulio (2020), *Il Moniage Guillaume lungo. Edizione critica. Modelli narrativi, modelli di cultura*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, <<http://hdl.handle.net/11393/264807>> (11/2020).
- Meletinskij Eleazar M., Nekljudov Sergej J., Novik Elena S. et al. (1977), *La struttura della fiaba*, trad. di Donatella Ferrari-Bravo, Simonetta Signorini, prefazione di Antonino Buttitta, con un saggio introduttivo di Donatella Ferrari-Bravo, Palermo, Sellerio. Ed. orig. (1969), "Problemy strukturnogo opisanija volšebnoj skazki", *Trudy po Znakovym Sistemam*, vol. 4, 86-135.
- Meletinskij Eleazar M. (2016), *Archetipi letterari*, a cura di Massimo Bonafin, trad. di Laura Sestri, Macerata, EUM. Ed. orig. (1994), *O literaturnich archetipach*, Moskva, Rossijskij Gosudarstvennyj Gumanitarnyj Universitet.
- Montanari Massimo (2019 [1988]), *Alimentazione e cultura nel medioevo*, Bari-Roma, Laterza.

- Poppi Cesare (1997), "Silvano Optimo Maximo. Continuità e trasformazioni dell'Uomo Selvaggio' come paradigma culturale", *La Ricerca Folklori*, vol. 36, 65-70.
- Propp Vladimir J. (1966), *Morfologia della fiaba*, trad. e cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1928), *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia.
- (1993 [1978]), *Feste agrarie russe. Una ricerca storico-etnografica*, trad. di Rita Bruzzese, Bari, Edizioni Dedalo. Ed. orig. (1963), *Russkie agrarnje prazdniki (Opyt istoriko-ètnografičeskogo issledovanija)*, Leningrad, Izd. Leningradskogo Universiteta.
- Rajna Pio (1894), "Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale. VIII. La Crónica della Novalesa e l'epopea carolingia", *Romania*, vol. 23, n. 89, 36-61.
- Rychner Jean (1955), *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille, Droz-Giard.
- Saussure Ferdinand de (1986), *Le leggende germaniche*, scritti scelti e annotati a cura di Anna Marinetti, Marcello Meli, Este, Libreria Editrice Ziolo.
- Tyssens Madeleine (1967), *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Les Belles Lettres.



Citation: A. Baldan (2020) Zwischen Cuccagna und Carnilivari: epische Schlaraffenlanderoberungen und stabilisierende Karnevalsdiskurse in der sizilianischen Cuccagna Conquistata von Giuseppe Della Montagna. *Lea* 9: pp. 269-281. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12434>.

Copyright: © 2020 N. Cognome. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Zwischen *Cuccagna* und *Carnilivari*: epische Schlaraffenlanderoberungen und stabilisierende Karnevalsdiskurse in der sizilianischen *Cuccagna Conquistata* von Giuseppe Della Montagna

Andrea Baldan

Goethe-Universität Frankfurt am Main
([<baldan@em.uni-frankfurt.de>](mailto:baldan@em.uni-frankfurt.de))

Abstract

This paper aims to analyse the representation of the mythical “Battle between Carnival and Lent” in the mock-heroic poem *La Cuccagna Conquistata* of Giuseppe Della Montagna and its connections with the actual rites performed throughout Carnival in Palermo during the 17th Century. The exploitation of the myth of Cuccagna (Cockaigne) in relation to the representation of a Sicilian wedding and in relation to the development of the battle between Carnilivari (Carnival) and Marzu (Lent) is also examined. The analysis shows that the author was not interested in spreading progressive ideas and proposals for social reform. On the contrary he composed a mock-heroic poem, which reaffirms the immanence and the ineluctability of the carnivalesque calendar.

Keywords: 17th Century, Carnival, Cockaigne, Palermo, wedding

1. Einleitung

Trotz seiner Bedeutung für das Verhältnis zwischen dem rituellen Verlauf des karnevalesken Kalenders und seiner literarischen Darstellung hat das Werk *La Cuccagna Conquistata* (1640) von Giuseppe Della Montagna wenig Beachtung gefunden. Allein Michela Sacco Messineo (1998) hat es analysiert und auf den Einfluss Teofilo Folengos hingewiesen; Bachtins Konzept des Karnevalesken wird dabei lediglich erwähnt. Die vorliegende Studie entsteht im Rahmen des Projektes “Fette Welten. Utopische und anti-utopische Diskurse über Essen und Körper in der Vormoderne (Frankreich, Italien)”, geleitet von Prof. Christine Ott an der Goethe-Universität Frankfurt und

von der DFG (2020-2023) gefördert, das zum Ziel hat, die Motive von Karneval und Schlaraffenland anhand von ihren vormodernen literarischen Darstellungen zu kontextualisieren und differenziert zu erforschen.

In einem Überblick zu den Texten über die Schlacht von Karneval und Fastenzeit haben Martine Grinberg und Sam Kinser (1983) das Werk lediglich gestreift. Ihre Studie betrifft den Zusammenhang zwischen dem entsprechenden Ritus (rituelle Kämpfe zwischen Fastnacht und Fastenzeit wurden nach dem 15. Jahrhundert im Rahmen verschiedener europäischer städtischer Karnevalsfeiern aufgeführt) und der literarischen Darstellung jenes Konflikts, die sich schon seit dem 13. Jahrhundert parallel entwickelt hatte. Nach ihrer Untersuchung der Texte vom 13. bis zum 16. Jahrhundert stellen sie fest, dass die allegorische Gegenüberstellung, die grundsätzlich auf dem realen Ablauf des Kalenders basiert, zunehmend moralistische Bedeutung annimmt. Von der Inkarnation des freigiebigen Feudalherren in der ältesten französischen Erzählung *De Caresme et de Charnage* (1250-1280) sei Karneval im 16. Jahrhundert das Symbol der *gula* und der Prasserei geworden. Andersherum sei die Fastenzeit nicht nur der Sieger über die Fastnacht geworden, sondern sie habe auch zunehmend eine positive Ethik repräsentiert. Dabei merken Grinberg und Kinser an, dass die allegorischen Erzählungen zunehmend die historischen Karnevals- und Fastenriten evozieren. Die Allegorie tendiert sogar zur Einverleibung der rituellen Praktiken und zu ihrer mimetischen Darstellung (vgl. Grinberg-Kinser 1983, 73-81). Von dieser oppositiven Verarbeitung des Themas unterscheiden sie eine andere Überlieferung, in welcher der Übergang von Fastnacht zur Fastenzeit einen notwendigen Moment des naturverbundenen Verlaufs des Kalenders konstituiert (vgl. *ivi*, 89).

Claudio Bernardi (1995) hat diese zweite Überlieferung näher erforscht. Aufgrund der Studien von Weidkuhn (1976), Zemon Davis (1980) und Gaignebet (1972) stellt er die These auf (vgl. 1995, 13-26), dass Karneval, Fastenzeit und Ostern eine harmonische Abfolge von Jahresperioden konstituieren, die keine Umwälzung der sozialen, weltlichen und religiösen Ordnung bedeutet. Während der Karneval eine vorübergehende und rituelle Umkehrung der festgesetzten Weltordnung mit dem Zweck ihrer Reaffirmation durch das momentane Ausleben von Aggressionen durch die unterdrückten Klassen darstelle (vgl. *ivi*, 13), trete die Fastenzeit als Moment der Buße auf. Die Synthese der zwei Jahreszeiten liege in der Osterfeier, die den Moment der Wiedergeburt und der Überwindung der Sünde und ihrer Sühne repräsentiere (vgl. *ivi*, 21). Die Kette Karneval-Fastenzeit-Ostern repräsentiere dann den christlichen Verlauf des Lebens über den Tod hin zur Auferstehung (vgl. *ivi*, 18-19).

Aus der Studie Bachtins *Rabelais und seine Welt* (1995) ergibt sich das "Karnevaleske" als Begriff für die Auffassung unterschiedlicher sozialer Phänomene und ihrer literarischen Darstellungen: z. B. die Umkehrung von Niedrigem und Hohem, die Transgression der von der offiziellen Kultur etablierten Normen, denen der natürliche Prozess von Geburt, Tod und Erneuerung des Körpers gegenübergestellt wird. Ein Spezifikum des Karnevals sei die Anwesenheit von Elementen, die ein Verhältnis zu körperlichen und physiologischen Funktionen unterhalten und zur Überschreitung der etablierten Normen tendieren. Wie der Beitrag von Roberta Colbitaldo näher erläutert, spielt die Transgression für die Subversion und Inversion der gesellschaftlichen Ordnung im karnevalesken Diskurs eine wichtige Rolle. Trotzdem muss die karnevaleske Literatur nicht notwendig dem Zweck der Subversion dienen. Wie Robert Wilson (vgl. 1986, 74-77) und Chris Humphrey (vgl. 2000, 167-169) angemerkt haben, erhält der Begriff von Transgression im Zusammenhang mit Karneval und dem Karnevalesken eine zwielichtige Bedeutung. Einerseits schreibt Wilson (vgl. 1986, 79), dass alle transgressiven Diskurse nicht unbedingt karnevalesk sind. Andererseits hebt Humphrey hervor, dass der Karneval auch das Konzept der rituellen Inversion beinhaltet und seine transgressive Kraft nicht unbedingt die bestehende Ordnung in Frage stellen muss (vgl. 170).

In diesem Aufsatz möchte ich anhand des Werkes von Della Montagna zeigen, wie die karnevalische Kennzeichnung des Werkes eigentlich nach keiner Überschreitung der gesellschaftlichen Ordnung strebt. Dafür werde ich darlegen, wie der Autor die rituelle Inversion des Karnevals literarisch darstellt, ohne dass sich subversive Aussagen aus seiner Poetik ergeben, die eher eine stabilisierende Funktion zu verfolgen scheint.

2. Autor, Text, Kontext

Giuseppe Della Montagna, nach den von Gioacchino Di Marzo herausgegebenen Tagebüchern des Zeitzeugen Vincenzo Auria zwischen 1614 und 1616 geboren, war ein angesehener Rechtsgelehrter und Anwalt Palermos, dessen Familie wahrscheinlich aus altem aragonesischem Adel stammte (vgl. Mugnos 1647, 325; Di Marzo 1869b, 284). Enkel des Senators Lorenzo Della Montagna, der für seine Verwaltung der Lebensmittel während der Hungersnot 1591 bekannt war, hat Giuseppe Della Montagna vier Jahre bei der spanischen Armee gedient. Danach hat er Recht studiert und wurde 1645 von zahlreichen Abgeordneten des Sizilianischen Parlaments für ein Richteramt vorgeschlagen (vgl. Mugnos 1647, 325-326). Unsicher ist seine Teilnahme an dem Aufstand von 1647 in Palermo: Während Rocco Pirri versichert, dass Della Montagna mit Giuseppe D'Alesi und Pietro Milana sympathisierte (vgl. Di Marzo 1869c, 210-215), zweifelt Vincenzo Auria seine aktive Rolle unter den Verschwörern (vgl. Di Marzo 1869b, 284) und merkt an, dass er dank des Protestes des spanischen Adels Palermos vor der Todesstrafe bewahrt wurde (vgl. Di Marzo 1869b, 248; 286). Trotzdem wurde er 1648 mit großer Sicherheit ins Exil auf die Insel Pantelleria gesandt, sodass seine politische Position unklar bleibt. 1650 wurde er nach Spanien versetzt, wo er verarmt starb (vgl. Di Marzo 1869b, 284; 1869c, 215).

“Poeta argutissimus: variis adversae fortunae jactatus”, so beschreibt Antonio Mongitore (1707, 393) den Autor der burlesken Epen *La Cuccagna Conquistata* und *La Musca Furmica* (1663) und weiterer auf Sizilianisch verfassten Schwank- und Liebesgedichte (1647, 1651, 1662). Das hier betrachtete Werk *La Cuccagna Conquistata* wurde erstmals 1640 in Palermo von Alfonso Dell'Isola gedruckt. Eine zweite Auflage erschien 1674 gleichfalls in Palermo bei Pietro Coppola. Der Text ist in Terzinen verfasst und in acht Gesänge von wechselhafter Länge eingeteilt. Die Sprache ist Sizilianisch, ein literarisches Sizilianisch, wie Pier Giuseppe Sanclemente – der zeitgenössische Herausgeber der Liebesgedichte von Della Montagna – schreibt: “Nella Siciliana ha particolar genio avuto con lo stile burlesco [...] essendosi già per mezzo delle stampe reso famosissimo appresso tutti il suo poema in terza rima della *Cuccagna conquistata*, in cui si veggono a maraviglia bene ridotti tutti i più volgari proverbi e le più proprie frasi della nostra favella”¹ (1647, 374). Um das Werk knapp zusammenzufassen: Nach der Hochzeit fliehen Betta und Ninu in das Schlaraffenland, wo sich der König Paniganuni in Betta verliebt, die seine Gefühle nicht erwidert (Cantu I-II). Während Zoroastru am Karneval in Palermo teilnimmt, versammelt er ein Heer von Armen, um zum Schlaraffenland zu segeln, da Betta einen Plan entworfen hat, um das Land erobern zu können (Cantu III-V). Marzu greift Carnilivari an, der Verstärkung bei seinem Cousin Paniganuni anfordert. Zoroastru, Ninu und Betta erobern das Schlaraffenland (Cantu VI-VII). Als Paniganuni von der Schlacht gegen Marzu zurückkehrt, wird er von Zoroastru in ein Schwein verwandelt;

¹ Orig. Sanclemente 1647, 374: “In der sizilianischen [Sprache] hat er eine besondere Begabung für burleske Dichtung gezeigt [...] da sein Terzinenpoem *La Cuccagna Conquistata* nach der Veröffentlichung überall berühmt wurde, in dem alle populären Sprichwörter und typischen Ausdrücke unserer Sprache ausgezeichnet wiedergegeben sind”. Sofern nicht anders angegeben, sind alle Übersetzungen vom Autor angefertigt worden.

um seine menschliche Gestalt wiederzuerlangen, verzichtet er auf seinen Thron. Gleichzeitig wird Carnilivari besiegt (Cantu VIII).

Auch wenn Della Montagna keine makkaronische Sprache verwendet, ist der Einfluss Folengos, wie Sacco Messineo angemerkt hat (vgl. 1998, 48-53), sichtbar: Der Erzähler ruft die Muse Togna, eine der "muse pancifica" (Teofilo Folengo, *Baldus*, I, 14) an, damit sie seine Dichtung durch ihre "quattro strangugli" (I, 11, "Klößchen") fördert; das Werk wird als "froschia di cent'ova" (V, 51, "Eierkuchen") bezeichnet. Das Motiv des Essens beherrscht die Erzählung; es geht um ein burleskes Heldenepos mit Protagonisten aus der einfachen Bevölkerung, die es bis zur Eroberung des Schlaraffenlandes bringen. Sacco Messineo ist der Meinung, dass der Autor Figuren der Volkskultur wie Zoroastru oder Paniganuni parodiert. Paniganuni, der traditionelle König des Schlaraffenlandes sowohl in der französischen als auch italienischen Schlaraffenland-Literatur (vgl. Huon 1953, 219-220), werde wegen seiner Liebe zu Betta lächerlich gemacht (vgl. Sacco Messineo 1998, 49). Andererseits postuliert sie einen Rekurs auf ein volkstümliches Karnevaleskes, was sich schlecht mit der These der Ridikülisierung verträgt. Gleichzeitig konzentriert sich der Text, wie Sacco Messineo hervorhebt, auf den Zustand der Armen und ihren Hunger (vgl. *ivi*, 50-53). Deswegen sei das Essensmotiv so prägnant und deswegen stehe der Traum vom Schlaraffenland den Notleidenden zu, denn diese nutzen ihn zu kompensatorischen und eskapistischen Zwecken. Obwohl das Schlaraffenlandmotiv nicht subversiv eingesetzt werde, impliziere es doch eine Gesellschaftskritik. Dabei habe der Dichter eine sozioökonomische Polemik impliziert, obwohl die alte utopische Kraft des schlaraffischen Traumbildes bedeutungslos geworden sei. Sacco Messineo vermutet sogar anhand einer Passage über die Armut der Dichter, dass sich della Montagna in einer schwierigen ökonomischen Lage befand (vgl. *ivi*, 50-51), obwohl solch eine Hypothese im Gegensatz zu seiner Herkunft und seiner beruflichen Tätigkeit steht und nicht berücksichtigt, dass dem Autor schon seit seinem Knabenalter vom spanischen König eine Jahresrente in Höhe von 120 Scudi gewährt worden war (vgl. Mugnos 1647, 325).

3. Hochzeit und Schlaraffenland

Rituale wie der Karneval und die Hochzeit, Mythen wie das Schlaraffenland und allegorische Erzählungen wie der Kampf zwischen Karneval und Fastenzeit werden innerhalb der *Cuccagna Conquistata* zusammengebracht. Der Autor vereinigt die Ebenen der realistischen Fiktion und des Wunderbaren durch die Verwendung einer alimentären Semiotik (vgl. Ott 2011, 29-30), sodass die von Della Montagna erdichtete Welt sich in zwei verschiedene Sphären unterteilt: Einerseits entwickelt sich die Erzählung auf einer realistischen Ebene (Sizilien), wo die Protagonist*innen an historisch verbürgten Ritualen teilnehmen, und zwar an der Hochzeit von Betta und Ninu und am Karneval Palermos, andererseits finden der Besuch des Schlaraffenlandes, seine Eroberung und der Kampf zwischen Marzu und Carnilivari in einer wunderbaren Landschaft statt. Zwischen den zwei Welten findet sich eine immer von einem Sturm bewegte See, die überschritten werden muss, um das wunderbare Land von Paniganuni, Marzu und Carnilivari zu erreichen, sodass die Trennung zwischen den zwei Welten für die Leser unverzüglich offensichtlich gemacht wird. Als Betta und Ninu zum Schlaraffenland segeln, fahren sie durch den Sturm: "Cussì d'autri gran gulfi lu imbarazzu | Passan leti & eccu chi lu mari | Si guasta e sbota lu fururi pazzu | L'aria s'oscura e lu ventu a fiscari | Ha accuminzatu li lampi e li trona | Si vidinu a lu celu surruscari" (II, vv.103-108), der von dem Flamingu dank eines Gebets an "mastru Nettunnu" (II, V. 146) beruhigt wird: "Cessanu l'undi e codda la puddara | Torna letu lu iornu a manu a manu" (II, vv. 154-156). Nur danach können sie das Land er-

reichen: “A l’occhi lu flamingu ausa la manu | Acchicchia li virnicchi e cussì vidi | Cuccagna disiata di luntanu” (II, vv. 157-159).

Ihre Reise in das Schlaraffenland fängt sofort nach der Hochzeit in Sizilien an, worauf sich der erste Gesang konzentriert. Zoroastru, ein weiser Mann und Zauberer: “Zoroastru fu un homu dottu tantu | Chi cu quattru palori chi dicia | Ncatava l’homu di mixaru e scantu” (I, vv. 22-24), ist ein Freund von Ninu, den er für seine Hochzeit besucht, um zu erfahren, wen und wie er heiratet: Er macht sich Sorgen um ihn, weil Ninu ein Nichtsnutz sei. Deswegen freut er sich über seine Heirat, die ihm eine gewisse Stabilität sichern kann:

In fini un iornu riduciutu s’era | A zerti nozzi comu un trittari | Cuntenti perchi dda lucia la fera | Perchi n’amicu so fattu a cussi | S’havia casatu & iddu a ddu intrilazzu | Lu zitu averti di comu e di chi | Ch’essendu Ninu un homu di tri a mazzu [...] Chistu fu un cacciaturi chi a la mira | Sparava a l’airu lu megliu chi ci era | Ora scanza l’arruri e s’arritira. (I, vv. 28-34; vv. 37-39)

Ninu, der Versager, hat nur eine Möglichkeit, um ein ruhiges und reiches Leben zu gewinnen. Sobald er erfährt, dass Betta ihm einen solchen Zustand dank ihrer Mitgift ermöglichen kann, will er sie heiraten: “E si marita ch’abintari spera | Perchi ha saputu ch’ha na magna dota | La figlia di Narduzza la xarera” (I, vv. 40-42). Obwohl die Mitgift einen institutionalisierten Teil der Ehe in Sizilien konstituierte, wie sie Giuseppe Pitré beschreibt (vgl. 1978b, 52-59), scheint die Möglichkeit auf ein ruhiges und reiches Leben Ninus einziger Grund Betta zu heiraten.

Nach der Vereinbarung der Heirat und nach ihrer rituellen Veröffentlichung: “Li soi parenti galanti vistuti | Misiru a la finestra lu tappitu | Signali beddu di nozzi vanduti” (I, vv. 76-78) fängt die prachtvolle Feier an: “Chisti fu nozzi, chistu è gustu finu” (I, v. 157). Musiker kommen zu der Hochzeit: “In chistu stanti vinni mastro Vitu | Cu l’arpa e Masi cu lu buttafocu” (I, vv. 79-80), alle tanzen zusammen: “Cussì s’accuminzau na bedda danza” (I, v. 88), die Mütter der Brautleute teilen Zuckermandeln und Tücher aus: “Ntrambu li mammi di Bittuzza e Ninu | Spinderu li cunfetti e muccaturi” (I, vv. 155-156). Dann fängt das Hochzeitsmahl mit einer Flut von Speisen an: “Li maccarruni li primi affacciaru | Grossi e di bon formaggiu saliatu | Cu ravioli per ogni sularu | Cuscusu axiuttu e stiglioli infilati | E su tanti und’ogn’homu si cunfunda | Meusi cu lardu & agli inbuttunati | E la carni di iencu sempri abunda | E quarti di la porta per xiuxari” (I, vv. 163-170), an der alle fröhlich und feiernd teilnehmen: “Ogn’unu sedi a tavula ritunda | Lu vinu di Carini per ingrixari | Mbita lu vaia e brindisi Signuri | A lu sonu di platti e di cucchiari | Arrispundinu poi li sunaturi | E cu li ventri tisi addu sulazzu | E gridanu e fannu fracassu e rimuri” (I, vv. 171-177). Nach der Hochzeit muss das Brautpaar ins Schlaraffenland fliehen, weil Ninu einen Rivalen, Cola Curtillazzu, tötet, der während der Hochzeit erscheint (I, vv. 180-270). Die Episode stellt den ersten erfolglosen Versuch eines Rivalen dar, Betta zu verführen.

Der Überfluss von Essen, die fröhliche Stimmung, die Beteiligung aller und der Zweck, ein ruhiges und reiches Leben durch die Heirat zu gewinnen, legen es nahe, das Bild der Hochzeit mit dem Bild des Schlaraffenlandes zu assoziieren. Dort finden die Besucher einen Berg aus Käse mit einem Kessel für die Klößchen auf dem Gipfel: “Sedi Cuccagna sutta una muntagna | Di furmaggiu grattatu & havi in cima | Di maccarruni una caudara magna” (II, vv. 247-249); die Häuser werden aus Käse und Würsten gebaut: “Li casi fatti di furmaggiu, in bandu | Sunnu di cui li voli e bianchiati | Su di ricotta, di graxiu xiaurandu | Di sausizzi, di turti e di impanati | Sunnu li paramenti e di prisutti | Di ficateddi e stiglioli infilati” (II, vv. 253-258); niemand muss sich Sorgen um die Welt machen oder sich mühen, während alle das echte Schlaraffenleben der Herren genießen:

Pri tutti parti si trova tisoru | Li cuccagnisi su Conti e Baruni | E nun si parra mai di insecoloru | D'aria serena stannu li pirsuni | Sempri cuntenti, eterna primavera | Passa tra ravioli e maccarruni | Li cuccagnisi curtisi a la cera | A cui ci arriva dimustranu amuri | Danduci zoccu si disia e spera | Fra ricchi letti fra l'ervi e fra xiuri | Riposanu la genti e in soni e canti | Passandu leti di ducissimi huri. (II, vv. 262-273)

Dieses Schlaraffenland ist sogar so sehr von der Hofkultur geprägt, dass die einzige Beschäftigung der Einwohner, die sie ermüden lässt, die Jagd in einer Gegend voll verschiedener Weinflüsse ist: "Xiumari vidi e murmurari senti | Di muscateddu, malvaxia e guarnaccia | E d'autri grati vini differenti | Fra silvi ameni si ritrova caccia | No cun troppu fatiga si non quantu | L'otiu s'apparta un pocu e si discaccia" (II, vv. 277-282). Das Prinzip des Schlaraffenlandes ist die Abwesenheit der Mühe, die sich in dem einzigen Landesgesetz ausdrückt: König Paniganuni hat entschieden, dass Arbeiten unter Strafe der Pfählung verboten ist:

Nun si travaglia mai ca ne bicocca | Parrari di travagliu è reu cui accadi | E carzaratu va di rietta a brocca | O povir'homu chiddu chi ci scadi | Intra li carzari stari di scaudati | Chi grossi sausizzuni hannu per gradi | Hannu a li voti li gambi infirriati | Di grossi ferri chi mai visti su | Di taddi di lattuca ncunfittati | D'undi cui iura scarzaratu fu | Chi sia affucatu a lu primu vuccuni | S'iddu travaglia o sicci penza chiù | Cussi voli lu re Paniganuni | Chi fu elettu monarca addu paisi | Comu putruni di li chivi putruni. (II, vv. 286-300)

Die Analogien zwischen Ninus Zweckehe und dem Leben im Schlaraffenland sind offensichtlich. Einerseits wird ein Taugenichts vorgestellt, der ohne Mühe einen vorteilhaften Zustand gewinnt, genauer gesagt nur dank der Mühe der Heirat. Andererseits werden die unglückliche Betta, Ninu und ihre Familien im Schlaraffenland aufgenommen, wo sie die Vorteile der wunderbaren Gegend genießen können. Die epische Eroberung des Schlaraffenlandes wird von Zoroastru und den Armen angeführt, dennoch ist Betta die eigentliche Urheberin dieses Siegs. Sie bleibt hart gegenüber Paniganuni, sie schreibt Zoroastru und bereitet seine Ankunft vor, sie organisiert die Eroberung. Ohne Betta hätte Ninu nichts erreichen können. Diese Eroberung und die Bedeutung der von Betta gespielten Rolle ermöglichen eine Interpretation, in der die Ehe vom Autor als Mittel für den Gewinn eines Zustandes von Reichtum und Stabilität gefasst wird. Der Mythos des Schlaraffenlandes würde dann der Verherrlichung und der Episierung des Ritus der Hochzeit und ihres sozioökonomischen Wertes dienen.

4. *Carnilivari gegen Marzu*

Nach der Ankunft Bettas und Ninus und vor der endgültigen Eroberung des Schlaraffenlandes entwickelt sich die Geschichte von Zoroaster, der verschiedene Merkmale von Cingar, dem Freund und Helfer des Baldus in Folengos gleichnamigem burlesken Epos, widerspiegelt. Zoroastru ist der erste Helfer von Ninu und Betta, der sich stets Listen ausdenkt, um ihnen aus schwierigen Situationen herauszuhelfen (als echter *Deus ex Machina* rettet er Ninu und Betta nach der Ermordung von Cola Curtillazzu, er versammelt die Armen und überzeugt sie, ihm ins Schlaraffenland zu folgen, er verwandelt Paniganuni in ein Schwein und erlaubt die definitive Eroberung des Landes). Darüber hinaus wurde der Prophet Zoroastru während der Renaissance als Begründer magischer Praktiken betrachtet. Als Zauberer und Prophet eines schlaraffischen Lebens erinnert diese Figur und ihr Name an Teofilo Folengos Pseudonym Merlin Cocai, den Dichter, dem Della Montagna seine Inspiration verdankt. Das würde eine weitere Interpretation erlauben, und zwar die Möglichkeit, Zoroastru als alter ego des Autors zu

deuten. Darüber hinaus ist von Bedeutung, dass Zoroastru, anders als von Sacco Messineo (vgl. 1997, 49) angegeben, nie lächerlich gemacht wird. Nach ihrer Interpretation sei er ridiculisiert worden, weil er als Syphilitiker bezeichnet werde, jedoch sind die jeweiligen Textstellen nicht so eindeutig (III, vv. 166-171) und selbst wenn Zoroastru ein Syphilitiker wäre, bleibt er ein weiser Mann und ein mächtiger Zauberer.

Zoroastrus Geschichte setzt während des Karnevals in Palermo ein. So wird die “tempu di grassura” (III, v. 163) beschrieben:

Cussì ci staiu cantu e fazzu chiazza | Era carnilivari iuntu intantu | Quandu per tuttu si ioca e si sguazza | Stava Palermu tra sonu e tra cantu | E iinizari e turchi havianu fattu | Di tavuli un casteddu pr'ogni cantu | Ma cu guerreru e industriusu trattu | Sunnu pigliati di li Christiani | Cussi a lu Re si duna scaccumattu | Vidivi a Maddalena per li chiani | Chi senz'essiri vistu li inchiumbati | Scarricava d'arrieri a li viddani | E cumedij e fistini e mascarati | Giustri, turnei, furtixi e saricini | Di cavaleri superbi e sfurgiati | Quatrigli ricchi e di vaghizzi chini | E imprisi e invintioni differenti | E scruxiu di trumbetti e tamburini | Li cavaleri vaghi e risblendenti | E di ricchi vistiti e gemmi & oru | Currinu avanti li dammi presenti | Alcunu adorna e copri di tesoru | Un cavaddu chi fa superba festa | Auteru a l'ornamentu a lu decoru | Sutta l'amatu pisu e curri e resta | E batti e zappa e muzzica lu frenu | Li bianchi crigni sbatti a l'auta testa | Li banchetti per tuttu o tempu amenu | Vi ca spinnu undi si ca si sparutu? | Zertu adisirtiria si fussi prenu. (III, vv. 133-162)

Anhand der von Di Marzo gesammelten Tagebücher (vgl. 1869b, 244-259) kann man feststellen, dass Della Montagnas Darstellung des Karnevals einem realistischen Bild der palermitanischen Karnevalstage entspricht. Es gibt Maskeraden, Theater- und Straßenspiele, Festmähler und alle feiern überall. Dass der “curtigliu axiau di Ragunisi” (III, v. 167) erwähnt wird, verstärkt die literarische Nachahmung des wirklichen Karnevals. Als Mittelpunkt des Karnevals in Palermo und sprichwörtliches Symbol der karnevalesken Ausschweifungen wird der Hof der Aragoneser dargestellt, wo der betrunkene Zoroastru feiert. Überdies wird eins der am häufigsten organisierten Spiele der Stadt erwähnt: Der Kampf der *Castelli*, in dem die Bevölkerung und die Ritter sich gegenüberstanden, um Karnevalskönig und -Königin zu schützen oder abzusetzen (vgl. Di Marzo 1869b, 245-246). Nicht nur konstituierten diese Spiele das Gedenken an den Versuch des Grafen Bernardo Cabrera von Modica, 1412 König ganz Siziliens und Ehemann der Königin Bianca von Navarra zu werden (vgl. Pitré 1978a, 26-27), sondern sie waren auch eine Gelegenheit, die palermitanische Bevölkerung auf den Krieg vorzubereiten: “Le genti ordinarie comparvero vestite alla turchesca, facendo nelle piazze castelli di legno, dove s'esercitavano a suo tempo nelle battaglie ed assalti di guerra”². Jedenfalls spielt die Gewalt im Karneval Palermos eine wichtige Rolle: Kämpfe in den Burgen auf den Tischen, Orangenschlachten und Schlägereien waren ein wichtiger Teil der Feier (vgl. Pitré 1978a, 12-24). Wie Vincenzo Auria vorschlägt, konnte diese rituelle Gewalt ein Mittel sein, um es der Bevölkerung zu ermöglichen sich abzureagieren und damit möglichen Unruhen vorzubeugen:

la gente ordinaria [...] con questi straordinari giuochi ed ammaestramenti bellici, quantunque con finzione, si divertia con tal esercizio l'animo di essa e di tutto il rimanente del popolaccio, molto inchinato alle burlle; sicché l'accrescimento di questi giubili era, come si dicea, fomentato per nascosto ordine di Sua Em.^a, il quale molto alcanzava al suo governo con quest'esterno riso, dicendosi per tutto esser tolta ogni orma di tumulto. Né era tal diceria dall'intutto inverisimile, poiché esso signore liberalissimo si

² Orig. Di Marzo 1869b, 251: “Die einfachen Leute erschienen in türkischen Kleidern, und richteten Festungen aus Holz auf den Plätzen auf, wo zu gegebener Zeit sie militärische Übungen praktizierten”.

mostrò spesse volte, buttandoli con le sue mani proprie dalle fenestre buone carte colme di denari alli principali di quelli giuochi.³

Auch Della Montagna, der ein Zeitgenosse Aurias war und wie er aus der Aristokratie Palermos stammte, hatte vielleicht diese von einer adligen Weltanschauung geprägte Bedeutung dieser Kämpfe begriffen. Einerseits konnten sie dazu dienen, die Bevölkerung körperlich zu ertüchtigen, andererseits konnten die rituellen Kämpfe als Triebabfuhr dienen. Della Montagna hat sie durch einen Mythos episiert: Daher verwandelt sich der reale Karneval in den Mythos des Kampfes zwischen Carnilivari und Marzu, einen burlesken Mythos, der den karnevalesken Ritus komisch und episch gestalten kann. Indem Zoroastru nach der Einladung Bettas in das Schlaraffenland ein Heer von palermitanischen Armen für seine Militäraktion sammelt (4. und 5. Gesänge), fängt der Kampf zwischen Carnilivari und Marzu *in medias res* in dem gleichen wunderbaren Gebiet an, wo auch das Land von Paniganuni liegt (6. Gesang). Während Carnilivari der Herr von Cammarò, dem Land, in dem man Fleisch isst⁴, ist und sein Besitztum mit "sennu" und "ciriveddu" beherrscht (VI, v. 55), möchte der Kaiser Marzu ihn absetzen und das Land unter seine Herrschaft bringen: "Lu mperaturi Marzu era in campagna | In guerra contra re Carnilivari | Chi d'haviri la dochisa si spagna | Di Cammarò lu regnu singulari" (VI, vv. 4-7). So belagert er das Lehen von Carnilivari, dessen Name auf die Ernährungsweise verweist, die außerhalb der Fastenzeit gilt.

Für beide Herren stehen ihre paradigmatischen Armeen zur Verfügung. Marzu folgen Fischer: "raisi Decu" (VI, v. 22), "Giammaria lu xiabbacotu" (VI, v. 48) und Bauern: "hurtulanu Todaru" (VI, v. 28), die an die magere Diät der Fastenzeit erinnern. Zum Heer Carnilivaris gehören hingegen Jäger, Kuttelmacher: "caudumaru Giorgi" (VI, v. 79), Maskierte und Schlemmer: "Lammascarati attrova a li soi vogli | E li manciuni voraci e maligni" (VI, vv. 61-62). Die zwei feudalen Herren carnilivari und Marzu befinden sich auf der gleichen Wertebene. Obwohl Carnilivari eine größere Sympathie von dem Autor bekommt – er nennt ihn seinen Freund: "A lu miu amicu re Carnilivari" (VIII, v. 89) –, werden beide Figuren von keiner negativen Moralkennzeichnung charakterisiert. Hingegen stellen beide Armeen einen Überfluss an Speisen dar, der auch durch ihre Bewaffnung betont wird: Die Bauern bringen Gemüse, Obst und Eier mit und die Fischer tragen Fische und Muscheln (VI, vv. 19-48), während die Jäger mit Fleisch und Bratspießen bewaffnet sind (VI, vv. 67-90). Hier wird keine gute oder schlechte, reiche oder arme Armee beschrieben. Im Gegensatz zu früherer Literatur über den Kontrast von Fastnacht und Fastenzeit, in der die zwei Figuren eine sozioökonomische oder ethische Bedeutung übernehmen, drückt der epische Kontrast sich hier nur in der Art der Speisen (Speisen der Karnevalszeit vs Speisen der Fastenzeit) aus.

Der wunderbare Kampf fängt dann an: "Cussì per ogni parti sti suprani | Squatri di genti stavanu in cuntisa | Facendu ogn'hura scaramuzzi strani" (VI, vv. 100-102) und wird sofort

³ Orig. *ivi*, 258: "Die einfachen Leute [...] amüsierten sich bei diesen außerordentlichen Spielen und militärischen Übungen, die sie, wenn auch nur zum Schein, ausführten; alle, auch das Völkchen, das immer sehr zu Scherzen neigt, fanden Freude daran; so dass die Steigerung dieses Jubels, von Seiner Eminenz nach heimlichem Befehl angestiftet, seine Regierung sehr durch dieses Lachen förderte und so dass man sagte, dass jede Spur von Aufständen überall beseitigt wurde. Dieses Gerücht war nicht ganz unwahrscheinlich, weil er sich oftmals als sehr großzügiger Herr zeigte und zu solchen Anlässen mit eigenen Händen viel Geld aus den Fenstern warf".

⁴ *cammarò* = abgeleitet vom Verb "*cammararisi*", sizil. fette Speisen essen. Das Verb steht im Gegensatz zum Verb "*scammararisi*", sizil. kein Fleisch und keine Milchprodukte essen. Der sizilianische Begriff "*tempu di cammaru*" verweist auf die Zeit des Jahres, in deren Verlauf der Fleischkonsum erlaubt ist, während "*tempu di scammaru*" die Fastenzeit bezeichnet (vgl. Mortillaro 1853, 130, 739).

zu einem Massaker: “La scaramuzza già si incrudiliu | Vidisti a middi caduti dda fora” (VI, vv. 117-118) und führt zu einem chaotischen und essbaren Blutbad: “In ogni parti ci su struppiati | Caduti in terra tra mari di vinu | Tra ficati pulmuni e stigliulati” (VI, vv. 145-147). Schnell wird offensichtlich, dass Marzu gewinnen wird: “Carnilivari fuij già chi quasi | Tutti li soi fuianu avanti d’iddu | E lu so aiutu speranu a li casi” (VI, vv. 181-183). Obwohl der Kampf schlecht für Carnilivari läuft, hat er noch Hoffnung: “E re Carnilivari benchi sia | Tantu da Marzu maltrattatu e tantu | Non pir la persa guerra si disvia” (VI, vv. 194-196) und so fordert er hitzig und stürmisch die Hilfe seines Cousins Paniganuni an: “Cussì Carnilivari in tutti canti | Ha pir la persa guerra a lu so pettu | No l’ira estinta ma chivi fulminanti. | Mandu un currieri allura pir st’effettu | Cu soi littri undi re Paniganuni | Ca ci è cuxinu carnali diletto | E ci dimanda chi aiutu ci duni | Perchi è cinciutu di guerri murtali | Di Marzu cu cavaddi e cu piduni” (VI, vv. 205-213). Wie Carnilivari in seinem Brief schreibt, kann nur Paniganuni mit seinem schlaraffenischen Heer den Lauf des Kampfes umkehren: “Signur cuxinu voli la la furtuna | Chi mi abbruxi stu Regnu una gran xiamma | Si tu nun mi succurri a na cuduna. | Tu poi teniri in pedi sta maramma” (VI, vv. 219-220). Die Interpretation scheint offensichtlich. Nur der schlaraffenländische Überfluss könnte den Karneval fortsetzen.

Im Gegensatz zu Fastenzeit und Karneval, die fest im kirchlichen Kalender verankert sind, entspricht das Schlaraffenland, wie von Hans Velten argumentiert (vgl. 2013, 258-260, 267), der Darstellung einer azyklischen Festzeit, die im Gegensatz zur Realität und zum zyklischen Karneval-Fastenzeit-Kalender steht, der hier von der allegorischen Schlacht zwischen Carnilivari und Marzu dargestellt ist. Obwohl diese zwei mythischen Bilder inkompatibel sind, weil der Karneval unvermeidlich von der Fastenzeit abgelöst wird, bringt Della Montagna sie innerhalb der gleichen Dimension zusammen, und da das Schlaraffenland erobert wird (7. Gesang), kann das Heer von Paniganuni Carnilivari nicht helfen. So verliert er den Kampf und Marzu erobert das Land von Cammarò: “Carnilivari ha havutu bravi botti | Da Marzu sempri & ora cu s’avisu | Ci aghiorna comu sett’huri di notti | Parsi na gatta nsaccu o un lupu prisu” (VIII, vv. 37-40). Die Eroberung des Schlaraffenlandes fungiert dann als literarischer Vorwand, um den zyklischen Ablauf des Kalenders nicht zu unterbrechen. Hätte das Heer von Zoroastru das Land Paniganunis nicht angegriffen, dann hätte der fette König seinem Cousin geholfen und Marzu wäre besiegt worden. So bekommt das eroberte Schlaraffenland die literarische Funktion, den Sieg des Karnevals über die Fastenzeit nicht zu erlauben. Der palermitanische Maskenzug (*L’armata del Carnevale* und *L’armata della Quaresima*), der, wie Salvatore Salomone-Marino (vgl. 1891, 142) berichtet, den Übergang vom Karneval zur Fastenzeit darstellt, bekommt einen wunderbaren Anstrich durch die allegorische Verwendung der Mythen von Karneval und Schlaraffenland.

5. Begrenzung der Feier

Karneval kann nicht ewig dauern. Nachdem der Erzähler sich erfolglos an die Muse Togna wendet, um die Inspiration für die Dichtung des Endes des Kampfes zwischen Carnilivari und Marzu anzufordern (VIII, vv. 82-87), bestätigt er, dass Marzu gewinnen wird und dass dies keine Neuheit ist, weil März nach Februar folgt:

Ma tu mi tiri cauci e ti fai mula | E nun cantari mi dici sta guerra | Canta di la conquista sula, sula | Basta a sapiri chi Marzu già atterra | A lu miu amicu re Carnilivari | Ma pocu tempu tinirà dda terra | Chi un figliu di stu vintu ha di cacciari | A Marzu in pochi simani e dipoi | Comu so patri si farrà chiamari | Mustirà ntra Frivaru l’opri soi | Havirà a Marzu pir cuntrariu arreri | Cussi avvicenda siquitandu poi. (VIII, vv. 85-96)

Trotz des Siegs von Marzu ist doch die Fastenzeit kein Sieger. Nach wenigen Wochen wird sie von einem Sohn von Carnilivari verjagt, der das Land von Cammarò bis zum nächsten Februar halten wird. So wird er der neue Karnevalsherr sein und solche Ereignisse werden sich immer wiederholen.

Aus diesem Kontrast entsteht kein Sieger und kein Besiegter. Carnilivari und Marzu werden nun jeweils epische Embleme von zwei unterschiedlichen Jahreszeiten und von deren Ernährungsweisen. Um den Verlauf des christlichen Kalenders zu episieren, kann Carnilivari nicht gewinnen, anderenfalls wäre der Karneval ewig und die jährliche Festkette wäre unterbrochen. Deswegen kann Paniganuni seinem Cousin Carnilivari nicht helfen. Durch die mythische Eroberung des Schlaraffenlandes wird die Unabwendbarkeit des zyklischen Ablaufs des Kalenders betont.

Die letzten Tage des mythischen Kampfes hängen nun von den Taten der Leute ab, die von dem realistischen Karneval Palermos nach dem mythischen Schlaraffenland entfliehen, um es zu erobern, d. h. um alles aufzuessen: “Rumpinu platti, cuperchi e timpagni | Si senti serra serra di dintati | Mmenezu li ravioli e li lasagni | Su xiumari di vinu sacchiati | E li prisutti su misi a la ganga | Frittuli, sausizzuni e supirsati | Ogn’unu curri e trisca e sauta e spanga | Arrobbia, xippa mangiari e fa dannu | Mentri lu mustu sona la gianganga” (VII, vv. 340-348). Grundsätzlich repräsentiert diese Eroberung ein großes Festmahl. Dass die Eroberung während der letzten Tage der Schlacht geschieht, lässt sich in Verbindung mit den letzten Tagen des Karnevals interpretieren. Die Eroberung wird nun Allegorie dieser letzten Tage und ihrer reichlichen Festmähler, bei denen die ganze Bevölkerung von Palermo vor dem Anfang der Fastenzeit grenzenlos essen konnte. Darüber hinaus ist es von Bedeutung, dass die Stadt und ihr Adel normalerweise reiche Mahlzeiten für die Armen anboten. 1616 hatte der Vizekönig Herzog von Ossuna einen Umzug von Wagen organisiert, die voll mit Essen waren, damit die Bevölkerung sie ausplündern konnte (vgl. Pitré 1978a, 9). 1648 hatte die Aristokratie viele Spiele, Feste und Mahlzeiten für die Armen organisiert, um deren Tumulte zu beruhigen (vgl. ivi, 4-5); allerdings wurde die Karnevalsfeier aufgrund der Unruhen letztlich abgebrochen. Die von Della Montagna ausgedachte Eroberung des Schlaraffenlandes lässt sich dann als allegorische Mythisierung der letzten Fastnachtstage im Rahmen der Episierung der Karnevalsfeier interpretieren. So wird der Ritus durch den Autor glorifiziert. Das burleske Epos Della Montagnas, dessen Titel auf Tassos im 17. Jahrhundert verbreitete *Gerusalemme Conquistata* anspielt, bietet den Lesern eine Apotheose des Karnevals und seiner ewigen Wiederkehr an.

Das Karnevalstreiben wird nicht nur zeitlich begrenzt. Zwar wird das überreichliche Essen nie negativ dargestellt. Doch wird die Unzucht in impliziter Weise stigmatisiert. Während Paniganuni die Liebe Bettas zu gewinnen versucht (III, vv. 37-123; IV, vv. 211-259), widersteht sie seinen Schmeicheleien und betrügt Ninu nie.

Außerdem hört Zoroastru während des Karnevals einen von einigen Pantaloni aufgeführten Gesang über die Syphilis: “Li pantaluni per mala vintura | A lu curtigliu axiau di Ragunisi | Chi cantavanu dda la sua xiagura | Letu li bitti e dughiusu li intisi | Perchi ci arrigurdaru lu so mali | Ch’era di chiddu perfettu fransisi” (III, vv. 166-171). Die maskierten Leute werden sofort von Zoroastru identifiziert: Sie sind Syphilitiker und durch ihre Masken können sie ihre Wunden bedecken: “Li pantaluni cu loro faudali | Cantavanu sta storia veraci | Russi & ammascarati in modu tali” (III, vv. 172-174). Dann beschreibt der Gesang von den Pantaloni die Merkmale der Krankheit, ihre Folgen, ihre Schmerzen und ihre mögliche Behandlung (III, vv. 175-288). Obwohl die Ursachen der Krankheit verschwiegen werden, wird ihre Schädlichkeit deutlich angegeben. Die Syphilis ist eine schlimme Krankheit, die den Körper bis in den Tod plagen und ermüden wird: “Lu malfranzisi pessimu e tenaci | Si iddu t’abbeni va per li blanduni | Ci fa tregua a li voti ma non paci. | Ti teni sempri fattu a cufuruni | Per fina chi ti iunci in seculoru |

Comu na mattulidda di cuttuni” (III, vv. 175-180) und darüber erschrickt Zoroastru. Im Laufe des Karnevals hat sich die Syphilis in der Stadt verbreitet: “Pirchi lu malfranzisi mmalidittu | In Palermu l’ha scannatu & havi in testa | Ca di li pantaluni ci fu dittu” (IV, vv. 40-42) und sobald Betta ihn ins Schlaraffenland einlädt, nimmt Zoroastru ihr Angebot an. So flieht der fröhliche Zoroastru aus Palermo, um dieser Geschlechtskrankheit zu entrinnen. Wahrscheinlich möchte der Autor hier implizieren, dass die karnevaleske sexuelle Ausschweifung problematisch wegen der möglichen Entstehung von Geschlechtskrankheiten ist. Jedenfalls vermehren sich im 17. Jahrhundert die Attacken gegen die sexuelle Ausschweifung im Rahmen der Verbreitung der repressiven Maßnahmen und Prinzipien der Gegenreformation (vgl. Quérel 1990, 73-83). Die Erzählung Della Montagnas sollte unbedingt als Teil dieses repressiven Prozesses interpretiert werden. Darüber hinaus gilt es, anzumerken, dass die Masken während der Ausbrüche der Pest in Palermo (1544, 1549, 1575, 1624) verboten wurden, weil sie typischen Merkmale der Krankheit verstecken konnten (vgl. Di Marzo 1869a, 82; Pitré 1978a, 5-6).

Die letzte Begrenzung der Karnevalsfeier betrifft eine soziale Ebene. Wie Zoroastru ankündigt, sind die Armen, die das ganze Jahr arbeiten müssen, diejenigen, denen der Traum des Schlaraffenlandes zusteht: “Ma d’ogn’hura vi affliggi e fa azzari | Chi na cosa ora e n’altra ora vi manca. | Pacenzia e ben sacciu iu chi per manciari | Quantu travagli haviti e quantu guai | Vi fa lu intempestivu abbadagliari [...] Ci è guai per tuttu & iu in nixiu partitu | Vogliu stari in Palermu chi vogl’iri | A Cuccagna, a lu statu sapuritu. | Cca nun si po’ chivi vertiri e cariri | Unemu genti comu nui chi intendu | Zertu Cuccagna cust’aiutu haviri” (IV, vv. 59-63, vv. 70-75). Deswegen gibt es nur mittellose Leute im Heer Zoroastrus (V, vv. 13-322) und wie die letzten Tage des Karnevals für die ganze Bevölkerung ein reiches Mahl werden, wird das Schlaraffenland durch den Durst und den Hunger der Armen erobert: “Cuccagna è misa a saccu & a ruina | Cadi a l’arduri di fami e di siti” (VII, vv. 355-356).

Also können die Armen im Laufe der letzten Tage des Karnevals ins Schlaraffenland fahren, in dem man satt und froh sein kann und wo niemand sich um irgendwelche Dinge Sorgen machen muss: “Sulu in Cuccagna si sta grassu e tundu | Sulu in Cuccagna nun ci è mai pinzeri” (IV, vv. 205-206). Obwohl der schlechte Zustand der Armen von Zoroastru deutlich definiert wird, wollte der Autor vermutlich andeuten, dass sie nur im Laufe des Karnevals einen materiellen Wohlstand erleben konnten, der von der Aristokratie durch ihre Spenden ermöglicht wurde (vgl. Di Marzo 1869a, 246, 258; Pitré 1978a, 4-5). Außerdem impliziert er, dass die Armen keinen Reichtum außerhalb eines Traums gewinnen können. Deswegen verlässt die Armee der Armen Palermo, um ins Schlaraffenland zu ziehen. Sie entfliehen, weil sie trotz des städtischen Reichtums keine Freude dort finden können. Trotz ihrer harten Arbeit sind sie letztlich dazu verdammt, stets Hunger zu leiden: “A cripari di fami lu distinu | S’obligha sempri e di invernu e di stati | Arriparu ci fa lu cinturinu” (IV, vv. 178-180).

Die Fiktion des Schlaraffenlandes und seine fiktive Eroberung machen offenbar, dass der Karneval nicht ewig sein kann, und vor allem für die Armen, die im Gegensatz zu den Tyrannen, denen die Hölle gewünscht wird, niemanden ausbeuten können: “e l’adirati | Tiranni crudi e chidd’autri persuni | Chi paganu a lu infernu li spiccati” (IV, vv. 181-183). Der unendliche Reichtum ist chimärisch und so kann kein Paniganuni die karnevaleske “Maramma” fortsetzen und die Ankunft Marzus aufhalten. Die Fastnacht muss unbedingt enden und die letzte Cuccagna konstituiert ihre Apotheose und ihren Tod. Die rituelle Inversion im Rahmen der schlaraffenischen Feier sichert die soziale Ruhe. Wie Pitré schreibt (1978a, 4), habe die Regel der drei F: “Feste, Farine, Forche” (Feste, Mehl, Galgen) das beste Mittel dargestellt, um die sizilianische Bevölkerung ruhig zu halten. Mit dieser Regel könnte auch die *Cuccagna Conquistata* Della Montagnas interpretiert und synthetisiert werden.

Es bleibt jedoch festzuhalten, dass wir wenig über die explizite Autorintention und die Rezeption des Epos wissen. In einem späteren burlesken Epos, der *Musca Furmica*, nimmt Della Montagna auf Vorwürfe Bezug, die aufgrund seiner als blasphemisch aufgefassten Verwendung religiös konnotierter Begriffe in der *Cuccagna Conquistata* erhoben worden seien. Er habe Wörter wie “Fortuna, Dio, Dea, Beato, Eterno, Idolo et altre voci, epiteti”⁵ lediglich zum Scherz verwendet und sei in jeder Hinsicht Christ geblieben: “Egli ha scherzato come Poeta, ma crede come Christiano. Vivi felice”⁶.

6. Fazit

Das Werk Giuseppe Della Montagnas schreibt sich in die literarische Überlieferung der Schlacht von Fastnacht und Fastenzeit als konservative Retextualisierung des Motivs ein. Außerdem wird das Motiv des eroberten Schlaraffenlandes als Mittel für die Bekräftigung des zyklischen Ablaufs des Kalenders und der rituellen Feier des Karnevals funktionalisiert. Der Autor bietet eine episierete Darstellung des rituellen Übergangs vom Karneval zur Fastenzeit an, die im Endeffekt eine Stabilisierung der Normen im Blick hat. Obwohl der Autor auf das volkstümliche Karnevalskulturerbe zurückgreift und sich sprachlich auf eine volkstümliche Ebene begibt, fordert er keineswegs eine Transgression der Normen oder eine Überschreitung des sozialen Status quo. Einerseits wird die karnevaleske und außereheliche sexuelle Ausschweifung stigmatisiert, andererseits impliziert die Glorifizierung des Karnevals durch den schlaraffenländischen Mythos, der letztlich eine Lügenerzählung ist und so interpretiert werden soll (vgl. Velten 2013, 268), dass die soziale Beweglichkeit für die Armen ein Traum bleibt. Nur im Laufe des Karnevals durfte die palermitanische Bevölkerung einen Zustand des Reichtums erleben, eine temporäre Illusion, die normalerweise durch Spenden vonseiten der Aristokratie ermöglicht wurde. Ansonsten zeichnet sich zwischen den Zeilen ab, dass eine reiche Heirat die einzige weitere Möglichkeit ist.

Bibliographie

- Bachtin Michail M. (1995 [1987]), *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, hrsg. von Renate Lachmann, Übersetzung von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Bernardi Claudio (1995), *Carnevale, quaresima, pasqua: rito e dramma nell'età moderna (1500-1900)*, Milano, Euresis.
- Della Montagna Giuseppe (1640), *La Cuccagna Conquistata*, Palermo, Alfonso dell'Isola.
- (1663), *La Musca Furmica*, Palermo, Giuseppe Bisagni.
- Di Marzo Gioacchino (1869a), *Diari della Città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale*, vol. I, Palermo, Luigi Pedone Lauriel.
- (1869b), *Diari della Città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale*, vol. III, Palermo, Luigi Pedone Lauriel.
- (1869c), *Diari della Città di Palermo dal secolo XVI al XIX pubblicati sui manoscritti della Biblioteca Comunale*, vol. IV, Palermo, Luigi Pedone Lauriel.
- Grinberg Martine, Kinser Sam (1983), “Les combats de Carnaval et de Carême. Trajets d'une métaphore”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 38, n. 1, 65-98.

⁵ Orig.: “Glück/Schicksal, Gott, Göttin, Glückselige, Ewige, Götze und andere Wörter, Beiwörter”.

⁶ Orig. Della Montagna 1663, v. 144: “Er hat gescherzt wie ein Dichter, aber er ist gläubig wie ein guter Christ”.

- Humphrey Chris (2000), "Bakhtin and the Study of Popular Culture: Re-thinking Carnival as a Historical and Analytical Concept", in Craig Brandist, Galin Tihanov (eds), *Materializing Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theory*, Houndmills-Basingstoke-London, Palgrave Macmillan, 164-172.
- Huon Antoinette (1953), "Le roy saint Panigon dans l'imagerie populaire du XVI^e siècle", in Gérard Berthoud, Marcel de Grève, Paul Delaunay et al., *François Rabelais. Ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort. 1553-1953*, Genève, Librairie Droz, 210-225.
- Mongitore Antonino (1707), *Bibliotheca Sicula sive De Scriptoribus Siculis*, Palermo, Didaci Bua.
- Mortillaro Vincenzo (1853 [1838]), *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*, Palermo, Pietro Pensante.
- Mugnos Filadelfo (1647), *Teatro Genologico delle Famiglie Nobili Titolate Feudatarie ed Antiche Nobili del Fidelissimo Regno di Sicilia*, Palermo, Pietro Coppola.
- Ott Christine (2011), *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, München, Wilhelm Fink.
- Pitré Giuseppe (1978a [1889]), *Usi e Costumi, Credenze e Pregiudizi del Popolo Siciliano*, vol. I, Palermo, Il Vespro.
- (1978b [1889]), *Usi e Costumi, Credenze e Pregiudizi del Popolo Siciliano*, vol. II, Palermo, Il Vespro.
- Quétel Claude (1990), *History of Syphilis*, English translation by Judith Braddock, Brian Pike, Baltimore, The John Hopkins UP. Orig. (1986), *Le mal de Naples. Histoire de la syphilis*, Paris, Seghers.
- Sacco Messineo Michela (1998), "Merlin Cocai in Sicilia", in Giorgio Bernardi Perini, Claudio Marangoni, Rodolfo Signorini (a cura di), *Folengo in Sicilia: Teofilo Folengo e la cultura siciliana della rinascenza* (Atti del Convegno, Partinico, Palermo, San Martino delle Scale, 2-4 ottobre 1997), Mantova-Bassano del Grappa, Associazione Merlin Cocai, 33-54.
- Salomone-Marino Salvatore (1891), "Buletino Bibliografico: *El Contrasto de Carnesciale et de Quaresima*", *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. 10, 141-142.
- Sanclémente Pier Giuseppe (1647), *Le Muse Siciliane ovvero Scelta di tutte le Canzoni della Sicilia*, Palermo, Decio Cirillo.
- Velten H.R. (2013), "Das Schlaraffenland – ein europäischer Mythos? Zur historischen Semantik einer literarischen 'Dekonstruktion'", in Manfred Eikermann, Udo Friedrich (Hrsgg.), *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter: Wissen – Literatur – Mythos*, Berlin, Akademie, 245-268.
- Wilson R.R. (1986), "Play, Transgression and Carnival: Bakhtin and Derrida on *Scriptor Ludens*", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 19, n. 1, 73-89.



Citation: F. Desideri (2020) Carnevale e agone tragico: sulla *Historische Psychologie des Karnevals* di Florens Christian Rang. *Lea* 9: pp. 283-292. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12435>.

Copyright: © 2020 F. Desideri. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Carnevale e agone tragico: sulla *Historische Psychologie des Karnevals* di Florens Christian Rang

Fabrizio Desideri

Università degli Studi di Firenze (<fabdesideri@unifi.it>)

Abstract

After editing the 1983 first Italian edition for Arsene Editore, later reprinted by Bollati Boringhieri in 2008, the author of this essay returns to the themes of Florens Christian Rang's *Historische Psychologie des Karnevals* (1909-1927/1928). Starting from a brief but comprehensive reconstruction of the biographical and intellectual profile of this eccentric thinker and theologian, the article first further investigates his thesis on the Babylonian origin of the Carnival, and secondly, the relationship between Carnival and tragic agon. The “breach of astrology, and therefore the flight from destiny, as determined by the course of the stars” is the link that binds these two ritual spheres and that leads to a philosophical dialogue, as a contest of words, a race of thought for salvation.

Keywords: astral religion, Carnival, historical psychology, redemption, tragedy

“Carnevale e agone tragico: sulla *Historische Psychologie des Karnevals* di Florens Christian Rang”: credo che il titolo del mio contributo si inserisca perfettamente nell’argomento complessivo di questo importante convegno sia nella formulazione italiana “Tra rito e mito: il Carnevale nella cultura europea” sia nella versione francese di essa: “Du rite au mythe: le Carnaval dans la culture européenne”. Forse con più pertinenza proprio in quest’ultima, dal momento che contempla una sorta di processualità anche logica dal rito al mito.

Il saggio di Florens Christian Rang, *Historische Psychologie des Karnevals*, fu pubblicato per la prima volta postumo sul secondo numero della rivista *Die Kreatur* (Rang 1927-1928a). All’origine del saggio è una conferenza che Rang tenne a Vienna nel 1909, ed è intorno al 1922-1923 che si preoccupò di ripubblicarla. Di questo scrive appunto a Hugo von Hofmannsthal, con il quale era in rapporti di reciproca stima e di dialogo sin dal 1905. Una sede possibile di pubblicazione, oltre ai *Neue Deutsche Beiträge* di Hofmannsthal, doveva essere la rivista (che non vide mai la luce) *Angelus Novus*, della quale l’amico Wal-

ter Benjamin aveva scritto nel 1922 un “Annuncio” divenuto poi assai celebre. All’edizione pubblicata da *Die Kreatur*, Rang aveva premesso una nota introduttiva; forse anche la parte conclusiva è un’aggiunta successiva al testo originario.

Ma chi è Florens Christian Rang? Diamo prima qualche breve cenno relativamente a questo autore, che magari non tutti conoscono se non sono specialisti del periodo e soprattutto del pensiero di Walter Benjamin. Vi è subito da dire che il nome Florens fu aggiunto da Rang al nome di battesimo Christian “come in un giubilo di fioritura”¹, quando intendeva scrivere la “storia del suo Cristianesimo” come “la storia di un divenuto lieto”². Rang nasce il 28 gennaio 1864 a Kassel da padre cattolico e madre evangelica. Ha però un’educazione luterana perché anche il padre si convertirà al luteranesimo e inizialmente lavora come funzionario nello stato prussiano. Nel 1895 abbandona la carriera burocratico-amministrativa per studiare teologia e farsi pastore. Nel 1900 si strappa la veste pastorale e abbandona il ministero e lo fa in nome di un nietzscheanesimo dionisiaco che contrappone all’ascesi cristiana. Nel 1914 è tra i fondatori del Potsdamer Kreis (o Forte-Kreis, perché il gruppo si riunì originariamente a Forte dei Marmi) insieme a Martin Buber, Theodor Däubler, Erich Gutkind, Gustav Landauer. Il Kreis mirava a promuovere l’unificazione dei popoli, formando una alleanza di intellettuali di fronte agli “indifferenti” dell’epoca. In ogni caso permeato da un’ideologia nazionalista, con l’avvento della guerra il Kreis conosce un’irreversibile crisi e una rottura anzitutto con Gustav Landauer, a motivo del suo pacifismo³. Nel 1915 muore nella battaglia di Champagne il primogenito di Rang e, anche per questo, matura in lui l’abbandono delle posizioni di adesione al nazionalismo e allo spirito di partecipazione al conflitto. Nel 1919 Rang promuove la fondazione di un nuovo Kreis, che si forma durante la cosiddetta *Heppenheimer Tagung* (Conferenza di Heppenheim) e comprende ancora Martin Buber, insieme al neokantiano Paul Natorp, a Hermann Herrigel, Ernst Michel, Alfons Paquet e Theodor Spira. Un tratto significativo di questo gruppo è che vi è un rifiuto esplicito della convergenza teologico-politica tra *Reich* politico e *Reich* Divino e quindi una messa in questione dello spirito del *Deutschtum*. Il tratto più significativo di questo nuovo circolo di intellettuali è la comune aspirazione a rifondare su basi spirituali lo spirito europeo. Anche in questo contesto si chiarisce l’importanza della profonda amicizia con Hofmannsthal. Espressione pubblica del Kreis diviene nel 1924 la pubblicazione dell’opera a più voci (in forma di brevi lettere in appendice al saggio-manifesto di Rang), *Deutsche Bauhütte. Ein Wort an uns Deutsche über mögliche Gerechtigkeit gegen Belgien und Frankreich und zur Philosophie der Politik* che contiene tra l’altro l’ingenua proposta di ripagare i danni di guerra alla Francia e al Belgio con volenterosi oboli personali. Vi è in ogni caso, nello scritto di Rang qui contenuto, la tesi che “l’astrattezza, la terrestre inefficacia della costruzione statuale e quella del pensiero filosofico in Germania corrono parallele”⁴: è una tesi che vede nell’idealismo tedesco una “raccapricciante *Weltansicht* della morte-del-mondo”⁵. In

¹ Ed. orig. Paquet, 1926-1927, 133: “wie in einem Jubel des Erblühens”. Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

² Ed. orig. Hofmannsthal, Rang 1959, 403: “die Geschichte eines *Froh-Gewordenen*”, cfr. lettera di Rang a Hofmannsthal del 25 giugno 1905. Sul rapporto tra Rang e Hofmannsthal si veda Nicolaus 2004, in particolare 109-124 (sul rapporto tra Carnevale e tragedia).

³ Sul Forte-Kreis e in particolare sul ruolo di Buber si veda l’introduzione di Grete Schaefer in Buber 1972, 19-141. Note “critiche” sul Kreis si trovano in Scholem 1978.

⁴ Ed. orig. Rang 1924, 45: “Die Abstraktheit, die irdische Unwirksamkeit des Staatsbaus und des philosophischen Denkens in Deutschland laufen parallel”.

⁵ Ed. orig. ivi, 51: “Die Abstraktheit, die irdische Unwirksamkeit des Staatsbaus und des philosophischen Denkens in Deutschland laufen parallel”, “diese grauenvolle *Weltansicht* des Welt-Tods”.

questi anni abbiamo una nuova crisi nella biografia di Rang, che è percorsa da continui capovolgimenti, da continue *metanoie*: è una crisi teologico-religiosa che determina anche il ritiro ad una vita privata essenzialmente di studio e di ricerca. Nel 1922 pubblica sulla già citata rivista di Hofmannsthal *Neue deutsche Beiträge* l'importante saggio *Goethe's Selige Sehsucht*. Attraverso Buber, Rang instaura negli ultimi anni anche un profondo rapporto con Franz Rosenzweig, che con la morte di Rang vedrà venir meno il suo "richtige Partner"⁶. Appunto con Rosenzweig Rang aveva progettato una nuova (mai pubblicata) rivista, *Grüsse aus den Exilen* all'insegna di un comune radicalismo teologico sia cristiano sia ebraico. A quest'ultimo riguardo il dialogo più intenso e continuo è quello che Rang instaura con il più giovane Walter Benjamin negli anni tra il 1921 e il 1924. Al punto di poter affermare che in questo periodo Rang diviene per Benjamin (insieme a Gershom Scholem) un interlocutore essenziale, soprattutto in relazione alla stesura del *Trauerspielbuch*. Contestualmente al saggio su Goethe, Rang lavora in questi anni ad un libro di commento teologico-messianico ai *Sonetti* di Shakespeare, che non riesce a portare a termine⁷, e ad una biografia, anch'essa incompiuta, dal titolo *Abrechnung mit Gott*. Rang muore a Hohemark im Taunus il 7 ottobre 1924 per un cancro al midollo spinale. Due ritratti di Rang, accanto ad una rara foto degli ultimi anni⁸, possono restituirci una qualche suggestione relativamente all'eccezionalità e carismaticità della sua figura. La prima è di Alfons Paquet ed è contenuta nella già citata commemorazione dell'amico apparsa su *Die Kreatur*: "[il volto dello spirato] assomigliava a quello di un antico romano, eroicamente consunto, con una lieve espressione di trionfo attorno le scarne guance; uno stratega che porta in sé piani e prospettive che ancora si sottraggono all'interpretazione"⁹. Il secondo ritratto, nel contesto di una caratterizzazione più ampia, è dell'amico Benjamin: "Il suo spirito era attraversato dalla follia come un massiccio è solcato da forre. Ma la moralità di quest'uomo faceva sì che la follia non guadagnasse nessun potere su di lui. Sì, ho conosciuto il mirabile clima umano di questo paesaggio intellettuale: aveva sempre la freschezza dell'alba"¹⁰.

Sulla base di questi brevi accenni biografici, possiamo affrontare il testo di Rang sul Carnevale. Ne parlo e ne scrivo oggi con qualche riluttanza, insieme alla gratitudine per l'invito. Il motivo di entrambi i sentimenti è il fatto che tra il 1981 e il 1982 mi sono occupato a lungo (diversi mesi) di questo testo, per tradurlo e dedicare ad esso un saggio. Il frutto di questo lavoro fu la prima edizione italiana del saggio di Rang sul Carnevale pubblicata nel 1983 presso l'Arsenale Editore di Venezia con un commento di Massimo Cacciari. Rispetto a quanto scritto allora, quasi 40 anni fa, mi sia concesso ripetere (senza tracotanza e diciamo un po' scherzosamente) quanto lo stesso Rang afferma in una lettera a Hofmannstahl del 3 maggio

⁶ Per questo si veda la lettera di Rosenzweig a Buber in Rosenzweig 1979, 1046.

⁷ Vedi per questo l'edizione postuma di Rang 1954, pubblicata a cura del figlio Bernhard Rang. Su questo testo cfr. Montanelli 2019. In questo stesso numero di *Aisthesis*, Marina Montanelli ha pubblicato la prima traduzione italiana del capitolo introduttivo del libro su Shakespeare, "La via dell'interpretazione messianica" (ivi, 109-115. Ed. orig. Rang 1954, 13-22: "Vom Weg messianischer Deutung").

⁸ Cfr. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Florens_Christian_Rang_02.jpg> (11/2020).

⁹ Ed. orig. Paquet 1926-1927, 134: "Der Entschlafene sah aus wie ein Römer, heroisch abgezehrt, mit einem leisen Triumph um die schmalen Wangen; ein Stratege, der Pläne, Übersichten in sich trägt die sich noch der Erörterung entziehen".

¹⁰ Trad. di Marietti, Backhaus in Benjamin 1978, 103. Si tratta di una lettera di Benjamin a Scholem del 12 ottobre - 5 novembre 1924. Ed. orig. Benjamin 1996, 500: "Sein Geist war von Wahnsinn durchzogen wie ein Massiv von Schluchten. Aber durch die Moralität dieses Mannes gewann Wahnsinn keine Macht über ihn. Ich habe das wunderbare menschliche Klima dieser Gedankenlandschaft ja gekannt: es war andauernd die Frische des Sonnenaufgangs". L'edizione più recente delle lettere di Benjamin rettifica la data di questa lettera con 22 ottobre - 5 novembre 1924.

1923, parlando del suo saggio di 14 anni prima: “Seppur da allora io – anche nella forma dello stile – sono sia maturato che indurito, tuttavia mi riconosco del tutto in quanto ho scritto”¹¹. L’edizione del 1983 è stata ristampata nel 2008 dall’editore Boringhieri con qualche revisione stilistica nella traduzione e una nota retrospettiva sia del curatore-traduttore che spiega anche il contesto culturale e amicale in cui nacque la prima edizione sia di Massimo Cacciari relativamente all’attualità politica delle sue riflessioni sul Carnevale di 25 anni prima. Le citazioni che farò saranno tratte da questa più recente edizione¹².

Una prima riflessione va fatta a proposito della prima parte del titolo del saggio ranghiano, vale a dire “historische Psychologie”. Vi sono evidenti affinità ed evidenti differenze tra la “historische Psychologie” di Rang e quella che Aby Warburg persegue sin dalle sue prime riflessioni. La “psicologia storica” di Warburg, intesa originariamente come “psicologia storica dell’espressione umana”, si tende tra l’energetica alogica dei *phantasmata* che inquietano lo spirito europeo e il progetto di una *Kulturwissenschaft*¹³. Sicuramente in Warburg è chiaro l’orientamento etico-eroico che lo ispira nelle sue analisi delle *Pathosformeln*: un orientamento che mira all’emancipazione dal mito verso la figura della *conscientia* nell’autonomia di una *Selbstbehauptung* (autoaffermazione). Basterebbe osservare al riguardo come contestuale alla riflessione sulla figura della *synderesis* sia la scoperta di Bruno e, in particolare, del Bruno dello *Spaccio della bestia trionfante*. Ricordiamo infatti che il vettore simbolico delle ultime riflessioni warburghiane è lo *Spaccio* bruniano, espressione di un abbandono dell’ordine astrale retto dagli antichi dèi a favore della conoscenza astronomica e dell’affermazione etica della libertà moderna e delle sue virtù.

Per Rang, invece, la psicologia storica mira (all’inverso) a restaurare la consustanzialità tra *pathos* e *logos* (quel rapporto di co-originarietà che si impone come *Leitmotiv* del saggio nella forma di una bi-unità di ragione ed ebbrezza dionisiaca). Di qui la stessa collocazione dell’origine del *Karneval* nel contesto della religione astrale babilonese, dove – secondo l’analisi ranghiana – è stabilita una corrispondenza sistemica e ontologica tra il tempo cosmico-astrale e il tempo mondano-terrestre. In virtù di questa retrodatazione dell’origine del Carnevale, ben prima del rapporto tra festa cristiana e feste pagane, esso diviene agli occhi di Rang un “pezzo di storia della religione”¹⁴. Lo diviene a partire dalla sua figura primigenia, che è la risata di scherno. Speculando sull’etimologia del termine tedesco *Maske* fino all’arabica “maskara” (penetrata attraverso la Sicilia) che significherebbe: 1) “persona travestita” e 2) “derisione” (il testo è ricco di temerarie e talvolta fantasiose etimologie), Rang individua nell’atto di deridere mostrando i denti l’origine stessa del fenomeno carnevalesco:

Di quanti elementi il carnevale è composto: costume, maschera, orge d’amore e di crapula, danza, corteo, nave dei folli, congrega dei matti, re dei folli, berretto a sonagli, spatola d’Arlecchino, baccano, coriandoli, botti, mondo alla rovescia [...]: possiamo partire di qui per dimostrare alla fine come la risata di scherno sia il tratto primigenio del carnevale.¹⁵

¹¹ Ed. orig. Hofmannsthal, Rang 1959, 426: “bin ich auch seitdem sei’s gereift sei’s gehärtet”.

¹² Vi è da aggiungere a questo riguardo che nel 1983 il testo di Rang oltre ad essere tradotto in Italia fu ripubblicato anche in Germania presso l’editore berlinese Brinkmann & Böse a cura di Lorenz Jäger. Dello stesso Jäger è la successiva, ricca monografia *Messianische Kritik. Studien zu Leben und Werk von Florens Christian Rang* (1998), dove sono citati importanti passi dai manoscritti di Rang. Adesso, da qualche anno, il *Nachlaß* di Rang è custodito presso il Walter Benjamin Archiv di Berlino.

¹³ Vedi per questo Desideri 2016.

¹⁴ Trad. di Desideri in Rang 2008 [1983], 49. Ed. orig. Rang 1927-1928a, 314: “ein Stück Religion-Geschichte...”.

¹⁵ Trad. *ivi*, 47. Ed. orig. *ivi*, 312: “Aus wieviel Elementen Karneval zusammengesetzt ist: Kostüm, Maske, Trink- und Liebes-Orgien, Tanz, Umzug, Narrenschiff, Narrenzunft, Narren-König, Schellenmütze, Pritsche, Lärmmusik,

Una risata come origine del carnevale che, secondo Rang, si volge direttamente contro Dio irridendolo - la risata carnevalesca, dunque, come “la prima blasfemia”¹⁶. In passi di grandissimo vigore filosofico e linguistico, Rang mostra qui l’emergere dell’umano dall’animale nel passaggio dal digrignar di denti al benevolo sorridere: passaggio che cela in sé l’originaria violenza, la trasforma ma non la sopprime; nella memoria del dilaniare animalesco il sorriso, scrive Rang, “sputa la sibilante bava della de-risione e dell’ir-risione”¹⁷.

Il motivo del dilaniante riso che si volge contro un Dio-Spirito che ha risucchiato in sé la vita nella sua sensibile profondità¹⁸, nella sua creaturalità, è però solo lo sfondo antropologico del discorso di Rang sul Carnevale: compare sostanzialmente in apertura e nell’epilogo in forma di congedo (probabilmente un’aggiunta successiva, anche se precedente a quella dell’incipit scritto probabilmente allorché nei primi anni ’20, Rang si propone di pubblicare il saggio alla base della sua conferenza viennese del 1909). Un epilogo dove si dice, tra l’altro, che del Carnevale nel Medioevo non vale la pena parlare e, anche in seguito, sostiene Rang, l’opposizione carnevalesca risulta ormai un cane muto che continua ad aggirarsi nel Cristianesimo come uno spettro, finché, in epoca moderna, l’ascesi cristiana di una rinuncia alla pienezza della carne è sostituita da quella del lavoro¹⁹.

È sullo sfondo di questa valenza antro-po-teologica del Carnevale che si disegna, però, quella vera e propria fenomenologia psico-storica del fenomeno che rappresenta il tratto di maggiore originalità e forza del saggio di Rang. Innanzitutto a partire dal fatto che Rang riconduce il Carnevale a una origine babilonese sulla base di un’epigrafe ritrovata in Mesopotamia e databile (secondo Rang) tra il 3000 e il 2000 avanti Cristo, dove il *patesi* (ossia, spiega Rang, il “sacerdotale principe feudatario”) Gudea di Larasch fa menzione “di una festa in cui l’ancella prendeva il posto della signora, lo schiavo incedeva nel rango del signore”²⁰. Di questa origine del Carnevale e in particolare dei caratteri di pausa-interegno negli ordini temporali Rang parla, appunto, ravvisandovi una sorta di sutura, di pausa-sutura, che risponde “funzionalmente” ad una crisi apertasi nella religione astrale dei babilonesi, che pone “Mondo e Dio in un Sistema”²¹, facendo del cielo l’archetipo e della terra la copia. Pertanto, la pausa carnevalesca, con l’*ordo inversus* che caratterizza il suo eccezionale spazio-tempo, risponde a questo sistema che connette in uno il tempo astrale e quello del mondo sub-lunare nel momento in cui si rivela in esso una frattura, allorché, scrive Rang “il computo finì per non quadrare, quando l’armonia tra il cielo e la terra andò in frantumi, quando i due più grandi Dei che si rivelavano, il Sole e la Luna, non si lasciarono ricondurre a un calcolo!”²².

Konfetti, Püffe, verkehrte Welt [...]: wir dürfen davon ausgehen und werden am Schluß es gerechtfertigt finden, daß Hohngelächter des Karnevals Urwesenzug ist”.

¹⁶ Trad. *ivi*, 49. Ed. orig. *ivi*, 314: “die erste Blasphemie”.

¹⁷ Trad. *ibidem*. Ed. orig. *ivi*, 313: “Be-Lachens speit zsischenden Geifer des Aus- und Ver-Lachens”.

¹⁸ Vedi a tale riguardo il breve scritto “Intuition” uscito in *Die Kreatur* (Rang 1926-1927, 367-369).

¹⁹ In stretta connessione con questo accenno conclusivo del saggio sul Carnevale vi è l’importante saggio di Rang in forma di una lettera a Walther Rathenau, che Rang aveva conosciuto nel 1914 a Berlino, “Glaube, Liebe und Arbeitsamkeit. Ein Brief an Walther Rathenau” (Fede, amore e laboriosità. Una lettera a Walther Rathenau); la lettera è datata maggio 1914, dunque lo stesso anno in cui conosce personalmente Rathenau, ed è stata pubblicata su *Die Kreatur* (Rang 1927-1928b, 34-70). Sulla rivista *Die Kreatur*, oggetto in tempi recenti di un rinnovato interesse, si vedano gli articoli di Weidner 2016 e Rosso 2019.

²⁰ Trad. di Desideri in Rang 2008 [1983], 50. Ed. orig. Rang 1927-1928a, 314: “[...] eines Festes, an dem die Magd den Platz der Frau einnahm, der Sklave im Rang des Herrn einherschritt”.

²¹ Trad. *ibidem*. Ed. orig. *ivi*, 315: “Welt und Gott in ein System”.

²² Trad. *ivi*, 57-58. Ed. orig. *ivi*, 319: “[...] die Berechnung schließlich nicht aufging, wenn die Harmonie zwischen Himmel und Erde in den Bruch ging, wenn die beiden größten offenbarenden Götter, Sonne und Mond, sich nicht in eine Rechnung bringen ließen!”.

La conseguenza che Rang trae da quest'ordine di osservazioni è che “La follia abbaia contro la legge della ragione, ma la ragione escogita un posto nel suo sistema anche per la follia”²³. Di conseguenza la pausa dell'assenza di legge, in cui si condensa il significato del fenomeno carnevalesco (ma nella sua origine, non tanto nelle sue manifestazioni in epoca cristiana e post-cristiana), viene legalizzata: assumendo tale pausa il valore di un *interregnum* tra un'abdicazione e una nuova ascesa al trono. Il Carnevale viene così interpretato da Rang non tanto come un addio alla carne ma come un *car naval* che naviga tra la terra e il cielo:

Le *carnaval* sarebbe il *car naval*, il carro navale, quale ancor oggi avanza nel corteo carnevalesco, e che, nel Medioevo renano e fiammingo, veniva allestito dalla Gilda dei marinai per la riapertura della navigazione: la Nave dei Folli di Sebastian Brant – o la barca della falce lunare con la stella, che ancor oggi ondeggia sull'Oriente nella bandiera del Califfo (in quei paesi la luna nuova non si presenta all'occhio ferma e ritta sulla punta come una falce, ma mentre scivola distesa orizzontalmente come una barca), la nave che dalle acque del regno infero, nella rotazione annuale, innalza l'astro-sovrano verso l'alto Firmamento, verso la fortezza dello Zodiaco, la terraferma del cielo, la sua banchina, sulla quale, ora simile a un carro, continua a portarlo fino allo Zenith.²⁴

Tutte le successive figure (pagane e cristiane) che assume quello che Rang chiama “il tempo intercalare”²⁵ (dalle *twelve nights* dell'inglese Tempo dei buffoni alle dodici notti dei Re magi prima dell'Epifania) traggono qui la loro origine e ne rappresentano variazioni che rispondono allo stesso problema: all'angoscia per lo *hiatus* (per l'immensurabile abisso) che si spalanca nell'armonia del tutto, e quindi alla necessità di un ponte ovvero di una connessione che superi (almeno per il tempo circoscritto di una pausa) questo abisso.

La domanda da porsi a questo punto è se, pur nella peculiare forma di un tempo intercalare, dobbiamo comunque considerare la pausa carnevalesca come il sostanziale riproporsi di un tempo-spazio rituale certamente *sui generis*, ma in ogni caso del tutto funzionale ai riti che pongono in connessione il tempo celeste degli Dei e quello terrestre degli uomini: un tempo-spazio che assorbe nella sua stessa economia lo spirito originariamente sovversivo e irridente della risata carnevalesca. O, piuttosto, se non siamo di fronte alla maschera della sua assenza, alla stessa revoca tra le risa di ogni ordine cosmico-metafisico, dal momento che l'*interregnum* carnevalesco verrebbe a significare, in qualche modo, una relativizzazione del principio regale (del principio di sovranità) che pare governare il tempo ordinario che precede e segue ogni pausa. È a questa domanda, credo, che cerca di rispondere Rang con il blocco centrale dei §§ 3-5. In fondo, nella sua prospettiva, fermarsi alla razionalizzazione della pausa intercalare non renderebbe ragione di quanto preme nelle risa del suo irrompere. Vale a dire la “volontà di ebbrezza”²⁶ dionisiaca (il

²³ Trad. ivi, 54. Ed. orig. ivi, 316: “Die Tollheit bellt an wider das Gesetz der Vernunft, aber die Vernunft denkt auch der Tollheit einen Platz im System aus”.

²⁴ Trad. ivi, 55. Ed. orig. ivi, 317-318: “Le carnaval sei der car naval, der Schiffwagen, wie er noch heute im Karneval-Zug fährt, wie er im rheinischen und vlämischen Mittelalter zur Wiederöffnung der Schifffahrt von der Schiffergilde gestellt ward, das Narrenschiff Sebastian Brants - und der heute noch über dem Orient in der Fahne des Kalifen schwebende Kahn der Mondsichel mit dem Stern drin (in jenen Breiten steht für das Auge der Jungmond nicht sichelgleich auf der Spitze, sondern schwebt breit als Kahn), das Schiff, das aus den Wässern des Untereichs das Herrscher-Gestirn im Jahrmlauf hochtrug zum oberen Firmament, zur Veste des Tierkreises, des Himmels-Festlandes, Himmels-Dammes, auf dem es, nun gleich einem Wagen, ihn weiter trug zur Kulmination”.

²⁵ Trad. ivi, 54. Ed. orig. ivi, 316: “die Schaltzeit”.

²⁶ Trad. ivi, 62. Ed. orig. Rang 1927-1928a, 321: “der Wille zum Rausch”.

vero e proprio tema dei §§ 3-5), nel presupposto che “le orge dionisiache della religione orfica ridestavano nei tempi intercalari il caos rimosso”²⁷.

Le pagine dedicate al dionisiaco, che vanno anche lette nella chiave auto-biografica della crisi del cristianesimo di Rang, sono pagine dove il lettore si sottrae a stento a una sorta di vertigine. Qui Rang vede in Dioniso, cioè nel nuovo Dio che “si lanciò nelle vene di tutti i vecchi e decadenti Dei”²⁸, e nelle Feste e riti che lo celebrano, la verità che ogni metamorfosi carnealesca cela. Qui per Rang sta la stessa origine della moderna libertà dello spirito e dell’anima, forse la stessa origine della moderna soggettività nel suo balzare nel tempo come una capriola carnealesca. Atene e la Grecità tutta, sono intese pertanto nel segno del dilaniante riso dionisiaco che si fa di nuovo cannibalesco, con i cortei delle Menadi e in altri modi. Sono pagine in cui si interpreta lo spirito dionisiaco con una visionarietà che sorpassa talvolta persino Nietzsche:

Nell’ebbrezza di Dioniso Atene ha strappato di mano il predominio alla sobria virtù dei Lacedemoni ligi alle leggi; in quella orgiastica battaglia della temerarietà, che i Greci hanno vinto a Salamina [apro una parentesi: è lo stesso Erodoto nel libro VIII delle *Storie* (65, 5-9) a ricordare il grido mistico-iacchico che risuona da Eleusi prima della battaglia F.D.] ottenendo il dominio del mare, nello stesso spirito di una ferinità calpestante l’umano nel quale essi, all’inizio della battaglia, hanno portato una vittima sacrificale a Dioniso – non a Zeus, non ad Atena, non agli Dei del mare! –: e non un capro o un torello – ma un sacrificio umano: tre prigionieri vivi!²⁹

Dioniso regna però solo negli Interregni rispetto al tempo degli Dèi ordinari, nei mesi dell’assenza di Apollo in cui perfino “Delfi sottostava a Dioniso”³⁰. Ma c’è un momento – si chiede a questo punto Rang – in cui anche in Ellade i diversi carnevali, i diversi riti intorno al dionisiaco, confluiscono in un unico carnevale dello spirito? Una domanda alla quale risponde asserendo che è questo il tempo in cui il *pathos* dionisiaco prende un corpo volatile e sfuggente nel dominio della parola. Il *car naval*, il carro dell’ascesa dal mondo terreno al mondo celeste, si trasforma nel carro di Tespi e la maschera irridente diviene quella dell’Ipocrita, dell’attore. Quindi il processo che Rang disegna con grande maestria è quello che va dal tempo rovesciato delle processioni dionisiache al tempo tragico e comico del *theatrum*:

Da quel tempo ogni umano lottare per la verità ha origine dalla Commedia che l’Ellade ha allora recitato. Dal disperato coraggio di recitare la Commedia, quando gli Dei venivano meno, anche al di fuori dei tempi intercalari. Dal coraggio di recitare la Commedia come una Tragedia. La teatrale battaglia di Salamina ce ne sia testimone.³¹

²⁷ Trad. *ibidem*. Ed. orig. *ibidem*: “der Wille zum Rausch”; “Die Dionysos-Orgien der orphischen Religion auferwecken in Schaltzeiten das ausgeschaltete Chaos”.

²⁸ Trad. *ivi*, 65. Ed. orig. *ivi*, 323-324: “[...] schwang sich [...] in die Adern all der alten alternden Götter”.

²⁹ Trad. *ivi*, 65-66. Ed. orig. *ivi*, 324: “Im Rausch des Dionysos hat Athen der nüchternen Tugend gesetzlicher Lakedämonier die Vormacht aus den Händen gerissen, in jener orgiastischen Schlacht der Tollkühnheit, bei Salamis, die sie, und mit ihr die See-Herrschaft, gewonnen haben in demselben Geist einer die Menschlichkeit mit Füßen tretenden Wildheit, in dem sie dem Dionysos – nicht dem Zeus, nicht, der Athene, nicht den Göttern des Meers! – zum Schlachtbeginn das Schlacht-Opfer gebracht: nicht von Bock oder Farren – ein Menschen-Opfer: drei lebendige Gefangne!”.

³⁰ Trad. *ivi*, 72. Ed. orig. *ivi*, 328: “Delphi dem Dionysos unterstand”.

³¹ Trad. *ivi*, 67. Ed. orig. *ivi*, 325: “Alles Ringen der Menschheit seitdem um die Wahrheit kommt von der Komödie, die Hellas damals gespielt. Von dem verzweifelten Mut, Komödie zu spielen, wenn die Götter im Stich ließen, auch außerhalb der Schalt-Zeit. Von dem Mut, die Komödie als Tragödie zu spielen. Die Theater-Schlacht von Salamis sei uns dazu Zeuge”.

Ed è in questa stessa chiave che Rang legge i *Dialoghi* platonici, non lontano dallo spirito stesso con cui si conclude il *Simposio*. Pure qui irrompe un corteo di ebbri prima che ci si congedi nel segno dell'unità di Commedia e Tragedia, allorché Socrate esce di scena come un consumato attore. Anche rispetto a quanto nel disordine carnevalesco viene in ultima istanza a rappresentare l'ordine, l'ebbrezza (dionisiaca e della parola) significa "l'Originario, il Travolgente"³², ma in quanto espressione - in ultima istanza - di una libertà senza presupposti (priva di *archè*: anarchica): l'ebbrezza "liberamente inebriarsi"³³, cui segue quella "spiritualmente libera, che si serve della prima all'inizio come veicolo, poi come simbolo"³⁴. Un processo di spiritualizzazione dell'ebbrezza originaria da cui sorge la stessa ragione nel suo dispiegarsi calcolante che converte il "mistico vino" dell'*En-theosiasmos* (cfr. Rang 1922-1923, 93) in forma stessa di sapienza, come avviene ad esempio (osserva Rang) per Filone Ebreo, che giunge a chiamare "Entusiasmo la sua dottrina"³⁵.

Al termine di questo breve *excursus* dentro la *Historische Psychologie des Karnevals* resta, per congedarci, un ultimo problema. Ed è questo: in che misura questo rovesciamento, in virtù del quale l'originaria e dilaniante ebbrezza (quel *diasparagmos* dionisiaco che perfino nell'attimo estatico si traduce in "smembramento del tempo, non ricostituzione della sua unità")³⁶ si converte nella sobria *ebrietas* della sapienza, trovando nella parola della tragedia non solo un passaggio necessario, ma la condizione della sua possibilità? Per tentare al riguardo una risposta o almeno per definirla nei suoi contorni, prima ancora che al dialogo che nella tragedia intercorre tra gli uomini e gli Dei, bisogna pensare alla peculiarità del tempo tragico e all'evento che ne segna l'origine-distacco dalla dimensione rituale. Si intende con ciò quel momento di altissimo e intenso dialogo che Rang intrattiene nel 1924 con Walter Benjamin a proposito dell'origine sacrificale della tragedia nella forma di un agone³⁷; un agone che Rang assimila ad un "giudizio contro Dio" nel quale viene "invocato un superiore Dio-salvatore"³⁸. L'agone assume per Rang la forma di una gara, nella quale la vittima, nella corsa all'altare sacrificale, può imboccare la porta della salvezza e sfuggire al coltello del sacerdote. Un tema che Rang sviluppa soprattutto nel secondo più ampio frammento *Teatro e agone*. Qui la fuga in quanto "corsa redentrice" assume esplicitamente un significato spirituale, in quanto "fuga dell'anima di fronte al destino"³⁹. Un passo che potrebbe essere inteso in controcanto con un altro del saggio sul carnevale: "ragione - scrive qui Rang - è fuga dall'angoscia; ed ebbrezza - è angoscia e fuga dinanzi all'assenza di angoscia, fuori dalla ragione"⁴⁰. Affermazioni, queste, che pongono un ultimo, estremo in-

³² Trad. *ivi*, 78. Ed. orig. *ivi*, 331: "das Ursprüngliche, Überwältigende".

³³ Trad. *ibidem*. Ed. orig. *ibidem*: "der frei angetrunkene Rausch".

³⁴ Trad. *ibidem*. Ed. orig. *ibidem*: "der frei angetrunkene Rausch", "dem der freigeistige nachfolgt, indem er sich seiner zuerst als Vehikels, danach als Symbols bedient".

³⁵ Trad. di Desideri in Rang 2008 [1983], 79. Ed. orig. Rang 1927-1928a, 332: "[...] nennt seine Gelehrsamkeit Entusiasmus".

³⁶ Così scrivevo in "L'ultimo Carnevale. Florens Christian Rang", saggio premesso all'edizione italiana (Desideri 2008 [1983], 38).

³⁷ La documentazione di questo dialogo è ora raccolta in Benjamin, ed. Barale 2018, 403-420. Di particolare rilievo sono qui due testi di Rang, il primo "Agone e teatro" ("Agon und Theater", Benjamin 1996, 416-417) è un frammento tratto dal taccuino di Rang chiamato *Hefi Tyrtaeus* (vedi per questo la nota 24 della curatrice in Benjamin, ed. Barale 2018, 411), il secondo, "Teatro e agone" ("Theater und Agon", Rang in Benjamin 1996, 425-428) costituisce uno sviluppo del primo frammento ed è contenuto in una lettera di Rang a Benjamin del 27 gennaio 1924.

³⁸ Cfr. Rang, *Agone e teatro*, in Benjamin, ed. Barale 2018, 411. Ed. orig. Rang in Benjamin 1991, 891: "[...] im Gericht gegen Gott ein höherer Heiland-Gott erbetet wird".

³⁹ Cfr. Rang, *Teatro e agone* (*ivi*, 414). Ed. orig. *ivi*, 425: "Die Seelenflucht vor dem Geschick".

⁴⁰ Trad. di Desideri in Rang 2008 [1983], 79. Ed. orig. Rang 1927-1928a, 333: "Vernunft - ist Flucht vor Angst; und Rausch - ist die Angst und Flucht vor Angstlosigkeit, heraus aus der Vernunft".

terrogativo: c'è un ritorno in sé nella linea sottile che tiene insieme questa duplice fuga (fuga dall'angoscia e fuga dinanzi all'assenza di angoscia)? Interrogativo al quale si potrebbe rispondere: la possibilità etico-teoretica di un ritorno in sé, nel senso di una redenzione problematica (come Rang osserva citando lo stesso Benjamin⁴¹) è anticipata proprio nell'agone tragico come "infra-azione dell'astrologia, e quindi fuga dal destino, così come determinato dal corso degli astri"⁴². Fuga in sé⁴³ – si potrebbe dire – in uno con la fuga attraverso cui il predestinato al sacrificio "si libera dal suo destino di vittima"⁴⁴, trovando una via di fuga nell'emiciclo teatrale. Ma questa possibilità di salvezza/fuga è connessa alla stessa origine agonico-teatrale⁴⁵ della parola filosofica, poiché, come Rang osserva nel citato frammento *Teatro e agone*, il *dialogo* stesso (anche quello platonico) è una gara di parole e quindi una corsa del pensiero per la salvezza. Forse proprio a questo riguardo, in uno dei momenti di massima intensità nel dialogo tra Rang e Benjamin, possiamo cogliere conclusivamente una qualche assonanza con la figura della *synderesis* a cui pensa l'ultimo Warburg. In ogni caso, questo passo di Rang vale come una critica a priori di ogni teologia politica (nel senso di Schmitt), nella stessa misura in cui lo vale per Benjamin.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin Walter (1991 [1974]), "Ursprung des deutschen Trauerspiels" (1928), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Teil 1, unter Mitwirkung von Th.W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 203-430. Trad. e cura di Alice Barale (2018), *Origine del dramma barocco tedesco*, prefazione di Fabrizio Desideri, Roma, Carocci.
- (1996), *Gesammelte Briefe 2: 1919-1924*, hrsg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. parziale di Anna Marietti, Giorgio Backhaus (1978), *Lettere 1913-1940*, raccolte da Gershom Scholem, Th.W. Adorno, Torino, Einaudi.
- Buber Martin (1972), *Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten 1: 1897-1918*, mit einem Geleitwort von Ernst Simon und einem biographischen Abriss als Einleitung von Grete Schaeder, Heidelberg, Schneider.

⁴¹ Cfr. Benjamin, ed. Barale 2018, 171: "Ma nel finale della tragedia risuona sempre un *non liquet*. La soluzione è sì ogni volta anche redenzione; ma soltanto momentanea, soltanto problematica, limitata": si tratta di uno dei passi del *Trauerspielbuch* benjaminiano dove più forte è il debito con Rang o meglio dove con più forza si manifesta il loro dialogo. Ed. orig. Benjamin 1991 [1974], 296: "Aber es klingt im Schluß der Tragödie ein non liquet stets mit. Die Lösung ist zwar jeweils auch Erlösung; doch nur jeweilige, problematische, eingeschränkte".

⁴² Rang, *Teatro e agone*, in Benjamin, ed. Barale 2018, 415. Ed. orig. Rang in Benjamin 1996, 425-426: "Die Tragödie ist der Bruch der Astrologie und also das Entlaufen aus dem Sternlauf-Geschick".

⁴³ Per questa idea di "fuga in sé" coincidente con la forma stessa della *conscientia* cfr. Desideri 1998, 210.

⁴⁴ Rang, *Teatro e agone*, in Benjamin, ed. Barale 2018, 415. Ed. orig. Rang in Benjamin 1996, 426: "der von seinem Opfergeschick sich löst".

⁴⁵ Al riguardo, nel frammento contenuto nella citata lettera a Benjamin del 1924, Rang non omette di segnalare la stretta connessione della sua riflessione più recente con quella sul *car naval* (cfr. Rang in Benjamin, ed. Barale 2018, 414-415: "Ma oltre alla parola (prot-)agonista, ti ricordo il *carro* di Tespi, il *car naval*, che segue la rotazione degli astri nel cielo, ma non nell'ordine (astrologico) stabilito, bensì (nel tempo intercalare) nella sua dissoluzione, così che dall'angoscia possa scaturire qui l'estasi: la libera parola (*dictamen*) scavalcare la legge; il nuovo Dio (Dioniso) superare gli antichi. Ti rimando per questo al mio saggio sul carnevale". Ed. orig. Rang in Benjamin 1996, 425: "Aber außer dem Wort (Prot)Agonist mache ich Dich aufmerksam auf den Thespis-Wagen, den *car naval*, der den Himmels-Umschwung der Gestirne nachfährt, aber nicht in der gesetzten (astrologischen) Ordnung, sondern (in der Schaltzeit) in ihrer Auflösung so, daß hier die Ekstase aus der Angst sich vordrängen kann; das freie Wort (dictamen) das Gesetz überheben kann; der neue Gott (Dionysos) die alten überwinden kann, Ich verweise da auf meinen Carneval-Aufsatz..." (sottolineatura nell'originale).

- Desideri Fabrizio (2008 [1983]), "L'ultimo Carnevale. Florens Christian Rang", in F.C. Rang, *Psicologia storica del carnevale*, trad. e cura di Fabrizio Desideri, commento di Massimo Cacciari, Torino, Bollati Boringhieri, 7-43.
- (1998), *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica*, Milano, Feltrinelli.
- (2016), "L'estetica possibile di Aby Warburg: energetica, patetica, simbolica, drammatica (con una coda su Georg Hirth come fonte trascurata del pensiero warburrghiano)", in Alice Barale, Fabrizio Desideri, Silvia Ferretti (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Milano, Mimesis, 63-83.
- Hofmannsthal Hugo von, Rang F.C. (1959), "Briefwechsel 1905-1924", *Die Neue Rundschau*, vol. 70, n. 1-4, 402-448.
- Jäger Lorenz (1998), *Messianische Kritik. Studien zu Leben und Werk von Florens Christian Rang*, Köln, Böhlau.
- Montanelli Marina (2019), "Florens der Christ. Un commento a 'La via dell'interpretazione messianica' di Florens Christian Rang", *Aisthesis*, vol. 12, n. 2, 101-107, doi: 10.13128/Aisthesis-10721.
- Nicolaus Ute (2004), *Souverän und Märtyrer: Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Paquet Alfons (1926-1927), "Florens", *Die Kreatur*, vol. 1, n. 1, 131-134.
- Rang F.C. (1922-1923), "Goethe's Selige Sehnsucht", *Neue Deutsche Beiträge*, vol. 1, 83-125.
- (1924), *Deutsche Bauhütte. Ein Wort an uns Deutsche über mögliche Gerechtigkeit gegen Belgien und Frankreich und zur Philosophie der Politik*, mit Zuschriften von Alfons Paquet, Ernst Michel, Martin Buber, et al., Sannerz-Leipzig, Gemeinschafts-Verlag Eberhard Arnold.
- (1926-1927), "Intuition", *Die Kreatur*, vol. 1, n. 1, 367-369.
- (1927-1928a), "Historische Psychologie des Karnevals", *Die Kreatur*, vol. 2, n. 2, 311-343. Trad. e cura di Fabrizio Desideri (2008 [1983]), *Psicologia storica del carnevale*, commento di Massimo Cacciari, Torino, Bollati Boringhieri.
- (1927-1928b), "Glaube, Liebe und Arbeitsamkeit. Ein Brief an Walther Rathenau", *Die Kreatur*, vol. 2, n. 2, 34-70.
- (1954), *Shakespeare der Christ. Eine Deutung der Sonette (1915-1924)*, hrsg. von Berhard Rang, Heidelberg, Lambert Schneider.
- (1983), *Historische Psychologie des Karnevals*, hrsg. von Lorenz Jäger, Berlin, Brinkmann & Bose.
- Rosenzweig Franz (1979), *Briefe und Tagebücher*, in Id., *Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften*, Bd. I, Teil 2, hrsg. von Rachel Rosenzweig, Edith Rosenzweig-Scheimann, unter Mitwirkung von Bernhard Casper, Haag, M. Nijhoff.
- Rosso Enrico (2019), "Ein 'Zusammengehen ohne Zusammenkommen'. Der Entstehungsprozess des intellektuellen Netzwerkes um die Zeitschrift *Die Kreatur*", *Naharaim*, vol. 13, n. 1-2, doi: 10.1515/naha-2019-0006.
- Scholem Gershom (1978), *Von Berlin nach Jerusalem*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. di Saverio Campanini (2004), *Da Berlino a Gerusalemme. Ricordi giovanili*, a cura di Giulio Busi, nuova ed. ampliata, Torino, Einaudi. [La prima ed. del 1988, dello stesso titolo, presso Einaudi, è tradotta da A.M. Marietti].
- Weidner Daniel (2016), "'Going together without coming together': 'Die Kreatur' (1926-1929) and Why We Should Read German Jewish Journals Differently", *Naharaim*, vol. 10, n. 1, 103-126, doi: 10.1515/naha-2016-0006.



Citation: G. Guerra (2020) Il re del Carnevale? Raccontare i miti a Weimar. *Lea* 9: pp. 293-302. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12436>.

Copyright: © 2020 G. Guerra. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il re del Carnevale? Raccontare i miti a Weimar

Gabriele Guerra

Sapienza Università di Roma (<gabriele.guerra@uniroma1.it>)

Abstract

Between 1927 and 1928 two curious studies were published in Germany with an historical-religious issue: *Historische Psychologie des Karnevals* by Florens Christian Rang, and a volume of dialogues – retracing the structure of the Macrobio's *Saturnalia* – by Werner Hegemann, *Der gerettete Christus, oder Iphigenies Flucht vor dem Ritualopfer*. In both texts we find the theme of the “king of the Saturnalia”, which – based on previous fragile conjectural interpretations by James George Frazer, that hypothesized a parallel between the sacrifice of the roman Saturnal-king and the crucifixion of Christ – is interpreted as the sovereign of a carnivalesque interregnum that subverts the order of the cosmos, and founds in this space-time alternation a model of “closed destiny” from which man incessantly tries to escape.

Keywords: Florens Christian Rang, political theology, sacrifice, sovereignty, Werner Hegemann

L'ultima parte dello *Zauberberg* di Thomas Mann, che ha seguito per quasi mille pagine le disavventure del giovane protagonista nel sanatorio svizzero di Davos, è tutta incentrata su Hans Castorp, che adesso si trova in un apocalittico scenario di guerra con altri commilitoni, avanzando e cadendo nel fango assieme a loro. Mann lascia volutamente incerto il suo destino, per chiedersi, proprio nell'ultima frase che chiude il romanzo: “wird auch aus diesem Weltfest des Todes, auch aus der schlimmen Fieberbrunst, die rings den regnerischen Abendhimmel entzündet, einmal die Liebe steigen?”¹.

Quello cui il celebre scrittore in questo passo famoso allude, senza voler dare una risposta, è il fatto che la guerra mondiale appena trascorsa venne da troppi considerata al suo scoppio come festa dei sensi, del risveglio della vita, benché si sia rapidamente rivelata una mattanza infinita di un'intera generazione europea.

¹ Ed. orig. Mann 1952, 900. Trad. di Colorni in Mann 2010, 1069: “Forse che anche da questa sagra mondiale della morte, da questa voluttà smaniosa e maligna che incendia tutt'intorno il piovoso cielo della sera, potrà un giorno innalzarsi l'amore?”.

Occorre dunque tenere presente questo doppio registro psicologico (ebbrezza dionisiaca prima, sentimento funebre e senso di perdita dopo²) se vogliamo provare a penetrare nell'atmosfera culturale degli anni Venti della Repubblica di Weimar al centro di questo intervento: ovvero esaminando i contributi di due autori tedeschi poco noti, usciti pressoché negli stessi anni: *Historische Psychologie des Karnevals* di Florens Christian Rang (1864-1924) e *Der getetete Christus* di Werner Hegemann (1881-1936). Si potrebbe dire che tali opere, di difficile collocazione disciplinare, contengano al loro interno sia l'ebbrezza dionisiaca che il sentimento funebre; un sentimento culturale profondamente ambivalente che possiamo veder simboleggiato nel passaggio dal Carnevale alla quaresima, dal Martedì Grasso al Mercoledì delle Ceneri.

Al centro di questo breve intervento non vi sarà cioè una riflessione storico-religiosa e antropologico-folklorica circa tale passaggio rituale – ben noto peraltro alla ricerca che qui non verrà esaminata –, bensì un sondaggio analitico che parta dai due testi citati per provare a interrogarne la natura e la collocazione storica e letteraria all'interno del dispositivo simbolico dell'identità tedesca, tra ideali della sovranità e sua perdita.

L'idea cioè è quella di isolare un singolo *pattern* narrativo circa la fine del Carnevale, spesso rappresentata da una figura che si presenta in fattezze regali, prima onorata e riverita, poi uccisa secondo modalità diverse; un modello che viene ripreso, in circostanze e secondo premesse diverse, da due testi che condividono questo singolo tratto folklorico, che usano in senso differente, ma perseguendo in fondo lo stesso obiettivo di fondo: quello di stabilire le coordinate profonde e segrete alla base di una rilettura alternativa del Carnevale³.

Vediamo allora la matrice di questo *pattern* narrativo, ciò che Sir James George Frazer così riassunse, nella edizione abbreviata del suo fluviatile trattato *The Golden Bough*, del 1922:

We have seen that in Italy, Spain, and France, that is, in the countries where the influence of Rome has been deepest and most lasting, a conspicuous feature of the Carnival is a burlesque figure personifying the festive season, which after a short career of glory and dissipation is publicly shot, burnt, or otherwise destroyed, to the feigned grief or genuine delight of the populace. If the view here suggested of the Carnival is correct, this grotesque personage is no other than a direct successor of the old King of the Saturnalia, the master of the revels, the real man who personated Saturn and, when the revels were over, suffered a real death in his assumed character.⁴

Quello di Frazer è anzitutto un modello narrativo, fascinoso ed evocativo come tutte le narrazioni intorno alle origini⁵. Però è anche – ovviamente – un modello speculativo ed analitico, che a sua volta poggia su due postulati tra loro collegati: 1) un nesso forte (che in Frazer risulta

² È merito di Luca Crescenzi non solo di aver prodotto la nuova, interessantissima edizione dello *Zauberberg* già citata, ma anche di aver sistematicamente sottolineato la presenza della malinconia nel romanzo (che sta a significare qui il sentimento funebre), sia come sentimento dominante, che come etichetta storico-culturale che infine come implicazione esoterica, cfr. Crescenzi 2011.

³ Lo scopo di queste pagine, in tal senso, è molto limitato: ripercorrere i testi di Rang e di Hegemann come testimonianza di questa lettura antropologico-letteraria del Carnevale, con implicazioni e ricadute politiche, che permettono di illuminare di una luce sostanzialmente inedita alcune dimensioni della storia intellettuale tedesca d'età weimariana.

⁴ Ed. orig. Frazer 1983 [1922], 768. Trad. di Rosati Bizzotto in Frazer 1992 [1925], 651: "Abbiamo visto che in Italia, in Spagna e in Francia, ossia nei paesi in cui l'influenza di Roma è stata più profonda e duratura, un cospicuo carattere del Carnevale è una burlesca figura che rappresenta questo periodo di feste e che, dopo una breve carriera di gloria e di dissipazioni, viene pubblicamente fucilata, bruciata o in altra maniera distrutta tra il simulato dolore del popolino o tra la sua gioia reale. Se la nostra idea del Carnevale è corretta, questo grottesco personaggio non è altro che un diretto successore dell'antico re dei saturnali, il signore della festa, l'uomo vero che personificava Saturno e che quando la festa aveva termine era messo a morte in rappresentanza di lui".

⁵ Sulla ricezione in ambito letterario (di matrice essenzialmente britannica) dell'opera frazeriana cfr. Vickery 1973.

fin troppo sistematico) tra antichità classica e cristianesimo (i *Saturnalia* romani e il Carnevale), fondato sul sacrificio rituale, che a sua volta 2) stabilisce un ritmo concettuale e simbolico, per così dire, tra una “sovranità dell’infrazione” che sembra caratteristica del periodo carnevalesco, e il successivo ristabilimento espiatorio dell’ordine. In filigrana a questo doppio ordine di motivi ritroviamo un atteggiamento intellettuale, centrale nella ricognizione che segue e che possiamo definire di fascinazione verso il “pensiero selvaggio”: attraverso cioè un vertiginoso viaggio tra fonti classiche, tradizioni folkloriche, interpretazioni antropologiche, azzardati collegamenti, *Il ramo d’oro*, prima che come saggio di mitologie comparate, si offre all’attenzione come un percorso di individuazione narrativa, “come matrice di un nuovo ordine estetico” (Dei 1998, 295) che intende *razionalizzare* la profonda, selvaggia alterità alla base della nostra cultura occidentale, tra paganesimo e cristianesimo, restituendola in forma di racconto nuovo sulle origini.

Il Carnevale, in questo senso, si offre come figura concettuale perfetta per incarnare questa alterità selvaggia *dentro* l’orizzonte razionalizzatore della civiltà moderna: un fenomeno complesso e pericoloso, insomma, che il gesto dell’osservatore che lo analizza riesce a esorcizzare solo in parte, e solo in termini per così dire letterari.

Frazer, in questo contesto, assolve proprio a una tale funzione: presentando al pubblico colto di lingua inglese una impressionante panoplia di riti, di miti e di culti, risponde a una esigenza di ordine evidentemente interpretativo – ma anche a quella più sotterranea e proprio per questo più potente, di evocazione di quegli stessi antichissimi racconti. Allo stesso modo, i due autori al centro di questo intervento intendono mostrare, sotto il velo di un percorso interpretativo ricco ed erudito circa il Carnevale, le tracce persistenti della violenza che la riscoperta delle matrici antropologiche, rituali e mitografiche di questo fenomeno reca con sé. Partendo dunque da *Historische Psychologie des Karnevals* di Florens Christian Rang, si può osservare preliminarmente come l’itinerario intellettuale dell’autore sia tutto nel segno della *conversione*: snodandosi dagli iniziali studi di giurisprudenza e teologia, passando per la professione di *Regierungsrat* e l’adesione entusiastica al nazionalismo guglielmiano e finendo poi, sull’onda del mattatoio bellico, per sfociare nel suo più radicale rifiuto, in nome di un altrettanto radicale pacifismo antinazionalista e cosmopolita. Una vera e propria *metanoia* intellettuale, insomma: ovvero una procedura di secessione, come è stata chiamata, di un “monaco nella più assoluta profanità” (Desideri 2008, 9)⁶. Per Rang, in effetti, diritto, teologia, politica e filosofia costituiscono un tutto unico, che costituisce a sua volta il carattere specifico dell’essenza tedesca, contro cui occorre lanciare i propri strali critici – dal momento che il diritto, la teologia, la politica e la filosofia tedesche formano il *Geist* della Germania, e più ancora stabiliscono il culto ad esso tributato. Con gesto nietzschiano, in effetti, Rang ha condotto inesorabilmente “den Kampf gegen die Idolatrie des Geistes”⁷, come ricordava pochi anni dopo la sua morte Walter Benjamin, che di Rang fu amico e interlocutore intellettuale.

Psicologia storica del carnevale è un testo che si basa su una conferenza tenuta da Rang nel 1909, che venne pubblicato postumo nel 1928. Rang vuole con esso indagare la funzione mitico-simbolica di questa festa. Non è un caso che le prime parole del saggio siano “Krieg, Revolution, Verworrenheit, dumpfes Dröhnen und Beben”⁸, che intendono descrivere la situazione

⁶ Rimandiamo a questo piccolo libro, che rappresenta l’unica edizione in lingua italiana delle poche opere sparse di Rang (già uscito nel 1983), in quanto contributo prezioso al suo pensiero, incarnato dal saggio introduttivo di Desideri – che ripercorre l’intero pensiero rangiano – e da quello conclusivo di Massimo Cacciari, che invece si concentra sul significato filosofico del Carnevale: Cacciari 2008, 99-120. Su Rang cfr. anche Thaler 1996 e Jäger 1998.

⁷ Ed. orig. Benjamin 1991 (1972), 332. Trad. di Ganni in Benjamin 2003, 16: “La lotta contro l’idolatria dello spirito”.

⁸ Ed. orig. Rang 1927-1928, 311. Trad. di Desideri in Rang 2008, 45: “Guerra, rivoluzione, scompiglio, cupo rimbombo e tremito”.

storico-spirituale del tempo, quella di un'Europa uscita dall'immane catastrofe della Grande Guerra. Dietro le apparenze leggere di una festa di gaiezza e di mascheramenti, dunque, Rang scorge qualcosa di mortalmente serio: vi è un nesso, ancora impensato, tra guerra e Carnevale. Il riso del Carnevale va cioè riletto come un riso di "guerra", di "Revolution, alles Wühlende war". "Karneval des Schicksals Zerreißer gewesen von Glücken, Ordnungen, Ruhen!"⁹. Ancora e conseguentemente, secondo Rang il Carnevale è una manifestazione profondamente teologica, le cui forme rovesciate rimandano a quel nesso originario con la guerra e con le sue atrocità, destinate a negare ogni divinità: "ein gräßliches Lachen: den Durchbruch des menschlichen Hohngelächters"¹⁰.

Di conseguenza, un tale Carnevale, dal carattere radicalmente marginale (sia in senso temporale che funzionale), assume lineamenti inequivocabilmente politici: "Karneval ist eine Pause, das Interregnum zwischen einer Thron-Entsagung und Thron-Besteigung"¹¹. Per il "pensiero selvaggio", tale interregno è qualcosa di costitutivamente destabilizzante, cui occorre una procedura rituale di attenuazione dell'angoscia che tale stato intermedio inevitabilmente genera. "Und so wild wie die Angst war, so wild der Freuden-Jubel, wenn das Gestirn heil durchkommt, wenn endlich, endlich, das glückhafte Schiff aus der nächtigen Tiefe auf das Feste hockommt"¹². Per Rang, inoltre, ciò che in origine era una festa di compensazione psicologica dell'incertezza ontologica e cosmica, si fissa poi storicamente in una serie di manifestazioni religiose, tipiche del mondo greco, che ne determinano il carattere storico-religioso intrinsecamente dionisiaco: "Die Dionysos-Orgien der orphischen Religion auferwecken in Schaltzeiten das ausgeschaltete Chaos"¹³; in tal modo, "durch das Kalender-Loch der Unordnung brach der Triumphzug des Dramas der Außerordentlichkeit"¹⁴: un dramma che reca in sé la passione della soggettività, il *pathos* del soggetto greco-occidentale. La sovrapposizione pressoché totale tra dato storico-classico e attualità per così dire metafisica (venata cioè da un imperativo nietzschiano di critica radicale e di rinvenimento, su un piano del tutto nuovo, del dato identitario sentito come originario, una *metanoia* del pensiero stesso che inverte il suo movimento ritrovando il cielo agli antipodi; cfr. Desideri 2008, 31) si dispiega ad esempio in un passo in cui Rang riporta la condizione psicologica degli Ateniesi temporaneamente sconfitti dai Persiani e costretti all'esilio – ma che sembra parlare della condizione psicologica dei tedeschi usciti sconfitti dallo scontro europeo: "Ein Karneval unaufhörlicher Empörung Entsetzter, die Wiedereinsetzung begehrt in den Besitz von Vater-Land und Väter-Glaube, ohne darin je wieder ansässig werden zu können"¹⁵.

L'interregno istituito dal Carnevale, dunque, sospende il *logos* ordinatore (di discorsi e di ritmi temporali) e introduce il tempo intercalare del di-vertimento, che spinge l'uomo a un ripensamento radicale della propria esistenza:

⁹ Ed. orig. *ibidem*. Trad. *ibidem*: "rivoluzione che tutto sconvolge"; "Carnevale del destino, quasi ancora atroce e pure esaltante, [...] dilaniatore di felicità, ordini, quieti".

¹⁰ Ed. orig. ivi, 312. Trad. ivi, 49: "Il carnevale è un pezzo di storia della religione, e il riso carnevalesco la prima blasfemia".

¹¹ Ed. orig. ivi, 317. Trad. ivi, 54: "il carnevale è una *pausa*, l'*interregnum* tra un'abdicazione e l'ascesa al trono".

¹² Ed. orig. ivi, 320. Trad. ivi, 59: "E così selvaggia come fu l'angoscia, così selvaggio è il giubilo di gioia quando, finalmente, la fortunata nave dalle profondità notturne si innalza alla festa!".

¹³ Ed. orig. ivi, 321. Trad. ivi, 62: "Le orge dionisiache della religione orfica ridestavano nei tempi intercalari il caos rimosso".

¹⁴ Ed. orig. ivi, 324. Trad. ivi, 66: "attraverso il buco del disordine del calendario irruppe il corteo trionfale del dramma della straordinarietà".

¹⁵ Ed. orig. ivi, 327. Trad. ivi, 71: "Un carnevale di incessante ribellione da parte di spossessati che bramavano la reintegrazione nel possesso della terra patria e della fede dei padri, senza poter mai raggiungere di nuovo una stabile dimora".

Ausrauschung - Einrauschung: dahinter steht der Anfang, das religiöse Grund-Erlebnis, dessen Gewalt dem Menschen Gewalt getan hat [...], das ewig-erschütternde, allen Fluch, allen Segen in sich tragende religiöse Ur-Erlebnis: *daß der Geist über die Seele kommen ist und die Seele über den Geist will*.¹⁶

Riso e angoscia, insomma, vengono esposti dal Carnevale sullo stesso piano ontologico, che produce una nuova realtà fondata su una ritmica dialettica implacabile: tra fine e inizio dell'ebbrezza dionisiaca, tra sovranità legittima e sovranità dell'infrazione, tra *taxis* apollinea e dissestamenti dionisiaci.

Quella di Rang insomma appare come una re-interpretazione radicale del Carnevale, in senso letterale: una rotazione del pensiero, una *metanoia* appunto, in cui ciò che è feriale (la festa dell'ordine) diviene festivo (l'ordine della festa); ciò che è Logos diventa Riso, ciò che è teologico-politico in senso originario (l'instaurazione di un ordine cosmico) diventa teologico-politico in un senso ribaltato (il necessario dissestamento dell'ordine mondano, per il ristabilimento di un "nuovo" ordine superiore).

In tutto ciò, beninteso, Cristo e il cristianesimo giocano un ruolo letteralmente cruciale: nel senso che il Carnevale espone lo scandalo della Croce, diventando "festa crudele" nel senso indagato da Furio Jesi¹⁷. "Nicht jeden Gott verhöhnt Karneval; er verhöhnt den Heiland, den Erlöser vom Fluch des Gesetzes, der nicht kräftig genug aus dem Kosmos erlöst"¹⁸. Per Rang, insomma, il Carnevale è una teologia politica rovesciata, in cui il re viene "legalmente" messo a morte, perché non riesce a instaurare *davvero* un nuovo ordine – e perché *dopo* di lui non può che arrivare la Quaresima che prelude alla Pasqua.

Tenendo a mente questo primo risultato affrontiamo ora il secondo testo da prendere in esame, *Der gerettete Christus* di Werner Hegemann. L'autore è al tempo ben noto nell'ambiente intellettuale di lingua tedesca, da Stefan Zweig a Joseph Roth, da Walter Benjamin a Horkheimer & Adorno; architetto ed urbanista sin dagli anni antebellici, in seguito autore di un certo successo nell'età di Weimar, di letteratura di consumo non priva di una certa dimensione aristocraticamente erudita. Certamente Hegemann – al pari di Rang – offre però una prospettiva piuttosto singolare sulla storia intellettuale tedesca tra primo Novecento e ascesa al potere di Hitler. Entrambi si possono considerare degli intellettuali "anfibi", sia in senso culturale che politico: anfibia è cioè la loro collocazione politica, tra conservatorismo nazionalista e sua critica radicale; anfibio è però anche il loro profilo intellettuale, sospeso tra il primordiale e il modernissimo, tra il caos delle origini e quello del proprio tempo, insomma tra il mito e la storia. Entrambi questi autori decidono di offrire una guida enigmatica e cifrata al rapporto tra mito e storia che caratterizza il loro tempo; una guida cifrata in cui anche il Carnevale assume una connotazione fecondamente, costitutivamente anfibia. Se cioè Rang sente il bisogno di pubblicare una dottissima e densissima ricapitolazione del significato antropologico-religioso del Carnevale che si mostra debitrice, fin nel lessico e nello stile filosofico, al pensiero nietzschiano

¹⁶ Ed. orig. ivi, 333. Trad. ivi, 80: "Fine e inizio dell'inebriamento: dietro a ciò sta il principio, la fondamentale esperienza religiosa interiore, il cui impeto ha fatto violenza all'uomo [...]. La primordiale esperienza religiosa interiore che scuote in eterno e reca in sé ogni male- e benedizione, l'esperienza che *lo spirito è passato attraverso l'anima e l'anima vuole passare attraverso lo spirito*".

¹⁷ "L'unica 'festa' *sui generis* che ci rimane accessibile è la 'festa crudele' in cui appare, sì, un'esperienza collettiva, ma solo un'esperienza collettiva di violenza e di dolore" (Jesi 2013, 65). Tutto il saggio però è fondamentale per una teoria antropologica della festa, attraversato come è da produttive contrapposizioni tra "selvaggio" e "civile", tra guerra e pace, tra collettività e individualità, tra quotidiano e festivo – infine, più importante di tutte, quella tra gnoseologia e politica.

¹⁸ Ed. orig. ivi, 336. Trad. ivi, 84: "Il carnevale non schernisce qualsiasi Dio, esso schernisce il Salvatore, il Redentore dalla maledizione della Legge, poiché non libera dal cosmo in modo abbastanza efficace".

(e quindi all'ambivalente giudizio filosofico su mito e storia, ovvero su classicità e cristianesimo da parte del filosofo), Hegemann invece si produce in un'ariosa ed ironica riflessione camuffata sul ruolo del mito nella storia e sulla necessità del suo superamento, modellando il suo testo sui *Saturnalia* di Macrobio: una serie di dialoghi tra personalità del proprio tempo (tra cui lo stesso Frazer) circa la cultura sacrificale che sembra dominare quegli anni, in un percorso vertiginoso che si snoda tra Ifigenia e Federico il Grande, Cristo e Socrate, Dürer e Hofmannsthal. Quelli di Hegemann sono dialoghi fittiziamente riportati dall'americano ormai trapiantato in Germania Manfred Maria Ellis (*alter ego* dell'autore), che vi ha assistito in una villa napoletana; al centro di tali dialoghi, come riassume Hegemann nella prefazione, vi è "[...] mit der religiösen Wertung des blutigen Menschen-Opfers in alter und neuer Zeit"¹⁹. Soffermandosi solo sull'undicesimo e il dodicesimo capitolo di questi dialoghi, vediamo che in essi ritornano i temi che abbiamo già affrontato: il narratore ricorda l'arrivo, tra i convenuti della villa napoletana, dello scrittore ebraico-tedesco Arnold Zweig, che intrattiene gli astanti sulla figura di Barabba: questi – secondo lo Zweig sempre riportato da Ellis/Hegemann – è in realtà un personaggio inventato, frutto di un errore di copisti che non conoscevano l'ebraico e confusero la lettera Nun con la Beth, dando luogo, invece del corretto epiteto "Barnas" (figlio dell'Uomo), con cui la folla gerosolimitana salutava Gesù, a un incomprensibile "Barbas" che ha prodotto letteralmente un altro personaggio. Ellis replica dicendosi stupito non tanto del fatto che si sia tramandato il confronto tra il Cristo e Barabba, ma che poi Cristo, condannato alla croce, sia stato oggetto di dileggio da parte dei soldati romani – proprio come un re carnevalesco, prima trionfalmente salutato (l'ingresso a Gerusalemme), poi ferocemente dileggiato e brutalmente ucciso. Al che interviene il filologo classico Paul Wendland, sostenendo che in molte culture si rintracciano rituali che rinviano al costruito simbolico morte/resurrezione, spesso in correlazione con il Carnevale. Significativo a questo punto il commento di una non meglio precisata americana che assiste ai dialoghi: "Ich liebe Europa, aber es ist mir immer schwer geworden, hier den Aschermittwoch und der Karfreitag auseinanderzuhalten"²⁰, quasi a dimostrazione di un'avvenuta incomprensibilità, allo sguardo razionalizzatore moderno, di questo viluppo di temi e motivi. La risposta a questa osservazione, insieme all'ampliamento della tesi precedentemente esposta, è al centro del capitolo successivo, in cui il prof. Wendland (appoggiandosi proprio agli studi di Frazer), spiega come vi sia un legame diretto dei rituali carnevaleschi con i *Saturnalia* romani e, conseguentemente, con il dileggio del re, tipico di tante tradizioni folkloriche; legame che Wendland rintraccia – anzi, trova istituito – in un episodio narrato da Filone Alessandrino, secondo cui nel 38 d.C. ad Alessandria d'Egitto – in una città cosmopolita dunque, ma in cui la presenza di una fiorente comunità ebraica, specie dopo il domino romano, risultava malamente tollerata –, la visita del re di Giudea Agrippa I scatenò una serie di gravi persecuzioni ai danni degli ebrei. Tali persecuzioni vennero innescate – ed è il motivo per cui Wendland ricorda l'episodio – da un personaggio di nome Carabas, che avrebbe avuto la funzione di parodiare il re e il suo cerimoniale di corte di fronte ai suoi concittadini non ebrei (cfr. Schäfer 1999, 198-200). Per questo il capitolo di Hegemann si intitola "Karabas und 'Jesus als Saturnialien-König'". In effetti, il reale Franz Wendland (professore di filologia classica all'università di Göttingen, esperto di Filone e dell'età ellenistica), nel 1897 aveva dato alle stampe un saggio che destò grande scandalo (e che si appoggiava a pubblicazioni precedenti, di colleghi di lingua francese come Léon Parmentier

¹⁹ Ed. orig. Hegemann 1928, 10. Trad.: "Il valore religioso del sanguinoso sacrificio umano nei tempi antichi e in quelli moderni". Se non diversamente indicato tutte le traduzioni di chi scrive.

²⁰ Ed. orig. ivi, 109-110. Trad.: "Amo l'Europa, ma per me è sempre stato difficile distinguere qui tra il Mercoledì delle Ceneri e il Venerdì santo".

e Franz Cumont), perché postulava una affinità funzionale tra Passione di Cristo e *Saturnalia* romani grazie appunto a una *passio* recentemente scoperta in una biblioteca parigina, secondo la quale un soldato romano di stanza sul basso Danubio sotto il regno di Diocleziano, di nome Dasio, sarebbe stato eletto, secondo le consuetudini, re dei *Saturnalia* con il compito di venir poi sacrificato. Il legionario allora avrebbe rivelato la sua vera fede, venendo quindi decapitato come martire, non come re dei *Saturnalia*, ponendo fine in tal modo a quel barbaro costume pagano. L'episodio, fortemente dubbio (in ragione del carattere di forte topicità letteraria della *passio* e della sua scoperta intenzione omiletica; cfr. Brugnoli 1984; Prescendi 2013), era però stato dettagliatamente raccontato proprio da Frazer, che con tutta evidenza rappresenta la fonte narrativa – non filologica – dell'episodio, che serve a riempire di significato la tesi in qualche modo preconcepita della fascinosa equivalenza Re dei *Saturnalia* = Cristo Re, ovvero dileggio carnevalesco = Passione di Cristo. Il Wendland di Hegemann, in questo senso, appare destinato ad incarnare sia lo spirito positivistico delle scienze religiose comparatistiche di fine Ottocento e dei primi del Novecento, che una certa *vis denunciatoria* ad esso inerente, che ha l'obiettivo di considerare la regalità del Cristo come una tra le tante nel paesaggio antropologico antico, proprio come quella romana dei *Saturnalia*. In questo senso, l'alessandrino Carabas e il legionario romano Dasio appaiono come funzioni diverse, ma convergenti, del medesimo modello antropologico-narrativo. Così afferma infatti Wendland conclusivamente: “‘Der jüdische König Agrippa und der jüdische König Jesus erscheint, der ein den Alexandrinern, der anderen den Legionären, gleich lächerlich. Darum fordern sie zum Vergleich mit dem allbekanntesten Karnevalskönige heraus und wecken die gewiß angenehme Erinnerung an das beliebte Volks- und Soldatenfest’. Die Amerikanerin bestätigte nachdenklich: ‘Gewiß, sehr angenehm’ ”²¹.

L'obiettivo di Hegemann è dunque chiaro: trasformare in gioco di società erudito quella che in origine era una fatale sovrapposizione (fatale nel senso del destino sovrastorico che sembra governarla) tra tradizioni pagane e tradizioni cristiane, tra concetti diversi e tendenzialmente contrastanti di regalità, tra ritmi temporali differenti e disestanti. Tutto diventa, alla luce della comparazione positivistica razionale e sicura di sé, una notte della ragione da esorcizzare, ma anche fascinosa, da riraccontare con un certo brivido di piacere. Leggiamo infatti la tesi di Frazer alla base di questo dispositivo interpretativo:

This account sets in a new and lurid light the office of the King of the Saturnalia, the ancient Lord of Misrule, who presided over the winter revels at Rome in the time of Horace and of Tacitus. It seems to prove that his business had not always been that of a mere harlequin or merry-andrew whose only care was that the revelry should run high and the fun grow fast and furious, while the fire blazed and crackled on the hearth, while the streets swarmed with festive crowds, and through the clear frosty air, far away to the north, Soracte showed his coronal of snow.²²

²¹ Ed. orig. Hegemann 1928, 116. Trad.: “‘Il re ebreo Agrippa e il re ebreo Gesù appaiono, l'uno agli alessandrini, altro ai legionari, ridicoli allo stesso modo. Per questo spingono alla comparazione con il ben noto re del Carnevale, risvegliando in tal modo il ricordo, certo piacevole, di quella amata festa popolare e militare’. Al che l'americana commenta: ‘certo, molto piacevole’ ”.

²² Ed. orig. Frazer 1983 [1922], 766-767. Trad. di Rosati Bizzotto in Frazer 1992 [1925], 903: “Questo resoconto getta una nuova e ben triste luce sopra la carica del re dei saturnali, l'antico signore della follia che presiedeva ai divertimenti invernali della Roma di Orazio e di Tacito. La storia di san Dasio sembra provare che la sua missione non era stata sempre quella di un semplice arlecchino o di un buffone, la cui unica occupazione era di tenere allegra la gente e di mantenere alta e sfrenata la festa, mentre il fuoco scoppiettava gettando i suoi bagliori dal focolare, e le strade formicolavano di gente festante e lungi appariva a settentrione, nella limpida aria invernale, il Soratte con la sua corona di nevi.

L'episodio del martirio di Dasio, dunque, secondo lo studioso britannico, ci fa capire che tutto poggia su una tradizione ancora più antica, basata sul culto di Saturno, in cui un uomo veniva scelto per impersonare il dio in tutti i suoi privilegi e poi veniva messo a morte, "in the character of the good god who gave his life for the world"²³.

L'ipotesi frazeriana è oggi ampiamente destituita di fondamento, però resta appunto fascinoso: collega con eleganza narrativa ciò che non pare collegabile a un livello di approfondita comparazione scientifica. In tal modo, una festa basata sul divertimento e sull'infrazione delle regole (in cui già Goethe aveva rilevato, descrivendo il Carnevale romano, l'inerente tasso di violenza), da un lato con una analoga festa romana dai contorni sacrificali, dall'altro con la sovrapposizione funzionale alla Passione di Cristo (in forme che peraltro lo stesso Frazer riconosce come ampiamente congetturali). La selva di comparazioni messa in campo da Frazer, in tal modo, finisce per rassomigliare a quella, oscura e terribile, del bosco di Nemi con cui si apre *The Golden Bough*: un luogo fascinoso e pericoloso in cui si aggira un sovrano sovrastato da un pericolo, esattamente come fascinosi e pericolosi sono il mito e le leggende in generale, sospesi tra l'incanto di un'epifania e l'oscura sanzione che la condanna.

Il sacro stesso, nella sua accezione originaria, si presenta come costitutivamente ambivalente, come qualcosa di santo e di terribile al tempo stesso, di intoccabile perché – appunto – pericolosamente sacro. Di tale ambivalenza è spia sufficientemente precisa l'esercizio della violenza, nelle sue connotazioni costitutivamente sacrificali²⁴. Di tale ambivalenza si nutre, in fondo, il gesto frazeriano di comparazione alla base di questo arrischiato parallelo: se Cristo viene messo a morte come il re dei *Saturnalia*, ne consegue che la sua Passione è equiparabile alla festa romana. Entrambe sono cioè feste di "sospensione" del ciclo cosmico, rituali di restaurazione di quello stesso ciclo – attraverso la messa a morte violenta del soggetto al centro di quelle feste di sospensioni e di disestamenti che ha lo scopo di restaurare il ciclo infranto²⁵.

In questo modo, sacro, sacrificio, sovranità, carnevale, violenza e morte emergono in un viluppo apparentemente inestricabile, che si presta a infiniti recessi interpretativi e rielaborazioni narrative. Per concludere, quindi, sarà bene tentare di estrarre, da questo viluppo, delle linee interpretative basate su Rang e Hegemann, isolandone alcuni tratti specifici: ovvero quello della sovranità perduta, mutata di segno e di nuovo reistituita, per estrarne un insegnamento teologico-politico, per dir così, sull'atmosfera culturale weimariana.

Che il cuore della questione sia in fondo una faccenda di sovranità lo dimostra lo stesso Hegemann, che qualche anno prima del suo *Der gerettete Christus* aveva pubblicato un'altra raccolta di dialoghi fittizi, *Fridericus oder das Königsopfer*, con varie personalità tedesche, inglesi e francesi del suo tempo (personaggi realmente conosciuti dall'autore come George Bernard Shaw, Thomas Mann, Rudolf Borchardt, Pierre Lièvre). Al centro di tali dialoghi vi è appunto Federico II di Prussia, oggetto (sotto il velo di una superficiale ammirazione) di una metodica e

²³ Ed. orig. *ibidem*. Trad. *ibidem*: "Per rappresentare il buon dio che dava la sua vita per il mondo".

²⁴ "Gründerlebnis des 'Heiligen' ist die Opfertötung. Der homo religiosus agiert und wird sich seiner selbst bewußt als homo necans" (Burkert 1972, 9). Si rinuncia qui consapevolmente a una bibliografia esaustiva sul tema sacrificale, che esulerebbe dalla presente trattazione.

²⁵ Non a caso, nelle edizioni successive del *Ramo d'oro*, Frazer relega in un'appendice questa tesi, che definisce appunto "congetturale e fragile in alto grado" (cit. in Damascelli 2007, 10). Sulle implicazioni storico-religiose e teologico-politiche più profonde di questa provocatoria ipotesi frazeriana cfr. Damascelli (2007), che traduce e dottamente interpreta sia il testo di Frazer che un'analisi iconologica dello storico dell'arte Edgar Wind. Damascelli coglie, con raffinata acutezza interpretativa, il nucleo religiosamente comparatistico della questione, confrontando la festa ebraica di Purim – che ricorda il lieto fine di una mancata persecuzione, nelle forme carnevalesche di un ribaltamento dei valori consueti – e la Passione cristiana.

radicale distruzione, sin dalle prime parole della prefazione, in cui l'autore teorizza la necessità del tirannicidio per produrre la libertà del popolo (Hegemann 1925, 7): una teoria ironicamente e criticamente sacrificale, insomma, in cui, per uscire dal circolo viziosamente incantato del sacrificio e del sacrificatore (Federico e il suo popolo), occorre richiedere un *surplus* di violenza rituale, la sola in grado di superare l'ordine primordiale del sacrificio e la sua teologia politica, per istituire un nuovo ordine. Federico dunque come nuovo re dei *Saturnalia*? Il Federico oggetto di culto da parte della buona borghesia tedesca, che possedeva quasi sempre un ritratto del "vecchio Fritz" appeso nel salotto buono? Il Federico ammirato da Hitler che – in particolare negli ultimi anni di guerra – dal fondo del bunker sognava di ribaltare le sorti del conflitto, come aveva fatto il re di Prussia nella Guerra dei Sette Anni? Questo intervento non vuole chiudersi con una tesi che può suonare sin troppo facile: ma certo, a partire da questi interrogativi si comprende come Hegemann colga l'essenza del carattere politico tedesco della sua epoca proprio in queste forme di sovranità ritualizzata, che a loro volta nascondono meccanismi profondi – selvaggi – di riproduzione della spirale di violenza che segna gli antichi racconti mitici, nelle forme di questa sovranità reistituita e restituita.

In tal modo Hegemann – similmente a Rang – utilizza questi vettori di "pensiero selvaggio" profondamente inseriti nel diagramma psicoculturale del pensiero razionalizzatore moderno, per mostrarne tutti i limiti, e contemporaneamente indicare possibili vie d'uscita in senso antisacrificale. Si potrebbe cioè concludere che Cristo e il Carnevale vengano in qualche modo "salvati" dai loro interpreti Rang ed Hegemann, per essere "restituiti" a un contesto diverso: sempre di rinarrazioni si tratta, come in Frazer – però in gioco vi è stavolta la comprensione profonda, e profondamente critica, del senso ultimo di tanta violenza.

Riferimenti bibliografici

- Benjamin Walter (1991 [1972]), "Privilegiertes Denken. Zu Theodor Haeckers 'Vergil'" (1932), in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, *Kritiken und Rezensionen*, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 315-322. Trad. e cura di Enrico Ganni (2003), "Pensiero privilegiato. A proposito del *Vergil* di Theodor Haecker", in Id., *Opere complete*, vol. V, *Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, 7-16.
- Brugnoli Giorgio (1984), "Il carnevale e i Saturnalia", *La Ricerca Folklorica*, vol. 10, 49-54, doi: 10.2307/1479611.
- Burkert Walter (1972), *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin, de Gruyter.
- Cacciari Massimo (2008), "Memoria del carnevale", in Rang 2008, 99-120.
- Crescenzi Luca (2011), *Melancholia occidentale. La "montagna magica" di Thomas Mann*, Roma, Carocci.
- Damascelli Andrea (2007), "Purim e Passione. Note in margine ai testi di Frazer e di Wind", in J.G. Frazer, Edgar Wind, *La crocifissione di Cristo seguito da La crocifissione di Aman di Edgar Wind*, a cura di Andrea Damascelli, Macerata, Quodlibet, 129-254.
- Dei Fabio (1998), *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*, Lecce, Argo.
- Desideri Fabrizio (2008), "L'ultimo Carnevale. Florens Christian Rang", in Rang 2008, 7-43.
- Frazer J.G. (1983 [1922]), *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London, McMillan. Trad. di Nicoletta Rosati Bizzotto (1992 [1925]), *Il ramo d'oro*, Roma, Newton Compton.
- Hegemann Werner (1925), *Fridericus oder das Königsopfer*, Hellerau, Jacob Hegner.
- (1928), *Der gerettete Christus, oder Iphigenies Flucht vor dem Ritualopfer*, Potsdam, Kiepenheuer.
- Jäger Lorenz (1998), *Messianische Kritik. Studien zu Leben und Werk von Florens Christian Rang*, Köln, Böhlau.
- Jesi Furio (2013), "Conoscibilità della festa", in Id., *Il tempo della festa*, Roma, Nottetempo, 61-113.
- Mann Thomas (1952), *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. di Renata Colorni (2010), *La montagna magica*, Milano, Mondadori.

- Prescendi Francesca (2013), "Du sacrifice du Roi des Saturnales à l'exécution de Jésus", in A.A. Nagy, Francesca Prescendi (éds.), *Sacrifices humains. Dossiers, discours, comparaisons: Actes du colloque tenu à l'Université de Genève, 19-20 Mai 2011*, Turnhout, Brepols, 231-247.
- Rang F.C. (1928), *Historische Psychologie des Karnevals*, in Id., *Die Kreatur*, Bd. II, Heft 2, Berlin, Brinkmann & Bose. Trad. e cura di Fabrizio Desideri (2008), *Psicologia storica del carnevale*, commento di Massimo Cacciari, Torino, Bollati Boringhieri.
- Schäfer Peter (1999), *Judeofobia. L'antisemitismo nel mondo antico*, trad. di Eleonora Tagliaferro, Marcello Lupi, Roma, Carocci. Ed. orig. (1997), *Judeophobia: Attitudes toward the Jews in the Ancient World*, Cambridge, Harvard UP.
- Thaler Jürgen (1996), "Ein Kriseln geht durch unsere schütterere Zeit". *Zur Transformation des Karnevals in den Schriften von Florens Christian Rang (1864-1924)*, Wien, WUV-Universitätsverlag.
- Vickery J.B. (1973), *The Literary Impact of "The Golden Bough"*, Princeton, Princeton UP.



Citation: M. Cassina (2020)
“Ubi fracassorium, ibi fuggitorium”:
Pulcinella e l'enigma
della ricapitolazione del tempo.
Lea 9: pp. 303-315. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12437>.

Copyright: © 2020 M. Cassina.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“Ubi fracassorium, ibi fuggitorium”: Pulcinella e l'enigma della ricapitolazione del tempo

Marta Cassina

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
(<marta.cassina90@gmail.com>)

Abstract

Who is Pulcinella? What does his laughter have to say about the “end of time” and the end of life of Giandomenico Tiepolo? How can the end of a life make anyone laugh like Carnival’s popular mask does? This article tries to answer such questions. By unfolding the tools that come from the realm of Giorgio Agamben’s philosophy – notably the notion of “recapitulation of time” in its relation to comedy – we will trace a path which links Michail Bachtin’s theories on the carnivalesque culture together with a recognition in the aesthetics of “character”. In this encounter, the consistency of Pulcinella-King Carnival’s form of life will appear in the light of an “escape route”: it winks at a kind of general and anonymous beatitude, which pairs with the experience of the destitution of time.

Keywords: Carnival, character, comedy, end of time, Pulcinella

1. Premessa

Questo articolo potrebbe sembrare un tributo o una glossa al pensiero di Giorgio Agamben, di cui si accolgono volentieri la terminologia, la profondità concettuale e la sensibilità, allo stesso tempo giocosa ed erudita, al fascino del motivo comico-popolare e di Pulcinella, che di questo motivo sembra tradurre in forma creaturale la strana e buffonesca spinta destituente. È bene premettere, tuttavia, che quella che abbiamo perseguito nella scrittura è piuttosto una struttura reticolare, con cui speriamo di rendere giustizia al movimento inesauribile dell’indagine del filosofo, ma, soprattutto, di espandere questo movimento oltre il suo slancio originario, così da comporre un intreccio multidisciplinare e un dispositivo, per cui il suo pensiero non possa essere scorporato da un certo spazio “ulteriore”. È nostra convinzione,

altrimenti detto, che la consistenza variopinta e sfuggente di Pulcinella non possa che emergere dall'abbondanza di una disseminazione con e oltre Agamben, e di una contaminazione della sua filosofia con la storia (teorica e visuale) della maschera, con l'estetica della "commedia di carattere" e della tragedia, e, in particolare modo, con un'analisi degli elementi rituali e mitici che concorrono a definire la concezione carnevalesca del tempo. Nell'espandere la circonferenza teorica del pensiero di Agamben fino ad abbracciare gli studi sul Carnevale, crediamo di non recare danno al primo, e di imprimere incredibile forza vitale ai secondi.

2. Introduzione

Gli ultimi anni della vita di Giandomenico Tiepolo (1727-1804) sono legati a doppio filo allo spazio fisico e spirituale della proprietà di Zianigo, presso Mirano, dove il pittore si era ritirato in isolamento all'indomani del crollo della Repubblica di Venezia, patria amata di cui aveva conosciuto sia l'illusione crepuscolare dello splendore, sia l'insanabile declino. Le pareti della villetta di Zianigo offrono a Giandomenico quello che, *mutatis mutandis*, anche Goya si regala nella sua Quinta del Sordo: la libertà che un artista del loro tempo poteva concedersi solo dipingendo per se stesso. È così che quelle pareti cominciano a prendere vita di una meditazione intima sulla "catastrofe", e l'opera a farsi specchio del reale e della storia, o meglio, della fine di una storia, in cui la vecchiaia di Giandomenico e l'agonia della sua Venezia che si consegna goffamente a Napoleone, perdendo un'indipendenza millenaria, sembrano non potersi più distinguere l'una dall'altra, si compiono insieme.

Il *Mondo novo* (1791), che Giandomenico dipinge nel portego, la grande sala del pianterreno, è il manifesto tragicomico di questo singolare e solitario vissuto del compimento della vita, della storia, e del tempo. Nell'affresco, una folla sciamante si accalca incuriosita attorno alla finestrella del baraccone di un ciarlatano; ammaliata, si lascia illudere che le proiezioni ottiche prodotte dalla lente di un cosmorama siano l'immagine veritiera del "mondo nuovo" e delle attrazioni che ne verranno. Tutti mostrano le spalle, ignari di come la loro presenza si carichi di ironia, tranne un bambino, che guarda direttamente l'osservatore, perché effettivamente nel mondo nuovo abiterà. Poche figure poi, che vengono rappresentate di profilo, non appartengono simbolicamente né al mondo vecchio, né alla chimera della nuova era: Giambattista, padre di Giandomenico, Giandomenico stesso, che con l'occhialino in mano cerca di venire a capo del disorientamento di questa strana inquietudine – e sospensione – temporale, prendendovi le distanze: "egli è lo sguardo lucido che contempla ironicamente l'immagine di sé" (Mariuz, Pavanello 2004, 60); un volto di donna appena accennato, celebrazione dell'eterno fascino del femminile, e Pulcinella, la nota maschera napoletana del Carnevale e della commedia dell'Arte¹,

¹ La comparsa di Pulcinella in forma scritta, come riporta Teresa Megale nella sua densissima opera di ricostruzione-decostruzione del mito della napoletanità teatrale, è "questione dibattuta e irrisolvibile ed in questo assimilabile alle grandi questioni orali riflesse in pagina, come quella omerica" (Megale 2017, 266). Le prime attestazioni libriche della sua maschera, il cui fenomeno era già pienamente in atto sui palchi e per le strade della città di Napoli, apparirebbero al secondo decennio del Seicento, da cui la proverbiale sovrapposizione di Pulcinella con la fucina della commedia dell'Arte. "Le prime tracce sparse della sua presenza si riscontrano nel *Viaggio di Parnaso* di Giulio Cesare Cortese, pubblicato a Venezia nel 1621, [...] per giungere dentro le pagine de *La Lucilla costante* dell'attore Silvio Fiorillo, apparsa nel 1632 presso lo stampatore milanese Giovan Battista Malatesta" (*ibidem*). Così tracciata dalla drammaturgia scritta, edita in un'area compresa tra Venezia e Milano, la cultura della maschera sarebbe penetrata in ogni dove, fino a comparire "in un rame stampato da Franco Bertelli nel 1642 [...] con la mezza maschera sul volto, gibbuto, con pancione prominente e un cappellone a lungo cono tronco, modello per le trasfigurazioni settecentesche realizzate per mano di Giandomenico e Giambattista Tiepolo" (*ivi*, 272).

che compare insolitamente a volto scoperto, un volto grifagno, fatto a immagine e somiglianza della sua maschera. Il suo sguardo attraversa la folla con un disincanto che sembra alludere all'intemporale della materia di cui è fatto. All'enigma del suo sorriso si riallaccia quello dell'economia del compimento del tempo.

Pulcinella per Giandomenico diventa un'ossessione: alle sue peripezie e alle scene della sua nascita, morte e resurrezione sono consacrati anche gli affreschi delle pareti dello studiolo di Zianigo. Nel 1797, anno epocale in cui il Maggior Consiglio di Venezia decreta la propria estinzione, Tiepolo si imbarca nella sua ultima fatica, un album di centoquattro tavole intitolato *Divertimento per li ragazzi*, dedicato, ancora una volta, al napoletano con il camiciotto e i pantaloni bianchi da facchino, il cappello a pan di zucchero e il naso a guisa di becco, e alla sua vita, che, come è stato notato, replica in maniera ilare e nitida le vicende semplici di un'esistenza umana qualunque, così unica ma generica insieme, che è quasi impossibile non identificarvisi:

Il *Divertimento per li ragazzi* non è la storia di un Pulcinella ma di un collettivo che vive tutti gli aspetti della vita normale dell'uomo in generale e tutti gli aspetti della favola e dell'avventura. Man mano che si procede, che si passa ad un altro foglio, ci si rende conto che le scene sono scandite dalle ore, dal passare del tempo e, a volte, dei minuti. (Greco 1990, 310)²

Perché Pulcinella? Perché Giandomenico lo vuole come unico compagno dei suoi anni estremi, perché “parla” solo con lui? In che modo possono la fine di una vita e di un mondo essere comiche, far ridere come la maschera più celebre del Carnevale? E ancora, perché ridere e non piuttosto piangere?

3. *Il comico e la ricapitolazione del tempo*

Che Giandomenico abbia deciso di iniziare il *Divertimento* a settanta anni, e subito dopo la fine della Repubblica, è una coincidenza che non deve sorprendere. Per quanto inattaccabile possa sembrare il legame che il senso comune istituisce tra l'estetica della tragedia e l'esperienza della fine – non si può ignorare che la limitatezza e la finitezza delle cose e degli esseri umani abbiano sicuramente un'affinità congenita con il “dolore” –, c'è qualcosa anche nella sfera del comico che ha a che fare, pure in maniera completamente diversa, con la morte e con la “fine della storia”; qualcosa che della fine non mette in scena il dramma, perché consente un appiglio con ciò che le *sopravvive*; qualcosa che invita e indirizza, insomma, a un'esperienza “altra”, ulteriore, della vita, del senso, al di qua e al di là del tempo.

Il filosofo italiano Giorgio Agamben, che attorno all'impresa artistica del Tiepolo e al suo sodalizio con Pulcinella ha costruito il proprio personale e autobiografico *Divertimento*, curiosamente, anche lui, dopo aver valicato la soglia dei settanta anni, ha in mente esattamente questo “qualcosa” quando confessa:

Oggi, giunto all'estrema fatica, vorrei che essa non fosse laboriosa, ma ilare e scherzevole e che riuscisse a mostrare al di là di ogni dubbio non soltanto che la commedia è più antica e profonda della tragedia – cosa su cui molti già convengono – ma anche che essa è più vicina di quella alla filosofia – così vicina, che, in ultimo, pare quasi confondersi con questa. (Agamben 2016 [2015], 10)

² Qualcosa di simile troviamo nella monografia su Giandomenico Tiepolo di Adriano Mariuz: “Foglio dopo foglio, egli improvvisa un racconto fluente, vario come le ore della vita e il diagramma degli umori: l'evasione 'féerique' si intreccia con l'acuta notazione di costume; personaggi defilati come 'silhouettes', dinoccolate apparenze si appuntano su fondali sbiaditi” (Mariuz 1971, 14).

Il senso di questa profondità “antica” della commedia, una profondità che la farebbe prosima, in modo quasi fusionale, alla filosofia, va ricercato per Agamben proprio nella specificità della relazione che intercorre tra lo spazio/tempo della commedia e quello della storia. Una relazione che sembra prefigurare più che altro un’assenza di relazione, o comunque un’idiosincrasia reciproca, se è vero che dove inizia la commedia la storia finisce, e che la prima “implica in sé la crisi – il giudizio – in ogni senso decisiva” (ivi, 16) della seconda, la interrompe, per una sorta di scorciatoia o di via traversa che suggerisce una “via d’uscita” gioiosa dalle fatue, caduche vicende di tutto ciò che è nel tempo, rendendolo “leggero, così leggero” (ivi, 14). È molto importante, tuttavia, porre in maniera giusta il problema di questa interruzione, di questa uscita dal tempo che opera la commedia; perché essa, operando un distacco, mantiene pure vivo in sé un carattere utopico, un significato di “concezione del mondo” alternativa, estremamente “seri”, in cui non si può non percepire una certa tensione con la storia, e un’universalità, che nulla hanno da spartire con la natura dei sollazzi e degli svaghi ameni di cui ci si inebria per rifuggire o dimenticare qualcosa.

Il *Divertimento* di Giandomenico non è puro e semplice *divertissement* ed egli non si rivolgerebbe a Pulcinella per svago, o per sollevare un poco il suo animo oppresso. Non è per “leggerezza” e non è un caso che le commedie di Aristofane siano state scritte in un momento a dir poco catastrofico della storia di Atene: la *Lisistrata*, dopo la sconfitta della Grande Armata di Atene in Sicilia, che le costò la perdita del fiore dei suoi cittadini e segnò l’inizio del suo tramonto militare e politico, e gli *Acarnesi*, durante la guerra contro Sparta e mentre imperversava la peste; o che, alla crisi dello “Spirito germanico”, fiacco e svingorito dall’assolutizzazione della coscienza e dell’*Erlebnis* in cui sprofonda tutto il Protestantesimo, corrisponda in Nietzsche il riso del “buffone” in cui si trasforma per annunciare l’inversione di tutti i valori nel Prologo di *Ecce homo*. Come suggerisce ancora Agamben, la via d’uscita che la commedia mette in scena dalla realtà non è una compiaciuta e disimpegnata fuga dal mondo, quanto più l’accesso a un punto di vista che permetta di guardarlo in un modo nuovo, di sentire tutta la relatività dell’esistenza e la possibilità di un ordine delle cose che sia completamente diverso. In questo senso, allora, la commedia ha terribilmente a che fare con la storia e con la sua essenza, non ne rappresenta la fuga, ma la “ricapitolazione”; se si colloca sempre sul momento liminare di quando quella finisce, non è tanto per rispondere al capriccio di non volersene caricare il peso (non è questa la cifra della sua leggerezza), ma perché ambisce a raccoglierne il senso compiuto, “ultimo”, e contribuisce a portare questo senso a compimento, *facendolo finire* – d’altronde, solo quando qualcosa “può essere ‘ultimo’, può dirsi compiuto” (ivi, 17).

La nozione di “ricapitolazione” è una figura che Agamben aveva già ripreso ne *Il tempo che resta* (2000) dalla teologia cristiana, e in particolare dal passo biblico in cui Paolo, esponendo il progetto divino della redenzione messianica, scrive: “Per l’economia del pleroma dei tempi, tutte le cose si ricapitolano nel messia, tanto quelle celesti che quelle terrene” (*Ef* I, 10); questo versetto, che Agamben dice “carico di significato fino a scoppiare” (Agamben 2000, 75)³, presenta il tempo messianico come l’evento di una ricapitolazione e di un riempimento

³ La prossimità tra “ricapitolazione del tempo” e ciò che, nel corso della sua ricerca più marcatamente politica, Agamben chiama con i termini pressoché sinonimici di “inoperosità” e “potenza destituente” non può essere qui mostrata con dovizia, ma merita quantomeno un accenno. In entrambi gli ambiti, nella singolare sovrapposizione di messianismo e rivoluzione in cui si risolve l’ultima produzione del filosofo, è in questione la capacità di “disattivare e rendere inoperante qualcosa [...], liberando le potenzialità che in esso erano rimaste inattuate per permetterne così un uso diverso” (Agamben 2014, 345). Che si tratti di “inoperare” una funzione umana, l’azione, un potere, la storia tutta, o la stessa nozione di tempo, “destituzione” e “compimento” qua coincidono perfettamente, ogni sovvertimento è già una realizzazione. Una menzione va fatta anche alla somiglianza tra la questione della ricapitolazione

sommari del passato, che preludono al compimento propriamente escatologico, quello della fine cronologica del tempo, in cui “Dio sarà tutto in tutti” (*ibidem*). Dal punto di vista che qui ci interessa, quello della commedia e della ricapitolazione che le compete, decisivo è il tipo di trasformazione del tempo che una ricapitolazione implica: una sorta di “alleggerimento”, di contrazione, un’abbreviazione per sommi capi di tutte le cose, per cui gli uomini prendono congedo da esse, regolando i propri conti con il passato, e se lo lasciano alle spalle, *preparandosi a una fine* (e a una rinascita). Il tempo della ricapitolazione comica definirebbe allora esattamente quest’intervallo, o cesura di tempo, “che il tempo ci mette per finire” (ivi, 67).

Va da sé, al di là di queste riflessioni di stampo teologico, che il fatto che il tempo “finisca” non è un segreto per nessuno. Che il comico possa rappresentare poi, nel modo che stiamo cercando di chiarire, la figura della sua ricapitolazione, presuppone comunque che ci sia qui in gioco un che di “metastorico”, e che questa componente, a seconda di come la si voglia guardare, si imponga su due livelli distinti, ma complementari: in primo luogo, come ciò che è capace di sopravvivere ogni qualvolta una storia abbia fatto il suo tempo, il che ci fa regredire al quesito preliminare di cosa significhi che il tempo in generale finisce – *per chi* finisce? –, e di come qualcosa possa sopravvivere a una fine; in secondo luogo, come un “intemporale” che, per sua speciale conformazione, *già da sempre* sopravvive al tempo storico, e in un modo specifico per cui è in grado di disarticolarlo e di sospenderlo quando vi fa irruzione – in che modo? –. Su queste domande vale la pena di soffermarsi ora. Solo una volta chiarite le risposte a simili interrogativi, infatti, sarà possibile tornare a Giandomenico e comprendere finalmente perché, per lui, “tutte le cose si ricapitolino in Pulcinella” (Agamben 2016, 18).

4. La concezione carnevalesca del tempo

Il significato e l’ampiezza della cultura comica sono enormi e hanno sempre avuto un ruolo fondamentale nella vita dell’uomo. A Michail Bachtin dobbiamo forse l’apologia e la raccolta più dettagliata ed estesa che di questa cultura sia mai stata tentata nella storia della letteratura contemporanea. Nel suo eloquente lavoro di esplorazione dei santuari dell’arte comica popolare del Medioevo e del Rinascimento, Bachtin fa rivivere il mondo infinito di quelle forme e manifestazioni comiche che, organizzandosi attorno al principio del riso e della festa, “rivelavano un aspetto completamente diverso del mondo, dell’uomo e dei rapporti umani, marcatamente non ufficiale, esterno alla chiesa e allo stato” e che “sembravano aver edificato accanto al mondo ufficiale *un secondo mondo e una seconda vita*” (trad. di Romano in Bachtin 1979, 8). In tutta la loro varietà, queste forme e fenomeni – i divertimenti di piazza, riti e culti di ogni tipo, giullari, giganti, maschere, buffoni e stolti, ciascuno con il suo carattere particolare, e una letteratura parodica sterminata – possiedono secondo Bachtin una coerenza di stile in quanto particelle di quella che, dopo di lui, sarebbe diventata per tutti l’unicità indivisibile della “cultura carnevalesca”: una forma di vita con il suo valore precipuo di “concezione di mondo” e di “mondo alla rovescia”, ostile a tutto ciò che sia già dato e definito, alle pretese di immutabilità, alle gerarchie, alle verità ufficiali, all’autorità.

Un significato tutto particolare ha, nell’ottica di Bachtin, il rapporto che le festività del Carnevale intrattengono con il tempo⁴:

del tempo in Agamben e la formula plotiniana della filosofia come “esilio” e “fuga dal mondo”: le accomuna una certa concezione dell’esilio che non è semplice evasione, o fuga generica, ma capacità di rovesciamento in positivo “nella cifra di una felice, beata intimità” (Cavalletti 2019, 541).

⁴ Le ricerche di Bachtin sul Carnevale occupano, non a caso, un posto molto importante nei suoi studi attorno al “romanzo realistico del divenire” e alla questione dell’appropriazione del tempo nel romanzo: “Mentre lavora al

Alla loro base sta sempre una concezione determinata e concreta del tempo naturale (cosmico), biologico e storico. Inoltre esse, in tutte le fasi di evoluzione storica, sono state legate a periodi di *crisi*, di svolta, nella vita della natura, della società e dell'uomo. Il morire, il rinascere, il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo. (Trad. *ivi*, 12)

La persistenza del rapporto con il tempo, in questi termini, non è semplicemente formale, ma essenziale. Tutta la complessità dell'ideale utopico a cui i simboli della festività comica, nella sua evoluzione plurisecolare, hanno dato voce, ovvero una certa celebrazione materiale e gioiosa della distruzione del "vecchio" e della nascita del "nuovo" – della primavera, del Capodanno, del nuovo regno –, altro non è che un'accettazione radicale della temporalità biologica, cosmica, sociale e storica dell'esistente. Il Carnevale è l'autentica festa del tempo, è la messa in forma rituale e mitica del suo scorrere, ovvero del tempo del *divenire*: l'epopea delle rinascite, l'avvicinarsi dei rinnovamenti, la logica della permutazione dell'alto con il basso e dei piani gerarchici, che lo permeano da parte a parte, rompono il guscio e liberano la realtà concreta del movimento del tempo, per mostrare la sua fisionomia materiale e corporea, l'esistenza vera e propria del suo processo.

Dobbiamo sottolineare adesso che la ritualizzazione di questo movimento va di pari passo, in Bachtin, con l'assunzione, solo apparentemente contraddittoria, di un elemento di "eternità" e di una "specie di immortalità" (*ivi*, 446), legata alla ciclicità del corpo e della terra, accessibile all'esperienza viva, sociale, universale, della dimensione di piazza. Qui, tra la folla del Carnevale, nel contatto con i corpi di persone di ogni età e provenienza sociale, ciascun uomo sente la continuità della vita al di là del tempo e "si sente membro di un unico popolo che sta crescendo e che sta rinnovandosi" (*ivi*, 103). Alla percezione della tensione temporale indistruttibile per il futuro, per l'avvenire incompiuto, si accompagna allora, come l'altra faccia di una medaglia bifronte, l'evidenza festosa dell'unità ininterrotta del processo vitale, che racchiude in sé un momento di vittoria di fronte a tutto ciò che opprime e limita, di fronte al potere, alla paura dell'aldilà e, soprattutto, alla paura della morte, alla "paura della fine". Di fronte al rinnovamento del corpo del popolo e dell'umanità, che si propaga sulla linea circolare del tempo, senza poter essere consumato dal tempo, le immagini della fine e della morte sono svuotate di ogni valenza tragica e terribile: la morte è solo un momento necessario nel processo eterno di crescita e di rinnovamento della vita, è solo il contraltare della nascita, e per questo diventa comica.

È interessante notare come questa idea del gioco di trasfigurazione carnevalesca della fine e della morte, di cui dà conto Bachtin, risponda in parte a quanto ci si domandava precedentemente a proposito della natura metastorica del comico – nella fattispecie, di come questa natura chiami in causa l'indicazione di qualcosa che possa sopravvivere alla fine del tempo: nella percezione comico-carnevalesca del mondo non c'è dramma della fine, anzi, *non c'è proprio fine*, perché non c'è negazione che non possa essere ribaltata nel suo esatto contrario; non c'è vecchiaia o caducità che non possa rifiorire in una nuova giovinezza. La paura della morte permane soltanto nella "cattiva coscienza" della parte che muore staccata dal tutto del nuovo che viene alla luce, staccata dalla comunità immortale dei viventi, che passa "da una sede all'altra, dal vecchio corpo a quello giovane, da una generazione all'altra, e dal presente al futuro" (*ivi*, 447), rinforzandosi e trionfando su ogni morte individuale.

Bildungsroman interrogandosi sulle possibilità di rappresentazione dell'esistenza *in fieri* e dell'educazione formativa, Bachtin legge con profitto Rabelais. Nell'opera dello scrittore francese individua infatti una tappa fondamentale della messa in scena del divenire dell'eroe, il cui successivo momento esemplare ravvisa nel romanzo di Goethe" (Sini 2016, 7).

La proclamazione di questa immortalità relativa nel comico e la definizione che Bachtin ne offre nella sua analisi di Rabelais sono tali che la sopravvivenza del singolo al di fuori del corpo, e del corpo collettivo, cui appartiene, ne risulta completamente svalutata: “Rabelais non perpetua staticamente la vecchia anima, che è uscita da un corpo decrepito, nell’aldilà, dove essa non può continuare a svilupparsi sulla terra” (ivi, 446). Non c’è alcuna “redenzione” comica possibile per un’anima che non si espanda nella sua fisionomia terrena visibile, che non si faccia inghiottire dal mondo. È per questo motivo che il ruolo più importante nel sistema del corpo carnealesco è affidato a quei luoghi come la bocca spalancata, il ventre, il fallo, il deretano, dove esso si protende oltre se stesso e la propria soggettività, e comincia la costruzione di un corpo nuovo, non identitario, ai confini tra sé e l’altro, tra sé e il mondo⁵.

Che ne resta allora del sé? Quale potrà mai essere il protagonista della ricapitolazione del tempo, se il soggetto non è comico? Perché non si dà via tragica fuori dal tempo?

5. Soggetto, azione e tempo nella tragedia

Concentriamoci inizialmente su quest’ultima domanda. Facciamo un passo indietro. Contrariamente al luogo comune che identifica *in toto* il pensiero di Bachtin con la magnifica, euforica festa di piazza del Carnevale, con la filosofia del riso e con la cultura popolare, ci sono dei contributi nella tarda produzione del critico russo che fanno accenno a una concezione completamente diversa, legata ad aspetti più drammatici e “crepuscolari” della vita, e schiudono così a una comprensione esistenziale che potremmo definire antitetica rispetto a quella chiassosa e impudica del Carnevale. Ora, a noi qui non sta a cuore mostrare come questa novità significativa, emersa dallo studio degli scritti raccolti nell’edizione critica delle opere di Bachtin, debba ridimensionare il peso complessivo rivestito dal principio comico e dal riso nell’ambito della sua poetica, quanto più cominciare a prendere nota di cosa potrebbe fare da “contrappasso” alla fenomenologia carnealesca:

Vi fa da contraltare una serie di fenomeni che nella rappresentazione letteraria spingono in primo piano il “problema della serietà, del cosmo tragico, dell’amore e della sofferenza, della cultura delle lacrime”. Si tratta della “serietà non-ufficiale” che detronizza “la forza bruta, la grandiosità, l’eroismo (rozzo ed esteriore)”, riservando invece un posto centrale alla pietà, alla compassione [...] per la fragilità e lo stupore dell’animale inerme, del “piccolo, debole uomo”. (Sini 2016, 16)

Il “piccolo, debole uomo” del cosmo tragico altro non è che il sé individuale alle prese con la rivendicazione della propria unicità. La sua debolezza, infatti, la più profonda e particolare varietà di questa “serietà non-ufficiale” – una serietà diversa, in ogni caso, più nobile, rispetto a quella perentoria delle gerarchie, delle leggi e dei tabù religiosi – consiste nella protesta della soggettività (corporea e spirituale), che ha sete di immortalità per la propria anima, contro il cambiamento e l’assoluto rinnovamento, è la protesta della parte contro la dissoluzione nell’intero comico-carnealesco. Quest’estrema pretesa di eternità, del non annientamento di tutto ciò che una singola vita è stata, è tragica, perché destinata a fallire, a scontrarsi contro la certezza granitica che il tempo continuerà a scorrere per le anime individuali, con i loro corpi

⁵ Il “movimento dialogico” in cui si è soliti identificare la cifra del contributo apportato da Bachtin alla teoria dell’enunciazione romanzesca viene qui alla luce alla maniera di un’ontologia della relazione: nell’architettura del corpo grottesco-carnealesco “la relazione fondativa è la relazione all’altro, il porsi in tensione, l’estrofflettersi verso. Si tratta di una relazionalità etica, conoscitiva, estetica, in uno scenario dove nulla è ‘dato’ [...], ma tutto è da raggiungere, ‘posto come compito’” (Sini 2011, 5).

individuali, che diventeranno vecchi e moriranno. La serietà non-ufficiale del soggetto di cui parla Bachtin non consente in questo senso alcuna vittoria sul tempo, dal momento che egli non è disposto a rinunciare a se stesso⁶.

A ben guardare, tuttavia, il punto decisivo è un altro. Quanto si è detto finora, infatti, è una semplice constatazione del perché la battaglia del soggetto contro la propria dissoluzione nel tempo sia tragica. Quello che a noi interessa dimostrare qui, invece, è che c'è una certa "tragicità", se così si può dire, in senso lato, nell'idea di tragedia *di per sé*, in senso stretto; dimostrare cioè che sta nell'architettura della tragedia che non possa esservi alcun "al di là" del tempo. Per lo spirito della tragedia, recuperiamo da Aristotele, decisive sono le azioni, ed è proprio perché *agisce* che l'eroe tragico, pur non essendo né malvagio né vizioso, può cadere per errore nel dolore e nella sventura, è per questo che deve essere in qualche modo punito e le sue passioni purificate:

Ebbene, tragedia è mimesi di un'azione elevata e compiuta in se stessa, dotata di grandezza, con un linguaggio che dà piacere con ciascuna specie di abbellimenti separatamente nelle parti, di persone che agiscono e non con una narrazione, la quale, tramite pietà e terrore, porta a compimento la purificazione delle passioni proprie di questo genere di azioni. (Aristotele 2004, *Poetica*, 1449b, vv. 25-29, 600)

Che l'oggetto dell'imitazione che caratterizza la tragedia sia un'azione, o una concatenazione di azioni, significa in prima istanza che nella tragedia vi sono persone che agiscono. Che cosa sono infatti le azioni, se non una certa accezione del "fare" che rimanda all'unità di una dimensione esistenziale propria, all'unità di un progetto, di cui si è in ultima analisi responsabili? Le leggi del destino, dell'infelicità e della colpa, in cui si cade per un errore nell'azione, sono poste dalla tragedia sempre a criterio della persona. Senza persona, senza centro morale, non ci può essere né errore, né purificazione.

Va altresì detto che il racconto di questa storia personale fatta di azioni non può essere trattato come una mera materia informe e senza coerenza. Come ci ricorda Markus Ophälders: "nel racconto [della tragedia] i fatti vengono legati gli uni agli altri attraverso stretti nessi causali che fanno sì che un determinato fatto sussegua a un altro fatto che ne costituisce la causa", così che "non si può, all'interno del racconto, modificare una singola azione senza che ciò si ripercuota sul tutto" (2008, 28). Detto in altre parole, affinché ci sia tragedia, è fondamentale che ci sia una concatenazione vincolante tra le azioni, uno svolgimento temporale che le stringa insieme, dal passato verso il futuro, tale per cui non ci può essere contravvenzione alla legge del "prima" e del "poi": solo in questi termini si può risalire con certezza a monte della catena delle azioni e individuarne la responsabilità. La punizione inflitta all'eroe, infatti, deve possedere un sicuro carattere di universalità. Eccoci arrivati al punto nodale: quel che c'è di importante da capire, infatti, è che la concezione tragica del tempo, vincolata com'è alla necessità di dipanare una certa "imputabilità" dell'eroe secondo le sue azioni, rimane da questa necessità inglobata. Dal tempo non si può svincolare, esso ha un inizio e una fine *assoluti*; inizia e finisce, dove inizia e finisce la persona, la sua prospettiva finita (e colpevole) sugli eventi: "il racconto costruisce un'unità con un principio non preceduto da nulla e con una fine alla quale non segue nulla" (*ibidem*). Non c'è nulla che nella tragedia possa "sopravvivere", quando una storia finisce.

⁶ Qui è già interessante anticipare che all'atteggiamento tragico del soggetto che non è disposto a disfarsi nel tempo e che, per questo, nemmeno può "sciogliersi" in riso corrisponde l'immagine rovesciata dell'imperativo a "liberare la coscienza nel riso" che Romeo De Maio (1989, 113) attribuisce a Pulcinella, a mo' di chiave di lettura di quella che potrebbe essere una "pulcinellesca" filosofia.

6. Sull'eterna beatitudine del carattere

Dalla definizione di tragedia che Aristotele ci fornisce nella *Poetica* possiamo desumere, per sottrazione, quella di commedia che manca nel libro:

Dunque gli attori [della tragedia] non agiscono al fine di imitare i caratteri, ma assumono assieme i caratteri a causa delle azioni. Di conseguenza, i fatti e il racconto costituiscono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutte. Inoltre, la tragedia non può esistere senza azione, ma può esistere senza caratteri. Ché, le tragedie della stragrande maggioranza dei poeti moderni sono prive di caratteri. (Aristotele 2004, *Poetica*, 1450a, vv. 20-25, 601-602)

Questa potrebbe essere verosimilmente la situazione del personaggio comico: egli agisce per imitare, non tanto delle azioni, quanto più il proprio carattere. Su cosa poi si debba intendere per “carattere”, Agamben si esprime lapidariamente: “che qualcuno o qualcosa sia irreparabilmente com'è” (Agamben 2016, 53). Il carattere non indica altro che un modo d'essere, un *ethos*, ossia una maniera di vivere, di apparire, un “costume”, una certa “qualità” e abitudine (*habitus*) nel fare uso di se stessi e del proprio corpo. Che poi questo modo d'essere sia “irreparabile” significa che del carattere non siamo responsabili: il carattere è qualcosa di sostanzialmente incorreggibile; per questo, nella forma della commedia, esso si converte in “lazzi”, ovvero in gesti completamente insensati, “distonici”⁷, il cui fine, se di fine si può ancora parlare, è solo quello di interrompere l'azione e liberare il carattere da ogni possibile imputazione morale. Per la stessa ragione Aristotele può scrivere che “il ridicolo è un certo orrore e una bruttura, ma indolore, e non atta a corrompere” (Aristotele 2004, *Poetica*, 1449a, vv. 34-35, 598). Al centro della commedia sta spesso un personaggio, che non esiteremmo a definire un “mascalzone”, se nella vita ci dovessimo trovare di fronte ai suoi atti; eppure sulla scena della commedia gli atti acquistano quell'interesse che li investe solo alla luce del carattere, e questo non è mai oggetto di condanna, ma di ilarità, di alta serenità. Al dogma della naturale colpevolezza dell'azione umana, che costituisce la dottrina della tragedia, la commedia oppone quella che potremmo chiamare, riprendendo una straordinaria illuminazione di Walter Benjamin, “la visione della naturale innocenza dell'uomo”⁸.

Per queste ragioni, ovvero per la circostanza che la commedia ignora gioiosamente l'infinita complicazione dell'azione colpevole, la sfera del comico e del carnevalesco si prestano a esprimere e agire una compendiosa sospensione (ricapitolazione) del tempo che, come abbiamo visto, con la tragedia è assolutamente incompatibile, se non addirittura impensabile nei termini della tragedia.

Leggiamo ancora da Agamben: “Nella raccolta di settantatré azioni sceniche trascritte da Domenico Biancolelli, il più grande Arlecchino di tutti i tempi, egli si riferisce a sé sempre con le formule ‘faccio i miei lazzi’, ‘faccio dei lazzi’, ‘faccio il gesto’, ‘ripeto due o tre volte questo lazzo’” (Agamben 2016, 52). Questi lazzi non corrispondono ad azioni, e non fanno nemmeno parte di una trama; al contrario, sono “pura energia dissipativa” (Megale 2017, 253): allentano

⁷ In merito alla goffaggine distonica del lazzo, vale la pena ricordare, seguendo la pista di Megale, che quest'attitudine “a calarsi nella mimica con il corredo di una gestualità amplificata ma non meramente illustrativa” (Megale 2017, 250) ha un'origine storicamente determinata, legata alle vicissitudini della genia attoriale della Napoli spagnola del Seicento. L'importanza decisiva dell'uso del corpo tra i comici dell'Arte e, nello specifico, di un suo uso buffonesco, disarticolato, eccezionale per freschezza espressiva, soppiantava una tradizione incentrata sulla comunicatività della parola e sulla recitazione verbale, che nella costellazione del teatro spagnolo-partenopeo non avrebbe potuto funzionare, per via dell'evidente ostacolo posto dal plurilinguismo.

⁸ Trad. di Solmi in Benjamin 1995 [1962], 38. Ed. orig. Benjamin 1977, 178: “die Vision von der natürlichen Unschuld des Menschen”.

e interrompono la sequela temporale delle azioni, mettono in crisi la stessa possibilità che esse siano concepite sulla base di un “prima” e di un “poi”, di un’intenzione o di un fine, di uno svolgimento unitario, in cui ogni istante sia irripetibile. Il lazzo, infatti, ha la stoffa del gesto gratuito, non prevede né passato né futuro, può essere ripetuto infinite volte. In quanto gesto gratuito, inoltre, gesto che non conosce scopi e che, in questo senso, nemmeno può essere giudicato, il lazzo non è nemmeno qualcosa di veramente proprio. Dietro ai lazzi non c’è mai una persona, non c’è l’irripetibilità del soggetto morale, e per questo i protagonisti della commedia non sono *volti* ma al massimo maschere e tipi⁹, come Pulcinella: “La sublimità della commedia di carattere riposa su questa anonimità dell’uomo e della morale”¹⁰. Attraverso i lazzi la commedia ammicca all’eterna beatitudine di una meccanica e anonima “coazione a ripetere” fuori e prima del tempo.

A voler indugiare ancora un poco nell’analisi di questo “fuori dal tempo” che la commedia di carattere rappresenta, vi si troverebbe allora qualcosa di molto radicale, una sorta di “potenza destituente”¹¹; non solo la risorsa di un’esperienza alleggerita, pacificata, della fine o della catastrofe, come nel cosmo comico-carnealesco di Bachtin, dove tutto, tranne l’individuo, è capace di sopravvivere e rigenerarsi *al di là* del tempo – il tutto e non l’individuo –. La posta in gioco qui è una vera e propria disarticolazione del tempo, una sua delegittimazione, a opera di qualcosa che svuota il tempo della sua consistenza dall’interno, perché se ne sta sempre *al di qua*. La forma di vita di Pulcinella, irriducibile all’essere individuale ed estranea all’azione, si incastona nell’incrocio di questi “al di là” e “al di qua”; in essa ciascun istante, per quanto catastrofico possa essere, suggerisce la possibilità del proprio debordamento e il riparo di una via di fuga: “*Ubi fracassorium, ibi fuggitorium*” (Agamben 2016, 45).

7. “Ubi fracassorium, ibi fuggitorium”

La stretta appartenenza di Pulcinella all’immaginario carnealesco è cosa perspicua. Stando alla ricostruzione di Agamben: “Pulcinella [...] fa parte di quel corteggio di figure infernali che accompagnano il Monarca dei matti, il Biagio o il Re del Carnevale nel ciclo delle feste carnealesche” (ivi, 66); e poco oltre continua: “La festa sfrenata si conclude, di solito, con un regolare processo. [...] Il Carnevale, personificato da un fantoccio di paglia o un pupazzo di cenci, viene bruciato, impiccato o fucilato” (ivi, 67). Il rito dell’incoronazione e successiva scoronazione di un re da burla, di cui spesso si metteva in scena anche l’esecuzione capitale, ha una centralità tutta particolare nei festeggiamenti del Carnevale: è la variante cerimoniale per eccellenza dell’avvicinarsi del tempo e della relatività di ogni potere. Come riporta Italo Calvino: “Il re del Carnevale è – già nel momento in cui viene incoronato – colui che verrà detronizzato e deriso alla fine, è re e schiavo al medesimo tempo” (Calvino 1995 [1980], 253). Talvolta, a

⁹ Su cosa si debba intendere per “tipo”, e su come la nozione di “tipo” sia intrecciata al destino di Pulcinella, torneremo nell’ultimo capitoletto del nostro articolo. Qui ci limitiamo ad annotare come la comprensione della “profondità” di questa relazione manchi completamente nella trattazione di Benedetto Croce, il quale denota solo negativamente il fatto che ogni definizione di Pulcinella non possa coglierne l’essenza. Quest’incapacità di attingere “la realtà, ossia l’individuo” (Croce 1899, 4) si accompagnerebbe infatti al rischio che ne “resti in mano soltanto un nome e, forse, un vestito” (ivi, 2). Rispetto a questa presa di posizione, Agamben commenta: “Solo il suo famigerato rifiuto di ogni cultura antropologica può spiegare che nome e maschera possano apparire qui a Croce come qualcosa di esterno e superficiale, quasi che egli candidamente ignorasse che la ‘persona’ [...] significa in origine in latino semplicemente ‘maschera’” (Agamben 2016, 58).

¹⁰ Trad. di Solmi in Benjamin 1995 [1962], 37. Ed. orig. Benjamin 1977, 178: “Die Erhabenheit der Charaktercomödie berührt au dieser Anonymität des Menschen und seiner Moralität”.

¹¹ Vedi nota 3.

essere processato e condannato invece del Carnevale, c'è Arlecchino, o proprio Pulcinella: “Si rappresenta il Carnevale in figura di un omiciattolo corto e pieno, vestito da Pulcinella gibboso e panciuto, con parrucca di stoppa in testa e con bottiglie e bicchiere in mano” (Toschi 1976 [1955], 212-213). Pulcinella diviene in tal modo una controfigura e un doppio emblematico del Carnevale. Nella sua veste di vittima espiatoria, il Carnevale può essere espulso dal mondo e passare nella morte, attraverso la morte. Ma cosa c'entra Pulcinella con questa componente “spettrale” del Carnevale? Qual è il suo rapporto con la morte?

Il Pulcinella vittima (*imago* di Re Carnevale) non sembra avere qualcosa in comune con il Pulcinella che sorride sornione di fronte all'affresco umano che il Tiepolo dipinge nel *Mondo novo*. Eppure, essi rappresentano solo due forme interconnesse che assume il desiderio di superare il mondo, di introdurre nel mondo il segno tangibile di una passione che mira all'altrove. Pulcinella-Re Carnevale deve essere arrestato, fustigato, processato, fucilato e impiccato, perché solo passando attraverso le maglie del diritto, attraverso il processo cui segue l'inesorabile condanna a morte, egli può essere davvero quell'intemporale beato attorno a cui si stringe tutta l'essenza comico-carnevalesca. Con il processo e la morte, egli depone simbolicamente tutto ciò che non è – un'individualità con la sua sostanza morale e temporale –, per essere veramente chi è: “un puro, irreparabile *come*” (Agamben 2016, 71), che si presta alla ricapitolazione del tempo, proprio perché non ne può essere *soggetto*. Nei termini di questa sopravvivenza, in quanto resta un carattere che non può in alcun modo definirlo o renderlo imputabile, Pulcinella-Carnevale sta al di qua e al di là del tempo, al di qua e al di là della morte. E infatti, nell'antiporta del *Divertimento*, il Tiepolo lo raffigura mentre guarda il sepolcro in cui dovrebbe essere seppellito, giusto accanto alla propria morte, come un risorto¹².

Giunti ormai alla fine di questa trattazione, ci piacerebbe risolvere un ultimo quesito, rispondere cioè alla domanda che fin dall'inizio abbiamo covato e che dovrebbe forse riemergere spontanea, ovvero: perché *proprio* Pulcinella? Perché Giandomenico sceglie lui, quando avrebbe potuto scegliere anche Arlecchino o altre maschere che nella tradizione popolare si sono misurate con la personificazione del comico e del Carnevale? Addurremo tre ragioni.

In primo luogo, c'è la strana “liberazione” della parola che definisce il rapporto di Pulcinella con il linguaggio. Caratterizzato principalmente da inversioni immaginifiche, giochi di parole, equivoci arguti, allusioni a mondi impossibili, il linguaggio di Pulcinella non mira soltanto ad allietare gli interlocutori con cui egli, di volta in volta, si trova a dialogare, ma soprattutto a destabilizzarli e spiazzarli. Tipica, in questo senso, è la sua arte verbale affabulatoria, che “consiste nel dire una cosa e nel farne un'altra; nel raccontare un fatto vero e nel presentarlo diversamente da come esso si è svolto realmente; oppure nell'inventarne altri, che si vogliono credibili, e nel descriverli in modo paradossale e insensato” (Lovito 2017). Questo uso particolare che Pulci-

¹² Non sarà difficile intravedere nel “politico” rituale del processo, fustigazione, morte e resurrezione di Pulcinella un chiaro riferimento parodistico all'Imitazione di Cristo. La figura di Pulcinella-Re Carnevale condensa i caratteri mortuari, ermetici e sapienziali che sono distribuiti nella storia dell'archetipo del “salvatore sacrificato”. Su questa sostanziale corrispondenza tra l'olocausto della maschera carnevalesca – e del “buffone”, ovvero dell'artista inteso come “saltimbanco”, in generale –, da un lato, e la Passione di Cristo, dall'altro, Jean Starobinski ci ha insegnato delle riflessioni folgoranti. Vogliamo qui raccogliere un elemento di “sorpresa” nel suo tragitto teoretico, e leggerlo come fosse un elogio solare a Pulcinella: “la sorpresa di scoprire che [...] i grandi autori drammatici hanno spesso fatto del clown o del buffone un agente di salvezza, lo spirito buono che, nonostante la sua goffaggine e i suoi sarcasmi, fa girare la ruota del destino e contribuisce a far tornare l'armonia in un mondo sconvolto dal maleficio” (trad. di Bologna in Starobinski 1984, 129-130. Ed. orig. Starobinski 1970, 112: “La surprise de découvrir que [...] les grands auteurs dramatiques ont fréquemment fait du clown ou du bouffon l'agent d'un salut, le bon génie qui, malgré sa maladresse et ses sarcasmes, pousse à la roue du destin et contribue au retour de l'harmonie dans un monde que le maléfice avait perturbé”).

nella fa del linguaggio gli permette di contrabbandare, come verosimili, menzogne e fatti che sono invece inverosimili, e di rendere inverosimili, invece, fatti che sono realmente accaduti. Nel linguaggio di Pulcinella non ci sono più “fatti” che possano essere considerati tali, non si capisce più nulla del mondo, e infatti i suoi equivoci non riescono mai davvero a comunicare quel che veramente intendono, proprio perché non significano alcunché. Anche e soprattutto nel proprio linguaggio, Pulcinella mostra, facendo ridere, un’impossibilità a stare nel mondo, e la direzione di una via di fuga. La sua è la “la diversità di chi non partecipa alle cose del mondo, e perciò non lo comprende o si comporta come se non lo comprendesse, e quella di chi non rispetta deliberatamente le regole del gioco” (Scafoglio, Lombardi Satriani 1992, 123).

Un secondo elemento decisivo, è che Pulcinella non è mai solo. Pulcinella cova l’uovo – quello da cui è fatto nascere nella prima delle carte del *Divertimento* – da cui nasceranno tanti altri piccoli Pulcinella, in un infinito gioco di autoriproduzione e moltiplicazione. Per questo, il Tiepolo lo dipinge sempre circondato da altri Pulcinella: i Pulcinella si muovono in banda, in “masnada”, come branco festante di lazzaroni, in una dimensione che non può che essere corale. Pulcinella non è solo durante il momento della propria esecuzione – a fucilarlo sono, a loro volta, degli altri Pulcinella –, e nemmeno ne *L’ultima malattia di Pulcinella* (1797-1804 c.), dove lo si raffigura morente, circondato ancora dai suoi simili. La masnada dei Pulcinella, così messa in scena, è l’esemplificazione per eccellenza di quell’essenza anonima che abbiamo mostrato a proposito del carattere comico: singolare e allo stesso tempo plurale, Pulcinella è pienamente un “tipo”. La sua realtà appartiene all’ordine di ciò che può essere riprodotto all’infinito, ci invita ad abbandonare il peso che fa sentire unici, e a diventare protagonisti di una vicenda senza tempo, senza persona, senza padrone, in cui *chiunque* possa identificarsi.

Quest’ultima affermazione, infine, ci guida direttamente alla conclusione. Cosa vuol dire che in Pulcinella possiamo identificarci? Perché, come Giandomenico, identificarci in lui e non per esempio in Arlecchino, che pure si presenta in “moltitudine”, e insieme ai suoi replicanti infernali rapina e distrugge tutto ciò che gli capita a tiro? La specificità di Pulcinella consiste in un certo tipo di adesione alla genericità di una vita, una vita che deve essere sempre di nuovo reinventata, proteiforme:

Pulcinella può essere maschio o femmina, ricco o povero, giovane o vecchio, aristocratico o popolano, ozioso o attivo, imbroglione o galantuomo, intelligente o cretino, finto intelligente, finto cretino, elegante o trasandato, cinico o sentimentale, brigante o guardiano di monache, soldato disertore o eroico aiutante di campo d’Orlando Paladino. Egli può indifferentemente appartenere alla Compagnia della morte o essere borbonico e codino o può fare il liberale secondo che la vita lo avvinghia. Per questo esclama: “fatto strummolo son del mio destino”. [...] In qualche farsa si potrebbe stabilire che l’amoroso, il padre nobile, il primo attore, il tiranno, la servetta, la ruffiana, la balia, il servo e tutti gli altri personaggi siano tutti caratteri diversi di altrettanti Pulcinelli. (Bragaglia 1982 [1953], 100)

Parafrasando questo passaggio di Anton Giulio Bragaglia, sembrerebbe insomma che il carattere di Pulcinella non corrisponda ad alcun carattere specifico, o che la sua specificità, piuttosto, sia quella di non possedere un singolo tratto caratteristico, come invece nel caso della rissosa e malandrina torma degli Arlecchino, ma una pletora indefinita di caratteri, che abbracciano tutta la complessità delle possibili declinazioni di un’esistenza. Le occupazioni in cui è impegnata la masnada spensierata dei Pulcinella non sono altro che divertirsi, ballare, innamorarsi, fare scherzi e lazzi, esercitare mestieri di tutti i tipi, in altre parole, semplicemente vivere. Pulcinella è una creatura *viva*, anche se non sappiamo dove e come possa scorrere questa sua vita, che non ha alcun passato e non si preoccupa del futuro. In lui tutto si è liberato dall’ingombro della persona, della veridicità del volto, ma questo tutto non è neppure la fissità

della singola maschera con cui viene trascinato sulla scena: “Il Pulcinella ha tutt’altro carattere che la fissità delle Maschere e non fu mai legato a un’epoca” (ivi, 110). La dialettica volto/maschera in Pulcinella è completamente superata, è un’alternativa che non ha senso di esistere, e forse per questo, nel *Mondo Novo*, Giandomenico non dipinge né uno, né l’altra, ma tutti e due insieme, il terzo che emerge dalla loro sovrapposizione. Questo “terzo” sembra indicare una strada possibile affinché una vita intera – la nostra, come quella di Giandomenico –, nella ricchezza dei suoi innumerevoli e irriducibili episodi, possa assurgere alla beatitudine innocente e smemorata del carattere, senza rimanere imprigionata nella coazione a ripetere un singolo gesto. Nella vita di Pulcinella anche le nostre diventano *leggere, così leggere*.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2000), *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2014), *Luso dei corpi. Homo sacer IV, II*, Vicenza, Neri Pozza.
- (2016 [2015]), *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo.
- Aristotele (2004), *Retorica e Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET.
- Bachtin Michail M. (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Milli Romano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Benjamin Walter (1995 [1962]), “Destino e carattere”, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e cura di Renato Solmi, con un’introduzione di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 31-38. Ed. orig. (1977), “Schicksal und Charakter” (1921), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 1, Frankfurt, Suhrkamp, 171-179.
- Bragaglia A.G. (1982 [1953]), *Pulcinella*, Firenze, Sansoni.
- Calvino Italo (1995 [1980]), “Il mondo alla rovescia”, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori, 252-256.
- Cavalletti Andrea (2019), “Anarchia e uso. Lettura di *Homo sacer IV, II*”, in Valeria Bonacci (a cura di), *Giorgio Agamben. Ontologia e politica*, Macerata, Quodlibet, 531-548.
- Croce Benedetto (1899), *Pulcinella o il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, Loescher.
- De Maio Romeo (1989), *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni.
- Greco F.C., a cura di (1990), *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, 6 novembre 1990-6 gennaio 1991), Napoli, Electa.
- Lovito Giuseppe (2017), “Pulcinella e Baudolino ‘maestri’ dell’arte della parola e dell’affabulazione”, *Babel*, vol. 35, doi: 10.4000/babel.4813.
- Mariuz Adriano (1971), *Giandomenico Tiepolo*, Venezia, Alfieri.
- Mariuz Adriano, Pavanello Giuseppe, a cura di (2004), *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (3 settembre-5 dicembre 2004), Venezia, Marsilio.
- Megale Teresa (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell’Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni.
- Ophälders Markus (2008), *Filosofia, arte, estetica. Incontri e conflitti*, Milano-Udine, Mimesis.
- Scafoglio Domenico, Lombardi Satriani L.M. (1992), *Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano, Leonardo.
- Sini Stefania (2011), “Soglie e confini nel pensiero di Michail Bachtin”, *Between*, vol. 1, n. 1, doi: 10.13125/2039-6597/194.
- (2016), “L’incompiuto divenire. Sulla storia e la teoria del comico nel pensiero di Michail Bachtin”, *Between*, vol. 6, n. 12, doi: 10.13125/2039-6597/2593.
- Starobinski Jean (1984), *Ritratto dell’artista da saltimbanco*, trad. e cura di Corrado Bologna, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. orig. (1970), *Portrait de l’artiste en saltimbanque*, Genève, Skira.
- Toschi Paolo (1976 [1955]), *Le origini del teatro italiano*, Torino, Bollati Boringhieri.



Citation: F. Barboni (2020) Lo spleen di Pulcinella. Appunti su lirica e buffone tragico. *Lea* 9: pp. 317-330. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12438>.

Copyright: © 2020 N. Cognome. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Lo *spleen* di Pulcinella. Appunti su lirica e buffone tragico

Federica Barboni

Università degli Studi di Verona (<federica.barboni@univr.it>)

Abstract

This article aims to retrace some moments of poetry in which the theme of melancholy emerges alongside the comic figure of the clown as the alter ego of the poet. From the initial cue offered by Jean Starobinski (*Portrait de l'artiste en saltimbanque*) we will investigate how France (through Baudelaire) offered the theme to Remigio Zena, Gian Pietro Lucini, Corrado Govoni.

Keywords: Baudelaire, clown, Govoni, Lucini, poet

L'identificazione del poeta con il clown, il saltimbanco o la maschera carnevalesca è diventata un *topos* della letteratura moderna a partire almeno dal secondo Ottocento, là dove la sovrapposizione tra autore e buffone raggiunge il suo apice e viene maggiormente commentata (anzitutto in area francese, da Gautier a De Banville e De Goncourt, ma si potrebbero avanzare altri nomi)¹. È in questo momento storico che il riso carnevalesco, già ampiamente commentato nel celebre studio di Bachtin, si carica di una nuova ambivalenza², riassumibile entro la diade "allegria/morte" che il tema del Carnevale finirebbe per assumere su di sé (così Cesare Segre, commentando il novecentesco Carnevale zanzottiano – Segre 1995, 14; il *topos* è insomma duraturo e ha esiti anche nel secondo Novecento)³. A partire dalla seconda metà

¹ Si vedano ad esempio gli spunti offerti da King 1978, 238-252.

² Ma già Bachtin (1990 [1965]) la sottolineava: "этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий. он и отрицает и утверждает". Trad. di Romano in Bachtin 1979, 15: "questo riso è ambivalente: è gioioso, scoppia di allegria, ma è contemporaneamente beffardo, sarcastico, nega e afferma nello stesso tempo".

³ Mi riferisco al saggio "Attualità del tema 'carnevale'" (Zanzotto 1995b), composto da Zanzotto dopo *Filò* (1976), in cui sono ancora ravvisabili le tracce di un percorso nel quale l'allegria carnevalesca si accompagna al tema mortuario (14). L'argomento del Carnevale tragico, nel secondo Novecento, viene largamente svolto nella scrittura poetica, narrativa e critica di Angelo Maria Ripellino, a cui tornerò in altra sede.

dell'Ottocento è possibile rintracciare, dunque, una particolare modalità di sfruttamento del *topos*, quella che coniuga la malinconia con l'immagine per eccellenza allegra della maschera del Carnevale.

È a questo preciso tipo di svolgimento che le prossime pagine si rivolgeranno⁴, non certo con il fine di esaurire le possibilità che un'indagine in questa direzione offre, quanto piuttosto con l'obiettivo di offrire alcuni esempi secondo-ottocenteschi e primo-novecenteschi della fortuna del *topos*. Al fine di evidenziare i rapporti che la poesia italiana intrattiene, in questo senso, con la Francia del secondo Ottocento, ci impegneremo a guardare alle liriche di tre autori che piuttosto esplicitamente rimandano, rimodulando il *topos* tragico del poeta-saltimbanco, a uno dei maestri della nostra poesia di inizio Novecento: Baudelaire.

Il punto d'avvio di questa disamina non può che essere offerto dal *Portrait de l'artiste en saltimbanque* di Jean Starobinski (1970), che inquadrava la figura della maschera carnevalesca, e più in generale del buffone-saltimbanco, attraverso i connotati mortuari e cristologici che Giorgio Agamben riserverà poi al Pulcinella delle tele di Domenico Tiepolo (2015, 67-71)⁵; qualche pagina prima, il critico francese aveva appunto intravisto in Baudelaire un archetipo per lo sviluppo del *topos* del poeta-saltimbanco, tragicamente declinato, dal momento che proprio l'autore delle *Fleurs du mal* avrebbe “conféré à l'artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l'envol et de la chute”⁶. Riassumendo molto brevemente le conclusioni starobinskiane, le modulazioni del tema in Baudelaire in “Le vieux saltimbanque”, dove la sovrapposizione tra saltimbanco e poeta è esplicitata, e in “Une mort héroïque”⁷, nella quale il buffone Fanciulle “va culbuter sans retour dans la mort”⁸ esibendosi sul palcoscenico, fanno sì che la figura del saltimbanco venga sovrapposta a quella dell'artista stesso nel tratto fondamentale di “agonia” che l'accompagna⁹. Il ridimensionamento del ruolo sociale che il poeta subisce tra Otto e Novecen-

⁴ Si è preferito in questa sede evitare, nonostante l'autore notoriamente rappresenti un formidabile esempio di svolgimento del tema, l'esame della lirica di Palazzeschi. I motivi dell'esclusione sono duplici. Da un lato, Piero Pieri e Marta Barbaro si sono già ampiamente soffermati sulla figura del saltimbanco palazzeschi (rispettivamente, 1980 e 2008), ma anche Curi (1977, 49-134) dedica spazio allo stesso tema in Palazzeschi, tema tra l'altro affrontato nel corso di due convegni recenti (i cui atti si leggono in Somigli, Tellini 2008 e Tellini 2015). Dall'altro lato, il saltimbanco evita spesso in Palazzeschi la declinazione prevalentemente malinconica che interessa sondare in questa sede, dal momento che l'autore preferisce un “clownismo anarchico, del ‘contro dolore’” (Curi 1977, 125), specie mano che ci si allontana dal Palazzeschi “liberty” per avvicinarsi a quello futurista. Si veda, per la distinzione appena formulata, Sanguineti, dove il critico ricorda che “il Palazzeschi liberty non è ancora, propriamente, il Palazzeschi scrittore, che si manifesterà e si accetterà veramente come poeta, oltre la propria preistoria individuale, il proprio apprendistato letterario, soltanto quando scoprirà quella tale dose di follia, questa precisa tecnica di rovesciamento” (1961, 196), che trova appunto un suo emblema nell'*Antidolore*. Nonostante il riso del suo saltimbanco “nasc[a] dall'esperienza del dolore” (Tellini 2019, 291), quella di Palazzeschi è “voce ridevole”, e non “voce piangevole” (Sanguineti 1993 [1969], XLVII; Pieri parla in questo senso di una “poesia antidolorifica, che al lamento ha sostituito il riso e lo scherzo”, 1980, 29). È a partire da queste premesse che la presente analisi ha scelto di concentrarsi su voci meno sondate in questa prospettiva e più aderenti al tratto di malinconia che interessa la disamina.

⁵ Il Pulcinella impiccato di Tiepolo assumerebbe ad esempio, per Agamben (2015), le vesti del Carnevale stesso, condannato a morire (e cristologicamente a rinascere) alla fine dei festeggiamenti; lo stesso destino ciclico spetta anche all'Arlecchino-divinità che ogni 25 agosto si immola tradizionalmente nella valle del Chiasone, in Piemonte (Chiaravelli 2007, 211), per rendere omaggio alla morte e alla “rinascita della stagione che ripete il proprio ciclo ininterrotto e giunge al suo completamento” (Centini 1992, 234).

⁶ Ed. orig. Starobinski 1970, 83-84. Trad. di Bologna in Starobinski 2018 [1970], 75: “attribuito all'artista, nei panni del buffone e del saltimbanco, la contraddittoria vocazione dello slancio e della caduta”.

⁷ Ma c'è anche, ovviamente, l'identificazione del poeta con l'*Albatros*, “comique et laid” (“brutto e ridicolo”, trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 15, v. 10).

⁸ Ed. orig. Starobinski 1970, 86. Trad. di Bologna in Starobinski 2018 [1970], 76: “farà un capitolombolo senza ritorno nella morte”.

⁹ Trad. *ivi*, 86: “Il poeta, in un angolo del quadro [del *Vieux saltimbanque*] mette in scena se stesso [...]”. Il

to, percepito dallo stesso Baudelaire (perché un fattore determinante nel conferire “l'impronta tragica” alla figura del “Vecchio saltimbanco” è l'indifferenza del pubblico), e la riflessione critica già ancora baudelairiana sulla mercificazione dell'arte contribuiscono, dunque, a rendere sempre più azzeccata l'autoidentificazione autoriale con la maschera buffonesca, come se il poeta andasse ipostatizzando nella figura del saltimbanco tragico un cambio di *status*.

Non mi sembra un caso, allora, che i primi a recuperare il *topos* del poeta-buffone tragico in Italia siano proprio gli allievi più attenti alla lezione di Baudelaire nel secondo Ottocento: gli scapigliati. Un contatto davvero diretto con Baudelaire lo offre appunto il “Pulcinella” di Remigio Zena (1974 [1876], 137-140), accanito lettore del francese¹⁰, che recupera la scena del poemetto in prosa “Une Mort héroïque”. Dedicato all'amico di Zena, l'attore teatrale Antonio Petito (che vestiva appunto i panni di Pulcinella), il testo procede tra continue suggestioni e citazioni testuali da Leopardi e da Baudelaire, mescolando l'atmosfera del Ruysch delle *Operette* (Leopardi 2015b [1827], 351-369) alle immagini mortuarie tratte da “Une charogne” (Baudelaire 1975 [1869], 31-32) e “Remords posthume” (ivi, 34-35) – che non esiterei a definire i testi prediletti dalla Scapigliatura poetica. Oltre all'intertestualità più evidente che “Pulcinella” dimostra nei confronti della poesia baudelairiana, che già di per sé rivela il continuo rivolgersi di Zena a quest'ultima, la lirica presenta in vari suoi luoghi alcuni accostamenti, di taglio ossimorico, destinati a popolare i testi di alcuni nostri autori successivi. A preludere alla morte sul palco dell'allegro “Pulcinella” (ecco appunto ripresentarsi anche qui la stessa fine di Fanciulle nei *Poèmes* baudelairiani) è il binomio allegria/dolore che sintetizza il contrasto tra la realtà fittizia del palcoscenico e la vita dell'attore che interpreta il personaggio:

Pulcinella, dai lazzari
 Plausi e corone avesti,
 Per anni ed anni interprete
 Dell'allegria ti festi
 Con motti ripetuti
 Oscenamente arguti,
 Ma anche per te si svolsero
 Giornate dolorose
 (Zena 1974 [1876], 138, vv. 21-28)

Segue, nella strofe successiva all'esplicitazione della morte sul palcoscenico di Pulcinella (“Morto sul palcoscenico / solo tuo premio fu / senza agonia discendere / nel numero dei più”, *ibidem*, vv. 37-40), l'opposizione riso/morte, che esacerba nelle sue estreme conseguenze la precedente:

Cadesti sulla breccia
 Con un cencio sul volto
 Mentre a' tuoi lazzi il pubblico,

rapporto che si sviluppa in tal modo è ‘triangolare’, dal momento che il testimone-poeta raccoglie l'immagine di un'agonia (nel senso più profondo del termine) per applicarla a sé medesimo in chiave simbolica e profetica”. Ed. orig. Starobinski 1970, 99: “le poète se met lui-même en scène, dans un angle du tableau [...]. La relation ainsi développée est ‘triangulaire’, le témoin-poète venant recueillir l'image d'une agonie (au sens fort du terme) pour s'en faire à lui-même l'application symbolique et prophétique”.

¹⁰ Come vari contatti intertestuali tra i *corpora* dei due autori dimostrano, dai titoli (“Spleen”, dalle *Poesie grigie* zeniane, 1974, 76-77) alla rimodulazione tematica (cfr. ad esempio “Bohémiens en voyage”, Baudelaire 1975 [1869], 18) con “Le due Zingare” (Zena 1974 [1876], 110-111), “Remords pothume” e “Une charogne” con “Esci tu pure dalla terra grassa” (ivi, 116-117), ma il parallelo potrebbe continuare più a lungo.

In teatro raccolto,
 Sghignazzava, dimentico
 D'essere nato al pianto
 (*Ibidem*, vv. 41-46)

Tutto il testo, direi, procede modulando questa tendenza contrastiva che oppone da un lato il dolore della realtà all'allegria della finzione, e dall'altro il destino tragico di Pulcinella ai lazzi del pubblico, nella netta separazione appunto operata tra la maschera, con cui pure il poeta si identifica sulla base della comune diversità dagli altri, e gli uomini. È interessante allora considerare come il testo si chiuda con una sovrapposizione che apparentemente nega questa separazione, avvicinando appunto Pulcinella e il popolo ("somiglia / la nostra alla tua vita", *ivi*, 139, vv. 81-82; versi che sembrano rifunzionalizzare un passaggio tragico del "Canto notturno" – "somiglia alla tua vita / la vita del pastore", Leopardi 2014 [1845], 148, vv. 9-10) –, voltandoli dal binomio io-luna al binomio pubblico-Pulcinella. L'inaspettata sovrapposizione si rende comunque possibile unicamente a partire dall'uguale ridicolezza che accomuna il buffone, il quale finge sul palco un'allegria da copione, al suo pubblico, che pure tenta di nascondere nel riso il dramma dell'esistenza:

Noi, come te, coll'anima
 Piagata, inviperita
 E dai rimorsi fiacca,
 Vestiam la tua casacca;
 In petto il cuor ci sanguina
 Ma, istrioni codardi,
 Moriam sul palcoscenico,
 Ridicoli e bugiardi!
 (Zena 1974 [1876], 139, vv. 83-90)

Pur trovandosi le *Poesie grigie* già lontane dal tardo-romanticismo che aveva assegnato alla maschera carnevalesca il tratto malinconico, Zena continua dunque a sfruttarne la suggestione, e il *trait d'union* di allegria carnevalesca e miseria (un altro, questo, dei poli oppositivi attraverso cui "Pulcinella" si svolge: "la miseria / t'afflisse senza tregua" dice appunto Zena alla maschera, *ibidem*, vv. 77-78) continua ad emergere anche in altra produzione lirica zeniana. Si veda, ad esempio, "Stretta finale", che chiude le *Poesie grigie* con l'immagine del poeta-saltimbanco ambulante intravisto nell'atto di girare la manovella di un congegno musicale, ricordando allora anche il Baudelaire di "Le Vieux saltimbanque" (1975 [1869]): "[...] E passeggiando in pubblico, / giro la manovella / solo chiedendo un obolo / alla mia buona stella, / di cortesia" (161, vv. 21-25).

Anche a livello paratestuale la predilezione per la tematica del mascheramento, della buffoneria e del Carnevale si estende per buona parte delle poesie di Zena (vedi ad esempio i titoli "Cala il sipario" dalle *Poesie Grigie*, 1974 [1876], 90) o "Il clown" da *Olympia* (*ivi*, 279-280), dove il pagliaccio viene non a caso fatto ruzzolare giù dal Parnaso¹¹, fino ad attivare vere e proprie autoidentificazioni zeniane con le maschere comiche, in particolare con quella molieriana di Sganarello. In "Sganarello poeta" (*ivi*, 83), assumendo la maschera del personaggio, non solo "Zena si getta nel Carnevale della vita e tutto assapora, ardente, il bello e il brutto, l'insulso e il fetido, il semplice e il torbido" (Villa 1969, 124), ma può anche continuare a svolgere il

¹¹ La stessa "Il clown" può assumere quindi valore metapoetico, anche a partire dalla posizione incipitale che le è assegnata nella raccolta. Ricordo poi che lo stesso Pulcinella, che "uscì dalla testa di Talia, musa della commedia" (De Maio 1989, 1), discende dal Parnaso. Sulle origini e gli esordi della maschera si veda anche Megale 2017, 266-278.

tema del ribaltamento (che, verrebbe da dire, è già di per sé un tratto carnevalesco) rilevato in “Pulcinella”. Secondo lo stesso principio di capovolgimento che fa del comico un tragico, la tragicità della maschera buffonesca è ancora una volta acuita dal riso del pubblico di fronte al dolore del soggetto (l’immagine la si ritroverà in Govoni). Nel valore metapoetico del testo il poeta diviene così, indossando i panni di “Sganarello”, una macchietta tragicomica:

E corre e corre sulla carta il metro
ma zoppicante e le leggi rinnega,
come l’anima mia briaco e tetro
nelle lacrime annega,

nelle lacrime vili che mi acciecano
e in cui la mia poca virtù si frange. —
— Uomini seri, come vi fa ridere
questo sciocco che piange! —
(Zena 1974 [1876], 84, vv. 45-52)

Anche per “Pulcinella” possono quindi valere le considerazioni che Alessandra Briganti avanza per “Sganarello”, dove la trasformazione dell’“immagine dell’eroe tragico [...] in stilizzata marionetta buffonesca” avviene sulla falsariga di un’“ironizzazione del sublime tardo-romantico” (1974, 11), secondo la stessa procedura di “abbassamento” che caratterizzerà più tardi l’esperienza crepuscolare¹².

Questo “abbassamento” si carica però di un’altra valenza, dal momento che non coincide solo con la costante *verve* ironica zeniana, ma si accompagna a un estremo sperimentalismo formale presente nelle *Poesie grigie*, dai giochi di *code switching* (“Pariginata”, 1974 [1876], 94) agli esercizi parodici (“Brindisi d’un fanciullo”, ivi, 140-142) fino all’intensa frequentazione del *divertissement* rimico, ritmico e linguistico. Mi sembra allora che il *corpus* lirico zeniano possa intrattenere non pochi punti di contatto con quella che Fausto Curi ha definito la “discesa culturale” che contraddistingue la poesia appunto di un crepuscolare, Govoni. Se cioè

la discesa culturale diventa [...] condizione della poesia nuova [...] nella misura in cui chi scrive è capace di svilupparne e orientarne la potenzialità rivoluzionaria opponendola alle strutture formali elaborate dalla cultura dominante e facendone uno strumento di violazione della norma stilistica tradizionale (Curi 1977, 42)

l’operazione lirica di Zena si orienta perfettamente secondo questa prospettiva, finendo per assumere i tratti di un altro esempio della “Carnevalizzazione della poesia” che Curi intravede nelle azioni profanatrici attuate nei confronti della tradizione da un Govoni o da un Lucini (ivi, 37-47).

Restando proprio a Lucini, in questi anni prossimi al giro di secolo la carnevalizzazione non agisce solo sul piano frontalmente tematico, centrato sulla sovrapposizione tra la maschera tragica e il

¹² Qui il tema del poeta-buffone tragico nella nostra lirica raggiunge il punto culminante della sua fortuna (si veda ancora Barbaro 2008), ma si pensi anche alla musa-attrice gozzaniana, alla quale il poeta risparmia la derisione del pubblico pagante (ecco tornare nella chiusa dei *Colloqui* il tema della “muse vénale” di Baudelaire, strettamente connesso alle riflessioni sulla mercificazione dell’arte e sulla decadenza dell’artista di cui si diceva): “Ma la mia musa non sarà l’attrice / annosa che si truca e pargoleggia, / e la folla deride l’infelice” (Gozzano 1980, 217, vv. 14-16). Non è un caso che Zena venga talvolta segnalato come uno dei precursori di certi temi del crepuscolarismo (Briganti 1974, 35; Manfredini 2018, 21).

destino di decadenza del poeta nella modernità, ma coinvolge anche una più generale libertà formale.

Certo con Lucini si assiste a un vero e proprio *exploit* dell'interesse per il tema della maschera carnevalesca, che diventa sin dai suoi esordi "capitale" ed è anzi "forse il solo ad essere costantemente presente in tutta la sua produzione" (Manfredini 2005, liv)¹³. Un esempio evidente dell'ossessione che Lucini sviluppa per i suoi Pierrot, Arlecchino e così via è comunque offerto dai *Drami delle maschere*, conclusi negli ultimi anni dell'Ottocento (siamo "verso la fine del 1897", Viazzi 1973, 355) e rimasti "inediti nella loro interezza" (*ibidem*). Unitariamente restituiti ai lettori per la curatela di Glauco Viazzi, che recupera gli inediti dalle carte luciniane, i *Drami* offrono senza dubbio un esempio evidente non solo dell'importanza della lezione dei francesi per l'assimilazione italiana del tema della maschera o del saltimbanco, ma anche della sedimentazione della nuova ambivalenza che, a partire da Baudelaire, ha investito il *topos* del poeta-buffone.

Radicalmente cambiata la posizione sociale del poeta, che ora vede se stesso come un mendicante o un venditore ambulante, le maschere divengono in Lucini una "risposta alla crisi dell'io" (ivi, xiii). Da un lato cioè il soggetto lirico, "vivendole, le traccia e le forma", dall'altro quest'ultime "danno se stesse in quanto [...] raffigurazione emblematica, tipica, di una determinata, storicizzata a più livelli condizione" (ivi, xiv). La caratteristica di questa nuova condizione è allora presto svelata da una veloce scorsa alle maschere di Lucini: nessuna di queste, infatti, può dirsi propriamente comica o vitalisticamente positiva. Al contrario, il tratto determinante dei "tipi" luciniani è, ancora una volta, la tristezza. Non stupisce, in questo contesto, che la prima parte dedicata al "Monologo" della maschera prediletta da Lucini, quella che Baudelaire stesso avrebbe espresso nelle "Reliquiae" "se non si fosse ispirato all'Oriente dell'oppio" (sono parole di Lucini stesso, ivi, 294), sia intitolata "Le Malinconie di Pierrot" (Lucini 1973, 296-300), così come non stupisce veder ritornare, nei *Drami*, gli stessi elementi contrastivi di riso e pianto, allegria e morte che caratterizzano le liriche di Zena proposte più sopra. La deformazione della maschera comica nelle più varie espressioni della disperazione si pone a *refrain* di due "Monologhi" dedicati ai personaggi della Commedia dell'Arte: nelle brevi pagine rivolte a Colombina (ivi, 186-187) si intravede "la smorfia / dell'angoscia" (ivi, 186, vv. 20-21) sotto "il riso dell'amor" (v. 20) sul volto della "bionda Maschera" (v. 21), mentre il "Monologo d'Arlecchino" (ivi, 184) si chiude sul presentimento di un "odor di lagrime sparse" (ivi, 185, v. 66), il quale analogicamente conduce all'immagine di una pioggia perpetua che malinconicamente avvolge tutto il quadro veneziano ("Venezia non scintilla ancor delle dorate cupole? / [...] / Questa Venezia antica / non è più forse: io non son più a Venezia", ivi, 184, vv. 20-24). È così che Arlecchino stesso si converte in Amleto ("Hamlet è dunque Arlecchino", ivi, 185, v. 62), il simbolo per eccellenza dell'angoscia e dell'inquietudine moderna¹⁴. Anche il "Monologo del Pagliaccio" (ivi, 193) è caratterizzato dalla costante della miseria e della tristezza

¹³ È chiaro che l'ossessione luciniana per le maschere deriva da uno spiccato interesse per il teatro. È interessante in questo senso notare come proprio il teatro eserciti un'influenza non di secondo piano sulla scrittura degli autori trattati in questa sede, specie appunto Lucini ("drammaturgo *malgré lui*", Cavaglieri 2017, 178) e Govoni, autore a sua volta di vari testi teatrali (per cui si veda Verdone 1984, 275-286). Non solo: l'influenza esercitata dal teatro si allarga e riemerge nella stessa scrittura poetica di Lucini e Govoni, per cui del primo spicca la "tendenza a strutturare il discorso poetico entro schemi drammatici" (Manfredini 2014, 5), con il secondo si assiste a una "teatralizzazione del mondo, la sua riscrittura spettacolare, [...] la realtà gli appare [a Govoni] come un'immensa scenografia, una recita di mimi, di comparse, di marionette" (Tellini 2000, XIX). La tendenza di Govoni a sfruttare una modalità di rappresentazione che è anzitutto scenica lo avvicina poi al mondo del cinema: si veda in questo senso ancora Verdone (1984) e i riferimenti govoniani a Chaplin che si introdurranno più oltre.

¹⁴ La stessa suggestione, che riporta la figura del buffone ad Amleto, è sfruttata da Angelo Maria Ripellino per il titolo alla sua recensione al *Portrait de l'artiste en saltimbanque* di Starobinski (1970): "Quando Amleto si traveste da clown". La recensione è ora inclusa in Ripellino 2020, 677-680.

che aveva attraversato la parte dedicata ad Arlecchino. L'immagine del cerone lavato via dal pianto ("Nella casuccia nomade i Pagliacci / han svestito li stracci della lurida farsa: strofinansi sul volto / ed in vano. Cerussa e liscio son tenaci alla pelle; / forse le lagrime li laveranno", ivi, 194-195, vv. 54-55) e in particolare il *trait d'union* tra la professione del buffone e la povertà ("Io son men brutto di quello che appaja; / [...] / Bruttezza è povertà", ivi, 193, vv. 1, 6) ritorneranno ampiamente tra i temi più frequentati, di lì a pochi anni, da Govoni, il quale appunto eredita anche da Lucini l'ossessione per le maschere carnevalesche. Ma la linea genealogica, per dir così, che si dipana dai *Drami delle maschere* (1973) ai *Fuochi d'artificio* (1905) e agli *Aborti* (1907) non presuppone solo una certa continuità tematica, ma anche una medesima predisposizione sperimentale, una spiccata tensione al rinnovamento formale di istanze precedenti. Anche il versoliberismo di Lucini, appunto, o la sua capacità di lavorare a forme ibride – i "Monologhi di Pierrot" (Lucini 1973, 193) stanno come a metà tra la *pièce* teatrale e il poemetto – lo collocano a pieno titolo all'interno di quel procedimento di "carnevalizzazione della poesia" ricordato più sopra con Curi. I *Drami delle Maschere* possono anzi anticipare, e non solo per la commistione di toni, stili e forme, la fase più sperimentale del Lucini successivo, dal momento che dall'"aspra orazione libertaria" del "Monologo del pagliaccio" "nascono le 'canzoni amare' che diverranno dipoi le *Revolverate*" (Viazzi 1973, xvi)¹⁵. Anche nei *Drami*, insomma, si può ritrovare quella "gestione grottesca del linguaggio" e lo "straniamento caricaturale" che conduce alla "costruzione del personaggio tipico" (Sanguineti 1975, xiii) delle satire di *Revolverate*: in misura minore, ma pur presente, anche qui "la realizzazione del tipico, la Maschera come Persona, agisce come smascheramento: [...] la Maschera sociale dice ciò che è, dicendo innanzitutto i modi del proprio dire" (ivi, xiv). Si assiste dunque con Lucini a un nuovo, specifico utilizzo del tema della maschera: se quest'ultima sarà sfruttata dai crepuscolari per sottolineare anzitutto l'inappartenenza del poeta al proprio tempo (leggi: alla società borghese), nelle *Revolverate* si convertirà nella definizione di un tipo sociale (la "Maschera come Persona", appunto) che, attraverso la satira, avrà lo scopo di denunciare quella stessa società a cui i crepuscolari sentivano di doversi sottrarre. Il saltimbanco a digiuno e la crepuscolare musa in cenci finiscono progressivamente per assumere su di loro, con Lucini, anche la voce della denuncia dell'ipocrisia borghese.

In questa pervasività del tema della maschera nella produzione poetica luciniana è dunque possibile intravedere una più sensibile modalità attraverso cui Lucini tratta la sovrapposizione tra buffone e io lirico, allegria e tragicità dell'esistenza. Se il risultato maggiore della Scapigliatura è appunto stato quello di aver importato la poetica di Baudelaire in Italia attraverso una massiccia rimanipolazione tematica¹⁶, è con Lucini che la lezione del simbolismo in Italia comincia davvero a operare¹⁷. Detto in altre parole: se il merito maggiore di Praga, Boito o appunto Zena è stato quello di rinnovare il lessico della poesia, con il *Libro delle figurazioni ideali* (1894), Lucini si incarica di far fruttare l'eredità baudelairiana su ben altro piano e con ben altre finalità. È interessante per noi constatare come anche l'esercizio luciniano sulle *Maschere* dei *Drami* vada propriamente in questa direzione: va cioè notato con Manuela Manfredini come "i cosiddetti 'simboli completi'" nel *Libro delle figurazioni ideali* "siano tecnicamente e propriamente delle personificazioni, che [...] incarnano un processo artistico che, quando riesce, conduce alla creazione del Tipo" (Manfredini 2005, xl). Quelli che

¹⁵ Il dettaglio di "cerussa e liscio" del "Monologo del pagliaccio" torna tra l'altro nella "Canzone del Giovane Signore": "sotto il sudore si diletta il liscio" (Lucini 1975, 45, v. 14), dove la pungente satira sociale continua, insomma, a intersecarsi col tema del buffone (si veda almeno il "ben lisciato giullar contemporaneo" della stessa "Canzone", ivi, 46, v. 24).

¹⁶ In questo senso, il fraintendimento secondo-ottocentesco che vedeva in Baudelaire un realista porta direttamente la critica a riutilizzare sui suoi epigoni nostrani, gli scapigliati, l'etichetta, alla luce anzitutto dello sfruttamento continuo che questi ultimi fanno delle immagini-choc della poesia baudelairiana.

¹⁷ Viazzi, ad esempio, definisce i "Prolegomena" al libro del 1894 il "manifesto di fondazione del simbolismo italiano" (1972, 157).

là si chiamavano “Faust, Mefistofele, il Nipote di Rameau” (*ibidem*) divengono poi, nei *Drami*, Arlecchino, Pierrot, il Pagliaccio, Colombina, e così via, con un’operazione che davvero fa assumere alla maschera carnevalesca, simbolicamente, l’essenza della nuova condizione dell’artista. Si potrebbe aggiungere, semplificando ulteriormente la riflessione, che se la Scapigliatura prendeva atto della “Perte d’auréole” giocando anche ironicamente (si pensi alle liriche di Zena) a calarsi nei panni del nuovo poeta “detronizzato”, tale leggerezza non vi è affatto in Lucini, che viceversa va rappresentando la nuova condizione moderna nel simbolo¹⁸, nel tipo più tragico che comico del personaggio della Commedia dell’Arte.

La presenza della maschera carnevalesca nella nostra poesia si irrobustisce dunque sul finire del secolo, passando da un più semplice spunto tematico a vero e proprio simbolo del moderno. E se è vero che il XX secolo “non comincia il 1° gennaio 1900 ma, se la periodizzazione dev’essere non aritmetica ma differenziale, da Baudelaire” (Viazzi 1973, XVI), non ci si stupirà di ritrovare ancora una massiccia influenza delle *Fleurs du mal* sulla poesia di Govoni poco oltre l’apertura di secolo¹⁹.

I *Fuochi d’artificio* rappresentano, per certi versi, un particolare crocevia tra la tendenza dissacrante della poesia di Zena e la deformazione (anche malinconica) subita dalle maschere luciniane²⁰. Si potrebbe anzi dire che il ciclo dedicato al “Trio delle maschere moderne” (“Pierrotto tistico”, “Colombina prostituta”, “Arlecchino pitocco”) esalti contemporaneamente entrambi questi aspetti²¹. Lo stravolgimento che, in particolare, tocca all’“Arlecchino” govoniano verrà recuperato nella “commistione tra gioia e malinconia” (Targhetta 2008a, 298) che caratterizzerà appunto le “Poesie di Arlecchino”, negli *Aborti*, non senza che la lirica incipitaria dell’intero libro possa di nuovo ergere la tematica della miseria a perno dei componimenti, riversandola nientemeno che sulla musa di Govoni, ridotta ora ad andare “per il mondo / come una scalza mendicante / che con sé non ha che i suoi cenci” (in “Alla musa”, Govoni 2008 [1907], 46, vv. 48-49). La triangolazione di riso, pianto e miseria riporta dunque ancora nelle prossimità dell’opera baudelairiana, considerando che già là la “Muse vénale” assumeva i tratti di un “sal-

¹⁸ Sulla questione cfr. anche Pugliese (2012, 81-92). In particolare dove la critica sottolinea che la “scelta della maschera” in Lucini deriverebbe da una “crisi d’identità del soggetto” e dal tramonto delle “*correspondances* simboliste”, a partire dal quale la “mancata corrispondenza del mondo circostante alle esigenze del singolo individuo” porterebbe l’autore ad avvertire “in senso tragico” “l’autocoscienza del moderno” (ivi, 84).

¹⁹ Poco oltre insomma il 1903, la data “fatidica”, come la definisce Niva Lorenzini, delle *Fiale* e della *Armonia in grigio et in silenzio* (1999, 17).

²⁰ Si veda tra gli altri Savoca (1988 [1976], 104-105), per il quale “con *Fuochi d’artificio* (Palermo 1905), Govoni manifesta ancora l’eclettismo e la libertà della sua poetica. Sempre la stessa è la cultura [...], ma ora egli sembra privilegiare un certo Baudelaire ‘splenico’ (è aggettivo suo) e macabro (forse filtrato da Graf, [...], e forse Laforgue, ma mediato dall’amico Lucini (*Il trio delle maschere moderne*)). Le raccolte govoniane del 1905-1907 svolgerebbero dunque, quasi ossessivamente, un “campionario crepuscolare-macabro” (ivi, 195) del quale la tematica della maschera carnevalesca, come vedremo, fa parte. Anche Targhetta sottolinea lo scarto stilistico e tonale che intercorre tra le *Armonie* e i *Fuochi*, nei quali “il motivo funereo si fa [...] ancora più assillante, fino a diventare il basso continuo di un libro a tratti fortemente sinistro [...]. Ne risulta un pendolarismo tra giocosità e senso di morte, divertimento e tetraggine, leggerezza e horror vacui, dai tratti estremamente barocchi, dove è chiaro che il primo termine serve a camuffare il secondo e, per quanto possibile, a compensarlo. Inizia tra queste pagine, non a caso, l’ossessione govoniana per le maschere, senz’altro riconducibile a Lucini e Laforgue (senza dimenticare Schwöb), ma sviluppata da Govoni con un gusto ancor più grottesco e bifronte” (Targhetta 2009, 470). Non è d’accordo Curi, per il quale il libro del 1905 “non offre alcuna novità sostanziale nei confronti di *Armonia*” (1973 [1964], 37).

²¹ Lucini è tra l’altro un punto di riferimento per il primo Govoni, che lo definisce uno dei suoi modelli principali: “Voi siete, benché io sia molto giovane, una mia vecchia e gradita conoscenza, essendo stati i vostri due libri di sonetti, *Le figurazioni ideali* e *Il libro delle Immagini terrene* insieme alle *Myricae* e i *Poemetti del Pascoli*, i primi a nutrire l’anima mia di poesia all’uscita del Collegio” scrive Govoni a Lucini nel 1907. Cit. in Targhetta (2008a, 17).

timbanque à jeun”, che per “faire épanouir la rate du vulgaire” esibiva i suoi “appas” e il suo “rire trempé de pleurs qu’on ne voit pas”²². Confrontando questi versi della “Muse vénale” coi versi 88-89 della “Musa” govoniana (“tu in elemosina offri un poco / della tua allegria vagabonda”, Govoni 2008 [1907], 47), e considerando che anche la “Muse malade” (Baudelaire 1975 [1869], 14-15) può esercitare una certa influenza sulla musa degli *Aborti* (“ti scopriranno da lontano / facilmente riconoscibile / alla maschera d’oro giallo / della tua itterizia”, Govoni 2008 [1907], 45, vv. 18-21), risulterà chiaro che Baudelaire si rivela una presenza importante sin dalle prime prove del libro di Govoni. Francesco Targhetta, ripercorrendo in profondità gli esordi govoniani, ha dopotutto già largamente dimostrato come il poeta delle *Fleurs du mal* sia costantemente riecheggiato dalle *Fiale agli Aborti*²³. Interessa dunque a chi scrive non tanto riproporre le caratteristiche di questa presenza quanto concentrarsi su un particolare aspetto dell’influenza baudelaيرية, che ha una specifica ripercussione, direi, proprio sul tema del Carnevale. Scorrendo le varie poesie in cui Govoni tocca la tematica carnevalesca, della maschera o del saltimbanco, è degno di nota constatare come molto spesso – forse troppo per non ipotizzare un ricorso consapevole e programmatico al modello – appaia il ricordo, più o meno esplicitato, dello “Spleen LXXVIII” di Baudelaire (1975)²⁴. La seconda strofe di “Carneval-Funeral”, che prelude alla chiusa dei *Fuochi d’artificio*, rivela piuttosto chiaramente la suggestione che la lirica baudelaيرية esercita su Govoni:

Mentre le talpe delle suore dormon nel decrepito convento
con le lampade accese nelle tane delle celle,
la terra rotola ubriaca sotto il firmamento
come una palla inverminata sotto un albero fruttifero di stelle.

Per una via verso i più infernali paradisi
nel suo domino nero passa un lento funerale
con le maschere di corone d’elicrisi:
è un carnevale funerale o un funerale carnevale?
(Govoni 2013 [1905], 233)

Il “lento funerale” che sfila come una parata carnevalesca (che mescola appunto il “versante giocoso” con la “verniciatura funebre” in questo Govoni, Targhetta 2008a, 8) ricorda da subito, infatti, i “longs corbillards” che “défilent lentement” nell’ultima strofe dello “Spleen” baudelaيرية, mentre il “domino nero” può rimodulare il “drapeau noir”²⁵ che l’Angoscia pianta sul cranio del poeta francese nell’ultima immagine della lirica (molto più incerta ma comunque, credo, ipotizzabile è la derivazione degli “infernali paradisi” dall’*usus* baudelaيرية del contrasto

²² Ed. orig. Baudelaire 1975 [1869], 15, vv. 12-14. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 27: “Come un saltimbanco a digiuno, mostrerai le tue grazie e il riso molle d’un pianto che non si vede”.

²³ Ricordo anche che “I gigli”, dagli stessi *Aborti*, rinvia direttamente al titolo della raccolta baudelaيرية. Si vedano i vv. 5-6: “Gigli clorotici, *fiore del male*, / fiori soffici di perversione” (mio il corsivo; Govoni 2008 [1907], 85). Sui modelli francesi di Govoni si veda soprattutto Livi (1984, 51-105).

²⁴ Testo a quell’altezza già ampiamente sfruttato. Ho già ricordato che Zena aveva così intitolato una sua lirica inclusa nelle *Poesie grigie*, ma anche Corazzini inserirà uno “Spleen” nelle *Aureole* (non vi è però traccia di debiti con il particolare “Spleen LXXVIII”). Si ricordi anche l’osservazione di Savoca, già presentata a nota 18, per il quale Govoni nei *Fuochi* “sembra privilegiare un certo Baudelaire ‘splenico’” (1988 [1976], 105).

²⁵ Ed. orig. Baudelaire 1975 [1869], 75, vv. 17-18, 20. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 133: “E lunghi trasporti funebri, senza tamburi né bande, sfilano lentamente nella mia anima [...] e l’atroce Angoscia, dispotica, pianta sul mio cranio chinato, il suo nero vessillo”.

ossimorico)²⁶. Persino la “terra ubriaca”, ricondotta a una “palla inverminata”, sembra rileggere in chiave *maudite* la celebre trasfigurazione pascoliana della terra, “atomo opaco del male” (e si ricordi che Govoni indicava proprio in *Myrica* uno dei libri poetici prediletti in gioventù)²⁷. “Carneval-Funeral” è immediatamente seguita dall’“Orologio di San Pasquale”, che davvero chiude i *Fuochi* e continua non solo la scena del convoglio funebre ma, con questa, anche la suggestione tratta dallo “Spleen LXXVIII”:

La speranza si fracassò contro gli scogli
e sotto le finestre dell’anima prona
non passano che lunghi funebri convogli
(Govoni 2013 [1905], 234, vv. 5-7)

È soprattutto la personificazione della speranza, in Baudelaire nominata con la maiuscola (“l’Espoir, / vaincu, pleure”)²⁸ immediatamente dopo la presentazione del lento *corbillard*, a rimandare, forte del contesto in cui è calata, allo “Spleen”. La stessa scena è anche riproposta in una lirica che di nuovo direttamente guarda alla tematica del Carnevale, “La gran mascherata”, dove l’intera esistenza umana è ridotta a una sfilata dalle tinte macabre²⁹:

La vita non è che una insipida e banale mascherata
che trascorre le vie dei giorni e nell’andare si trascina
dietro gli stracci flaccidi della sua noia imbellettata
infilati a vessilli in cima a le aste della sua dottrina.

Segue con i suoi tamburi bolsi una banda disgraziata
di pagliacci che distribuiscono coriandoli e farina.
Le illusioni si mostrano la loro piaga fasciata.
E le passioni, come scimmie, ognuna spulcia la vicina.
(Govoni 2013 [1905], 230, vv. 1-8)

Ecco, finalmente nominata, la noia (lo *spleen*), e ancora ecco tornare il “vessillo” (il “drapeau noir”, e si ricordi che la prima traduzione integrale delle *Fleurs du mal* volgeva all’italiano i versi così: “e l’Angoscia atroce, dispotica, pianta sul mio cranio curvato il suo nero *vessillo*” – mio il corsivo, trad. di Sonzogno in Baudelaire 1893, 188). Anche i “tamburi bolsi” si allineano, per l’affinità che si crea tra le rispettive scene, ai “tambours” baudelairiani³⁰, ma è soprattutto la similitudine straniante delle passioni “come scimmie” a far venire alla mente il complesso processo analogico e deformante che governa le presenze dello “Spleen LXXVIII” (si pensi in particolare

²⁶ Ma ci sono anche i “baisers infernaux” (ed. orig. Baudelaire 1975, 112, v. 34; trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 211: “baci infernali”) di “Une martyre” ripresi da Govoni (come segnala Targhetta 2008a, 386) in “Il vino”, dagli *Aborti* (“i suoi infernali / baci”, Govoni 2008 [1907], 100, vv. 10-11), che possono offrire un’analoga soluzione contrastiva alla lirica.

²⁷ Si veda la nota 21.

²⁸ Ed. orig. Baudelaire 1975 [1869], 75, vv. 18-19. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 133: “Vinta, la Speranza, piange”.

²⁹ Per Savoca (1988 [1976], 105) la lirica inscena un “trionfo necrotico” che prelude all’“equazione *Carneval-funeral*”; entrambi i testi svolgerebbero sotto “la metafora della festa implicita nel titolo” l’immagine di “una folla di malati, saltimbanchi e pazzi” declinata in chiave mortuaria (*ibidem*).

³⁰ Si vedano i vv. 17-18 dello “Spleen LXXVIII”: “Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, / défilent lentement dans mon âme”, Baudelaire 1975 [1869], 75; traduzione a nota 23.

alla “Espérance, comme une chauve-souris”³¹, così come la personificazione delle “illusioni”, a sua volta, riporta alla stessa retorica dell’inerte che si anima nella lirica di Baudelaire (il cielo che pesa, la pioggia che stende le sue immense strisce, le campane che urlano, eccetera).

Non è un caso allora incontrare, nelle “Poesie d’Arlecchino” che costituiscono la prima parte (o il primo “libro”)³² degli *Aborti* di Govoni, una lirica intitolata “Spleen”. Se non che qui, secondo quella “asimmetria tipicamente govoniana” (Targhetta 2008a, 298) per la quale ad esempio non si nomina mai la maschera arlecchinesca nel volume che le è dedicato, non vi è nessun altro riferimento esplicito allo “Spleen LXXVIII”. Ai fini del nostro discorso la mancanza è ancor più significativa dal momento che nello “Spleen” degli *Aborti* compare, viceversa, un “buffone idropico” (Govoni 2008 [1907], 99, v. 10, il quale mescola allora la “vieille hydriopique”³³ di un’altra *fleur*, lo “Spleen LXXV”, con il “bouffon favori”³⁴ del malinconico principe dello “Spleen LXXVII”:

Spleen, idra di Lerna, Re irriso
dal suo buffone idropico e rubro
(Govoni 2008 [1907], 99, vv. 9-10)

Lo sfruttamento di *questo* Baudelaire, quello della noia metafisica, còlto insieme a quello delle liriche che offrono agli *Aborti* la patina maledettistica, fa sì che lo stesso tema carnevalesco assuma persistentemente la tinta malinconica e *noir* che governa gli altri testi. Non a caso dunque nelle “Tristezze” rientrano, subito dopo “Il pianto dei fanciulli” e “Il pianto dei vecchi”, anche “Le maschere del carnevale. / I pagliacci che fanno ridere” (ivi, 189, vv. 18-21), quelli in cui il poeta traspone uno dei simboli più frequentati per identificare la malinconia crepuscolare, l’“Organo di Barberia”, letto appunto analogicamente come un “pagliaccio che fa ridere col pianto; // Venditore ambulante d’allegria, / robivecchi dell’anima, / soffiato della malinconia” (ivi, 160, vv. 3-6). Dalla maschera-tipo di Lucini, che a partire dal “Monologo del pagliaccio” si incarica di denunciare l’ipocrisia della società borghese, si ritorna insomma ai tristi pagliacci crepuscolari, compagni ideali di muse malate e mendicanti, a cui piuttosto spetta il compito di incarnare, anche fosse in chiave grottesca, la malinconia tinta di macabro che fa da perno a questa nuova poesia.

Concludendo e tentando di offrire uno spunto per una eventuale, ulteriore indagine in questa direzione, sarebbe interessante, constatata la fedeltà govoniana al tema del buffone tragico nella prima fase della sua produzione lirica, verificare quanto e come la stessa immagine continui a riproporsi anche nelle raccolte successive, data anzitutto la longevità del Govoni poeta. Limitandoci a tracciare un percorso di continuità minimo tra questo primo e l’ultimo Govoni in relazione al tema del Carnevale-funerale, per rubare allo stesso poeta un titolo, si osserverà ad esempio come nei *Canti del puro folle* (1959) il procedimento autocitazionistico che si attiva nella “Dedica a Charlot” coinvolga gli stessi elementi che avevano caratterizzato la lirica appena scorsa (l’“Organo di Barberia” degli *Aborti*, appunto). La lunga “Dedica” al grande Charlie Chaplin si conclude con questi versi:

³¹ Ed. orig. Baudelaire 1975, 75, v. 6. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 133: “Come un pipistrello, la Speranza”.

³² Perché come spiega Targhetta nella sua introduzione agli *Aborti*, “essi, in realtà, nascono dalla somma di due raccolte distinte: *Le poesie d’Arlecchino* e *I cenci dell’anima*. Govoni decide di collocare entrambi i titoli nel frontespizio e di stampare le sue parti usando due corpi differenti dello stesso carattere [...] a sottolineare come non si tratti di due sezioni dello stesso libro, ma di due libri diversi” (2008b, 8).

³³ Ed. orig. Baudelaire 1975, 72, v. 12. Trad. di Bertolucci in Baudelaire 1999 [1975], 129: “Vecchia idropica”.

³⁴ Ed. orig. ivi, 74, v. 7. Trad. ivi, 131: “Buffone favorito”.

Quante volte ti vidi a testa nuda (io Charlot!)
 Sotto la pioggia, in veste di straccione,
 [...]

 Gesù risorto ed angelo sbagliato,
 Vagabondo di lusso e Pulcinella
 E maestro di omerica serietà:
 [...]

 Venditore ambulante di sogni usati,
 Mendicante d'amore e di poesia
 Sotto il chiaro di luna di un cerino:
 Dito di fuoco verde del destino.
 (Govoni 1961, 1187-1190, vv. 133-134, 247-249, 254-257)

La particolare tensione autoidentificativa che si rivela nel finale sembra ricomporre, trasposta sul nuovo tipo del pagliaccio tragico Charlot, la lunga fedeltà di Govoni ai suoi temi: non solo a partire dall'esclamazione "io Charlot!"³⁵ ma soprattutto alla luce del *refrain* della povertà, ampiamente frequentato già negli *Aborti* sin da "Alla musa" (la "scalza mendicante", v. 48) e costantemente riversato non solo su saltimbanchi, maschere e pagliacci ambulanti ma anche sul poeta stesso ("Vorrei piangere tanta è la vergogna / ch'io sento della mia povertà" scrive nei vv. 99-100 di "Alla sposa che viene", Govoni 2008 [1907], 197)³⁶. La miseria della poesia si rifà allora su questo Charlot, autore-mendicante, nuova controfigura della malinconia moderna ("venditore ambulante di sogni usati" come il "venditore ambulante d'allegria", "pagliaccio che fa ridere col pianto" che era l'"Organo di Barberia" degli stessi *Aborti*). Il tema del buffone che nelle "Poesie d'Arlecchino" veniva costantemente riproposto con quello dell'elemosina e dello straccione arriva dunque ad omaggiare il nuovo eroe della comicità tragica³⁷. Non è un caso allora ritrovare, in questo testo dell'ultimo Govoni, uno Charlot identificato con Pulcinella, "mendicante di *poesia*" (corsivo mio) e tuttavia pur sempre "venditore", quasi che si potesse ancora intravedere, anche se da molto lontano, l'ombra del "Vieux saltimbanque" di Baudelaire, nei suoi "haillons comiques"³⁸, schivato dalla folla.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2015), *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo.
 Alberti Rafael (2016 [1929]), *Sobre los ángeles; Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra. Trad. di Vittorio Bodini (1966), *Degli angeli*, Torino, Einaudi.
 Bachtin Michail M. (1990 [1965]), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura. Trad. di Milli Romano (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.
 Barbaro Marta (2008), *I poeti-saltimbanchi e le maschere di Aldo Palazzeschi*, Pisa, ETS.

³⁵ Ma la storia dell'identificazione govoniana con Chaplin non inizia qui: si pensi al "*Charlot pattinatore* (dal volume *Misirizzi*) nel quale il poeta identifica se stesso vedendosi armato di pattini sul Poatello ghiacciato" (Verdone 1984, 277). Chaplin è anche il protagonista di una lirica a lui intitolata ("Charlot") in *Patria d'alto volo* (Govoni 1961, 851).

³⁶ Per cui chiosiamo, ancora con Targhetta, che con Govoni "La crepuscolare 'vergogna di essere poeta' subisce uno slittamento: Govoni non prova vergogna perché scrive versi, ma perché scrivere versi lo rende povero" (Targhetta 2008a, 366).

³⁷ Si pensi anche all'omaggio lirico a Chaplin di Rafael Alberti, che come Govoni esalta il tratto malinconico del personaggio in "Cita triste de Charlot" (2016 [1929], 161-164).

³⁸ Ed. orig. 1975, 296. Trad. di Tucci in Baudelaire 2019 [1869], 81: "Stracci comici".

- Baudelaire Charles (1857), *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise. Trad. di Riccardo Sonzogno (1893), *I fiori del male; con la prefazione di T. Gautier e l'aggiunta di studi critici di Sainte-Beuve, G. Asselineau, J.B. D'Aurevilly...*, et al. *Prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno*, Milano, Edoardo Sonzogno Editore.
- (1975 [1869]), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard.
- (1999 [1893]), *I fiori del male*, trad. di Attilio Bertolucci, testo francese a fronte, Milano, Garzanti. Ed. orig. (1857), *Les fleurs du mal*, Paris, Auguste Poulet-Malassis et de Broise.
- (2019), *Poemetti in prosa*, trad. di Patrizio Tucci, testo francese a fronte, Roma, Carocci. Ed. orig. (1869), *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome IV, *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels* Paris, Michel Lévy frères, 469-470.
- Briganti Alessandra (1974), “Introduzione”, in Zena 1974 [1876], 7-48.
- Cavaglieri Livia (2017), “Lucini e il genere ‘teatro’”, in Marco Berisso, Livia Cavaglieri, Manuela Manfredini (a cura di), *Un prometeo male incatenato. Gian Pietro Lucini, le opere, le carte*, Milano, Mimesis Edizioni, 173-191.
- Centini Massimo (1992), *Il Piemonte delle origini*, Roma, Newton Compton Editori.
- Chiaravelli Emanuela (2007), *Diana, Arlecchino e gli spiriti volanti. Dallo sciamantismo alla “caccia selvaggia”*, Roma, Bulzoni Editore.
- Curi Fausto (1973 [1964]), *Corrado Govoni*, Milano, Mursia.
- (1977), *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi.
- De Maio Romeo (1989), *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni.
- Govoni Corrado (2013 [1905]), *Fuochi d'artificio*, a cura di Francesco Targhetta, Macerata, Quodlibet eBook.
- (2008 [1907]), *Gli aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima*, a cura di Francesco Targhetta, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani.
- (1961), *Poesie (1903-1959)*, a cura di Giuseppe Ravegnani, Milano, Mondadori.
- (2000), *Poesie (1903-1958)*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori.
- Gozzano Guido (1980), *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di Andrea Rocca, introduzione di Marziano Guglielminetti Milano, Mondadori.
- King R.S. (1978), “The Poet as Clown: Variations on a Theme in Nineteenth-century French Poetry”, *Orbis Litteratum*, vol. 33, n. 3, 238-252. doi: 10.1111/j.1600-0730.1978.tb00744.x
- Leopardi Giacomo (2015a [1827]), *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR.
- (2015b [1827]), “Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie”, in Leopardi 2015a [1827], 351-369.
- (2014 [1845]), *Canti*, a cura di Lucio Felici, Roma, Newton Compton Editori.
- Livi François (1984), “Govoni e i poeti di lingua francese”, in Anna Folli (a cura di), *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio. Ferrara, 5-7 maggio 1983*, Bologna, Cappelli Editore, 51-105.
- Lorenzini Niva (1999), *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Lucini G.P. (1973), *I Drami delle Maschere*, per cura, introduzione e note di Glauco Viazzi, Parma, Guanda.
- (1975), *Revolverate e nuove revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi.
- Manfredini Manuela (2005), “Introduzione per la lettura del ‘Libro delle Figurazioni Ideali’”, in G.P. Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, Roma-Salerno, xi-lxiv.
- (2014), *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- (2018), “«D'aggemina e di niello». Note metriche e linguistiche sulle poesie di Remigio Zena”, in Verdino Stefano (a cura di), *Le scritture di Remigio Zena (1917-2017)*, Genova, Quaderni della Società Ligure di Storia Patria, 9-31, <https://www.storiapatriagenova.it/Docs/Biblioteca_Digitale/SB/5e8c2948172f5c5e0abcd9e8f49f6f79/39abd5ddcfed6115f43bac50e8f3da8f.pdf> (11/2020).
- Megale Teresa (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni Editore.
- Pieri Piero (1980), *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Bologna, Pàtron Editore.
- Pugliese Isabella (2012), “La tragica impossibilità del romanzo: i Drami delle Maschere di Gian Pietro Lucini”, in Antonio Saccone (a cura di), «*Tutto è degno di riso...*». *Declinazioni del tragico nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori Editore, 81-92; <https://www.academia.edu/43333722/La_tragica_impossibilit%C3%A0_del_romanzo_I_Drami_delle_maschere_di_Gian_Pietro_Lucini> (11/2020).

- Ripellino A.M. (2020), *Iridescenze. Note e recensioni letterarie (1941-1976)*, a cura di Antonio Pane, Umberto Brunetti, Torino, Nino Aragno Editore.
- Sanguineti Edoardo (1961), “Tra liberty e crepuscolarismo”, *Lettere italiane*, vol. 13, n. 2, 189-208.
- (1993 [1969]), *Poesia italiana del Novecento*, vol. I, Torino, Einaudi.
- (1975), *Introduzione*, in Lucini 1975, vii-xiv.
- Segre Cesare (1995), “Introduzione”, in Zanzotto 1995, 7-14.
- Savoca Giuseppe (1988 [1976]), “Dalla provincia ferrarese a Roma e a Firenze: da Govoni a Palazzeschi”, in Giuseppe Savoca, Mario Tropea (a cura di), *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, Roma-Bari, Laterza, 93-106.
- Somigli Luca, Tellini Gino, a cura di (2008), *L'arte del saltimbanco. Aldo Palazzeschi tra due avanguardie. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Toronto, 29-30 settembre 2006), Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Starobinski Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira Éditeur. Trad. e cura di Corrado Bologna (2018 [1970]), *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Milano, Abscondita.
- Targhetta Francesco (2008a), *Corrado Govoni 1903-1907*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Padova, <http://paduaresearch.cab.unipd.it/584/1/targhetta-2008-corrado_govoni_1903-1907.pdf> (11/2020).
- (2008b), “Gli esperimenti di un poeta povero”, in Govoni 2008 [1907], 7-30.
- (2009), “L'esplosione e l'esperazione: i “Fuochi d'artificio” di Corrado Govoni”, *Studi Novecenteschi*, vol. 36, n. 2, 469-506.
- Tellini Gino (2000), *Introduzione*, in Govoni 2000, v-xxx.
- a cura di (2015), *Aldo Palazzeschi: der Dichter, der Gaukler, und die Ernsthaftigkeit des Spiels. Aldo Palazzeschi: il poeta saltimbanco e la serietà del gioco*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- (2019), “«Liberarsi dei cenci». Il comico di Palazzeschi”, in Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera (a cura di), *Le forme del comico. XXI. Congresso nazionale dell'Associazione degli italianisti* (Firenze, 6-9 settembre 2017), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 281-296, <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/tellini_forme_del_comico.pdf> (11/2020).
- Verdone Mario (1984), “Il teatro”, in Anna Folli (a cura di), *Corrado Govoni. Atti delle giornate di studio (Ferrara, 5-7 maggio 1983)*, Bologna, Cappelli Editore, 275-286.
- Viazzi Glauco (1972), *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida.
- (1973), “I Drami (e teoria) delle Maschere”, in Lucini 1973, vii-xvi.
- Villa Edoardo (1969), *Scapigliatura e verismo a Genova*, Silva editore, Roma.
- Zanzotto Andrea (1995a), *Sull'altopiano e prose varie*, con introduzione di Cesare Segre, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- (1995b), “Attualità del tema ‘carnevale’”, in Zanzotto 1995a, 186-187.
- Zena Remigio (1974a [1876]), *Tutte le poesie*, a cura di Alessandra Briganti, Bologna, Cappelli.
- (1974b [1876]), “Pulcinella”, in Zena 1974a [1876], 137-140.



Citation: E. Vinci (2020) Il Carnaval di Schumann in *Fräulein Else* di Schnitzler. *Lea* 9: pp. 331-342. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12439>.

Copyright: © 2020 N. Cognome. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il *Carnaval* di Schumann in *Fräulein Else* di Schnitzler: le maschere come specchio dei ruoli sociali

Elisabetta Vinci

Università degli Studi di Catania (<evinci@unict.it>)

Abstract

This contribution aims to investigate the meaning of Carnival in the work *Fräulein Else* by Arthur Schnitzler. Published in 1924, it was strongly influenced by the cultural context of the *fin de siècle* in which distrust of verbal language spread, thus causing an increasing interest in new forms of expression and in the creation of innovative models of *Gesamtkunstwerk*. One of the results of this crisis was the revival of the *Commedia dell'arte*, in which masks are the most important elements. In *Fräulein Else*, Schnitzler quotes two passages from Schumann's *Carnival*, in which masks play a relevant role and reveal the true nature of the relation between Else and Dorsday. In a paradoxical game, Carnival is not an overturn of social conventions but rather its mirror, in which masks, instrument of disguise, become a revealing one.

Keywords: Carnival, *Gesamtkunstwerk*, language crisis, mask, society

1. La maschera: dalla *Commedia dell'arte* all'opera di Schnitzler

Ciò che caratterizza il Carnevale, dalle sue antiche origini rintracciabili nelle festività dionisiache greche e nei Saturnali romani, è l'utilizzo delle maschere e dei travestimenti intesi come strumento non solo ludico, ma anche di svelamento dei ruoli assunti e messi in gioco nella quotidianità.

Alcune maschere, entrate nella tradizione carnevalesca non solo italiana, ma anche europea – tra le più note Arlecchino, Colombina, Pierrot, Pantalone, Pulcinella – risalgono alla *Commedia dell'arte*. Nota anche come “*Commedia italiana*”, per il paese in cui ha avuto origine, o come “*Commedia all'improvviso*” per la recitazione basata sull'improvvisazione, questa forma teatrale nacque in Italia nel Sedicesimo secolo e affonda le radici nella tradizione degli spettacoli di strada, di giullari e saltimbanchi. La locuzione “*Commedia dell'arte*” apparve soltanto nel 1750

nell'opera di Carlo Goldoni *Il teatro comico* (1969) e si riferisce al carattere di mestiere che il teatro assunse per gli attori, i quali consideravano la recitazione come professione (Molinari 1985, 9; Zorzi 1990). Basata sull'uso del canovaccio piuttosto che di un copione definito, la Commedia si recitava nelle corti e nelle piazze; gli attori si spostavano in giro per l'Europa in occasione di fiere e mercati, momenti in cui era concesso esibirsi. Peculiarità di questa forma teatrale era l'uso della maschera, che contribuì a determinare i caratteri fissi dei personaggi, con un repertorio ben preciso di comportamenti a favorire il riconoscimento immediato e l'immedesimazione da parte del pubblico (Miklasevskij 1981, 9; Fano 2001, 24). Il girovagare degli attori agevolò la diffusione dei personaggi in gran parte dei paesi del territorio europeo, in cui di volta in volta si cristallizzarono entrando a far parte della tradizione. Inoltre, il labile confine fra teatro di attori e teatro di figura – molti attori erano anche burattinai, come Angelo Beolco, Andrea Calmo e Francesco Cherea – fece sì che gli stessi caratteri si ritrovassero anche nei teatrini di burattini e marionette.

I personaggi più celebri già citati, Arlecchino, Pierrot, Colombina, sono rappresentativi di determinate dinamiche sociali. Come spiegò Theophile Gautier, che riteneva la pantomima la vera *comédie humaine*, tre sono i caratteri di base:

Colombina, l'ideale, la Beatrice, il sogno perseguito, il fiore della giovinezza e della beltà; Arlecchino, muso da scimmia e corpo da serpente [...], l'amore, lo spirito, la mobilità, l'audacia, tutte le qualità e i vizi brillanti; Pierrot, pallido, gracile, vestito d'abiti scialbi, sempre affamato e picchiato, schiavo antico, proletario moderno, il paria, l'essere passivo e diseredato che assiste, tetro e sornione, alle orge e alle follie dei suoi padroni.¹

Sebbene, in genere, la maschera abbia il compito di celare la verità, il travestimento, grazie all'impiego di caratteri noti, può essere rivelatore di dinamiche non sempre palesi, come accade nell'opera di Arthur Schnitzler, *Fräulein Else* (1924; *La Signorina Else*, 1988), in cui le maschere saranno chiamate in causa tramite un artificio letterario che l'autore mette in atto grazie alla mediazione della musica. Inserite all'interno del tessuto narrativo, permettono al lettore di individuare i meccanismi che sottendono la relazione tra i protagonisti dell'opera letteraria. L'antica tradizione del Carnevale e quella della Commedia a esso collegata divengono dunque strumenti non di nascondimento, bensì di disvelamento ed esegesi della modernità.

Schnitzler non è l'unico ad adoperare simili materiali. Nella Vienna di fine Ottocento, capitale del "laboratorio della fine del mondo"², si verificò un *revival* della Commedia dell'arte e della maschera il cui culmine fu la rappresentazione de *Il servitore di due padroni*, messa in scena nel 1924 al *Theater in der Josefstadt*, per la regia di Max Reinhardt. Anche Hugo von Hofmannsthal utilizzò le maschere in *Ariadne auf Naxos* (1912-1916; Arianna a Nasso) sfruttando uno stratagemma metateatrale e inserendo all'interno dell'opera una commedia che vedeva protagonisti Arlecchino, Scaramuccia, Brighella, Truffaldino. Si assistette quindi a un rimaneggiamento di materiali e motivi cui vennero attribuiti nuovi significati in linea con le esigenze della modernità. Prosperarono le pantomime, genere in cui si cimentarono, tra gli altri, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten, Richard Dehmel e lo stesso Arthur Schnitzler e in cui protagoniste sono le stesse maschere della Commedia dell'arte:

¹ Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive. Ed. orig. Gautier 1968 [1858], 24: "Colombine, l'idéal, la Beatrix, le reve poursuivi, la fleur de jeunesse et de beauté; Arlequin, museau de singe et corps de serpent [...], l'amour, l'esprit, la mobilité, l'audace, toutes les qualités et les vices brillants; Pierrot, pale, grêle, vetu d'habits blafard, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire moderne, le paria, l'etre passif et déshérité qui assiste, morose et sornois, aux orgies et aux folies de ses maitres".

² Ed. orig. Kraus 1914, 2: "Versuchsstation des Weltuntergangs".

[...] figure artistiche tipizzate, che, soltanto rinunciando al linguaggio, con gesti e mimica potenti, con movimenti ricchi di significato simbolico, vanno oltre una realtà disegnata in modo naturalistico e danno vita a proiezioni mentali, costituite dalle possibilità visuali dell'extralinguistico e dell'immaginario.³

La forza di tali figure, tipi noti e ben caratterizzati, risiede nell'immediata capacità comunicativa, efficace pur senza l'impiego del linguaggio verbale, ritenuto dagli artisti moderni inseribile e inadatto a veicolare e manifestare il mondo disgregato della modernità (Hofmannstahl 2000 [1902]; Magris 1984). La sfiducia nei confronti della parola diede avvio alla ricerca di nuove forme espressive che mescolassero linguaggi differenti per colmare l'inadeguatezza del segno verbale. Gli artisti primonovecenteschi privilegiarono la visione, il colore, l'immagine quali strumenti comunicativi immediati, come teorizzato da Hofmannsthal nelle *Briefe des Zurückgekehrten* (1907; *Lettere del ritorno*, 2015), in cui il colore diviene potente mezzo evocativo e "l'atto della visione non è premessa di una raffigurazione, ma viene introiettato e inscenato nella scrittura come processo percettivo e poetico a un tempo" (Pulvirenti 2015, 15). Insieme all'impiego del colore, quello del *medium* corporeo diventa fondamentale per superare la crisi del segno, sintomo del collasso esistenziale ed epistemologico dell'epoca. Da qui la diffusione massiccia della pantomima, in cui la narrazione è totalmente affidata al corpo e alla maschera. Il *Körperbild* si sostituisce alla parola, "l'inesprimibile dell'animo viene veicolato mediante il ricorso alla corporeità che diviene scrittura simbolica dell'interiorità" (Pulvirenti 2007, 125), come accade nell'*Elektra* di Hofmannsthal (1904) che esprime l'interiorità dilaniata della protagonista tramite il ricorso alle *Pathosformeln*, in primo luogo quella della menade (Pulvirenti 2007). Sono dunque altri rispetto al linguaggio verbale gli strumenti scelti per esprimere ciò che si cela tra le pieghe dell'animo umano, oggetto di indagine privilegiato da artisti e pittori del primo Novecento. Della cospicua produzione artistica di Arthur Schnitzler fanno parte due pantomime, *Die Verwandlungen des Pierrot* (1908; *Le metamorfosi di Pierrot*, 2002) e, successivamente, *Der Schleier der Pierrette* (1910; *Il velo di Pierrette*, 2014), in cui protagonisti sono i caratteri più noti della Commedia precedentemente citati, Pierrot, Pierrette – Colombina – e Arlecchino. Già in queste opere l'autore viennese si serve della maschera come strumento rivelatore delle dinamiche sociali, l'utilizzo dei personaggi della Commedia, e più in generale della maschera, è funzionale a rendere l'uomo figura letteraria e a esprimere la condizione dell'individuo moderno, inetto e incapace di agire, per cui, in un gioco di paradossi e capovolgimenti, la maschera o il doppio sono più autentici del reale: "Nel suo artificio il mascheramento teatrale si sovrappone alla realtà di un mondo in declino che nell'illusione di sfuggire assurge esso stesso a emblema della sovranità dell'arte nella vita" (Bassi 2012, 101). I personaggi in scena rappresentano tre tipi della borghesia primonovecentesca che l'autore cela dietro le maschere; in particolare, Pierrette incarna la figura del *süßes Mädel*, giovane donna fragile, vulnerabile, vittima delle attenzioni di uomini approfittatori, ambigua nel suo essere al tempo stesso indifesa e disinibita, presente in numerose opere schnitzleriane. Arlecchino e Pierrot rappresentano caratteri maschili opposti: il primo, tradizionalmente secondo Zanni furbo, rozzo e imbroglione incarna, nel quadro della Vienna al passaggio tra Otto e Novecento, l'alto borghese sicuro di sé, che approfitta del suo fascino per sottomettere le giovani alla sua volontà; Pierrot è invece il carattere del malinconico, la figura dell'artista incline alla meditazione che verrà ingannato dalla stessa donna amata,

³ Ed. orig. Vollmer 2011, 53: "[...] typisierte Kunstfiguren, die allein durch den Verzicht auf Sprache mit bildkräftiger Gestik und Mimik, mit symbolreicher Gebärden über eine naturalistisch gezeichnet Realität hinausgehen und seelische Projektionen entwickeln, die konstituiert werden von den visuellen Möglichkeiten des Aussersprachlichen und Imaginären".

vittima dei rapporti sociali, e di sé stesso, inadeguato al mondo in cui vive (Levetzow 1905). La figura di Pierrette appare anche in un'opera più tarda di Schnitzler, *Traumnovelle (Doppio sogno, 1926)*, in cui la maschera riveste, ancora una volta, un ruolo centrale. Nella novella, la figlia del mascheraiò Gibiser è vestita proprio da Pierrette. Il protagonista maschile, Fridolin, la incontra mentre è alla ricerca di un costume per recarsi a una misteriosa festa. La giovane presenta tratti caratteristici simili a quelli della Pierrette della pantomima, apparentemente ingenua ma in fondo ambigua, infantile ma adescatrice di uomini, come traspare dalle parole di Schnitzler, “i suoi occhi sorridevano di furberia e di piacere”⁴. Tale descrizione è emblematica del carattere trasgressivo che la maschera assume nella novella, in cui diviene strumento di nascondimento e di assimilazione al gruppo durante le feste notturne. Indossare la maschera significa essere parte di un sistema, vedere senza essere visto, manifestare liberamente i propri desideri senza vergogna, come anche avere la possibilità di fingere una diversa identità. Per Fridolin però non è del tutto così: “Il suo desiderio di essere qualcun altro, di dimostrare a se stesso di poter essere ‘l'avventuriero’ e il ‘Casanova’, come lui vorrebbe vedersi e come vorrebbe essere visto da Albertine, non sembra essere soddisfatto dal mascheramento”⁵. Nel caso di Fridolin, sotto la maschera che sceglie di indossare, rimane il buon medico borghese, eppure anche quel ruolo, in cui il protagonista, come tutti gli individui parte di una società, si è cristallizzato, altro non è che un'ulteriore maschera, la quale impedisce anche alle persone più vicine di intravedere la sua vera natura: “La ‘maschera’ diviene ora immagine del nascondimento e del segreto e assume una qualità spaventosa e minacciosa”⁶. Schnitzler manipola il tema della maschera, rimaneggiandolo e attualizzandolo per il pubblico novecentesco. I ruoli della società viennese, basata sul primato dell'apparenza, vengono così messi alla berlina. Tutto è apparenza e menzogna. Il teatro e il sogno, luoghi della finzione per eccellenza, divengono più reali della realtà stessa, grazie al potere evocativo delle maschere che esprimono in maniera inequivocabile ciò che si cela tra le pieghe del non detto. Per tale ragione Schnitzler intreccia teatro, sogno e realtà in un gioco di rimandi che disvela la finzione in cui l'uomo agisce, facendo della maschera, e non dello smascheramento, il suo tema preferito.

2. Alla ricerca di nuove forme espressive: Fräulein Else e il Carnaval di Schumann

La ricerca di nuove forme espressive si concretizzò – oltre che nell'impiego della maschera, del linguaggio del corpo, del colore – nella tensione verso un'“opera d'arte totale” (*Gesamtkunstwerk*), in grado di superare l'accezione data e declinata dal compositore Richard Wagner: un'opera che facesse interagire linguaggi espressivi differenti, nella consapevolezza della frammentazione del mondo e dell'individuo moderni. Poiché la totalità era ormai naufragata (Magris 1984) in favore di un universo dilaniato e privo di punti di riferimento, l'opera d'arte totale novecentesca viveva della sua essenza di frammento, rispecchiando così la disgregazione, pur tuttavia inseguendo la dimensione evocativa della parola svuotata di senso e di efficacia. Si diffuse una predilezione per l'impiego contestuale di musica, colore, gesti, al fine di giungere a:

⁴ Trad. di Farese in Schnitzler 1977, 49. Ed. orig. Schnitzler 2000 [1926], 36: “aus ihren Auge lächelte Schelmerei und Lust”.

⁵ Ed. orig. Freytag 2007, 56-57: “Sein Wunsch, jemand anderes zu sein, sich zu beweisen, dass er jener ‚Abenteurer‘ und ‚Casanova‘ sein kann, als der er sich selbst gerne sehen und als der er auch von Albertine gesehen werden will, scheint sich durch die Maskierung nicht einzulösen”.

⁶ Ed. orig. ivi, 36: “Die ‚Maske‘ wird nun zu einem Bild für Verborgenes und für Geheimnisse und nimmt eine beängstigende und bedrohliche Qualität an”.

[...] nuove modalità di significazione a partire da diverse ipotesi di rapporto, rispecchiamento, sostituzione degli strumenti espressivi, fino a volte ad addivenire ad un potenziamento ed arricchimento di ciascun linguaggio e in particolare quello verbale, profondamente segnato dalla percezione del limite e dell'intima corrosione della sua essenza, sancita dalla lettera hofmannsthaliana. (Pulvirenti 2003, 40)

La forzatura del segno linguistico divenne peculiarità della sperimentazione artistica votata alla tensione verso un'utopia che, tramite la sinergia di linguaggi e di codici non-verbali, mirava all'espressione dell'indicibile. Si puntò al potenziamento della parola, dunque, tramite l'impiego di strumenti differenti. L'intento di travalicare i confini tra le arti e di privilegiare la sinestesia era già stato propugnato dai Romantici. Non è questa l'unica affinità tra Romanticismo e fine secolo: come notò Hermann Bahr nel 1891 nel suo saggio sulla decadenza, anche lo sguardo sull'interiorità, che raggiunse il culmine grazie alle scoperte mediche della Scuola di Medicina di Vienna e alle loro influenze sulla produzione artistica (Kandel 2012), proviene dall'epoca romantica. L'arte di fine secolo “guarda nuovamente all'interno dell'uomo, come già il romanticismo. Ma non è lo spirito, non è il sentimento, sono i nervi quelli che vuole esprimere”⁷. Simili punti di partenza conducono quindi a obiettivi diversi.

Esperimenti sinestetici, che mescolano musica e colore, sono il *Prometeo* di Aleksandr Skrjabin per coro, pianoforte, tastiera a colori e orchestra, *Der gelbe Klang* (Il suono giallo) di Wassily Kandinsky, *Die glückliche Hand* (La mano felice) di Arnold Schönberg. Skrjabin “traduceva in colori proiettati sullo schermo le sue esecuzioni musicali” (Verdone 2005, 95), utilizzando una singolare scala in cui ogni suono corrispondeva a un colore e ogni colore era associato a uno stato d'animo. Nel *Prometeo* il colore – o meglio la “luce” – è considerato alla stregua di uno strumento musicale, tant'è che viene inserito nella partitura al fine di creare una commistione tra i diversi linguaggi che intensifichi il potere evocativo ed estetico dell'opera d'arte. Al compositore russo si ispirò Richard Teschner, artista marionettista attivo a Vienna nella prima metà del Novecento, nella sua pantomima *Farbenklavier* (Pianoforte a colori) del 1932, in cui il protagonista suonava un pianoforte molto particolare con i tasti collegati a luci colorate: per ogni tasto premuto si accendeva una delle luci, tracciando una corrispondenza tra suono e colore.

L'accostamento di linguaggi eterogenei avviene dunque prevalentemente sul palcoscenico, che si configura per sua stessa natura come spazio della fusione di elementi differenti (Pulvirenti 2003, 41), ma, come anticipato, l'esigenza di dare vita a nuove forme espressive che superino il limite della parola è avvertita fortemente anche in letteratura e la novella *Fräulein Else* di Schnitzler, oggetto di questo studio, ne è una dimostrazione. Pubblicata nel 1924, l'opera risente fortemente delle tematiche e dei motivi tipici della *fin de siècle*, che si rintracciano nell'intera produzione schnitzleriana: la malinconia, la critica alla società del tempo, l'interesse per l'interiorità dei personaggi. L'idea di oltrepassare l'esteriorità dell'uomo per indagare al di là dell'apparenza si sviluppò in seno alla Scuola di Medicina di Vienna, in cui studiosi del calibro di Karl von Rokitansky, Emil Zuckerkandl, Josef Skoda, Theodor Meynert rivoluzionavano le pratiche mediche puntando a una analisi più approfondita del corpo umano, degli organi interni, del cervello, con l'intento di scoprire le cause autentiche all'origine delle patologie (Kandel 2012). Grazie all'incontro e allo scambio di saperi tra scienziati e artisti che avveniva anche nei salotti e nei caffè, le teorie e gli intenti entrarono in contatto e si condizionarono reciprocamente, facendo sì che anche in ambito artistico-letterario l'attenzione si spostasse

⁷ Ed. orig. Bahr 2000 [1891], 227: “sucht wieder den inneren Menschen, wie damals die Romantik. Aber es ist nicht der Geist, nicht das Gefühl, es sind die Nerven, welche sie ausdrücken will”.

sull'interiorità dell'essere umano, tanto in senso letterale quanto in senso figurato: se Gustav Klimt inserì nei suoi dipinti forme che richiamavano le cellule, Arthur Schnitzler si interessò allo studio della psiche. In tutti i campi si addivenne a una tensione verso forme espressive innovative in grado di esternare la "sensibilità nervosa" del tempo. Come precisò Hermann Bahr: "[...] I nervi manifestati dai giovani sono completamente diversi da quelli posseduti dagli anziani. I nuovi nervi sono sensibili, altamente ricettivi e variegati [...]"⁸.

Una diversa sensibilità si diffuse e si rifletté nelle nuove tecniche narrative, per esempio quella del monologo interiore, impiegato da Schnitzler per la prima volta nel panorama europeo con la novella *Leutnant Gustl* (*Il sottotenente Gustl*) del 1901, e riproposto in *Fräulein Else*, in cui il monologo esplicita le contraddizioni e le pulsioni più recondite della protagonista. La diciannovenne Else, proveniente da una famiglia piccolo-borghese, si trova in vacanza con la zia in un albergo di montagna. La sua apparente quiete viene disturbata dal telegramma della madre che la supplica di chiedere in prestito al mercante d'arte von Dorsday, ospite dello stesso albergo, una somma in denaro necessaria per salvare il padre dalla bancarotta e dalla prigionia. Else acconsente contro voglia ma si trova spiazzata dinanzi alla richiesta di Dorsday che, in cambio, vuol vedere il suo corpo nudo. La fanciulla è costretta a scegliere tra la dignità personale, che verrebbe meno qualora decidesse di spogliarsi, e la dignità della famiglia, la cui disgrazia economica sarebbe un enorme danno sociale e di immagine. Famiglia e società si configurano dunque come trappole letali per la giovane che, per sfuggire a entrambe, sceglierà il suicidio dopo essersi spogliata di fronte a tutti gli ospiti dell'albergo in un gesto di apparente resa ma, per il carattere pubblico che gli fa assumere Else, di profonda ribellione e denuncia. L'intera novella è composta dal flusso narrativo – interrotto soltanto da qualche sporadico dialogo – che permette di avere uno sguardo privilegiato sull'interiorità della protagonista e di venire a contatto con le contraddizioni, le preoccupazioni e i dubbi di una diciannovenne della piccola borghesia viennese stretta nella morsa delle convenzioni sociali e dell'apparenza, valore fondante della società del tempo. Tale strategia annulla la distanza tra lettore e personaggio e, pur servendosi della parola scritta, in qualche maniera travalica i limiti del linguaggio verbale per sfociare nel flusso di coscienza alogico, disordinato e slegato dall'ordine diacronico. Anche in quest'opera, seppur non pensata per il palcoscenico, Arthur Schnitzler decide di sfruttare la maschera per supplire alla manchevolezza della parola. In questo caso, però, le maschere non sono esplicitamente menzionate, bensì inserite in un palinsesto musicale creato grazie alla citazione di estratti dalla partitura del *Carnaval* op. 9 di Robert Schumann, una raccolta di ventuno brani per pianoforte composta tra il 1834 e il 1835, in cui i titoli di alcuni movimenti corrispondono ai nomi delle maschere della Commedia dell'arte: Pierrot, Arlecchino, Pantalone e Colombina.

All'opera musicale è affidato non solo il compito di veicolare le dinamiche delle relazioni sociali innescaresi tra Else e il signor von Dorsday, ma anche e soprattutto la manifestazione dell'interiorità della protagonista. Stralci dello spartito sono riportati sulla pagina, catturando visivamente l'attenzione del lettore e fungendo da dispositivi necessari per attivare un processo di riflessione. Il brano musicale può essere ritenuto infatti un elemento di *foregrounding*, ovvero un segnale che, recepito dal fruitore, rivela qualcosa cui prestare attenzione. Il termine *foregrounding*, coniato da Paul Garvin nel 1964 come traduzione del polacco "aktualisace" utilizzato da Mukarovsky, si riferisce a espressioni linguistiche che spiccano rispetto al contesto, quali metafore e artifici stilistici; in generale è un elemento che, distinguendosi dal *background*, provoca una sosta nel processo di lettura e una riflessione approfondita da parte di chi legge.

⁸ Ed. orig. Bahr 2000 [1891], 226: "[...] die Nerven, welche die Jungen ausdrücken, ganz andere sind, als die Nerven, welche die Alten besitzen. Das neue Nerven sind feinfühlig, weithörig und vielfältig [...]"

Come spiegano chiaramente Renata Gambino e Grazia Pulvirenti, rifacendosi alle teorie di Miall e Kuiken, “il *foregrounding* si riferisce a un ampio spettro di effetti stilistici, in grado di determinare ambiguità riscontrabili a diversi livelli: quello fonemico (allitterazioni, assonanze, etc.), quello sintattico (parallelismi, inversioni, ellissi, etc.), quello retorico (metafore, personificazioni, etc.)” (2018, 91). Nel caso specifico, lo spartito, corpo estraneo rispetto al testo, può essere considerato elemento che spinge alla sospensione della lettura, a una analisi e a un coinvolgimento attivo da parte del lettore, chiamato a impegnarsi per dare una propria interpretazione di tale tratto extradiegetico dell’opera. La partitura, defamiliarizzante rispetto alla tessitura del verbale, costringe infatti a soffermarsi sulla sua presenza per integrare la comprensione linguistica alla luce di questo palinsesto musicale. Le recenti teorie neuroermeneutiche applicate alla letteratura avvalorano e sostengono la tesi secondo cui l’inserimento, da parte di Schnitzler, dello spartito è funzionale a dare ai lettori uno strumento interpretativo in più – oltre alla parola – per decodificare l’opera.

Occorre precisare che Schnitzler ebbe, sin dall’infanzia, uno stretto rapporto con la musica: la madre era una pianista, il padre – famoso medico laringoiatra – contava tra i suoi pazienti diversi cantanti lirici che frequentavano la casa degli Schnitzler (Farese 1997, 12-14). Il giovane Schnitzler frequentava abitualmente il teatro e l’opera, e iniziò anche a suonare il pianoforte, attività che porterà avanti, seppur in maniera amatoriale, per tutta la vita. Insieme alla medicina – l’autore seguì le orme del padre studiando e abilitandosi alla professione medica – la musica permea l’intera opera schnitzleriana; l’autore è stato infatti definito “uno dei poeti classici del Modernismo più strettamente legati alla musica”⁹. Diversi personaggi delle sue opere hanno a che fare con la musica: per fare qualche esempio, Therese, protagonista del romanzo omonimo, suona il pianoforte; Oskar, figlio del Professor Berhardi, compone valzer; Nachtigall, della già citata *Traumnovelle*, lavora come pianista in un caffè. In altri casi, brani musicali appaiono sullo sfondo o in primo piano aggiungendo dettagli alla narrazione, come in *Reigen* (*Girotondo*, 1903): nella seconda scena, una polka accompagna il dialogo tra il soldato e la cameriera contrastando, in un primo momento, la situazione di intimità tra i due, per poi diventare mezzo celebrativo dell’unione fisica che avviene alla fine di ognuno dei dieci quadri di cui è composto il girotondo; nella settima scena, in cui protagonisti sono il poeta e il *süße Mädels*, il pianino dà avvio al dipanarsi dell’azione poiché il poeta vuol comporre una canzone per la giovane. O ancora, in *Spiel im Morgengrauen* (*Gioco all’alba*, 1927), la musica – l’*ouverture* di un’opera richiama alla mente del sottotenente Kasda la madre morta anni prima, divenendo veicolo di sentimenti nostalgici e trascinando Kasda in una dimensione malinconica che fa presagire la triste fine cui sarà condotto.

In *Fräulein Else*, Schnitzler scelse dal *Carnaval* di Schumann, di cui era un ammiratore, alcuni significativi brani e li inserì *ad hoc* all’interno della sua novella per supplire all’impotenza della parola ed evocare ciò che altrimenti sarebbe rimasto celato tra le pieghe del non detto. Come ha precisato Schneider, la musica è funzionale a “descrivere gli estremamente sottili processi dell’anima in modo più persuasivo e delicato di quanto avrebbero potuto fare le parole”¹⁰. Non è un caso che Roland Barthes abbia scritto che la musica di Schumann va oltre l’udito e abbia coniato il concetto di “somatema”, proprio in relazione alle opere del musicista tedesco. Il termine si riferisce a una figura del corpo che dà forma al contenuto musicale (Barthes

⁹ Ed. orig. Aurnhammer, Dieter, Schnitzler 2014, 9: “einer der am stärksten mit der Musik verbundenen Dichter der Klassischen Moderne”.

¹⁰ Ed. orig. Schneider 1969, 17: “die äußerst subtilen seelischen Vorgänge eindringlicher und zarter [zu] beschreiben, als eine Schilderung durch Worte es vermocht hätte”.

2001, 294): il corpo, tanto dell'interprete quanto dell'ascoltatore, assume diverse movenze a seconda di ciò che la musica comunica. La presenza di una musica tanto evocativa all'interno della novella di Schnitzler aiuta a travalicare il limite del linguaggio verbale, fornendo elementi aggiuntivi all'interpretazione del testo e delle relazioni tra i personaggi. I brani del *Carnaval* scelti da Schnitzler sono tratti dai movimenti 6, *Florestan*, e 14, *Reconnaissance*. La coppia Pantalone-Colombina, che dà il titolo al movimento 15, rispecchia la dinamica di ruoli che si innesca tra Else e Dorsday, giovane graziosa l'una, anziano mercante attratto dalle fanciulle l'altro. Il personaggio di Else può essere accostato a Colombina, apparentemente civettuola, ingenua e indifesa, ma con una sensibilità profonda e una complessità interiore celate. In *Fräulein Else*, il contrasto tra apparenza e realtà emerge grazie al monologo della giovane, che costituisce l'intero tessuto dell'opera e rivela il punto di vista di Else e la sua cocente delusione per la sua condizione di vittima tanto della famiglia quanto della società ipocrita, per cui è costretta a scegliere tra libertà individuale e dignità sociale. Else e Colombina condividono alcune caratteristiche con il personaggio del *süßes Mädel* più volte utilizzato da Schnitzler e precedentemente descritto. La sua innocenza cattura e affascina ma è soltanto una facciata che cela la sua disinibizione. Il ritratto del signor von Dorsday, invece, corrisponde a quello di Pantalone: avanti con gli anni, laido e smanioso di sedurre e importunare giovani donne.

Torniamo adesso ai brani inseriti nel testo da Schnitzler, estratti da *Florestan* e *Reconnaissance*. Essi sono significativi in quanto, meglio della parola, esprimono le circostanze e le azioni dei personaggi, che per i lettori conoscitori del *Carnaval* di Schumann potranno risultare più chiare. Florestano ed Eusebio, che danno il titolo rispettivamente alle sezioni 5 e 6 del *Carnaval*, sono gli alter ego di Schumann che li descrive come “Florestan den Wilden” e “Eusebius den Mildem” (Schumann 1984, 312) e, secondo i suoi biografi, sarebbero sintomo della sua doppia personalità (Chernaik 2011, 44-45). La scelta di tale brano da parte di Schnitzler può essere interpretata come un richiamo al conflitto interiore vissuto dalla protagonista durante tutta la narrazione e, in particolare, nel momento in cui si reca nella hall dell'albergo e inizia a percepire proprio la musica di Schumann: Else è costretta a scegliere se mostrarsi nuda perdendo la propria dignità oppure non spogliarsi causando il tracollo finanziario e la vergogna della famiglia. La personalità di Else vive costantemente l'oscillazione tra le due possibilità e il rimando – tramite la partitura – ai due caratteri opposti lo ricorda senza fare ricorso alla parola proprio nell'attimo in cui il divario raggiunge il culmine: “Il signor von Dorsday non c'è. Vittoria. Son salva! No, devo seguitare a cercarlo. Sono condannata a cercare il signor von Dorsday sino alla fine dei miei giorni”¹¹. È importante precisare che il primo stralcio inserito da Schnitzler consiste in sei battute tratte da *Florestan*, brano in cui il compositore tedesco cita se stesso, ovvero il pezzo pianistico *Papillons* op. 2, il cui finale è ispirato a un testo letterario, *Flegeljahre* di Jean Paul composto tra il 1804 e il 1805, come lo stesso Schumann scrisse (“è scaturito da Jean Paul”¹²). In particolare, il rimando è all'ultimo capitolo dell'opera, intitolato *Larventanz*, che mette in scena un ballo mascherato. Ancora una volta ritorna la maschera e con essa il tema del doppio, presente nel testo di Jean Paul non soltanto come rapporto tra essere e apparire rovesciato dal ballo in maschera, bensì come dialettica tra i due personaggi Walt e Vult, gemelli di aspetto e carattere opposto in cui Schumann vede riflessi i due aspetti della propria personalità, proprio come in Eusebio e Florestano. C'è quindi una sorta di stratificazione di palinsesti da Jean Paul a

¹¹ Trad. di Colorni in Schnitzler 1988, 106. Ed. orig. Schnitzler 2007 [1924], 72: “Herr von Dorsday ist nicht da. Viktoria. Gerettet! Wieso denn? Ich muss weitersuchen. Ich bin verdammt, Herrn von Dorsday zu suchen bis an mein Lebensende”.

¹² Ed. orig. Jansen 1886, 35: “wurde durch Jean Paul erweckt”.

Papillons e da questo a *Carnaval*, come dimostrano le affinità di temi, di personaggi e di rimandi musicali. L'inserimento in *Fräulein Else* delle battute connesse a *Papillons* rafforza l'idea che i brani scelti siano specchio del dissidio interiore della giovane protagonista, della discrepanza tra ciò che è e ciò che vorrebbe essere, tra quello che vorrebbe fare e quello che è costretta a fare. Il pezzo, quindi, fa implicitamente riferimento alla "doppia natura" (*Doppelnatur*) di Else, giovane ingenua ma con una sensualità che può essere scambiata per civetteria. Tramite il monologo interiore, il lettore viene a conoscenza dei tormenti che animano e consumano la psiche di Else, mentre il brano musicale assurge a elemento evocativo di uno degli aspetti della personalità della protagonista, la sua fragilità: "Sono una ragazzina io. Una brava ragazzina di buona famiglia. Non sono mica una puttana... Me ne voglio andare. Voglio prendere il veronal e dormire. Si è sbagliato signor von Dorsday. Non sono una puttana, io. Addio, addio!"¹³. Per tutto il testo si può notare come la tecnica scelta da Schnitzler evidenzia le contraddizioni di Else, le sue insicurezze, e faccia emergere il contrasto tra la *Bildung* che la società impone alle donne e la volontà discordante della giovane. Secondo le regole della doppia morale, "le donne non potevano scegliere, non potevano studiare ma potevano al massimo ottenere un'educazione"; nella vita non avevano alcun ruolo"¹⁴; "la donna viene collocata prevalentemente nella sfera privata, come moglie e casalinga"¹⁵. Else non rientra in questa categoria, non è né moglie né casalinga. Cerca l'uomo ideale per coronare il sogno borghese del matrimonio e si ritiene un buon partito per via delle sue capacità – suonare il pianoforte, dipingere – considerate qualità necessarie per una buona sposa. Il monologo, con la sovrapposizione di passato, presente e proiezioni mentali nel futuro, tipica del flusso ininterrotto di pensieri, mette in evidenza i desideri reconditi di Else, che in verità sono contrastanti alla luce del dissidio che la giovane vive tra ciò che sente come imposizione da parte delle convenzioni sociali e ciò che vorrebbe nel massimo della propria libertà, libertà che conquisterà alla fine con il suo gesto estremo.

Il secondo brano, tratto questa volta dal movimento *Reconnaissance*, viene inserito nel momento in cui Else si mostra nuda a Dorsday lasciando cadere il mantello che la copre, mentre l'uomo ottiene ciò che aveva chiesto. Il pezzo evoca l'incontro tra un uomo e una donna mascherati che infine si riconoscono, così come Dorsday "riconosce" di averla avuta vinta nel momento in cui nota tra la folla la nudità di Else, la quale rimane immobile: "Io sono pronta. Eccomi qua. Sono calmissima. Sorrido. L'ha capito il mio sguardo signor von Dorsday? I suoi occhi mi parlano [...]"¹⁶. Dorsday invece "spalanca gli occhi. Finalmente ci crede. Il filibustiere si alza in piedi. I suoi occhi sfavillano"¹⁷. In questa scena non avvengono dialoghi: tutto è trasmesso esclusivamente tramite lo sguardo e i piccoli gesti come il sorriso di Else e l'alzarsi in piedi di Dorsday. Il linguaggio del corpo rivela una sorta di agnizione da parte del mercante d'arte che si rende conto della nudità della giovane e reagisce a tale scoperta, provando imbarazzo per l'accaduto. L'aggiunta del brano musicale a intermezzo accompagna le azioni dei due personaggi e – se analizzato a fondo

¹³ Trad. di Colorni in Schnitzler 1988, 104. Ed. orig. Schnitzler 2007 [1924], 74: "Ich bin ja ein junges Mädchen. Bin ein anständiges junges Mädchen aus guter Familie. Bin ja keine Dirne... Ich will fort. Ich will Veronal nehmen und schlafen. Sie haben sich geirrt, Herr von Dorsday, ich bin keine Dirne. Adieu, adieu!"

¹⁴ Ed. orig. Urbach 1991, 102: "Die Frauen durften nicht wählen, nicht studieren, konnten allenfalls 'Bildung' erwerben; sie spielten im Leben keine Rolle [...]"

¹⁵ Ed. orig. Kronberger 2002, 102: "die Frau [wird] primär in die private Sphäre eingeordnet und zwar als Haus- und Ehefrau".

¹⁶ Trad. di Colorni in Schnitzler 1998, 106. Ed. orig. Schnitzler 2007 [1924], 74: "Ich bin bereit. Da bin ich. Ich bin ganz ruhig. Ich lächle. Verstehen Sie meinen Blick? Sein Auge spricht zu mir [...]"

¹⁷ Trad. ivi, 107. Ed. orig. ivi, 74-75: "Reißt die Augen auf. Jetzt endlich glaubt er es. der Filou steht auf. Seine Augen leuchten".

e contestualizzato – si configura come elemento rivelatore e portatore di significato. Inoltre, se messo in relazione alle figure di Pantalone e Colombina, come anticipato presenti nell'opera di Schumann, assume maggiore rilevanza poiché rende palese il rapporto tra Else e Dorsday. A tal proposito, nell'op. 9 di Schumann è presente il riferimento a un'altra coppia, sebbene estranea alla Commedia dell'arte: quella formata da Estrella – pseudonimo di Ernestine von Flicker, fidanzata di Schumann all'epoca della composizione dell'opera – e dallo stesso Schumann, celato sotto le spoglie di Florestan/Eusebius. Anche in questo caso la citazione musicale costituisce un palinsesto di immediata qualità emozionale all'interno della struttura narrativa, facendo emergere – con un linguaggio diverso – la dimensione emotiva celata dalle dinamiche interpersonali sancite dal gioco di ruoli e di potere maschile sulla donna.

Il *Carnaval* di Schumann diviene quindi veicolo di messaggi incomunicabili tramite il linguaggio verbale, verso il quale si avverte profonda sfiducia. I personaggi scelti da Schumann, e ripresi da Schnitzler, consentono di comprendere più a fondo i rapporti tra i protagonisti della novella, Else e Dorsday che, a loro volta, esemplificano le relazioni in atto nella società viennese primonovecentesca, creando anche una sorta di cassa di risonanza emotiva altrimenti inesprimibile. Il Carnevale non è in questo caso capovolgimento delle convenzioni sociali, bensì suo specchio e sua ulteriore esplicazione, funzionale a squarciare il velo dell'ipocrisia che domina i rapporti interpersonali. Grazie all'inserimento del palinsesto musicale fornito dall'opera di Schumann, Schnitzler si serve dell'eredità carnevalesca e delle sue maschere, che – nella novella *Fräulein Else* – assurgono a mezzi espressivi privilegiati, atti a supplire le insufficienze della parola. In un gioco di paradossi, la finzione letteraria consegna alla maschera, strumento del travestimento *par excellence*, il compito di disvelare la verità sulle dinamiche di una società, quella della Vienna primonovecentesca, ipocrita e fondata sul valore dell'apparenza e dello pseudo-perbenismo borghese, che immola la vita della “mascherina” più fragile e vulnerabile di tutte: la giovane Colombina sacrificata dagli stessi genitori al vecchio e lubrico Pantalone.

Riferimenti bibliografici

- Aurnhammer Achim, Dieter Martin, Schnitzler Günter, Hrsgg. (2014), *Arthur Schnitzler und die Musik*, Bd. III, Würzburg, Ergon.
- Bahr Hermann (2000 [1891]), “Die Décadence”, in Gotthart Wunberg, J.J. Braakenburg (Hrsgg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, Reclam, 225-232.
- Barthes Roland (2011), *L'ovvio e l'ottuso*, trad. di Carmine Benincasa, Giovanni Bottiroli, G.P. Paolo Caprettini *et al.*, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1982), *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil.
- Bassi Monica (2012), “Poetica del silenzio e anime letterarie nel teatro per marionette di Richard Teschner”, *Comunicare Letteratura*, vol. 5, 85-102, <<http://www.germanistica.net/wp-content/uploads/2013/06/Bassi-su-Teschner.pdf>> (11/2020).
- Chernaik Judith (2011), “Schumann's Doppelgängers: Florestan and Eusebius revisited”, *The Musical Times*, vol. 152, n. 1917, 45-55.
- Fano Nicola (2001), *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino.
- Farese Giuseppe (1983), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Roma, Shakespeare & Company.
- a cura di (1988), *Arthur Schnitzler. Opere*, Milano, Mondadori.
- (1997), *Arthur Schnitzler. Una vita a Vienna. 1862-1931*, Milano, Mondadori.
- Foregrounding*, <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095828296>> (11/2020).
- Freytag Julia (2007), *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und in Kubricks Eyes Wide Shut*, Bielefeld, Transcript Verlag.
- Gambino Renata, Pulvirenti Grazia (2018), *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano, Mimesis.

- Gautier Théophile (1968 [1858]), *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Genève, Slatkine Reprints.
- Goldoni Carlo (1969 [1750]), *Il teatro comico*, in Id., *Opere*, a cura di Gianfranco Folena, Milano, Mursia, 1-72.
- Hofmannsthal Hugo von (2000 [1902]), "Ein Brief", in Gotthart Wunberg, J.J. Braakenburg (Hrsgg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart, Reclam, 431-444.
- Jansen F.G. (1886), *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- Kandel E.R. (2012), *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, trad. di Gianbruno Guerriero, Milano, Raffaello Cortina. Ed. orig. (2012), *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, New York, Random House Inc.
- Kraus Karl, Hrsg. (1914), "Die Einleitung zu den Lichtbildern", *Die Fackel*, vol. 16, 41-60.
- Kronberger Silvia (2002), *Die unerhörten Töchter- Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, Innsbruck, Studien Verlag.
- Lehmann Hans-Thies (2002), "Das Welttheater der Scham. Dreißig Annäherungen an den Entzug der Darstellung", *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin, Theater der Zeit, 39-58.
- Levezow Karl von (1905), "Zur Renaissance der Pantomime", *Die Schaubühne*, 129-130.
- Magris Claudio (1984), *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi.
- McCormick John, Pratasik Bennie (1998), *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge, Cambridge UP.
- Miklasevskij Konstantin (1981), *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, trad. e con un saggio di Carla Solivetti, Venezia, Marsilio. Ed. orig. (1917), *La commedia dell'arte ili Teatr' Ital'janskich komediantov XVI, XVII i XVIII stoletij*, Peterburg, Buktrovskoj.
- Molinari Cesare (1985), *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori.
- Pulvirenti Grazia (2002), *Oltre la scrittura. Frammento e totalità nella letteratura austriaca moderna*, Pasion di Prato, Campanotto.
- (2003), *Altre scritture. Il Gesamtkunstwerk nel primo Novecento*, in Grazia Pulvirenti, Renata Gambino, Vincenza Scuderi (a cura di), *Le muse inquiete. Sinergie artistiche del Novecento tedesco*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 4-6 dicembre 2001, Facoltà di Lingue e letterature straniere, Dipartimento interdisciplinare di studi europei), Firenze, Olschki, 39-58.
- (2007), *I linguaggi dell'invisibile. Sulla poetica di Hugo von Hofmannsthal*, Acireale-Roma, Bonanno.
- (2015), "Introduzione" a Hugo von Hofmannsthal, *Le lettere del ritorno*, a cura di Grazia Pulvirenti, trad. di Vincenza Scuderi, Catania, Villaggio Maori, 5-26.
- Scheffel Michael (2019), "Schnitzler in Historical Context: The Case of Fräulein Else", *Austrian Studies*, vol. 27, 224-236.
- Scheible Hartmut (1976), *Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargest*, hrsg. von Kurt Kusenberg, Reinbeck bei Hamburg, Rohwolt.
- Schneider G.K. (1969), "Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers 'Fräulein Else' und Schumanns 'Carnaval'", *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, vol. 2, n. 3, 17-20.
- Schnitzler Arthur (1977), *Doppio sogno: novella*, trad. di Giuseppe Farese, Milano, Adelphi. Ed. orig. (2000 [1926]), *Traumnovelle*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (1988), "La Signorina Else", in Id., *Opere*, con introduzione, traduzioni e note di Giuseppe Frese, Milano, Adelphi. Ed. orig. (2007 [1924]), *Fräulein Else*, Köln, Anaconda.
- (2014), *Il velo di Pierrette, Pantomima in tre quarti*, testo originale a fronte e introduzione di Sandro Naglia, trad. di Giancarlo Giuliani, Roma, Ikona Liber. Ed. orig. (1910), *Der Schleier der Pierrette, Pantomime in drei Bildern*, Wein-Leipzig-Paris, Doblinger.
- Schumann Clara, Schumann Robert (1984), *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe: 1832-1838*, hrsg. von Eva Weissweiler, Basel-Frankfurt am Main, Stroemfeld Verlag.
- Ulrich Silvia (2010), "De muta eloquentia. La Signorina Else di Arthur Schnitzler tra monologo interiore, pantomima e film muto", in Valeria Gianolio (a cura di), *Il Silenzio. Pause eloquenti della parola*, Torino, Tirrenia Stampatori, 121-133.

- Urbach Reinhard (1991), “‘Was war, ist’. Das Problem des Historismus im Werk Arthur Schnitzlers”, in Fausto Cercignani (a cura di), *Studia Schnitzleriana*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 97-106.
- Verdone Mario (2005), *Drammaturgia e arte totale. L’avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, a cura di Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Vollmer Hartmut (2011), *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Wolgast Karin (1990), *Die Commedia dell’Arte im Werke Hugo von Hofmannsthal*, Aalborg, Inst. for Sprog og Internat. Kulturstudie.
- Zorzi Ludovico (1990), *L’attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi.



“Restons mort, c’est plus sûr”: Pierrot sur les planches

Michela Landi

Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

Citation: M. Landi (2020)
“Restons mort, c’est plus sûr”:
Pierrot sur les planches. *Lea*
9: pp. 343-358. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12441>.

Copyright: © 2020 M. Landi.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – No Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

Similar to the Greek god Hermes Pierrot keeps representing, with its well known tendency to theft, its innate laziness, its innocence and cruelty, the dark side of positive and productive society. In 19th century France Pierrot often represents the bad schoolboy, implicitly criticizing Republican values. We have defined Champfleury’s and Margueritte’s Pierrot as an “hypocritical sign” since it always betrays and bypasses representation, identity and ideology in a positive culture. We have identified three Pierrot figures: metaphorical; grammatical; political.

Keywords: Champfleury, Gautier, pantomime, Pierrot, Pinocchio

Restons mort, c’est plus sûr: ...sauf plus tard à renaître
(Gautier, Siraudin de Sancy, *Pierrot posthume*, 1847, Scene XII)

Au prix de quelques réductionnismes, on peut constater que deux traditions cohabitent dans l’histoire culturelle de la France: d’abord, une tradition gauloise, carnavalesque, polissonne et grivoise où par le rire on *trompe la mort*. Héritant de la basoche et de Rabelais, cette tradition mène en droite ligne au XXe siècle oulipien. Ensuite, une pensée positive, philosophique et civilisatrice, qui traite le rire en phénomène ‘transitoire’, fonctionnel au rétablissement de l’ordre social et moral. Dans sa *Philosophie du rire* dédiée à son contemporain Jules Janin, “historien de Debureau” (Janin 1881 [1832]), Paul Scudo soutient que Polichinelle, aux mille visages, change de nom “aussi souvent que l’exige sa mission providentielle” (Scudo 1840, 190-191). Sa tâche est de signifier que “l’humanité forme une échelle immense de rieurs” au bout de laquelle se trouverait Dieu, contemplant “cette vaste comédie” avec le sérieux suprême de sa bonté (ivi, 139). Le carnaval, personifié par Polichinelle au vu des transfigurations quasi diaboliques que subit ce masque, serait en l’occurrence “le symbole de nos infirmités”, “de nos penchants infimes et

grossiers”, “des passions égoïstes du peuple” (ivi, 193). La tentative entreprise par Scudo, qui est d’apprivoiser le carnaval en l’encadrant dans un système de compensation morale, s’avère, depuis la nuit des temps, fallacieuse. Parasite, atopique, mouvant et transitoire comme l’ironie, le carnaval s’échappe de toute antithèse, enjambant les antinomies sur lesquelles se fonde la pensée argumentative. Tout comme Polichinelle, Pierrot (alias Bertoldo, Gilles, Clown, ou Pedrolino selon la tradition rapportée par Maurice Sand, fils de l’écrivaine George Sand (Sand 1860, 237)¹, change constamment de visage. Tiers exclu d’une logique oppositive et/ou complémentaire personnifiée sur scène en l’occurrence par le couple Arlequin-Colombine, Pierrot, mort-vivant, *trompe-la-mort*, célibataire éternel, tient de la dépouille². La toile blanche et rude qui enveloppe l’absence de son corps ressemble au théâtre lui-même: canevas, trame, palimpseste³. Ainsi, Pierrot n’est pas, semble-t-il, un personnage au sens propre du terme; il est plutôt une métaphore, un passage, et, comme nous le verrons, un signe de l’acte théâtral lui-même en tant qu’il reste, à jamais, sur les planches dans toute son innocence et toute sa cruauté.

Sous l’apparence d’un rustre nommé Pedrolino, Pierrot n’hésitait pas, dès le XVIe siècle, à harceler les paysannes par des actes obscènes: car il avait faim, de chair et de vie; quelques témoins rapportent qu’il vivait de sacrifices et de privations, et qu’il était souvent battu; en raison de son côté obscur, il était souvent accusé de negromancie et, de ce fait, persécuté. Son destin colle dès le début à ses interprètes: Tristano Martinelli, dit Pedrolino, se plaint déjà, dans une lettre du 4 décembre 1595 adressée à un proche du Duc de Mantoue (D’Ancona 1891, 519), des insolences pâtées de la part de ses compagnons de théâtre⁴. D’ici la fin du XIXe siècle, son destin est marqué: rôdant parmi les planches d’Italie et de France, le visage enfariné et manquant de pain, il reste toujours, comme on dit, sur sa faim. Le caricaturiste Champfleury, auteur de quelques *Pierrots*⁵ au XIXe siècle, calque sa propre image, ou mieux sa propre *absence d’image*, sur son héros paradoxal. “Je ne m’appartiens pas – note-t-il dans la préface de ses *Souvenirs des funambules* (1859, II)⁶ – et je n’ai pas la VOLONTÉ. Ce serait un mensonge de dire: ‘Je veux’”. Pierrot l’*homunculus* le hante et, comme l’assistant espiègle à côté de l’alchimiste, lui

¹ Comme le rappelle déjà M. Sand (1860, 257-258), l’un des ancêtres de Pierrot, le paysan Pedrolino, apparaît sur la scène italienne dès 1547 dans une comédie de Cristoforo Castelletti. La présence de Pierrot sur la scène française remonte à Dominique Biancolelli (1636-1688) qui, jouant le rôle d’Arlequin à Paris, le premier introduisit dans sa troupe un Pierrot calqué sur Polichinelle. Personnage burlesque et rustre dans le *Don Juan* de Molière (1665), Pierrot s’affirme définitivement en France dès 1673 grâce à Giuseppe Giratoni, entrant ainsi dans le répertoire des tréteaux. Pierrot fut encore joué par un acteur italien, Fabio Antonio Sticotti (1676-1741); et ce fut son fils, Antonio-Jean Sticotti (1715?-1772) qui acclimata Pierrot au goût aristocratique des cours françaises et européennes. Pierrot se définit ainsi de la grossièreté, de la ruse et de l’hypocrisie propres des “zanni” pour répondre aux attentes d’un public choisi: mélancolique, bucolique, rêveur, solitaire, amoureux de la lune, tel qu’il fut célébré par Watteau.

² C’est une “anatomie du vide” que se propose de retracer, dès son titre, l’essai d’Alberto Castoldi consacré à Pierrot (2008).

³ C’est en tant que “canevas” que Flaminio Scala évoque Pierrot dans son *Teatro delle Favole rappresentative* (Scala 1611, 45). Scala donne la parole à sa mère, Berta, pour retracer son portrait: “L’è vestid de canevas, cai l’ho filad mi bianch, l’ha el mostaz un poch negher, ch’as dis che terra negra fà bon gran, à cà nostra al se nominava Pedrolin” (Il est habillé en canevas blanc, que j’ai moi-même filé, il a la moustache un peu noire, car la terre noire fait bonne récolte, chez nous il s’appelait Pedrolin).

⁴ “Si je suis parti de la Compagnie de *Pedrolino*, c’est que j’en ai eu plusieurs raisons: simples compagnons, ils jouent les maîtres et, n’étant pas habitué à servir, j’ai cru qu’ils avaient tort. Pour cette raison et beaucoup d’autres je suis parti, mais je ne suis pas le premier à le faire, car trois ou quatre sont partis avant moi, pour les insolences dont quelques-uns d’entre eux se sont rendus coupables.”

⁵ Voir: Champfleury, *Pierrot valet de la mort* (1846); *Pierrot marquis* (1847); *Pierrot pendu* (1847) dont il va être question plus loin (Mazzoleni 2015, 104-111; 137-145; 118-130).

⁶ Cette préface et la suite paraissent d’abord sous le titre de *Contes d’automne* (Champfleury 1854).

“joue mille tours”; d’où, justement, avoue-t-il, le découlu de ses textes et de ses pièces. “Deux classes seules”, poursuit Champfleury (ivi, III), comprennent la pantomime et en jouissent: “les gens naïfs sans science, les gens naïfs à force de science”. En sont exclus, à son dire, ceux qui aiment l’Argent et la Bourse; autrement dit, les capitalistes, les thésauriseurs. Car la pantomime représente à son dire, dans une culture fondée sur l’industrie et la production de biens matériels, l’art de la dépense muette; proche du sacré archaïque, hors discours, elle suppose l’identité du jeu et de la mort. Cette identité existe, déjà, au niveau phraséologique: à une préposition près, les expressions “être sur les planches” et “être dans les planches”, exemplifient le double (*non-*) destin de Pierrot en *trompe-la-mort*. Ce jeu paronymique à la fois comique et cruel marque le destin du mime Debureau, célébré par Champfleury dans la XII de ses “Stances” dédiées au mime (ivi, 10):

XII.-Debureau a passé sa vie sur les planches. Il repose tranquillement dans des planches.

Fils d’un funambule dont il était constamment battu, Jean-Gaspard Debureau, alias Jan Kašpar Dvořák (1796-1846), s’entête à rester dans le métier jouant Pierrot à partir de 1826 au Théâtre des Funambules⁷. Après sa mort, survenue en 1846, son fils Charles (1829-1873) hérite, avec le même pseudonyme (homophone et homographe à une voyelle-fantôme près: le “e” supprimé dans la triptongue), le rôle de son père jusqu’à la démolition du théâtre, survenue en 1862 avec les grands travaux haussmanniens⁸. Mais voici un autre Pierrot, *redivivus* sur d’autres planches: au théâtre Adelphi de Londres s’était exécuté dès la fin de 1847 le mime français Paul Legrand, le rival de Charles Debureau aux Funambules. Pendant que ce dernier continuait, en France, la tradition Ancien Régime de son père, Pierre Legrand avait dû forcément venir à l’encontre de l’esprit ‘anglais’⁹, volontiers brutal, hétéroclite et bariolé, jusqu’aux affiches annonçant les spectacles¹⁰. La ‘ruse paysanne’ de Pierrot en Pedrolino s’incarnerait donc à nouveau dans l’esprit cynique du paillasse shakespearien, qui hérite par voie directe, selon Maurice Sand (1860, 297), du rustre italien¹¹. Parmi les succès de Legrand, comptent justement *Pierrot pendu* et *Pierrot valet de la mort* de Champfleury (Mazzoleni 2015, 104-111; 118-130), où non seulement le rire et la mort cohabitent dans l’esprit du carnaval, mais où la mort même,

⁷ Jean-Gaspard Debureau apparaît sous le nom de Baptiste dans le film de Marcel Carné *Les Enfants du paradis* (1945).

⁸ Les Funambules rouvrirent Boulevard de Strasbourg en 1867; dix ans plus tard, ils produisaient encore des pantomimes, quoique bien moins ambitieuses (Storey 1985, 320-321).

⁹ Selon Maurice Sand, “Les Anglais, habitués au jeu plus exagéré de leurs clowns, ne comprirent rien aux expressions fines et spirituelles du Pierrot français, qui cherchait à rendre tout le contraire de ce qui pouvait plaire à son grossier public” (1860, 296).

¹⁰ Voir à ce propos, dans les *Contes d’automne*, le chapitre XVI, “Pantomime à Londres” (Champfleury 1854, 163): “C’est un fouillis de caractères identiques entassé comme des harengs, et qui ne se distinguent que par des capitales, petites capitales et les bas-de-casses. On reconnaît seulement les titres des pièces, qui sont tirés en rouge; le reste, le nom des acteurs, les titres des tableaux, disparaît au milieu des réclames de toute nature”.

¹¹ Le mot ‘clown’ (du germanique *klōnne*: ‘homme rustique’), se rattache à ‘clod’ et ‘clot’, signifiant aussi bien ‘motte’ que ‘balourd’; sa connotation d’abord neutre a pris ensuite une nuance péjorative (de ‘paysan’ à ‘rustre’). Si l’on s’en tient encore à Maurice Sand (1860, 237-250), dont les travaux ont marqué l’imaginaire *fin-de-siècle*, le clown shakespearien se réclame de Gian-Farina et/ou de Pagliaccio, tous les deux vêtus de toile blanche et rude comme Pedrolino, enfarinés comme tous les acteurs pauvres (la farine remplaçant le masque) et souvent armés d’un couteau en bois. C’est du mot et du personnage de Pagliaccio (>*pitre*) que descend, selon Maurice Sand, le ‘clown’ anglais, imitant avec gaucherie les gestes et les sauts des autres mimes. Si, en Italie, Pagliaccio est l’analogue de Pedrolino, son équivalent français, Paillasse, est une “figure pleine, rouge, bourgeonnée”, à la voix rauque, représentant la “gaîté du peuple dans tout son débraillé” (*ibidem*).

sujet de la pièce, est à la fois convoquée et escamotée. En effet, grâce à l'autonomie des tableaux qu'offre la pantomime, le Pierrot de Champfleury meurt et ressuscite à plusieurs reprises. Cette resurrection, on s'en doute, n'a rien de providentiel: elle est le pur effet sériel d'un temps épisodique qui se répète tel quel, innocent et cruel à la fois: c'est le temps épuré, sacré, du rite. Pierrot "valet de la mort" devient ainsi le "maître de la mort" ou, si l'on veut bien, l'expression même d'un paradoxe: celui d'une "mort de la mort", selon le titre que Champfleury choisit pour le VI tableau de la même pièce. Déjouant, par la primauté du geste, le discours, la pantomime escamote, du discours lui-même, la téléologie mortifère: "La pantomime, qui ne parle pas, ose tout", écrit Édouard Thierry, à propos de *Pierrot marquis* (Thierry in Champfleury 1859, 99). D'ailleurs, la fortune fin de siècle de la pantomime dans son statut 'fantastique' (mi-réaliste; mi-onirique) est coextensif à la vogue expressionniste de la caricature, art mineur et parasite du vrai, dont Champfleury a été l'un des plus illustres représentants. La fonction éminente de la caricature est de détacher, dans un *continuum* représentatif ou narratif, un élément saillant, de rupture, plus réel que le réel. Et ce n'est donc pas un hasard si Pierrot, d'abord masque ou figure parmi d'autres, s'est fait signe au XIXe siècle. Prenant une valeur inattendue qui touche à l'antonomase, il en vient à représenter, comme on l'a dit, l'esprit même du théâtre à l'avènement de la modernité. "Le rôle de Pierrot – au dire de Gautier – s'était élargi, agrandi; il avait fini par occuper toute la pièce" (Gautier in Champfleury 1859, 63). Dès à présent sa figure crue, en détaché, hantant tout l'espace de la représentation, va servir de repoussoir contre l'illusion scénique du théâtre bourgeois, consommateur du spectacle du sens.

C'est Baudelaire qui, prenant en contrepied par l'ironie le rire sérieux et philosophique de Scudo, forge, dans son essai caricatural intitulé: *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855) la notion de "comique féroce" (Baudelaire 1976 [1868], 537), selon l'esprit du Nord. Ce texte rend compte par voie d'éminence de la poétique hystriionique, carnavalesque de son auteur, qui consiste à mettre le sens sur les planches, noir sur blanc (*albatros*), en faisant de l'albatros lui-même un signe sacrificiel et bouffon à la fois:

À peine les ont-ils déposés sur les planches... (Baudelaire 1975 [1875], 9)

Un passage de Champfleury (1859, 258) évoquant le 'sacrifice' sur scène de Paul Legrand à Londres présente, d'ailleurs, plusieurs traits en commun avec le sujet de *L'Albatros*:

Paul Legrand ne fut pas tout à fait chuté à Londres par esprit de nationalité, mais par un certain sentiment de l'art. Il entre donc en scène: étonnement des matelots anglais qui peuplent la salle. "Il ne ressemble guère à notre Pierrot. – Qu'il est maigre! – Qu'il est long! – Qu'il est pâle!"

Dans ses *Souvenirs des Funambules* Champfleury (ivi, 256-257) se réclame, par une longue concession, de *De l'essence du rire* de Baudelaire (1976 [1868], 525-543), dont une première version avait paru par les soins du même Champfleury dans l'*Événement* du 20 avril 1851 sous le titre *De la caricature, et généralement du comique dans les arts*. Chez Baudelaire, le personnage de Pierrot, affranchi tout autant du "carnaval méridional" que de l'esprit français Ancien Régime à la Watteau, est mis en relation avec la caricature typiquement nordique, dans l'esprit "féroce" (Baudelaire 1976 [1868], 537). Retenons, de ce long passage du texte baudelairien cité par Champfleury, quelques traits saillants. D'abord, le discontinu, le soubresaut, l'impromptu, le contretemps brutal: par son irruption sur la scène d'une manière qu'on pourrait qualifier de 'traumatique', Pierrot se rattache à l'esthétique du "choc" baudelairienne:

Le Pierrot anglais n’est pas le personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple et muet comme le serpent, droit et long comme la potence, auquel nous avait accoutumés Deburau. Le Pierrot anglais arrive comme la tempête, tombe comme un paquet, et quand il rit il fait trembler la salle. Ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre.

Ce Pierrot hors-contexte et hors-sens atteste par surenchère d’une récupération, de la part de Baudelaire, de l’esprit rustique, gaulois, de son pays que la tradition civilisatrice, aristocratique et bourgeoise, avait enterré:

C’était un homme court et gros, ayant augmenté sa prestance par un costume chargé de rubans superposés, qui faisaient autour de sa personne l’office des plumes et du duvet autour des oiseaux ou de la fourrure autour des angoras.

Faisant de Pierrot une fois de plus l’équivalent de son albatros, oiseau totémique, sacrificiel et hystriionique, Baudelaire met à nu, dans le sillage d’Hoffmann et de Poe, l’‘artifice’, la ‘machinerie’, le maquillage du poète-pitre: et, notamment, l’assemblage patent d’éléments hétéroclites où le ‘cru’ et le ‘cruel’ ne font qu’un:

Par-dessus la forme de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres, au moyen de deux bandes de carmin; de sorte que, quand il riait, la bouche avait l’air de s’ouvrir jusqu’aux oreilles.¹²

Dans cette image triviale, proche du clown shakespearien, le physique s’identifie avec le moral au mépris évident de l’art classique du portrait:

Quant au moral, le fond était le même que celui que nous connaissons: insouciance égoïstique et neutralité. Indè, accomplissement de toutes les fantaisies gourmandes et rapaces au détriment, tantôt de l’Arlequin, tantôt de Cassandre et de Léandre.

L’esprit de litote caractérisant le Pierrot Ancien Régime mis à l’honneur par la famille Deburau cède la place, dans ce Pierrot à l’anglaise, à l’amplification et à l’hyperbole, ce dont atteste le fatras des registres stylistiques. Par sa gourmandise (cachant par litote moralisante une vraie “faim”) Pierrot retourne à l’état primitif, pré-moral (ou, si l’on veut, pré-discursif) du carnaval:

Seulement, là où Deburau eût trempé le bout du doigt pour le lécher, il y plongeait les deux poings et les deux pieds, et toutes choses s’exprimaient ainsi dans cette singulière pièce avec emportement: c’était là le vertige de l’hyperbole.

Comparé, par l’énergie innocente dans la cruauté, à un singe en proie aux pulsions les plus féroces, Pierrot parasite vole, viole par-ci par-là; et, “pour je ne sais quel méfait”, car la justice relève du discours, il “devait être finalement guillotiné”. Pourquoi, se demande ironiquement Baudelaire à propos de la pièce qui fait l’objet de ce souvenir¹³,

¹² Voir la description qu’en donne Champfleury dans une lettre à Gautier (1859, 164): “Leur clown, ou Pierrot, est un gros charcutier joyeux charcutier qui a la bouche fendue jusqu’aux oreilles, qui mange comme un bœuf”.

¹³ Baudelaire ne nomme pas la pantomime en question. Selon Claude Pichois, éditeur des *Ceuvres complètes* de Baudelaire, un critique, Jonathan Mayne, l’a peut-être identifiée: il s’agirait d’*Arlequin*, pantomime anglaise en trois actes et onze tableaux donnée au théâtre des Variétés du 4 août au 13 septembre 1842 (Baudelaire 1976

la guillotine au lieu de la potence, en pays anglais? Je l'ignore; sans doute pour amener ce que l'on va voir: l'instrument funèbre était donc amené sur les planches.

Le dépaysement fictionnel, en tant qu'ironie de situation culturelle (il ne s'agit que d'une pantomime anglaise jouée en France) revêt ici une fonction critique: si l'Ancien Régime prévoit, pour de tels méfaits, la pendaison (et la potence est, dans sa morphologie élancée et stylisée, une sorte de métonymie figurale du Pierrot classique), la trivialité de la guillotine française s'acclimate parfaitement à la brutalité moderne du paillasse anglais: comme l'avait préconisé l'anglophile Hugo dans la *préface du Cromwell* sur le sillage de Shakespeare (Hugo 1985, 14), il faut maintenant porter sur scène ce qui était resté jusqu'à présent dans les coulisses. Sauf que la montée sur les planches de l'"instrument funèbre" (l'adjectif moralisant est chez Baudelaire tout à fait emblématique) produit l'énigme paradoxale scénique: au lieu de renchérir sur la cruauté de Pierrot, il la naturalise, la banalise par l'entremise d'un certain réalisme historique et domestique.

Les conséquences de la guillotine sont ailleurs: provoquant le changement épistémologique qu'a joué la Révolution sur les esprits français, elle finit par annuler la distance entre la scène et le parterre. Pierrot, Cassandre, Harlequin, Colombine, Léandre ne seront plus, par cette coupe symbolique opérée par l'histoire de France, que des bourgeois. Ils apparaissent en effet, à l'image de l'assistance (Baudelaire 1976 [1868], 540)¹⁴,

bien doux et bien tranquilles. Il sont à peu près raisonnables et ne diffèrent pas beaucoup des braves gens qui sont dans la salle.

Si c'est bien dans la réciprocité de la scène et du parterre que consiste le drame bourgeois préconisé par Diderot, Pierrot est, semble-t-il, le bouc émissaire de ce nivellement:

après avoir lutté et hurlé comme un bœuf qui sent l'abattoir, Pierrot subissait enfin son destin. La tête se détachait du cou, cette grosse tête blanche et rouge, et roulait avec bruit devant le souffleur, montrant le disque saignant du cou et la vertèbre scindée.

Il reste que, chez Pierrot *trompe-la-mort*, la mort n'en est pas une: sa décollation, portée sur les planches, est à la fois un sacre et un simulacre. Sa tête tombée justement devant le souffleur (personnage hors scène qui joue ici le rôle de la parabase en dénonçant l'illusion scénique), est récupérée par son propriétaire légitime:

Mais voilà que subitement, ce torse raccourci, mû par la monomanie irrésistible du vol, se dressait, escamotait victorieusement sa propre tête, comme un jambon ou une bouteille de vin, et se la mettait dans sa poche.

La "monomanie irrésistible" de Pierrot (selon le jargon physiologiste du siècle ironiquement emprunté par l'auteur) est le signe d'une réunification paradoxale du corps morcelé: la faim de sa propre chair ou homophagie cache, chez lui (tout comme chez Baudelaire lui-même: voir *L'Amour et le crâne*, 1975, 119-120) une pulsion auto-affective, un désir d'existence et de reconnaissance. Le vol symbolique de son propre bien, à la fois source de vie biologique et intellectuelle, commis dans l'innocence et la cruauté, ne manque pas d'évoquer chez Pierrot le

[1868], 1349). Baudelaire avait également assisté, en 1846, à *Pierrot valet de la mort* de Champfleury au Théâtre des Funambules. Sur la récurrence de la guillotine sur scène à l'époque et la décollation de Pierrot, sorte de fantasme post-révolutionnaire collectif, voir Jean de Palacio (2003 [1990]).

¹⁴ Ce passage baudelairien n'est pas reproduit par Champfleury, qui arrête sa citation plus haut.

prolétaire à venir: l’ancien Pierrot paysan, toujours sur sa faim, est en passe d’acquérir, semble-t-il, une conscience individuelle et sociale.

Considérant la pantomime à l’anglaise comme “l’épuration de la comédie”, Baudelaire rejoint Gautier qui, dans sa lecture de *Pierrot pendu* de Champfleury, qualifie l’art pantomimique “de vraie comédie humaine” où quelques types bien concentrés (Gautier in Champfleury 1859, 62) remplacent une galerie entière à la Balzac:

La pantomime est l’épuration de la comédie. C’en est la quintessence, c’est l’élément comique pur, dégagé et concentré. Aussi, avec le talent spécial des acteurs anglais pour l’hyperbole, toutes ces monstrueuses farces prenaient une réalité étrangement saisissante. (Champfleury 1859, 257; Baudelaire 1976 [1868], 540)

Ce ‘réalisme’ épuré, loin de se présenter comme un discours idéologique sur le réel, est surtout efficace dans sa cruauté littérale: principe vital pris dans des engrenages logiques, Pierrot est la victime expiatoire de tout acte réflexif, spéculatif, thésauriseur. Acte qui, comme toute machine raisonnante, le perce, le traverse et le sectionne: son corps disloqué, désarticulé, atomisé, représente désormais une unité recomposée par sommation.

On pourrait, finalement, considérer ce Pierrot moderne comme un “corps hypocritique” dans la mesure où, échappant au discours positif grâce à sa motilité, il en dénonce en même temps le potentiel mortifère. Par l’adjectif substantivé “hypocritique” on entend, selon la *Poétique* d’Aristote, une pensée véhiculée par l’acte, ou *proairesis*. Selon Jean-François Lesueur (qui, dans le sillage de l’Abbé Du Bos 1719¹⁵, a fait passer le mot en question dans la modernité: n’oublions pas que Lesueur était un proche de Diderot), la pantomime, complexe chorégraphique, est nécessaire à l’intelligibilité d’une idée avant qu’elle ne passe dans le discours. Pour cette raison on a souvent associé à cet art gestuel une notion grammaticale: la notion de hiéroglyphe.

Nous allons détecter, de ce corps hypocritique, trois espèces principales: un corps métaphorique; un corps grammaticale; un corps politique.

1. Le corps métaphorique

Parmi les nombreux exemples du corps métaphorique de Pierrot compte la pantomime intitulée *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte (1910, 97-106), faisant partie du recueil de pantomimes intitulée *Nos tréteaux* (1910), publié par Paul avec son frère Victor. Dans cette pièce, conçue à partir de deux vers de *Pierrot posthume* de Théophile Gautier et Paul Siraudin de Sancy (1847) cités en exergue, où Pierrot tue sa femme en lui chatouillant les pieds¹⁶, tout est simulacre et métareprésentation: d’abord, Pierrot est seul sur scène, inaugurant ainsi la tradition hyperréaliste du monomime se représentant en tant que métapersonnage; deuxièmement, par un paradoxe temporel, le développement de la pièce est, justement, ‘posthume’ par rapport au dénouement qui est présenté à titre d’ouverture, tel que l’indique l’une des didascalies de la pièce:

Pierrot, comme somnambule, reproduit son crime, et dans son hallucination le *passé* devient le *présent*. (Margueritte 1910, 101)

¹⁵ Voir Du Bos: “De la saltation ou de l’art du geste, appelé par quelques auteurs la musique hypocritique” (1733 [1719], troisième partie, section 13, 428-429) et “Des pantomimes ou des acteurs qui jouaient sans parler” (ivi, troisième partie, section 16, 265-296).

¹⁶ Le distique, cité à titre emblématique dans le frontispice de l’édition originale de la pièce, est le suivant: “L’histoire du *Pierrot* qui chatouilla sa femme, / et la fit de la sorte, en riant, rendre l’âme” (Margueritte 1882 – frontispice).

L'assassinat de Colombine de la part de Pierrot n'est qu'une métaphore portée sur scène. Il est question, en effet, du meurtre d'un souvenir: son amante est remplacée par un portrait la représentant. Là où Pierrot, du meurtre qu'il n'a pas commis, "s'en lave les mains" (ivi, 103), la corde, en tant qu'attribut du mime (instrument de ses *lazzis* et de son meurtre), est absente de la scène. En mimant le jeu avec sa corde, Pierrot mime une idée: à savoir, la relation causale inversée – entorse faite à la logique narrative – entre prémisse et conséquence. Cette relation causale est donnée comme impossible à plusieurs niveaux: d'abord, la pendaison que Pierrot mérite pour son meurtre n'aura pas lieu selon justice, car le meurtre lui-même n'a pas eu lieu. Deuxièmement, le chatouillement des pieds, mimé en l'absence de Colombine, est le simulacre de l'acte sexuel – de l'acte nuptial – entendu comme acte mortifère. Finalement, l'acte est doublement déjoué: par déplacement (métonymie), et par substitution (métaphore), anticipant ainsi le procès du rêve tel qu'il a été décrit par Freud. En plus, le trait anecdotique de l'impuissance sexuelle de Pierrot (ce dont attestent par métonymie ses décollations et ses pendaisons) est repris ici en termes de castration symbolique. Car ce Pierrot fin-de-siècle est l'ennemi d'une autre forme de thésaurisation bourgeoise: la génitalité, la reproduction, la formation des familles, en ce qu'elles assurent, par la loi de la descendance (logique et biologique), la propriété du sens. Le meurtre de Colombine que Pierrot simule, dans sa "concupiscence rétrospective" (ivi, 102), dans le lit conjugal¹⁷, est, finalement, un meurtre autoréférentiel et symbolique à la fois: celui de sa propre castration. L'amant impuissant est en effet, tout comme son épouse fictive, l'*absent* de tout discours. Cachant, derrière l'acte transitif par excellence, le *dare mortem*, son homologue, opposé et complémentaire: le *dare vitam*, Paul Margueritte fait de la scène l'espace même de la thématization de ce refus. Ainsi, la scène en tant que telle innocente Pierrot le célibataire, le déroband à l'implacable loi du sens: ivre mort, Pierrot tombe sur les planches à la suite d'une décharge hystérique d'énergie mimante, pendant que l'art de la simulation du vrai par antonomase, la musique dite hypocritique¹⁸, va rythmer avec ses saccades "les gestes d'émotions musicales appropriés" (ivi, 17).

2. *Le corps grammatique*

D'après le témoignage de Paul et Victor Margueritte, Stéphane Mallarmé, leur cousin, a été le metteur en scène in pectore de *Pierrot assassin de sa femme* (Margueritte 1910, 12), représentée pour la première fois en 1882 au théâtre de Valvins, tandis que Geneviève Mallarmé, fille du poète, était dans la troupe. Or, semble-t-il, cette expérience scénique a joué un rôle décisif dans l'acquisition, chez Mallarmé, d'une conception méta-théâtrale de l'écriture. On se souvient de sa célèbre "divagation" (1897) portant le titre de *Mimique*:

le silence aux après-midi de musique; je le trouve, avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot ou du poignant et élégant mime Paul Margueritte. Ainsi ce *Pierrot Assassin de sa Femme* composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane, qu'il plairait de saisir avec sûreté: [...]. Voici – "La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen [...], vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: *ici devant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent*"¹⁹. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction". (Mallarmé 1945, 310)

¹⁷ Voir, notamment, l'énoncé: "il devient, il est Colombine" (Margueritte 1910, 102).

¹⁸ La fonction de la musique hypocritique est, selon Lesueur, de détacher, segmenter, par le rythme, chaque unité gestuelle de la pièce. Voir: Waeber 2003, 107-108.

¹⁹ Nous soulignons.

Un premier élément saute aux yeux: Mallarmé a recours à l’autocitation, qui met en scène l’acte d’écriture. Mais cette autocitation est une fiction, car elle, tout en simulant la reprise posthume d’un discours, n’est que le présent de ce discours même: elle n’existe que dans l’espace énonciatif où elle est prononcée. De ce passage très connu, nous retiendrons quelques points: d’abord, la pantomime représente maintenant la nécessité (ce dont Baudelaire s’était avisé), d’une épuration conceptuelle du théâtre. Cette épuration est, en même temps, temporelle et spatiale: déhistoricisée et ainsi absolutisée, comme le dit Gautier cité par Champfleury, la pantomime “ne se passe nulle part” (Champfleury 1859, 160)²⁰; deuxièmement, le monomime dans sa pure présence qui devient métareprésentation, métaphorise l’acte même de l’écriture en tant que fiction, “apparence fausse de présent”. *Mimique* de Mallarmé est en effet une reprise presque littérale de la didascalie qu’on vient de citer:

Pierrot, comme somnanbule, reproduit son crime, et dans son hallucination le *passé* devient le *présent*

Ainsi, le théâtre devient le “milieu pur” (Mallarmé 1945, 310): *mi-lieu* où, comme il est dit dans le *Coup de dés*, “rien n’aura eu lieu que le lieu” (ivi, 475). Sur le sillage de Mallarmé, pour qui penser signifie désormais “écrire sans accessoires” (ivi, 208), Valéry réclame une *dévastation* – étymologiquement: un évidement – de l’espace d’énonciation en tant que décor scénique. Il faudra se défaire, nommément, de tout ornement prédicatif: adjectifs, épithètes (Valéry 1957, 336). Plus tard, Brecht (1898-1956) fait comme on sait de la citation du geste scénique un trait marquant de son théâtre, alors que son contemporain Artaud (1896-1948) entend la ‘cruauté’ non plus au sens moral, mais littéral: il est question chez lui d’une ‘mise à nu’ des procédés scéniques. La pantomime de Margueritte et *Mimique* de Mallarmé ont fait l’objet d’un écrit de Derrida intitulé “La double séance” (Derrida 1972), où l’écriture est conçue en tant que doublure de l’acte scénique. Dans ce contexte Pierrot est considéré, en raison de son “soliloque muet” (ivi, 240), comme la représentation de la suprême chasteté: l’équivalent ascétique de la page blanche (*ibidem*). Dans une chorégraphie en abyme où l’acte dramatique et l’acte grammatical ne font plus qu’un, le détaché pantomimique – sorte de musique hypocritique au deuxième degré – est donné, chez Mallarmé, par le rythme plumitif, tel qu’il est évoqué dans le *Coup de dés*: “choit la plume rythmique...” (Mallarmé 1945, 473).

Le *fin-de-siècle* tourne, d’ailleurs, à l’écriture physionomique, mimétique et performative: la ‘bouche en O’ – *ore rotundo* – de Pierrot chère à Laforgue évoque, en mimant par l’articulation buccale la voyelle tonique de son nom, tout aussi bien l’identité purement sonore de Pierrot que le cri de l’aliénation de l’ouvrier à l’époque industrielle.

3. Le corps politique

Dans une société marchande, où priment l’industrie et la valeur-travail, la paresse et la ruse de Pierrot ont quelque chose de subversif. Comme le rappelle Édouard Thierry à propos de *Pierrot Marquis*:

Pierrot est pauvre et Pierrot est paresseux, nous lui avons toujours connu ces deux défauts. Un honnête meunier l’a pris à son service; mais Pierrot dort la grasse matinée et ne commence à ouvrir les yeux

²⁰ “Un vaudevilliste plein d’expérience me parlait un jour de pantomime, et me dit: – Où se passent vos pièces? [...] Il entendait par là me demander dans quelle *ville* ou *capitale* Pierrot, Colombine et Arlequin se livraient à leurs exploits. Cette question, si simple en apparence, est un puits de niaiserie. [...] – Mais, monsieur, dis-je au vaudevilliste âgé qui *s’intéressait* à la pantomime, ça ne se passe nulle part”.

que lorsque son estomac le réveille. Voici que l'on apporte la soupe pour les travailleurs; Pierrot étend ses bras, Pierrot allonge ses jambes; il a beau faire, il arrive trop tard et toutes les places sont prises autour de la gamelle. D'ailleurs, le maître est mécontent, et ne lui donne qu'un morceau de pain bis mais la gourmandise rend l'homme industriel. Pierrot suspend d'une façon délicate son morceau de pain bis au-dessus de la marmite, puis il ouvre les doigts, le pain tombe, le bouillon jaillit [...] Pierrot profite du mouvement pour se précipiter et reprendre son bien au fond de la marmite. (Thierry in Champfleury 1859, 91-92)

Pierrot ne peut pas travailler, et ne peut rien capitaliser, car il est la faim elle-même: parasitant pour survivre le travail des autres, il récupère son bien de manière frauduleuse au fond de la marmite où, pour le dire avec Baudelaire, "bout l'imperceptible et vaste humanité" (*Le couvercle*, 1975, 141). Si, aux yeux de Gautier (in Champfleury 1859, 65) Pierrot est le nouveau prolétaire²¹, il n'a pour l'instant, on l'a vu, aucune conscience de classe. Pourtant, Pierrot va acquérir, semble-t-il, cette conscience: se découvrant finalement exploité par son patron, il se rebiffe (Faure 1992 [1985], 179). Dans une comédie lyrique intitulée *Masques et bergamasques* composée par Gabriel Fauré sur des vers de René Fauchois (op. 112, 1919), Arlequin, désormais "poli par l'amour"²², donne à Gilles alias Pierrot une leçon politique implicite en se montrant sur la scène en couple avec Colombine: couple sentimental et bourgeois dont Pierrot est manifestement le tiers exclu (Faure 1992, 179). En nouveau patron voué maintenant à l'institution d'une famille, Arlequin a remplacé le vieux Cassandre, dont Pierrot était le valet dans l'Ancien Régime... Et c'est donc le couple Arlequin-Pierrot qui interprète maintenant la dialectique du maître et de l'esclave, telle qu'elle est évoquée par Théophile Gautier (in Champfleury 1859, 62-63):

Arlequin, museau de singe et corps de serpent, avec son masque noir, ses losanges bigarrés, sa pluie de paillettes, l'amour, l'esprit, la mobilité, l'audace, toutes les qualités et les vices brillants; Pierrot, pâle, grêle, vêtu d'habits blafards, toujours affamé et toujours battu, l'esclave antique, le prolétaire moderne, le paria, l'être passif et déshérité qui assiste, morne et surnois, aux orgies et aux folies de ses maîtres.

Pierrot est encore le prolétaire sans voix qui fait les frais du pouvoir désormais acquis par Arlequin. Mais le moment arrive pour lui aussi d'affirmer ses droits contre son pair d'autrefois:

Pierrot, sous la farine et la casaque de l'illustre Bohémien, prenait des airs de maître et un aplomb qui ne lui convenaient pas; il donnait des coups de pied et n'en recevait plus; c'est à peine si Arlequin osait lui effleurer les épaules de sa batte. (Ivi, 63)

Le voici donc, enfin, en bourgeois satisfait:

Il embrassait Colombine et lui prenait la taille comme un séducteur d'opéra-comique, il menait l'action à lui tout seul, et il en était arrivé à ce degré d'insolence et d'audace qu'il battait même son bon génie. Oui, Pierrot, enivré de gloire, d'applaudissements et de triomphes. (*Ibidem*)

Ce nouveau rôle bourgeois acquis par Pierrot est, au dire de Gautier, une entorse faite à l'état de droit par la simple constatation d'un état de fait: "C'est une faute, bien qu'autorisée

²¹ "Pierrot est le symbole du prolétaire, le type du peuple; il n'a pas plus d'argent pour acheter le pain de l'esprit que pour acheter le pain du corps".

²² Suite au succès d'*Arlequin poli par l'amour* de Marivaux (1720), le *zanni* Arlequin se civilise et s'embourgeoise, rêvant de s'établir. Dans la pièce que Goldoni écrit à son arrivée en France en 1763, *L'Amour paternel ou la Servante reconnaissante*, Arlequin est un petit propriétaire terrien, grâce à aux bienfaits de son maître.

par un grand nombre d’exemples”: “Que diriez-vous – poursuit Gautier avec son ironie goguenarde – d’un don Juan qui primerait Sganarelle?” (ivi, 64). Si l’on s’en tient encore à Gautier commentant très librement (sinon de manière tout à fait prétextuelle, travaillant le “motif”²³) *Pierrot pendu* de Champfleury (Mazzoleni 2015, 118-130), la révolte silencieuse de Pierrot commence à l’école, à savoir dans l’espace même de la formation de l’homme et du citoyen selon les principes républicains. Comme ce sera plus tard le cas de son semblable, Pinocchio (dont l’histoire date de 1883²⁴), Pierrot est d’abord le repoussoir par excellence de tout bon élève. De l’homme et du citoyen, Pierrot incarne le côté sombre ou, si l’on veut, le refoulé pulsionnel et coupable:

En voyant annoncer *Pierrot pendu* notre imagination avait travaillé: ce titre nous ramenait à des souvenirs de jeunesse communs à tous ceux qui ont miroité les bancs d’un collège quelconque. Qui n’a remarqué le soin religieux avec lequel les écoliers dessinent au premier folio de leur rudiment, de leurs dictionnaires et de leurs *Gradus ad Parnassum* un hiéroglyphe mystérieux représentant un Pierrot attaché à une potence? (Gautier in Champfleury 1859, 64)

Gautier se réclame ici d’une célèbre tradition potache remontant au moins au XVe siècle²⁵: s’assurer la propriété d’un livre par une didascalie burlesque en latin de cuisine, accompagnant une image féroce ou mortifère. Notamment, Gautier reprend au pied de la lettre un quatrain qui avait été mis à l’honneur par Louis-Adolphe Thiers en 1810 (Valence 2013 [2007], 29):

Aspice Pierrot pendu
Quod librum n’a pas rendu;
Si Pierrot librum reddidisset,
Pierrot pendu non fuisset.

Thiers, “bourgeois et révolutionnaire”, président de la Troisième République Française (1871), est connu pour avoir introduit, à l’époque où il était un jeune écolier, un âne dans une salle de cours. Le même avait justement dessiné sur la page de garde de son *De viris illustribus urbis Romae* une potence avec ladite légende (Valence 2013, 29), inaugurant ainsi une tradition d’“ex-libris” ayant pour protagoniste Pierrot (Fig. 1, 2 e 3) usitée dans les collèges français au XIXe siècle.

²³ Aucun des épisodes évoqués par Gautier ne figure dans la pièce de Champfleury *Pierrot pendu*. Gautier travaille évidemment selon sa fantaisie propre un ‘motif célèbre’, en proposant lui-même un nouveau canevas.

²⁴ Pour les analogies entre le Pierrot de Champfleury et *Pinocchio* de Collodi, voir Champfleury, *La reine des carottes* (1859, 195-206).

²⁵ La Bibliothèque municipale de Lyon a mis en place une base de données qui recense les ex-libris de tous les temps. On y trouve souvent des formules en latin qui évoquent la punition et la pendaison en cas de non restitution d’un livre. Ainsi un exemplaire d’un certain Nicolas de Virieu au XVe siècle: “Iste liber pertinet mihi quis inveniet redat michi et ego solvam merom, quis michi forabitur per cholium subpendetur in arbore sine frutu” (Ce livre m’appartient, à qui le trouve et me le rend, j’offre du bon vin, celui qui me le dérobe, qu’il soit pendu par le cou à un arbre sans fruit); ou Antoine de Montessuit en fin d’ouvrage: “Qui ce present livres et amoy qui me nomme Anthoyne de Montessuit qui le robera par le coup pendu sera, par moy fait Anthoyne de Montessuit”. Ou dans un exemplaire d’Aymon de Survo: “Istud breuiarium pertinet venerabili viro dopno Aymonj de Survo parochie Songiasti dyoces. Geben. quis sibi depredabit. per collum subpendetur quem vendidit Rd. dn. Sti Maurae Abbas”, etc. Voir le “Guichet du savoir” de la Bibliothèque municipale de Lyon: <<https://www.guichetdusavoir.org/viewtopic.php?f=2&t=25334&view=print>> (11/2020).

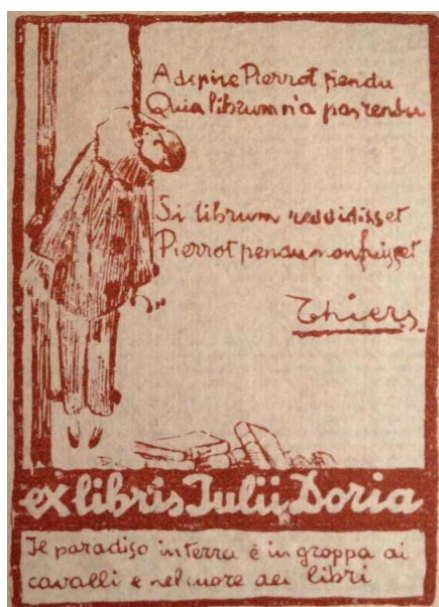


Fig. 1 – Ex-libris: Anonyme, "Pierrot pendu"²⁶

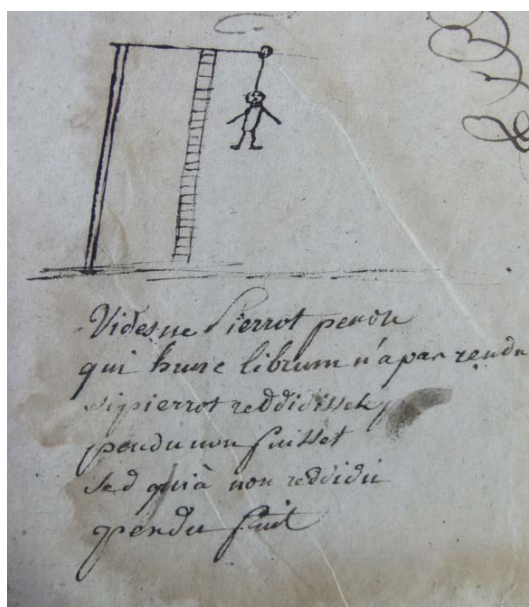


Fig. 2 – Ex-libris: Félix Buhot (1847-1898), "Pierrot Pendu"²⁷



Fig. 3 – Ex-libris: Giulio Doria, "Pierrot pendu"²⁸

Dans l'esprit frondeur si cher à Gautier et Champfleury, cette pendaison, revers burlesque du sacrifice christique (l'*Ecce homo* des Évangiles), aura inspiré par la suite d'autres marionnettistes²⁹. Mais aussi, supposons-nous, quelques romanciers. Si nous venons de soupçonner l'influence des pantomimes de Champfleury sur le roman de Collodi, nul ne peut ignorer, en effet, les affinités entre cet épisode de la vie de Pierrot imaginé par Gautier et rapporté par Champfleury et les *Aventures de Pinocchio* de Collodi (1883): si les sources hoffmanniennes de cette fable sont bien connues (Richter 2002, 98; Marini 2000, 80), l'épisode du vol du livre et la pendaison de Pierrot ont de quoi solliciter l'imagination de tout lecteur de Collodi.

Ajoutant de sa plume un nouvel épisode à la vie de Pierrot, Gautier traite le vol du livre en événement mythique et rituel, en tout semblable au vol propitiatoire, initiateur, d'Hermès, héros

²⁶ La reproduction numérique est tirée du blog du paléographe Rémi Mathis, "À la toison d'or. Notes sur le patrimoine imprimé", <<https://alatoisonondor.wordpress.com/2012/01/30/mort-aux-voleurs-de-livre/>> (11/2020). Pour la licence, veuillez vous référer à l'actualité rapportée par Rémi Mathis sur la page <<https://alatoisonondor.wordpress.com/licence/>> (11/2020). L'œuvre de Mathis est datée de la fin du XVIIIe siècle cependant, à notre avis, elle devrait être postérieure à 1810 puisque Thiers est l'inventeur du quatrain.

²⁷ Il s'agit d'une eau forte de la taille 80x150cm. Créée en 1875, elle est inscrite en 1899 au *Catalogue descriptif de son [Félix Buhot] œuvre gravé* édité par Gustave Bourcard à Paris, parmi les titres de l'éditeur Henri Floury. La reproduction numérique est tirée de la page <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1904-0219-34> (11/2020), © The Trustees of the British Museum. Tous droits réservés (date d'acquisition: 1904). La reproduction est autorisée sous la licence CC BY-NC-SA.

²⁸ Voir <http://www.bnonline.it/index.php?it/324/possessori/possessori_508e7ec2a179d/171> (11/2020). L'œuvre n'est cependant pas datée, comme déjà mentionné dans la note 26, elle est certainement postérieure à 1810. La reproduction numérique provient du site Web de la Bibliothèque nationale de Naples "Vittorio Emanuele III" et est autorisée en vertu du décret législatif italien n° 83/2014.

²⁹ Voir, par exemple, Lemerrier de Neuville, *Pierrot pendu* (1898), pièce pour théâtre des marionnettes, dont le sujet tourne justement autour de cette légende, glosée sur scène.

civilisateur: “à une époque que nul ne peut fixer, et qui se perd dans la nuit des temps, Pierrot aurait volé un livre, ou, tout au moins, n’a pas rendu un livre prêté” (Gautier in Champfleury 1859, 64). Il devait avoir pris:

un *Epitome*, un *De viris illustribus*, un *Jardin des racines grecques*, ou quelque autre production de même farine – *eiusdem farinae*, puisque ce sont les seuls livres permis au collègue. (Ivi, 64)

Dans ses inférences fantastiques, Gautier se prévaut de la métaphore alimentaire empruntée à la théologie médiévale qui associe la farine au savoir³⁰, cédant à la “monomanie irrésistible du vol” (Baudelaire 1976 [1868], 540) Pierrot se serait, en somme, approprié le bien symbolique dont il avait faim. Par ce larcin il aurait inauguré, si l’on veut, ce qu’on appelle la culture. Mais dans l’esprit hermétique qui s’impose ici, une autre interprétation reste plausible: comme plus tard le *burattino* Pinocchio³¹, Pierrot aurait introduit dans l’espace culturel en tant qu’espace symbolique (représenté par la bibliothèque) un vide, une béance, mettant ainsi en question à la fois la tradition civilisatrice de son pays et les règles fondamentales de l’échange sur lesquelles se fonde, justement, la République. Par son vol, Pierrot s’approprierait en somme la farine contre le monde.

Cependant – poursuit Gautier superposant et/ou croisant les jugements dans l’esprit du récit policier alors en vogue – rien ne nous autorise à croire que Pierrot ait lu ce livre. Puisque “les traditions ne nous représentent pas Pierrot comme lettré” (Gautier in Champfleury 1859, 65)³², il est fort probable que ce pantin (à l’égal de son semblable Pinocchio), aura vendu à son tour le volume “pour acheter des friandises” (*ibidem*), interrompant ainsi le procès de la civilisation qui l’aurait emmené à acquérir une morale sociale. Sauf que la découverte d’une preuve documentaire vient remettre en question le système accusatoire ou probatoire à peine formulé; c’est l’incontournable quatrain de la ballade³³:

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.

Il résulte, à l’épreuve de cette attestation, “que Pierrot possédait une plume et qu’il était connu pour cela”... Et, “s’il avait une plume, c’est qu’il savait écrire, et s’il savait écrire, il savait lire” (Gautier in Champfleury 1859, 65). L’édifice probatoire d’un Pierrot cultivé mis en place par Gautier est opinément fallacieux, à cause de l’omission délibérée et préméditée – en tout semblable au vol dénoncé – de la deuxième strophe de la ballade, attestant par contre-épreuve la proverbiale paresse de Pierrot:

Au clair de la lune,
Pierrot répondit:

³⁰ L’habitude, pour les acteurs, de s’enfariner le visage est attestée dès 1502. On se souvient du mot de Montaigne dans le chapitre II, x des *Essais* (1580): “et comme i’ay veu aussi [...] les apprentifs qui ne sont de si haute leçon, avoir besoin de s’enfariner le visage, de se travestir, se contrefaire en mouvements de grimaces sauvages, pour nous apprestre à rire”. (Montaigne 1825, 238). En octobre 1582 Lionardo Salviati, dit l’Infarinato (l’enfariné), donna à l’Académie de Florence le nom de Crusca (Son), en fixant ainsi la valeur symbolique de la farine, et attribuant à l’Académie la fonction de séparer la fleur de farine (la bonne langue).

³¹ Sur les affinités entre Pierrot et le personnage de Burattino, jouant le même rôle de valet, voir Sand 1860, 258.

³² “Les traditions ne nous représentent pas Pierrot comme lettré; nous ne voyons nulle part qu’il ait fait ses études; il est ignorant quoique rusé, crédule bien que sceptique, et sa position sociale consiste à recevoir des soufflets de Cassandre”.

³³ L’origine de la ballade, attribuée à Lully, demeure incertaine. Le premier enregistrement sur phonographe, de la part d’Edouard Léon Scott-de Martinville remonte justement à 1860. Sur ces aspects, voir Landi 2018.

Je n'ai pas de plume,
Je suis dans mon lit.

D'ailleurs, la ballade se termine par l'incertitude et l'hésitation hermétiques, symbolisées par la pâle lumière de la lune, lieu neutre où baigne la vie même de Pierrot:

Au clair de la lune,
On n'y voit qu'un peu.
On chercha la plume,
On chercha le feu.
En cherchant d'la sorte,
Je n'sais c'qu'on trouva;
Mais je sais qu'la porte
Sur eux se ferma.

En défenseur entêté de l'argument d'une mission civilisatrice de Pierrot (mission civilisatrice que Collodi, à la demande de son lectorat, avait dû reconnaître à son pantin)³⁴ Gautier tire ses conclusions parodiques: "Du couplet macaronique et de la sérénade, on peut inférer que le pâle valet de Cassandre n'était pas dénué de toute instruction. Le vol du livre prouve le désir de s'instruire, la volonté de connaître" (*ibidem*). Le savoir de Pierrot, capital symbolique, aurait été accumulé en secret, à la lumière complice de la lampe du diable, comme c'était le cas autrefois pour l'alchimiste. Son travail nocturne, pendant que le bourgeois se repose, prépare la révolution du peuple et le renversement des destinées sociales:

Pierrot est le symbole du prolétaire, le type du peuple, il n'a pas plus d'argent pour acheter le pain de l'esprit que pour acheter le pain du corps; s'il écrit, c'est au clair de lune, pendant que son maître est endormi il prend sur son repos et cultive son âme au seul moment où s'arrête la grêle de gifles et de calottes. De ce travail nocturne vient peut-être la couleur livide de son teint. Quel dommage que ses élucubrations se soient perdues et comme les œuvres de Pierrot, reliées en vélin blanc, eussent produit un bon effet sur les rayons des bibliothèques. (*Ibidem*)

En 1855, l'année même de la parution de *l'Essence du rire* de Baudelaire, Flaubert proposait au théâtre, sans succès, *Pierrot au sérail* (Mazzoleni 2015), pantomime où il est question d'un Pierrot bourgeois ou cuistre en herbe: futur Charles Bovary, futur Bouvard ou futur Pécuchet, c'est selon. Tout comme dans le célèbre incipit de Mme Bovary (Flaubert 1858 [1857], 3), nous sommes à l'école, et Pierrot est affublé par les soins de l'éternel proviseur d'une couronne de laurier à la suite d'un prix remporté pour ses devoirs. Ses parents, l'air bien satisfait, portent chacun, *alternativement*³⁵, une grosse pile de livres. Mais Pierrot se rebiffe. Fuyant en Orient, il va être pendu pour quelque méfait et, à nouveau, il escamote son destin. Flaubert, lui-même, adversaire de la bêtise bourgeoise, partit pour l'Orient en vue d'écrire *Salammbô* (1862)... et s'échapper ainsi pour un temps du monde qu'il déplorait.

La vie de Pierrot bourgeois va toujours son train, entre roman et théâtre. Font pendant au *burattino* de Collodi racheté par la piété paternelle dans le style sérieux, des Pierrot de vaude-

³⁴ C'était par la pendaison de Pinocchio que se terminait le récit, avant que le public ne demande à Collodi de continuer l'histoire en rachetant Pinocchio, jusqu'à ce qu'il ne se transforme en un enfant en chair et en os.

³⁵ Il est fait ici référence à un adjectif flaubertien devenu célèbre. Sa lourdeur parodique fait état de la bêtise inscrite dans la symétrie et l'alternance répétitive: "Comme elle [la tête] était très lourde, ils la portaient alternativement" (Flaubert 1910 [1877], 190).

ville: un *Pierrot concierge* (1896), un *Pierrot député* (1898), un *Pierrot divorce* (1899), un *Pierrot en ménage* (1893), un *Pierrot déménagement* (1900); un *Pierrot gendarme* (1897), parmi d’autres (Palacio 2003). Dans *Pierrot mon ami* de l’oulipe Raymond Queneau (1942) le personnage éponyme est un employé à lunettes bien sérieux, mais très distrait, qu’on soupçonne en tout point semblable à son auteur. Apparence douteuse, cependant, car Queneau-Pierrot, figure hermétique à double visage, hante encore aujourd’hui, avec ses *lazzis*, les planches du langage.

Connaissez-vous – se demande, en nouvel Hermès, Michel Serres à la fin de ses *Morales espiègles* par lesquelles il se congédie provisoirement de la vie –

une grande civilisation qui ne soit pas née d’une espièglerie..., celle, par exemple, de désobéir en mangeant une pomme, ce fruit excellent de la connaissance, puisque Ève, mère du savoir, engendra Héraklès, parti en voyage à la découverte des pommes d’or... (Serres 2019, 89)

Si, aux yeux de Champfleury, le théâtre des Funambules manque de logique (Champfleury 1859, 160), c’est qu’il l’ignore ou l’enjambe: “soyez faux, mais faux d’un bout à l’autre”, prêchait-il, “et vous serez vrai”.

Références bibliographiques

- Banville Théodore de (1890), *L’Âme de Paris: Nouveaux souvenirs*, Paris, Charpentier-Fasquelle.
- Baudelaire Charles (1976 [1868]), *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- (1975 [1875]), *Les Fleurs du mal*, in Id., *Œuvres complètes*, tome I, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- Bonnet Gilles, éd. (2008), *Pantomimes fin de siècle*, Paris, Kimé.
- Borderie Régine, Bowman F.P., Court Antoine et al. (1991), *Rire et rires*, numéro thématique de *Romantisme*, n. 74, <https://www.persee.fr/issue/roman_0048-8593_1991_num_21_74> (11/2020).
- Brazier Nicolas (1883), *Chroniques des petits théâtres de Paris*, Paris, Rouveyre et Blond.
- Castoldi Alberto, a cura di (2008), *Anatomia del vuoto: Pierrot*, Milano, Bruno Mondadori.
- Champfleury [Jules François Félix Husson] (1854), *Contes d’automne*, Paris, Victor Lecou.
- (1859), *Souvenir des funambules*, Paris, Michel Lévy Frères.
- Collodi Carlo (2002), *Les aventures de Pinocchio*, éd. de Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard. Ed. orig. (1883), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze, Paggi.
- Cuppone Roberto (1999), *CDA. Il mito della commedia dell’arte nell’Ottocento francese*, Roma, Bulzoni.
- D’Ancona Alessandro (1891), *Origini del teatro Italiano. Libri tre: con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. 16.*, Torino, Loescher, 2 voll.
- Derrida Jacques (1972), *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil.
- Du Bos Jean-Baptiste (1733 [1719]), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Chez Jean Mariette.
- Duchartre Pierre-Louis (1924), *La comédie italienne: l’improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la commedia dell’arte*, Paris, Librairie de France.
- Faure Michel (1992 [1985]), *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion.
- Flaubert Gustave (2015 [1847]), *Pierrot au sérail*, in Mazzoleni 2015, 198-213.
- (1858 [1857]), *Madame Bovary. Mœurs de province*, Paris, Michel Lévy Frères.
- (1910 [1877]), *Hérodias*, in Id., *Trois contes*, Paris, Conard, 137-190.
- Gambelli Delia (1993-1997), *Arlecchino a Parigi*, Roma, Bulzoni, 3 voll.
- Gautier Théophile (1856 [1842]), *Shakespeare aux Funambules*, in Id., *L’Art Moderne*, Paris, Michel Lévy Frères, 167-168.
- (1859), “Pierrot pendu”, in Champfleury 1859, 61-72.
- (1903), *Souvenirs de théâtre, d’art et de critique*, Paris, Charpentier.
- Gautier Théophile, Siraudin de Sancy Paul (1847), *Pierrot posthume: arlequinade en un acte et en vers*, Paris, Giraud et Vialat.

- Hugo Victor (1985 [1827]), Préface de *Cromwell*, in Id., *Œuvres complètes*, tome V, *Critique*, éd. de Jacques Seebacher, Rosa Guy, Paris, Laffont, 1-44.
- Janin Jules (1881 [1832]), *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous*, avec une préface d'A. Houssaye, Paris, Librairies des Bibliophiles.
- Jones L.E. (1984), *Sad Clowns and Pale Pierrots: Literature and the Popular Comic Arts in 19th Century France*, Lexington, French Forum Publishers.
- Katritzky M.A. (2006), *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620*, Amsterdam, Rodopi.
- Landi Michela (2018), "Il 'clair de lune': un motivo letterario e musicale nell'Ottocento francese", in Anna Dolfi (a cura di), *Notturmi e musica nella poesia moderna*, Firenze, Firenze UP, 221-238.
- Lippi Lorenzo [Perlone Zipoli] (1861), *Il Malmantile racquistato*, Firenze, G. Barbèra.
- Magnin Charles (1838), *Les Origines du théâtre moderne, ou, Histoire du génie dramatique depuis le Ier jusqu'au XVIe siècle*, Paris, Hachette.
- Mallarmé Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Margueritte Paul, Margueritte Victor (1882), *Pierrot assassin de sa femme*, Paris, Paul Schmidt.
- (1910), *Nos tréteaux. Charades de Victor Margueritte. Pantomimes de Paul Margueritte*, Paris, Les bibliophiles fantaisistes.
- Marini Carlo (2000), *Pinocchio nella letteratura per l'infanzia*, Urbino, Quattro Venti.
- Marmontel Jean-François (1867 [1787]), "Arlequin", in Id., *Éléments de littérature*, tome I, Paris, Firmin Didot, 176-177.
- Martinelli Tristano (1896), *L'epistolario d'Arlecchino*, Firenze, Bemporad.
- Mazzoleni Elena, éd. (2015), *Pierrot sur scène: anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier.
- Montaigne Michel de (1825 [1580-1595]), *Essais*, Paris, Froment.
- Palacio Jean de (2003 [1990]), *Pierrot fin de siècle*, Paris, Séguier.
- Péridaud Louis (1897), *Le théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation, jusqu'à sa démolition*, Paris, Léon Sapin.
- Queneau Raymond (1942), *Pierrot mon ami*, Paris, Gallimard.
- Rémy Tristan (1954), *Jean-Gaspard Debureau*, Paris, L'Arche.
- Riccoboni Luigi (1728), *Histoire du théâtre italien*, Paris, A. Cailleau.
- Richter Dieter (2002), *Pinocchio o il romanzo d'infanzia*, trad. di Alida Fliri Piccioni, Roma, Edizioni di storia e letteratura. Ed. orig. (2004), *Carlo Collodi und sein Pinocchio. Ein weitgereister Holzbengel und seine toskanische Geschichte*, Berlin, Klaus Wagenbach Verlag.
- Rizzo Concettina (2003), *Masques et visages de Pierrot: la metamorfosi di un mito*, Catania, CUECM.
- Rykner Arnaud, sous la direction de (2009), *Pantomime et théâtre du corps: transparence et opacité du hors texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Sand Maurice (1860), *Masques et bouffons*, tome I, Paris, Michel Lévy.
- (1862), *Masques et bouffons*, tome II, Paris, Michel Lévy.
- Scala Flaminio (1611), *Il teatro delle favole rappresentative: ovvero La ricreatione comica, boscareccia, e tragica*, Venezia, Giovan Battista Pulciani.
- Scudo Paul (1840), *Philosophie du rire*, Paris, Poirée.
- Serres Michel (2019), *Morales espiègles*, Paris, Éditions le Pommier-Humensis.
- Starobinski Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira.
- Storey R.F. (1985), *Pierrots on the Stage of Desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton UP.
- (2019 [1978]), *Pierrot. A critical History of a Mask*, Princeton, Princeton UP.
- Thierry Édouard (1859), "Pierrot marquis", in Champfleury 1859, 87-97.
- Valance Georges (2013 [2007]), *Thiers. Bourgeois et révolutionnaire*, Paris, Flammarion.
- Valéry Paul (1957), *Œuvres*, tome I, éd. de Jean Hytier, Paris, Gallimard.
- Waerber Jacqueline (2005), *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren.



Citation: F. Favaro (2020) Declinazioni del Carnevale veneziano, attraverso la figura di Giacomo Casanova, nella narrativa europea del Novecento: alcuni esempi. *Lea* 9: pp. 359-372. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12442>.

Copyright: © 2020 F. Favaro. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Declinazioni del Carnevale veneziano, attraverso la figura di Giacomo Casanova, nella narrativa europea del Novecento: alcuni esempi

Francesca Favaro

Ricercatrice indipendente (<france.favaro@gmail.com>)

Abstract

Emblematic figure of Venice and of its magnificent complexity, Giacomo Casanova, for his flexible and chameleon-like nature, is often presented, in the 20th century narrative that is inspired by him, as the embodiment of a sort of “Carnival spirit”: a spirit that induces one to seize the moment, to pretend to be someone else, to change objective and semblance, while, however, under a cloak and a mask, a shadow of melancholy, a subtle tedium, an indelible – to put it with Horace – *strenua inertia* is hatched. The essay aims to illustrate the persistence of this sparkling or dramatic “Carnival core” in the interpretations of the character offered by Stefan Zweig’s *Casanova* and by the novels *The Return of Casanova* by Arthur Schnitzler and *Casanova in Bolzano* by Sándor Márai.

Keywords: Carnival, Casanova, escape, play, Venice

Per un veneziano – un veneziano *a medullis*, non d’adozione – Venezia è l’unica città al mondo. Chi abbia la ventura di nascere in una dimora affacciata sul Canal Grande o sul bacino di San Marco, e cresca nella particolarissima geometria di socialità disegnata da calli e campielli (questi ultimi, una sorta di salotto all’aperto), chi sia avvezzo sin dall’infanzia ad accogliere fra le palpebre le infinite metamorfosi della luce, dall’aria all’acqua, difficilmente si riconosce appieno sotto un diverso cielo, o ama qualsivoglia “altrove”, in cui venga a trovarsi, con intensità pari a quella riservata al luogo natio. Gli altri, tutti gli esclusi dal privilegio di questa primigenia intimità, dall’orgoglio dell’appartenenza, di Venezia non possono che subire, più o meno da lontano, la fascinazione: irresistibile, misteriosa. Se ci si discosta dalle banalizzazioni turistiche e dalla retorica pubblicitaria, se si va appena un po’ oltre la superficie da cartolina ammannita a visitatori ingenui, si avverte infatti quanto sia indecifrabile, nella sua essenza, la città prodigiosa. Venezia, superba per la sua storia

inimitabile, è in verità elusiva, pur mentre fa mostra di concedersi alle schiere degli ammiratori; il suo splendore sfolgora, ma al contempo sottilmente si nega a tentativi di rappresentazione ed espressione, tenendo ben stretto il segreto dell'incanto. Quel segreto – suggeriscono le facciate dei palazzi, i cui decori, simili a merletti, emulano la spuma del mare¹, e i ponti leggeri, sospesi come in sogno a congiungere le rive – è accessibile solo a chi non ha bisogno di palesare la propria devozione alla città d'acqua poiché, nato lì, già ne possiede l'impronta vitale, il timbro interiore e il respiro.

Con il medesimo stupore che lo pervade nel momento in cui, per la prima volta, pone piede a San Zaccaria, lo straniero, l'estraneo (e non importa poi tanto se lo sia per qualche decina di chilometri o per lontananza continentale) si volge pertanto ad alcuni straordinari figli di Venezia, l'esistenza e le esperienze dei quali, se non fossero attestate, parrebbero leggenda o materia di romanzo. Nel novero di questi Veneziani più che illustri rientra a buon dritto Giacomo Casanova, incarnazione, nel XVIII secolo, dell'inafferrabile forza seduttiva intrinseca alla città lagunare, dove nacque il 2 aprile del 1725².

Luci e ombre, non solo della Venezia settecentesca ma di un secolo intero, paiono fondersi e variamente affiorare dalle "gesta" e dagli interessi di Casanova. In lui coesistono infatti le anime molteplici che palpitano in decenni irrequieti e fondativi della cultura europea; libertinaggio, cosmopolitismo, raffinatezza, culto dei sensi e razionalismo s'intrecciano e si alternano a ispirare le scelte, le azioni e gli scritti di colui che la *vulgata* presenta come l'avventuriero per antonomasia, e che fu altresì un viaggiatore instancabile³, disinvolto allo stesso modo nelle regge e nelle taverne, abate e dottore in legge, letterato, giocatore non solo con le carte ma anche, sempre in bilico fra lecito e illecito, con la propria libertà, dissipatore noncurante e prodigo, incarcerato ed evaso⁴, esule e proscritto, e poi segretario di un ambasciatore, spia per quel medesimo Consiglio dei Dieci che lo aveva recluso e infine, a Dux (ora Duchcov, nella Repubblica Ceca), bibliotecario⁵

¹ Ammaliato dal lungo pizzo che il mare, con le sue onde, posa sulla spiaggia, Joseph Brodskij lo ritrova nei disegni degli antichi edifici Veneziani, ravvisando "una corrispondenza [...] tra la natura rettangolare delle forme di quel pizzo [...] e l'anarchia dell'acqua, che disdegna la nozione di forma. È come se lo spazio, consapevole – qui più che in qualsiasi altro luogo – della propria inferiorità rispetto al tempo, gli rispondesse con l'unica proprietà che il tempo non possiede: con la bellezza" (trad. di Forti in Brodskij 1998 [1991], 40-41. Ed. orig. Brodskij 1992 [1989], 44: "Plus, there is no doubt a correspondence between [...] the rectangular nature of that laces' displays – i.e., local buildings – and the anarchy of water that spurns the notion of shape. It is as though space, cognizant here more than anyplace else of its inferiority to time, answers it with the only property time doesn't possess: with beauty").

² La madre era Zanetta Farussi; meno sicura l'identificazione del padre, che Giacomo, da adulto, non indicò in Gaetano Casanova ma nel patrizio Michele Grimani (preferendo evidentemente, per la propria origine, un'aristocratica illegittimità a una modesta legittimità).

³ Particolarmente fitti dopo la fuga da Venezia del 1756, i viaggi si susseguono durante tutta la vita di Casanova, sin dalla conclusione degli studi in legge condotti a Padova: al 1741 risale infatti il suo primo viaggio a Corfù e a Costantinopoli. Secondo Ficara, nonostante la frequenza e velocità di spostamenti in apparenza non segnati da un'anticipata nostalgia della patria, Venezia, *summa* della civiltà e del gusto di vivere, rimane "sempre, per lui, la misura di tutti i luoghi" (1999, 10).

⁴ Memorabile è senza dubbio la fuga dai Piombi, avvenuta il 31 ottobre 1756, dopo sedici mesi di detenzione (era stato rinchiuso nella temutissima prigione veneziana il 26 luglio dell'anno precedente); si possono poi rammentare altre incarcerazioni, patite da Casanova nel corso dei vagabondaggi lungo l'Italia e l'Europa, tra cui una (peraltro ingiusta) in Francia, a For-L'Évêque, nel 1767, e una a Madrid nel 1768.

⁵ L'impiego gli era stato offerto dal conte di Waldstein, nipote del principe di Ligne, per ragioni di personale simpatia piuttosto che di necessità. Su questa stagione della vita di Casanova cfr. Moro 2019. A Dux, ormai malato, Casanova morì il 4 giugno 1798, avendo avuto tempo di assistere al trattato di Campoformio e alla caduta della Serenissima.

e biografo di se stesso (durante gli anni trascorsi in Boemia compone l'*Histoire de ma vie*⁶, che ne consegna ai lettori ribalderie e colpi di genio, successi e cadute).

Nonostante la prolificità d'informazioni di cui ora si dispone, ci si avvicina a Casanova nello stesso modo in cui ci si avvicina a Venezia: irresistibilmente attratti, ma senza mai *trovarlo* realmente, nel caleidoscopio del mutamento che lo avvolge e ... non trascina: piuttosto, asseconda. Sarebbe però riduttivo far coincidere il "camaleontismo" casanoviano con l'istinto predace dell'avventuriero uso all'imbroglio. Sebbene abbia spesso ottenuto di che vivere dall'azzardo (e dai giochi d'azzardo, talvolta "aiutando" la fortuna), Casanova interpreta e gestisce la sua sfrontatezza con paradossale e spudorata sincerità⁷, così da far credere che il suo duttile modellarsi di ruolo in ruolo sia di per sé un'attitudine, non una strategia, lo spontaneo atteggiarsi di una tempratura caratteriale e non la conseguenza di freddi calcoli. Nelle vene, del resto, gli scorre il sangue di una famiglia di attori, e in una città quale Venezia, la cui immagine di continuo muta, sfaccettata e rifratta dalle specchiature acquee, la mutevolezza è in fondo l'unica costante, e un'esistenza degna di essere vissuta non può che corrispondere a una manciata di faville: ognuna, irripuducibile⁸.

Risulta chiaro, da queste premesse, quanto sia casanoviano il periodo del Carnevale. Citato spesso, nell'*Histoire de ma vie*, nel suo svolgersi presso svariati luoghi, il Carnevale, nella sua sostanza più vera, sembra comunque appartenere, quanto Casanova, a Venezia⁹, della quale accresce ulteriormente il fascino, stratificandone la complessità. Nei giorni antecedenti la Quaresima, dai quali si tenta di spremere abbondanza di gaiezza per dimenticare che la cenere è il nostro destino, il travestimento – irrinunciabile rito dei ritrovi e delle feste – stimola i sensi e il gioco, infittisce il rischio dell'equivoco e il piacere della trasgressione: attraverso i fori della maschera, anche gli occhi più pudichi acquistano un insolito scintillio. Casanova, abituato, come i Veneziani in genere, all'uso della maschera¹⁰, nell'autobiografia mostra quanto essa fornisca un prezioso aiuto ai divertimenti e intensifichi la soddisfazione di un nascente intrigo o di un incontro amoroso¹¹. Nulla di cui meravigliarsi, dunque, se la narrativa novecentesca,

⁶ Varini 2017, 274-275: "Opera-monstrum, elefantia e depistante opera-mondo indirizzata a negare se stessa, sulla scorta di una dialettica interminabile, fra sempre uguale e sempre altro", l'*Histoire de ma vie* solo in parte può dirsi un'autobiografia, visto che la costruzione memoriale vi "si lega [...] a un poderoso artificio romanzesco".

⁷ Ivi, 279: "Simulatore che dichiara apertamente la propria finzione", Casanova memorialista scorge peraltro nella capacità di simulare e dissimulare "un progetto di potere. Un progetto che non ha nulla di mefistofelico, in quanto sta iscritto nell'ordine naturale (e morale) della vita. Indossare nuove maschere e uniformi produce semmai un divertimento narcisistico quasi sfrenato".

⁸ Trad. di Rocca in Zweig 2015, 53: "Com'è veramente Casanova, buono o cattivo? Onesto o finto, un eroe o una canaglia? A seconda delle esigenze dell'ora: egli prende il colore delle circostanze, si trasforma con le trasformazioni". Ed. orig. Zweig 2019 [1928], 36: "Wie ist Casanova eigentlich, gut oder böse? Ehrlich oder verlogen, ein Held oder ein Lump? Nun – ganz, wie es die Stunde will: er färbt ab von den Umständen, er verwandelt sich mit den Verwandlungen".

⁹ Durante il XVIII secolo il Carnevale vive il suo massimo fulgore, grazie anche alla "regia" degli aristocratici, che lo trasferiscono dagli spazi pubblici originari ai saloni, ai caffè, ai teatri. La festa è comunque sottoposta a regole che le conferiscono un ordine: ad esempio, la bauta, la maschera più celebre, serve anche "a incanalare i piaceri, a evitare la manifestazione di differenze sociali troppo accentuate". Ed. orig. Bertrand 2013, 117: "à canaliser les plaisirs, à éviter l'expression de différences sociales trop criantes". Vietato in età napoleonica, il Carnevale tornò in seguito ad animare case, calli e campielli, senza riuscire però a eguagliare la fantasmagoria di cui brillò durante l'età dei Dogi.

¹⁰ Trad.: "Ogni Veneziano era attore, e le vie e le piazze diventavano un palcoscenico sul quale nobili e non nobili si rappresentavano agli altri". Ed. orig. Ivi, 139: "Chaque Vénitien était acteur, et les rues et les places devenaient une scène où nobles et non nobles se représentaient aux autres".

¹¹ Talvolta, Casanova ricorda anche episodi di violenza, che deplora, accaduti proprio sotto la copertura di una maschera (ivi, 148-149).

eleggendo Casanova a protagonista di racconti e romanzi, lo presenta spesso come una sorta di personificazione dello “spirito del Carnevale”: da non confondere, però, con semplice festosità. Oltre lo sfarzo dell'apparenza, non manca infatti a questo spirito un'ombra d'intima malinconia, che induce con urgenza quasi frenetica a cogliere l'attimo, a fingersi un altro o altri, a mutare obiettivo e parvenza, per annullare ciò che si cela sotto il mantello e la maschera: il logorio di un'insoddisfazione sottile, di un'incancellabile – per dirla con Orazio – *strenua inertia*.

Stefan Zweig, secondo il quale Casanova è un “sensualista meridionale”¹² cui rimane ignota qualsiasi spiritualità, poiché “lo spirito per lui deve servire la vita, non la vita lo spirito”¹³, riconosce a Giacomo una sola, ma grave e plumbea, malinconia: “il Carnevale di Casanova, tra tutti quelli di Venezia il più variopinto, finisce precocemente e tristemente in un melanconico mercoledì delle Ceneri”¹⁴ non appena lo spavaldo Veneziano, aggredito dal tempo che passa, smarrisce le proprie certezze. Dagli anni precedenti, gli anni smaglianti del pieno vigore, Zweig esclude invece, nella sua analisi di Casanova, ogni sospetto di malinconia; allo stesso modo giudica inopportuna l'ambizione, rivelata da molti autori, di conferirgli tratti d'anima quali la pensosità o una sensibilità sofferta:

Niente perciò di più sbagliato della strana preoccupazione di tutti i poeti di regalare al nostro Casanova, ogni qual volta vogliono fare di quest'uomo impulsivo e ardente l'eroe di una commedia o di un dramma, qualche cosa come un'anima sveglia, un certo non so che di pensoso se non addirittura di faustiano-mefistofelico; e proprio a lui il cui fascino e la cui forza propulsiva consistono unicamente nel non pensare, in un'amorale spensieratezza. Iniettategli tre sole gocce di sentimentalismo nel sangue, aggravatelo con un po' di sapienza e di responsabilità e già non avrete più Casanova; acconciatelo in paludamenti sinistramente interessanti, cacciategli in corpo la coscienza e già ne avrete fatta un'altra persona.¹⁵

È ovvio anche ai lettori più sprovveduti il fatto che ogni poeta o romanziere ricrei a suo modo un personaggio realmente esistito, e che pertanto la “moltiplicazione di sé” realizzata dal Casanova “storico” con l'indossare, di volta in volta, una maschera diversa, consona alle circostanze – dell'abate e del giurista, del dotto e dell'informatore della polizia... – non possa che amplificarsi a dismisura, quando restituita dalle interpretazioni d'arte; tuttavia, sembra eccessivo rifiutare recisamente a Casanova – e ancor più ai tanti Casanova della letteratura, che sono naturalmente *altro* rispetto al Casanova della storia – un verosimile (magari momentaneo) struggimento, un plausibile rimpianto.

Non si dimentichi, poi, che il Carnevale stesso (e il più affascinante e policromo, fra quelli di Venezia, è per Zweig proprio l'esistenza tutta di Casanova), sebbene voglia respingere l'insidia dell'umana malinconia, non vi riesce del tutto, come testimonia la presenza, tra le maschere diffuse anche nella Venezia del Settecento, di Pierrot. Nato nel XVI secolo in Italia e approdato in Francia durante il secolo successivo grazie agli attori della Commedia dell'Arte, il personaggio di Pierrot, inizialmente destro e malandrino, viene trasformato in un timido sognatore, vinto in amore e beffato dalle altre maschere.

¹² Trad. di Rocca in Zweig 2015, 53. Ed. orig. Zweig 2019 [1928], 36: “südländische Sensualist”.

¹³ Trad. *ivi*, 52. Ed. orig. *ivi*, 35: “Der Geist muß für ihn dem Leben dienen, nie das Leben dem Geist.”

¹⁴ Trad. *ivi*, 86. Ed. orig. *ivi*, 52: “Denn Casanovas Karneval, dieser bunteste aller venezianischen, endet vorzeitig und trist in einem melancholischen Aschermittwoch”.

¹⁵ Trad. *ivi*, 55-56. Ed. orig. *ivi*, 37: “Nichts fehlgängerischer darum als die sonderbare Mühe aller Dichter, unserm Casanova, sobald sie diesen heißen Triebmenschen als Helden einer Komödie oder Erzählung heranholen, so etwas wie eine wache Seele, ein Nachdenkliches oder gar Faustisch-Mephistophelisches einzubauen, ihm, dessen Reiz und Schwungkraft doch einzig aus dem Nichtnachdenken, der amoralischen Sorglosigkeit resultiert. Preßt ihm nur drei Tropfen Sentimentalität ins Blut, belastet ihn mit Wissen und Verantwortlichkeit, und schon ist er Casanova nicht mehr; kostümiert ihn düster-interessant, unterkellert ihn mit Gewissen, und schon steckt er in fremder Haut”.

Casanova non esita, se gli è utile (il costume nasconde le fattezze di chi lo porta ancor meglio della canonica bauta¹⁶), a travestirsi da Pierrot. In un memorabile episodio dell'autobiografia, raccontando le complicate operazioni messe in atto per raggiungere in incognito, durante il Carnevale, una bella religiosa, egli descrive nel dettaglio anche la propria interpretazione di Pierrot, goffo e maldestro: interpretazione perfetta, e per noi illuminante, sulla sua conoscenza della tipicità di ciascuna maschera, dell'atteggiamento che ci si aspettava assumesse chi la sceglieva. Durante la danza con una graziosa maschera d'Arlecchino (una fanciulla), adeguatamente brillante e provocatoria, Casanova-Pierrot suscita dunque il riso dei presenti fingendo di cadere di continuo; da ultimo piomba a terra come preda del sonno (e viene stuzzicato a più riprese, inerme qual è, sempre da Arlecchino e da un impertinente Pulcinella)¹⁷. Con l'eccezione del freddo (la veste è troppo leggera per proteggere contro i rigori della stagione), Casanova non patisce all'inizio alcuna ansia; tuttavia, l'atteso incontro con la seducente monaca¹⁸ non va a buon fine e la notte si risolve in una delusione che sembra proiettare su Giacomo l'inettitudine tipica di Pierrot, il cui destino è lo scacco in amore: quasi la maschera fosse penetrata sotto la pelle e si fosse imposta sull'esperta audacia di colui che la vestiva.

"Opera insieme euforica e malinconica" (Ficara 1999, 60), l'autobiografia casanoviana ci presenta inoltre l'amatore irresistibile, dall'eros spumeggiante, mentre talvolta, rannicchiato su se stesso in un compiacimento di rammarico, assume l'attitudine di un "tiepolesco pulcinella lacrimoso, caricatura del Petrarca" (ivi, 45): ciò accade allorché egli si convince di essere un innamorato indegno dell'amata.

Propensione al travestimento non solo durante il Carnevale stabilito dal Calendario, ansia del piacere, abbandono all'intensità della vita anche a prezzo del pericolo, la caduta in istanti malinconici (o in infingimenti di malinconia: in fondo, chi vieta d'immaginare che, anche quando si rappresenta triste, Casanova reciti una parte? Magari convinto della verità di ciò che sta recitando...) compagno, si accennava, quali elementi costitutivi di alcuni capolavori della narrativa europea incentrati sul famoso Veneziano. Folto è il numero di romanzi e racconti dei quali Casanova è protagonista; in queste pagine, ci si concentrerà sulla raffigurazione assunta dal suo ininterrotto Carnevale (esteriore e interiore allo stesso tempo) nelle pagine di Arthur Schnitzler e di Sándor Márai.

Ispirato, fra il 1914 e il 1915, dalla lettura dell'*Histoire de ma vie*, Schnitzler¹⁹ completa nel 1917 un racconto, *Il ritorno di Casanova*²⁰, e una commedia in endecasillabi sciolti, *Le sorelle*

¹⁶ Tipico di Venezia, il costume della bauta è formato da un mantello nero (un tabarro) con cappuccio aperto sul volto, da una maschera e da un tricorno. Con significato più limitato, il termine indica anche solo la maschera, che lascia libera la bocca, consentendo che chi la indossa mangi e beva senza problemi. Le stoffe impiegate nel XVIII secolo per realizzare il costume erano seta, merletto, velluti. Di rigore durante il Carnevale, la bauta era consentita anche nel resto dell'anno. Sulla sua (declinante) fortuna nel XIX secolo scrive Bertrand: "La bauta aide à contourner des obstacles et favorise le divertissement à l'abri des lois, mais son port est devenu tellement naturel que les mémoires de l'époque [...] y font à peine allusion. La fréquence de son usage finit par le rendre invisible aux regards" (2013, 150-151; "La bauta aiuta ad aggirare gli ostacoli e favorisce il divertimento al riparo dalle leggi, ma l'indossarla è diventato a tal punto abituale che le memorie dell'epoca appena vi fanno cenno. La frequenza del suo uso finisce per renderla invisibile agli sguardi"). In merito alle maschere veneziane si rimanda poi a Sacco 2014; si vedano inoltre, sugli usi del Carnevale studiati in prospettiva più ampia, Castelli, Grimaldi 1999.

¹⁷ Cfr. *l'Histoire de ma vie*, volume 4, chapitre 5.

¹⁸ Anche la donna – che Casanova indica con le sole iniziali, M.M. – ricorre spesso al travestimento, e infiamma il desiderio presentandosi, vestita da uomo, simile a un giovane Antinoo (ricorda inoltre a Giacomo un suo precedente amore, Henriette, anch'ella conosciuta mentre indossava abiti maschili). Rispetto a Henriette, M.M. appare però un "personaggio in tutto degno di una penna libertina" (Ficara 1999, 67; su Henriette, ivi, 33-49).

¹⁹ Per un quadro complessivo sull'opera dello scrittore (nato a Vienna il 15 maggio 1862, vi si spense il 21 ottobre 1931), "uno dei rappresentanti più validi della letteratura austriaca *fin de siècle*" (trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 146-147), si rimanda alle indicazioni bibliografiche fornite (ivi, 145-149). Si veda inoltre Farese 1983 e Ascarelli 1995; su Schnitzler e l'Italia si veda Fliedl 2006.

²⁰ Sull'adattamento della novella per il cinema, grazie alla sceneggiatura di Ennio Flaiano, si rimanda a Stoja 2003.

ovvero *Casanova a Spa*²¹, che, pur ruotanti intorno al medesimo protagonista, ne sviluppano condizione e sorte in modo opposto. Quanto la commedia è percorsa da vibrante cordialità umana²², altrettanto il racconto è cupo, privo di lieto fine²³: lo invadono le ombre che il personaggio, qui non più giovane e avviato ormai verso il declino, avverte su di sé²⁴.

In una sorta di replica all'autore dell'*Histoire de ma vie*, la cui narrazione si protrae sino al 1774 a disegnare l'arco di quasi cinquant'anni, Schnitzler punta la luce su di un Casanova ormai cinquantatreenne, alle cui spalle sta la soglia fatale oltre la quale la parabola dell'esistenza si curva tristemente: il romanziere sembra dunque voler sanare una lacuna narrativa e raccontare del periodo della vita sul quale Casanova stesso tace.

All'inizio della novella troviamo il protagonista a Mantova. Ospite di una locanda e immerso in una sorta d'inerzia, attende novità sull'amnistia da parte del Senato che gli consentirebbe di ritornare a Venezia; lo pervade, in questa fase di stagnante inattività, un indefinibile disgusto (verso gli esseri umani in genere, verso coloro che gli sono vicini, verso la propria situazione...). Spezza però il suo tedio l'inaspettato incontro con un conoscente, Olivo, emerso dal passato. Ancora grato per l'aiuto ricevuto dal Veneziano sedici anni prima (provvedendo alla dote della fanciulla che egli amava, Giacomo aveva reso possibili le loro nozze, altrimenti interdette), Olivo, ora padre di famiglia e proprietario terriero, invita a casa propria l'antico benefattore. Gli presenterà, oltre alle tre figlie avute da Amalia, una nipote, Marcolina. Descritta a Casanova come bella e colta (studiosa di matematica a Bologna, frequenta Morgagni), la giovane donna, anche solo attraverso le parole di Olivo, accende il desiderio del viaggiatore, impaziente di conoscerla. Tuttavia, quando le viene presentato – sotto il nome di cavaliere di Seingalt – Casanova non percepisce in lei alcuna traccia dell'emozione usuale nelle donne, al suo cospetto: avverte al contrario una garbata indifferenza che, nei successivi scambi di battute, si vela d'ironia se non di ripulsa.

Ferito nell'orgoglio ma troppo acuto per rivelare le passioni che lo agitano, Casanova, ormai un "sopravvissuto a se stesso", un "anacronismo vivente" (Pott 2011, 206, 207), capisce che Marcolina non scorge in lui nemmeno il simulacro dell'uomo che era stato, uomo ancora visto e agognato, invece, da molte altre: dalla matura locandiera, da Amalia... Di fronte a una conquista resa vana dall'atteggiamento della preda, noncurante e immune da timore al punto che neppure prova a fuggire, il personaggio schnitzleriano sente cristallizzarsi, tutt'intorno, la carnevalesca, rutilante frenesia dei trascorsi decenni. Una folata gelida ha spazzato via le ultime manciate di giaietto, e quella che gli aderisce ai lineamenti, tenace nell'infliggergli rughe, è

²¹ Il racconto viene edito nel 1918, la commedia l'anno dopo.

²² Nella commedia Casanova risulta "uno dei pochi personaggi positivi dell'universo schnitzleriano": egli attraversa un processo di formazione e di allontanamento dal libertinaggio, che "appare il presupposto di una maturità ricca di saggezza e di senso di responsabilità" (Ascarelli 1995, 207).

²³ Il tema che accomuna commedia e racconto, ossia lo scambio di persona, nel testo per il teatro viene declinato con freschezza e assume persino, nel finale, toni giocosi; nel racconto, al contrario, diventa "momento qualificante della sconfitta e della degradazione dell'ex libertino ormai votato all'autoannientamento" (trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 138).

²⁴ "Giovanotto sfiorito" (Ascarelli 1995, 208), Casanova non sa "accettare il graduale decorso di un fenomeno naturale" (trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 140); avverte il passare degli anni, la necessità dell'invecchiamento, come un oltraggio, e pretende di replicare, aggravate dal mutato contesto in cui le itera, "le furfanterie, gli imbrogli, le bassezze del Casanova giovane" (*ibidem*). Schnitzler, che pure individua nella novella e nel lavoro teatrale l'esordio per sé di una nuova stagione creativa, "quando [...] pone mano ai due lavori casanoviani, [...] ha cinquantatré anni, quanti ne attribuirà, significativamente, anche al Casanova della novella, e attraversa una fase di meditazione e di ripensamento della sua esistenza documentata dalla stesura dell'autobiografia" (ivi, 139): sembra indubitabile, pertanto, la coloritura personale del racconto.

una maschera impossibile da strappare o sostituire: la maschera dell'età avanzata. Pur "maestro nell'ingannare se stesso e nel creare illusioni che salvaguardino la sua [...] identità [...] di giovane avventuriero" (ivi, 201), Casanova non riesce, vicino a Marcolina, a compiere il sortilegio istrionico e affabulatorio di sospendere e beffare il tempo, calando sul proprio viso la maschera di se stesso giovane.

L'arte casanoviana di intervenire a piacere, grazie alle parole, sulle distanze cronologiche, riducendole, azzerandole o dilatandole²⁵, si manifesta peraltro, nel racconto di Schnitzler, sia quando l'ospite rievoca avventure lontane come se fossero accadute da poco, sentendosi così ringiovanire²⁶, sia tramite l'effetto che esercita su chi ancora avverte l'influsso della sua personalità; il "tempo di Amalia", ad esempio, viene condizionato e imposto dall'umore di Casanova: luminosa quanto una giovinetta, alla sua comparsa, quando viene respinta da lui invecchia – repentinamente e volontariamente – poiché la giovinezza non ha per lei più alcun senso²⁷. La stessa accelerazione viene impressa, dalla presenza dell'ospite, all'infanzia di Teresina, primogenita di Olivo, nella cui innocenza, quando è sola con l'uomo maturo, s'insinua una punta di precoce, conscia malizia.

Marcolina, però, non viene travolta ma solo lambita dal flusso di parole mediante il quale l'interlocutore gioca, scomponendole e ricomponendole, con le tessere del tempo. I racconti dell'ospite le paiono storie – magari fantastiche, ma comunque libresche – e non investono di verità la sua persona. La fantasmagoria verbale è insufficiente a rivestire di nuova luce il vecchio avventuriero, a mascherarne la reale condizione: la decadenza.

Fallito l'incantesimo retorico, Casanova si persuade dunque di dover indossare concretamente altri panni, per avere Marcolina. Così, a capovolgere le imprese carnevalesche riportate nell'autobiografia, i travestimenti sotto cui si recava da un'amante in trepida attesa, il Casanova schnitzleriano si sostituisce per una notte al rivale, il giovane e spavaldo Lorenzi, amante di Marcolina, che accetta la proposta in cambio del denaro di cui ha bisogno per pagare un debito di gioco.

Non essendo in grado di conquistare Marcolina rivestendosi della maschera di se stesso giovane, Casanova assume allora (complici l'oscurità, il silenzio e un provvidenziale ampio mantello) la maschera di un altro uomo; tuttavia – beffa della finzione! – nel fascino sprezzante di Lorenzi rivede l'immagine di sé a trent'anni. E nulla è patetico, in quest'inganno disperato, quanto la brama di ritrovarsi fingendo di essere un altro... in cui si scorge però il se stesso di ieri.

Racconto nel quale, secondo la propensione schnitzleriana, "ogni cosa si confonde nello specchio magico dei sogni" (Ascarelli 1995, 211), *Il ritorno di Casanova* mostra inoltre che la menzogna si fa più simile al vero durante il sonno. Dopo le ore d'amore, la mente di Giacomo, addormentato ma ciò nonostante inquieto, viene infatti invasa dalle immagini di una Venezia labile e sfuggente, ricolma – nuovo castello d'Atlante – di pure ombre.

Immerso nella visione onirica, Casanova sente sua una donna che lo ha amato credendolo un altro; tale presunta verità si fa strada, nel suo sogno, mentre Venezia appare brulicante di maschere, nei palazzi e persino sulle gondole:

²⁵ Nell'*Histoire de ma vie* "la manipolazione del tempo somiglia [...] ad un'operazione necromantica fortemente connotata in senso ironico"; "la simultaneità cavalca la durata, nello slancio di modellare "a tutto tondo" l'immagine vivida degli attimi presi in sequenza e incatenati" (Varini 2017, 275-276).

²⁶ Cfr. Schnitzler 1999, 25-26.

²⁷ Cfr. ivi, 48. Poco più tardi, affiancando un'altra ospite, la Marchesa, che incede con passo civettuolo, Amalia si muove "in silenzio [...] come una donna dimessa e vecchiotta" (trad. ivi, 55). Ed. orig. Schnitzler 1918, 72: "Amalia schlich an ihrer Seite wie ein demütiges älteres Weib".

Poiché essa [Marcolina] era sua come non lo era stata nessuna prima di lei. Scivolava con lei per stretti, misteriosi canali, fra palazzi alla cui ombra si sentiva di nuovo a suo agio, sotto ponti arcuati sui quali passavano in fretta figure indistinte [...]. Ora la gondola attraccava; scalini di marmo conducevano alla sontuosa casa del senatore Bragadino; era l'unica ad essere illuminata a festa; su e giù per le scale correvano individui mascherati; – qualcuno si fermava, curioso, ma chi poteva riconoscere Casanova e Marcolina dietro le loro maschere? [...] Dov'era Marcolina? Non aveva tutto il tempo tenuto stretto il polso di lei? Corse giù per le scale, la gondola aspettava; avanti, avanti attraverso il labirinto di canali, naturalmente il gondoliere sapeva dov'era Marcolina: ma perché anche lui mascherato? Una volta non si usava a Venezia.²⁸

Con intensità fisica il sogno continua a dominare Casanova anche nel corso del viaggio che da Mantova lo conduce a Venezia, dopo lo scontro con il sottotenente²⁹:

[...] il ricordo di quei due giorni e notti confluì nel sogno che aveva fatto nel letto di Marcolina, e anche il duello dei due uomini nudi su un prato verde all'alba faceva in qualche modo parte di quel sogno in cui, inspiegabilmente, di quando in quando egli era non Casanova ma Lorenzi, non il vincitore ma il caduto, non il fuggitivo ma il morto, attorno al cui giovane corpo pallido giocava il vento solitario del mattino; ed entrambi, lui stesso e Lorenzi, non erano più reali dei senatori nei rossi mantelli di porpora [...].³⁰

Una sovrapposizione di maschere tanto morbosa non può non risultare esiziale, persino per un uomo abituato all'avventura e all'intrigo. Consumato quest'ultimo "Carnevale", in principio dolce ma nella sostanza asperissimo, Casanova, rientrato a Venezia in qualità di spia dei Dogi, dovrà affrontare – suggerisce Schnitzler – soltanto una lunga Quaresima, protratta

²⁸ Trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 111-112. Ed. orig. Schnitzler 1918, 153-155: "Denn diese war sein, wie keine von ihr. Er glitt mit ihr durch geheimnisvolle schmale Kanäle, zwischen Palästen hin, in deren Schatten er nun wieder heimisch war, unter geschwungenen Brücken, über die verdämmernde Gestalten huschten [...]. Nun legte die Gondel an; Marmorstufen führten in das prächtige Haus des Senators Bragadino; es war als das einzige festlich beleuchtet; treppauf, treppab liefen Vermummte – manche blieben neugierig stehen, aber wer konnte Casanova und Marcolina hinter ihren Masken erkennen? [...] Wo war Marcolina? Hatte er nicht die ganze Zeit ihr Handgelenk umklammert gehalten? Er stürzte die Treppen hinunter, die Gondel wartete; nur weiter, weiter, durch das Gewirr von Kanälen, natürlich wußte der Ruderer, wo Marcolina weilte; warum aber war auch er maskiert? Das war früher nicht üblich gewesen in Venedig". Rendendo il sogno momento culminante del racconto, Schnitzler appare del resto rispettoso di un procedimento narrativo ricorrente nell'*Histoire de ma vie*, ossia "l'equiparazione della realtà alla sottile allucinazione prodotta da un sonno vigile", che corregge "in direzione esuberante e sensista [...] il vecchio *topos* secentesco del mondo leggibile quale un teatro d'ombre" (Varini 2017, 277). Tuttavia, la conclusione della novella – ancora una volta segnata dal sonno (senza sogni, peraltro) in cui Casanova precipita il giorno del suo ritorno a Venezia – non presenta speranza, né scioglie il conflitto allucinazione/vita nei termini in cui lo risolve l'autobiografia, in cui tale dissidio comporta solo "un finto problema gnoseologico, una forma ingannevole di esitante scetticismo, funzionale ad alimentare la trama del divertimento e dell'avventura dentro lo stravagante territorio del molteplice" (*ibidem*).

²⁹ È Lorenzi a volere il duello, nell'aurora successiva alla notte rubatagli, ma l'ufficiale soccombe alla spada di Casanova. E "l'uccisione in duello del giovane e aiutante sottotenente Lorenzi, suo reale 'Doppelgänger', assume quasi il valore di un simbolico suicidio e suggella per sempre la fine di Casanova e del suo mito" (trad. di Farese in Schnitzler 1999 [1975], 140; cfr. inoltre *ivi*, 144).

³⁰ Trad. *ivi*, 124. Ed. orig. *ivi*, 171-172: "So floß später die Erinnerung dieser zwei Tage und Nächte mit dem Traum zusammen, den er in Marcolinens Bett geträumt, und auch der Zweikampf der zwei nackten Menschen auf einem grünen Rasen im Frühsonnenschein gehörte irgendwie zu diesem Traum, in dem er manchmal in einer rätselhaften Weise nicht Casanova, sondern Lorenzi, nicht der Sieger, sondern der Gefallene, nicht der Entfliehende, sondern der Tote war, um dessen blassen Jünglingsleib einsamer Morgenwind spielte; und beide, er selbst und Lorenzi, waren nicht wirklicher als die Senatoren in den roten Purpurmänteln".

indefinitamente. Il patto che gli è stato imposto dal Senato lo imprigiona infatti in un estremo infingimento, rendendolo estraneo al libero pensatore che era stato (o che si era illuso d'essere): sotto un altro nome, sotto un'altra maschera... ma, ora, senza alcun piacere.

A differenza del personaggio del racconto di Schnitzler, il Casanova che arriva in Tirolo, subito dopo la fuga dai Piombi, nel romanzo di Sándor Márai³¹ *La recita di Bolzano*³² non è vecchio, ma incarna ancora l'urgenza, imperiosa e vorace, di vivere. La sua presenza scompiglia la quiete dell'ordinata città con il brivido di un'eccitazione che finisce per alterare i regolari costumi degli abitanti; negli stessi giorni della sua permanenza a Bolzano, ovunque si diffonda la notizia della mirabolante evasione, un riso represso, ma contagioso e irrefrenabile, pervade tutti: uomini e donne. "Uscito allo scoperto senza maschera, senza parrucca e senza belletto, nudo" egli aveva dimostrato infatti, a chiunque volesse coglierne il messaggio, "che la vita non è fatta soltanto di regole, proibizioni e catene, ma anche di passioni più libere, più dissennate e più capricciose di quanto avessero creduto fino a quel momento" (trad. di D'Alessandro in Márai 2000, 21, 22).

Sul forestiero veneziano, che da principio ne è ignaro, incombe la *necessità* di un incontro cui non gli è dato sottrarsi: una sorta di faccia a faccia al contempo con se stesso, con un rivale del passato, il conte di Parma, con un incancellabile (forse, persino inconsapevole) amore. In questo caso, la fuga è impossibile³³: deve trovare compimento, nell'inverno di Bolzano, una storia rimasta incompiuta. La vicenda, in apparenza banale – l'interesse per una giovinetta, la gelosia del promesso sposo, lo scontro all'arma bianca – è rimasta irrisolta proprio a causa del duello, affrontato da Giacomo a Pistoia, cinque anni prima, contro il nobiluomo. Tutt'altro che definitivo, lo scontro ha in realtà impedito lo scioglimento del legame che univa e continua a unire la fanciulla, il facoltoso fidanzato (poi marito), l'audace corteggiatore. Pur separati dallo scorrere del tempo, dalla distanza geografica, dalle norme sociali, i tre non hanno mai smesso, quasi fossero atomi elettrizzati, di attirarsi l'un l'altro: alla ricerca, appunto, di un esito³⁴.

Casanova, mentre soggiorna presso la locanda del Cervo viene raggiunto dal conte di Parma in persona, che lo esorta a calarsi sul viso – lui, tanto abile nel travestimento e protagonista indiscusso del Carnevale – la maschera più difficile che abbia mai portato. Il vecchio gentiluomo gli chiede infatti di porre fine alla vicenda sospesa, tracciandone la conclusione. Deve riuscire, nell'arco di un unico appuntamento notturno, a guarire la contessa, Francesca, dal sentimento

³¹ Nato a Kassa (oggi Kosiče, in Slovacchia) nell'impero austro-ungarico l'11 aprile del 1900, giornalista e romanziere (al successo ottenuto in vita, circoscritto all'Ungheria, si contrappone il vastissimo e concorde riconoscimento postumo), Sándor Márai fu costretto dalle sue convinzioni politiche – era avverso a ogni regime – ad abbandonare la patria dopo la Seconda guerra mondiale. Si spostò in varie città d'Europa insieme alla moglie Lola, cui si era unito nel 1923; infine, si trasferì negli Stati Uniti e ne prese la cittadinanza nel 1957. Prostrato dalla perdita di Lola e del figlio adottivo, morto a quarantasei anni, si tolse la vita con un colpo di pistola il 22 febbraio 1989, pochi mesi prima della caduta del muro di Berlino. La riscoperta delle sue opere (scrisse sempre in ungherese, il che per decenni impedì un'adeguata conoscenza e diffusione dei suoi romanzi) ne consacrò la fama a livello mondiale. Un autentico caso editoriale è il romanzo *Le braci*, composto, due anni dopo *La recita di Bolzano*, nel 1942; tradotto in francese nel 1995 e, a distanza di qualche anno, in italiano e in tedesco, s'impose all'attenzione di critica e pubblico e fu immediatamente amato da un'amplessissima platea di lettori.

³² L'edizione originale apparve a Budapest nel 1940; in principio, l'opera avrebbe dovuto essere una *pièce* teatrale (*Incontro a Bolzano*); nel 1960 ne venne realizzato un adattamento drammatico, dal titolo *Un signore di Venezia*.

³³ "È molto più difficile sfuggire a un sentimento lasciato in sospeso che evadere di notte dai Piombi calandosi giù per una scaletta di corda!" (trad. *ivi*, 153) esclama il conte di Parma.

³⁴ Una situazione analoga caratterizza *Le braci*: due amici, violentemente separati dall'amore per la stessa donna, s'incontrano dopo oltre quarant'anni, e tentano – invano – di dare un senso a ciò che hanno vissuto, di trovare risposta a domande che, però, rimangono aperte.

che la abita – l’amore verso di lui, Casanova – sentimento simile, secondo suo marito, a una malattia. Solo Giacomo è all’altezza di quello che il conte definisce un capolavoro: dissolvere un amore, razionalmente inspiegabile ma tenacissimo, allestendo una recita di scintillante e glaciale esattezza, al cui confronto qualunque altro suo teatrale camuffamento³⁵ – passato o futuro – fatalmente impallidisce. Egli può compiere l’impresa perché – asserisce il conte – è uno scrittore. Il gentiluomo accetta infatti con naturalezza, persino con entusiasmo, la qualifica di scrittore che Casanova è solito conferire a se stesso, venendo considerato per lo più con sconcerto³⁶ (nulla di rilevante, in effetti, ha scritto sinora: ma la sua intera esistenza, egli afferma, funge da preparazione per l’opera grandiosa che verrà); certo, è uno scrittore che scrive con il sangue piuttosto che con l’inchiostro, ma, senza dubbio, è uno scrittore, uno scrittore “di per sé”, per la sua indole, indipendentemente da ciò che affida alla carta (cfr. trad. di D’Alessandro in Márai 2000, 59-67, 155-156).

Maestro nel genere dell’avventura, in cui al meglio si esprime la sua creatività, Casanova deve dunque realizzare un capolavoro: un’opera d’arte. Ha a disposizione

tutti gli accessori [...]: la notte e il mistero, la maschera e il giuramento, le belle parole, i sospiri, un biglietto, un messaggio segreto, quindi la fuga nella tempesta di neve, il tenero rapimento, l’istante supremo in cui la preda palpita fiduciosa [...] e poi il lento declino e la fine. (Trad. ivi, 195)

Tuttavia, è opportuno mettere in luce da subito la peculiarità della finzione che il conte pretende: nel mettere in scena, mascherato, un intreccio amoroso degno del proprio personaggio, nel concentrare in poche ore ciò che altri uomini sviluppano in una vita intera, Casanova recita e mette in scena se stesso:

Stanotte verrai a casa nostra, perché Francesca crede di doverti vedere. Indosserai, come gli altri, un costume e una maschera. E quando l’avrai riconosciuta, invitala a seguirti, conducila qui e crea un capolavoro! [...] Voglio che nel giro di poche ore tu sveli alla contessa il segreto della tua persona, e voglio che entro domattina questo segreto diventi solo un ricordo che non molesta e non fa soffrire. Sii buono con lei, ma sii anche crudele e spietato come in effetti sei, consolala e feriscila come faresti se avessi molto tempo a tua disposizione, fa’ maturare nell’arco di una notte tutto ciò che può maturare fra due esseri umani, e concludi tutto ciò che un giorno sarebbe comunque destinato a concludersi. E poi rimandala da me, perché io la amo e tu, in ogni caso, non avrai più nulla a che fare con lei. (Trad. ivi, 198-200)

Il conte crede fermamente che Casanova sia sordo all’amore, incapace di rispondere al suo richiamo anche quando, come accadde al tempo dell’incontro con Francesca, l’amore lo abbia toccato. Crede però che egli non possa non rispondere alla sfida lanciategli, sebbene essa costituisca un Carnevale diverso da qualsiasi altro (cfr. trad. ivi, 203).

³⁵ Gli accenni a feste da ballo in maschera sono frequenti nel romanzo e ne determinano l’atmosfera di sfondo. Dai ricordi di Casanova emerge, fra gli altri episodi, l’ingratitudine da lui mostrata al senatore Bragadin quando ne mise in vendita un gioiello di famiglia, uno splendido smeraldo, prestatogli durante il “tumulto pericoloso e affascinante del carnevale di Venezia” (trad. ivi, 98), affinché adornasse il suo costume da principe orientale. La notizia delle nozze di Francesca viene comunicata a Giacomo durante un ballo in maschera, e sembra disperdersi tra i pettegolezzi (trad. ivi, 85); la visita del conte alla locanda del Cervo si svolge mentre proprio nel suo palazzo vengono ultimati i preparativi per lo sfarzoso ricevimento in maschera cui l’anfitrione intende prendere parte, ispirato dal *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, indossando una testa d’asino (trad. ivi, 136-137, 139, 160-161).

³⁶ Secondo Zweig l’ultimo – e sublime – travestimento di Casanova fu proprio quello da scrittore, grazie al quale egli “con avventurosa astuzia si introduce là dove ci si assicura l’immortalità” (trad. di Rocca in Zweig 2015, 88; ed. orig. Zweig 2019 [1928], 55: “Denn während sie alle schon glauben, er sei abgetan und bloß Anwärter auf Kirchhof und Sarg, baut er aus Erinnerung noch einmal sein Leben und abenteuerlich listig hinein in die Unsterblichkeit”).

Per *questo* Carnevale – per questa recita – è infatti necessario un costume assolutamente originale.

Nel corso del monologo con cui si prepara all'impegno appena assunto, Giacomo esclude, una dopo l'altra, le maschere consuete:

[...] quello che cerco io non è il solito costume di carnevale, non è un pierrot, un domino o un "principe e astrologo persiano", e neanche uno sguattero, un cuoco o un cavaliere orientale, non è né un pascià con turbante e sciabola né un buffone di corte con il berretto a sonagli, agghindato di stracci finti e di uno scettrone rutilante. Sono tutte cose già viste, banali e noiose. No, Balbi, per stasera inventiamoci qualcosa di veramente nuovo e originale. Che ne diresti se mi vestissi semplicemente da cavaliere, come si addice al mio nome e al mio rango, da cavaliere francese appena arrivato dalla corte di Luigi? [...] Di' un po', e se mi vestissi da scrittore, da dottore e scienziato [...]? (Trad. *ivi*, 210-211)

Infine, nel capovolgimento delle situazioni (varie) descritte nell'*Histoire de ma vie* in cui è l'amante a presentarsi a Casanova in abiti maschili, il forestiero veneziano descritto da Márai decide di abbigliarsi come una donna. Quasi desiderasse distogliere la propria stessa attenzione dalla profondità e gravità del momento che si approssima (in fondo all'anima, sa che Francesca per lui è *l'unica*, anche se, in obbedienza alla sua indole, e in nome dell'avventura, dovrà allontanarla), si dilunga sui particolari del travestimento:

[...] che mi porti una gonna e una camicia, calze bianche, qualche finto neo e un panno di Vienna per truccarmi il viso, una cuffia e una maschera di seta bianca... [...] Sì, stasera mi vestirò da donna! [...] È un costume perfetto, mi servirà anche un ventaglio, al posto dei seni metteremo un'imbottitura, come si usa a Napoli, per una notte toglieremo le piume dai cuscini! [...] Ah, un momento, la maschera, presto. Bella maschera, maschera di seta bianca che usavo portare a Venezia, copri ancora una volta il mio volto come hai già fatto così spesso nei momenti pericolosi e difficili della vita. Ancora uno sguardo allo specchio... Il neo si è spostato un po', ci vuole un altro tocco di rossetto sulle labbra, bisogna che mi lisci un po' le sopracciglia e che mi metta un pizzico di fuliggine di candela, non più di un'ombra, sotto gli occhi... Sì, il travestimento è perfetto! (Trad. *ivi*, 211-215)

Ma il Carnevale al quale Márai fa partecipare Casanova non è il luccicante festino, sorvegliato dal conte di Parma semi-nascosto in un angolo, sotto la testa d'asino, cui egli è in procinto di recarsi. Si tratta all'opposto di un Carnevale privatissimo, neanche un istante del quale può essere sfiorato dalla presenza di altri; di un Carnevale, inoltre, del tutto privo di sorriso, bensì teso sul filo di una lama: in effetti, somiglia a un duello³⁷.

A un appuntamento carnevalesco, sia pure tanto insolito e irriuale, non ci si presenta se non in costume: obbediscono alla regola sia Casanova sia la contessa. Se Giacomo si veste da donna, Francesca, che anticipa le sue mosse e, senza più attendere, si reca alla locanda, si presenta nella sua stanza con le sembianze di "un giovinetto mascherato in abito di gala, con calzoni di seta al ginocchio, scarpe ornate di fibbie, uno spadino dall'impugnatura d'oro al fianco e il tricornio in mano" (trad. di D'Alessandro in Márai 2000, 218).

Come si accennava, la dissimulazione del proprio genere rientra tra le avventure descritte nell'autobiografia di Casanova; donne dalle quali fu profondamente attratto – Henriette, la misteriosa M. M. – lo seducono anche per un'iniziale comparsa in abiti maschili. Strettamente imparentato con la scena, che gli fornisce numerose maschere, il Carnevale di norma interpreta questi travestimenti in ottica giocosa ed erotica. Al contrario, nel fronteggiarsi di Giacomo,

³⁷ Al termine del quale i due contendenti si scambiano le armi: un pugnale e uno spadino dorato.

goffo nei panni femminili³⁸ (inciampa persino nella balza della gonna) e di Francesca, elegante ed efebica, non c'è alcuna allusione al piacere (né, tantomeno, allo scherzo). Le maschere “capovolte” corrispondono del resto al ribaltamento dei ruoli: non Giacomo, bensì la contessa prende l'iniziativa e va da lui, sconfessando il piano del marito; nel sovvertire la precedente pianificazione, la scena che coinvolge i personaggi di Márai è dunque – a proprio modo – davvero carnevalesca³⁹.

Entrambi conoscono perfettamente chi sia – almeno nominalmente – l'interlocutore. Non ignorano chi indossi la maschera di seta attraverso cui si guardano e parlano. Tuttavia, tale conoscenza è superficiale, e per sottolineare quanto vi sia da scoprire, durante la conversazione, su chi realmente si celi sotto la stoffa, Márai accentua la centralità della maschera e la fa parlare, come non fossero Francesca e Giacomo, a fronteggiarsi, bensì maschere vuote:

La maschera che le copriva il volto fissava il pavimento con aria vacua e assorta. (Trad. di D'Alessandro in Márai 2000, 219)

Ora la maschera, bianca e inanimata, guardava fisso in direzione della luce. (Trad. *ivi*, 220)

[...] nell'attimo in cui le labbra invisibili pronunciarono quelle parole, la maschera parve quasi sorridere. (Trad. *ivi*, 221)

[...] la maschera rimase a fissare il vuoto con aria assente. (Trad. *ivi*, 222)

Per qualche tempo le due maschere restarono in silenzio. (Trad. *ivi*, 223)

Le maschere, che paiono agire di per sé, indicano una sorta di spossamento, di lontananza insormontabile non soltanto dell'una verso l'altro, bensì fra la maschera e colui (e colei) che vi è nascosto; sono la barriera, il diaframma che distanzia rispetto ai sentimenti ma, al contempo, il mezzo che, in una sorta d'oggettivazione – come se si simulasse di parlare d'altro – consente di parlarne.

In un momento del dialogo, però, dedicato a illustrare la bizzarria della sorte che assegna alla contessa e a Casanova, nel *loro* Carnevale, travestimenti di genere opposto rispetto a quanto prevedibile, la luce dell'animo di Francesca traspare, e finisce per far aderire la maschera al suo volto, di fatto annullandola mentre la plasma con la tenerezza:

“Vedi,” disse lei, e ora nella sua voce vi era una sorta di palpito, e ne emanava un tale splendore che la maschera si animò e si mise a sorridere “sono in ginocchio davanti a te, travestita da spasimante che implora e seduce una dama. E tu siedi qui davanti a me, in abiti femminili e con la maschera, perché per un capriccio del destino stanotte abbiamo invertito le parti, ciascuno di noi ha scambiato il suo costume e il suo ruolo con quello dell'altro: io sono l'innamorato, lo spasimante, mentre tu sei la dama, colei che si difende. Non credi che questo sia più di un semplice caso?...”. (Trad. *ivi*, 242)

Chi legge non ha dubbi sul fatto che i protagonisti dell'intreccio di Márai si amino. Li lega un destino imponderabile, contro cui non vale la ribellione. Ciò che li distingue e separa,

³⁸ Trad. *ivi*, 213: “Gli risulta difficile sedersi e gesticolare da donna: stupito, constata di non saper emulare il modo di muoversi femminile”.

³⁹ La sospensione della consueta gerarchia, dei ruoli ordinariamente rivestiti nella società, è peculiare già dall'antecedente romano del Carnevale, i *Saturnalia* (ed è elemento costitutivo del teatro plautino). Nonostante tale origine, si precisa però che a Venezia, soprattutto durante il XVIII secolo, i divertimenti del Carnevale non erano sempre comuni a tutti i ceti, bensì si articolavano in proposte rivolte alla massa e in trattenimenti riservati, esclusivi.

però, è l'accettazione o meno di tale destino, la capacità di guardare o meno in sé, accogliendo la rivelazione di essere *gli unici*, l'uno per l'altra. Tale differenza di comportamento è esemplificata dal rapporto che i due hanno con la maschera: Giacomo sembra ritenere che essa consista davvero nello strato di stoffa posato sui suoi lineamenti; Francesca non la giudica importante, poiché sa che esistono ulteriori maschere, deposte una sull'altra, strato su strato, anche quando una donna o un uomo credono di mostrarsi a volto scoperto. Così ella esorta Giacomo:

non affrettarti a gettare la maschera, perché sotto ne troveresti un'altra, fatta di ossa, di carne e di pelle, che tuttavia è una maschera proprio come quella di seta. (Trad. *ivi*, 235)

La contessa di Parma, nella sua dichiarazione a Casanova – un'imperiosa dichiarazione: l'amore autentico *deve* essere ricambiato, lo insegna anche un'antica legge della letteratura – descrive in quale modo scoprì, di maschera in maschera, il proprio reale volto: guardandosi allo specchio. E il volto che infine vide, riflesso, era quello di lui:

[...] e lo specchio grande quanto un palmo che mi hai portato da Venezia mi ha mostrato il mio vero volto, e un giorno mi sono accorta che questo volto, che mi sembrava di conoscere e che credevo fosse il mio, non era altro che una maschera, una maschera più sottile della seta, e che dietro c'era un altro volto che somigliava al tuo. (Trad. *ivi*, 236)

Ma Casanova non vuole compiere il medesimo riconoscimento di sé nell'altro, nell'amata (sebbene, a modo suo, lui ami). E questo rifiuto – o incapacità di essere felice: secondo Francesca, infatti, colui che è ritenuto un grandioso giocoliere della vita ha una paura terribile di abbandonarsi alla vita vera – viene da lui esposto in una considerazione per lettera; diretta al conte, dopo che la notte è trascorsa... e Francesca se n'è andata:

[...] io so anche ciò che la contessa di Parma non può sapere ancora: che l'Unica rimane tale soltanto finché è ricoperta dai veli misteriosi e dai drappi segreti del desiderio e della nostalgia. Per questo non le ho tolto i veli, non ho esposto il suo volto imperscrutabile al bagno di luce della realtà. (Trad. *ivi*, 262)

Tensione e rimpianto, ebbrezza e solitudine: un amore, di lontano. Questa, l'essenza del Carnevale vissuto dal Casanova di Márai, consapevole nella propria scelta e convinto di essa... perché ad ogni ballo e festa, dietro un domino o sotto le pieghe della stoffa, dai fori per gli occhi attraverso i quali balena uno scintillio improvviso, potrà sussultare, e cercare; disilludersi e... ricominciare.

Riferimenti bibliografici

- Ascarelli Roberta (1995), *Arthur Schnitzler*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi.
- Benzoni Gino (2001), "In viaggio per l'Europa", in Gilberto Pizzamiglio (a cura di), *Giacomo Casanova tra Venezia e l'Europa*, Olschki, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 35-65.
- Bertrand Gilles (2013), *Histoire du Carnaval de Venise. XIe-XXIe siècle*, Paris, Pygmalion.
- Brodskij Iosif (1998 [1991]), *Fondamenta degli Incurabili*, trad. di Gilberto Forti, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1992 [1989]), *Watermark*, London, Hamish Hamilton.
- Casanova Giacomo (2000 [1789-1798]), *Histoire de ma vie. Texte intégral du manuscrit original suivi de textes inédits*, éd. par Francis Lacassin, Paris, Laffont.
- Castelli Franco, Grimaldi Piercarlo, a cura di (1999), *Maschere e corpi: percorsi e ricerche sul Carnevale*, Atti del 1° Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 12-13 ottobre 1996), Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Chiara Piero (1977), *Il vero Casanova*, Milano, Mursia.

- Farese Giuseppe, a cura di (1999 [1975]), *Nota su "Il ritorno di Casanova"*, in Schnitzler 1999, 135-149.
 — (1983), *Arthur Schnitzler e il suo tempo*, Atti del Simposio Internazionale (Bari, 1981), s.l., Shakespeare & Company.
- Ficara Giorgio (1999), *Casanova e la malinconia*, Torino, Einaudi.
- Fliedl Konstanze (2006), *Arthur Schnitzler e l'Italia*, trad. di Ylenia Forti, Udine, Forum. Ed. orig. (2008), "Arthur Schnitzler und Italien", in Eduard Beutner, Karlheinz Rossbacher (Hrsgg.), *Feme Heimat - nahe fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*, Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, 132-147.
- Márai Sándor (2000), *La recita di Bolzano*, trad. di Marinella D'Alessandro, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1940), *Vendégjáték Bolzanóban*, Budapest, Révai.
- Moro Roberta (2019), "Giacomo Casanova bibliotecario", *Biblioteche oggi*, vol. 37, 47-50, doi: 10.3320/0392-8586-201901-047-1.
- Pizzamiglio Gilberto, a cura di (2001), *Giacomo Casanova tra Venezia e l'Europa*, Firenze, Olschki.
- Pott Hans-Georg (2011), "Casanova invecchia. *Il ritorno di Casanova* di Arthur Schnitzler", in Giovanna Pinna, Hans-Georg Pott (a cura di), *Senilità. Immagini della vecchiaia nella cultura occidentale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 199-210.
- Ruozzi Gino (2012), *Quasi scherzando. Percorsi del Settecento letterario da Algarotti a Casanova*, Roma, Carocci.
- Sacco M.L. (2014), *Maschere veneziane. Psicologia e metafore*, Venezia, Supernova.
- Schnitzler Arthur (1999 [1975]), *Il ritorno di Casanova*, trad. e cura di Giuseppe Farese, Milano, Adelphi. Ed. orig. (1918), *Casanovas Heimfahrt*, Berlin, S. Fischer Verlag.
- Stoja Stefano (2003), "Flaiano, Cukor e il ritorno di Casanova", *Cartevive*, vol. 21, n. 45, 174-207.
- Varini Diego (2017), "I paradossi di un mentitore. Giacomo Casanova tra verità e simulazione", *Écho des études romanes*, vol. 13, n. 2, 273-285.
- Vassalli Sebastiano (2002), *Dux. Casanova in Boemia*, Torino, Einaudi.
- Zweig Stefan (2015), *Casanova*, trad. di Enrico Rocca, traduzione rivista e aggiornata da Alessandro Paci, prefazione di Massimo Onofri, Milano, Medusa. Ed. orig. (2019 [1928]), *Drei Dichter ihres Lebens: Casanova, Stendhal, Tolstoi*, Hamburg, Groesl-Verlag.



Citation: A. Rostagno (2020) Melanconia musicale *contra* tempo della festa. La negazione dello spirito del Carnevale nella musica d'arte moderna. *Lea* 9: pp. 373-390. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12443>.

Copyright: © 2020 A. Rostagno. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Melanconia musicale *contra* tempo della festa. La negazione dello spirito del Carnevale nella musica d'arte moderna

Antonio Rostagno

Sapienza Università di Roma (<antonio.rostagno@uniroma1.it>)

Abstract

In neomodern societies, ordered on the “recognition paradigm” (Honneth), the time of feast has extended to the time of the whole existence: the time of work is no longer aimed at producing goods necessary for common subsistence, but only to acquire commodities in order to “be recognized”, to realize the representation of the self. Life has become a perpetual feast, a perpetual “performative standard”. Music no longer positively portrays the time and meaning of the feast (and Carnival even more); but it must unveil the dark side of melancholy, opposed to the illusory appearance of feast. Examples taken from Robert Schumann, from the samba and samba-canção culture, and from Francesco Filidei’s *Giordano Bruno* (2015) are examined.

Keywords: Carnival/feast, Filidei, recognition paradigm, samba, Schumann

1. Festa e tragico: fra Otto e Novecento (Robert Schumann)

Una lunga tradizione storiografica considera il Carnevale, o meglio il tempo della festa, in una accezione che banalmente chiamerei per ora “positiva”: liberazione dei corpi (altra banalità, se non fosse che si parla degli ultimi decenni come di un *Body Turn*, il che complica le cose e ne parleremo a tempo debito), sospensione dell'autorità, equilibrio sociale sia pur effimero e fittizio. Ma nell'epoca neomoderna, in particolare nel sistema neoliberista succeduto ai traumi del 2001 e del 2008 in cui il tempo del lavoro non è organizzato ai fini della produzione, ma per alimentare un crescente consumo, per creare la massima disponibilità di ricchezza da far circolare, non in base a oggettivi bisogni ma in base alla ideologia dell'economicismo e del funzionalismo, l'uomo è già ridotto a vacuità e divertimento continuo, e il tempo della festa occupa l'intero tempo della vita, riducendo il tempo del lavoro a una zona di minor fastidio necessario, in

cui più si riesce a raggiungere conservando il massimo del tempo libero (il tempo della festa, appunto), meglio è per l'individuo e per il sistema (anzi, individuo e sistema, in questo modo, divengono funzioni reciproche: l'individuo si esaurisce nel sistema, il sistema annulla l'individuo). In questo ambito si sono poi sviluppate teorie specifiche, dalla più celebre *Consumer Culture Theory* (CCT), alla *Consumer Compliance*, o ancora il principio della *Consumer Satisfaction*¹.

In base a teorie politiche recenti (il "paradigma del riconoscimento", già tuttavia sottoposto al vaglio critico e a dibattiti anche affilati)², il messaggio per farsi riconoscere come "persona di successo" o semplicemente essere considerata funzionale allo "standard performativo" richiesto, adeguato all'attuale società neoliberista, non è tanto l'essere o l'aver in sé, ma il poterlo dimostrare (anche quando non si è nulla e poco si possiede). Il parametro del "successo" (non del lavoro, proprio del successo, unico scopo reale) è appunto il riconoscimento, lo sfoggio, la esibizione: la rappresentazione del sé come oggetto di riconoscimento comune. La *performance* esige salute, gioventù, rapidità, agiatezza, e soprattutto la rimozione della debolezza, del disagio, di qualsiasi genere che esuli dallo standard performativo. Ecco che quanto più tempo viene dedicato allo svago, alla festa, al teatro della vita sociale, alla presentazione fittizia a scopo di riconoscimento sociale di pure apparenze, tanto più si è "riconosciuti" come adeguati a modelli funzionali alla società del consumo, che pone la circolazione di denaro al di sopra di ogni altra esperienza esistenziale.

La grande antinomia critica che si nasconde sotto questo nuovo sistema della CCT non fa più riferimento alle categorie francofortesi dell'essere e dell'aver: il "valore di riconoscimento" non è più l'aver oggettivo, il parametro del valore della vita non è più il capitale (come nella critica del materialismo classico). Il parametro, o come oggi si preferisce dire il "paradigma" è quello del "riconoscimento" ossia appunto il mostrare, l'apparire, l'essere riconosciuti come "simulacri" (maschere) sani, giovani, belli, e soprattutto con molta disponibilità alla spesa, quindi molto *funzionali* e *funzionanti* in base alla CCT³. Il Carnevale, il tempo della festa, la maschera, il nascondimento del malessere, del disagio, del bisogno, sono divenuti l'*habitus* della vita quotidiana, di ogni minuto della nostra vita. In sintesi, nell'attuale paradigma del riconoscimento, la vita intera nel post-capitalismo neoliberista è una maschera, una festa forzata, un Carnevale, un "simulacro". E il problema profondo è che questa forzatura è autoimposta, implicitamente

¹ Sto semplificando fino alla banalizzazione, ma intendo riferirmi alla cosiddetta *Consumer Culture Theory* (Arnould, Thompson 2005). In base ad essa, all'*homo economicus* di Léon Walras e John Maynard Keynes si è oggi sostituito l'*homo functionalis* (si è parlato anche di *homo technologicus*, ma qui non ci interessa), ossia ridotto a una funzione del sistema di mercato, un elemento di trasmissione-circolazione-riciclo di denaro, che riceve con la massima facilità per immediatamente porlo nel circolo del consumo, in modo che il funzionamento del sistema sia salvaguardato al di sopra della salvaguardia degli individui che lo fanno funzionare. Una serrata critica a questo modello si trova in Benasayag (2018).

² Il "paradigma del riconoscimento", un aggiornamento della categoria hegeliana, risale almeno a Honneth (1992) ma trova una rinnovata trattazione, anche in risposta alle stringenti critiche di Nancy Fraser, in Honneth 2018, nella fattispecie il cap. 5: "Anerkennung im ideengeschichtlichen Vergleich: Versuch eines systematischen Resümees" (ebook, s.p.; trad. di Cuniberto in Honneth 2019, 127-166: "Forme di riconoscimento a confronto: un tentativo di riassunto sistematico"). Nella prima ipotesi di Honneth il "paradigma del riconoscimento" non ha valenza negativa, ma indica valutativamente la principale funzione relazionale della società post-capitalista; nella mia proposta tale paradigma è al tempo stesso effetto e causa di un malessere derivato da quello spostamento assiologico (valoriale) da elementi oggettivi e oggettivabili come l'essere e l'aver, a entità del tutto immateriali come la autoimposizione di modelli introiettati, accettati passivamente: il modello appunto del "funzionare" di Benasayag, il principio della performatività assoluta.

³ Più che alla celeberrima definizione di Baudrillard, faccio qui riferimento a Perniola 2009, dove denuncia una deriva, secondo lui avviata sin dai postmoderni anni Ottanta, nella direzione di un *trionfo delle oclorazie*.

scelta e voluta, non subita, non dipende più da un fattore oggettivo esterno: non conta *essere* forti e ricchi, ma conta *essere riconosciuti* come tali, e se non *si* è adeguati al simulacro, *si vuole essere riconosciuti* tali subordinando ogni realtà sostanziale a quella riconoscibilità. Per cui il comportamento che *imita* uno *status* di benessere, prosperità, eterna giovinezza diviene una maschera che il soggetto si autoimpone per spontanea scelta, non liberamente bensì indotto inconsapevolmente dal sistema della CCT.

Ed è una scelta rischiosissima, proprio perché non appare come una volontà imposta dall'esterno, come nel capitalismo classico, dove l'avversario da contrastare era chiaro e definito, una classe sociale nettamente identificabile (i capitalisti), una oggettività concretamente quantificabile (il capitale); l'attuale "paradigma del riconoscimento" all'opposto è del tutto immateriale, è un *habitus* comportamentale determinato dall'intera società, che l'individuo subisce volontariamente, sceglie di autoimporsi, insomma lo accetta e lo condivide; ma al tempo stesso lo sente come continuo giudizio sulla sua propria "funzionalità" all'essere parte di tale comunità di riconoscimento, fino al punto da provocare manie, ossessioni, violenze, ostentazioni di forza e di autonomia. E le maschere-ologrammi (i simulacri di Perniola) si moltiplicano: chi il violento che non si ferma davanti a nessun divieto, chi lo *smart* sempre scattante e in salute, chi l'originale sempre un passo avanti agli altri, chi la bellezza inarrivabile e gelida ecc. ecc. ognuno con il suo standard performativo, il suo "ruolo" autoimposto. Questa maschera quotidiana, questa festa di ogni giorno, questa olocazia, ha perso qualsiasi aura di "liberazione" ed è oggi subordinata solo alla presentazione di forza, ad ottenere il "riconoscimento" della propria adeguatezza da parte della comunità di appartenenza. Semmai, allora, ciò che occorre non sono altre feste, altre maschere e altri carnevali, ma smascheramenti, visioni di profondità tragiche, sguardi nell'abisso, melanconia nera, riconoscimenti della nullità dell'esser umano attuale⁴.

E questa situazione ormai incagliata e apparentemente indominabile spinge l'uomo sociale a dare più importanza a mostrarsi attraverso maschere che ad essere figure reali; al tempo

⁴ Per la distinzione fra una melanconia dolce e consolatoria, diffusa soprattutto alla fine dell'illuminismo con, fra altri, il modello della *Corinne* di M.me de Staël e poco dopo la "malinconica musa" di Vincenzo Bellini, e una melanconia nera che annulla ogni energia, fino alla grande melanconia della maledizione universale del monologo nichilista di Hernani, nel dramma omonimo di Hugo: "[...] Je suis une force qui va! / Agent aveugle et sourd de mystères funèbres! / Une âme de malheur faite avec des ténèbres! / Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé / d'un souffle impétueux, d'un destin insensé. / Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête. / Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête, / une voix me dit: Marche! et l'abîme et profond, / et de flamme et de sang je le vois rouge au fond! / Cependant, à l'entour de ma course farouche, / tout se brise, tout meurt. Malheur à qui me touche! / Oh! fuis! détourne-toi de mon chemin fatal. / Hélas! sans le vouloir, je te ferais du mal!" (Hugo 1836 [1830], 114, *Hernani*, Atto III, scena 4; trad. di Groppali in Hugo 2000, 58-59: "Io sono una forza che tutto travolge, un'entità cieca e sorda che conduce a funebri misteri, un'anima infelice fatta di tenebre oscure! Non so dove sto andando. Mi sento spinto da un vento impetuoso da un destino indecifrabile: continuo implacabile a scendere, senza fermarmi mai. Se a volte, col fiato in gola, volgo appena il capo, sento una voce ingiungermi 'Procedi!': l'abisso scende vertiginoso ed io vedo, sul fondo, splendere un orribile colore di fiamma o di sangue! Attorno a me nella mia frenetica discesa, tutto si spezza e muore! Porto sfortuna a chiunque mi incontra! Oh, fuggi! Scostati dalla mia orribile via: ahimè, contro il mio stesso volere, provocherà la tua infelicità!"; o ancora all'invocazione "*Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!*" del wagneriano *Olandese volante*, si rimanda all'antologia curata e commentata da Gigliucci (2009). Qui l'autore traccia la mappa della melanconia nera con abbondanza di esempi dalla storia della letteratura europea; a noi qui interessa soprattutto la parte da Tasso a Baudelaire, passando per Robert Burns e Foscolo, esempi assai significativi anche per l'argomento che qui sto trattando. Ovvio poi il richiamo al classico Klibansky, Panofski, Saxl 1983 [1964]; necessario quello a Borgna 2008. Dato il nostro caso di studio, un accenno va fatto infine a Recalcati 2009 e 2019. Sul tragico come coincidente con il *Da-sein*, o nell'accezione di Harendt con la "condizione umana" nell'assenza di metafisica e nella regressione della coscienza in una direzione in gran parte convergente con quanto verrà esponendo, rimando anche a Heller (2020, in particolare 203-208).

della festa, della maschera appunto, si dà molto più peso che al tempo del lavoro, finalizzato quest'ultimo non al miglioramento delle condizioni reali, ma al miglioramento della propria apparenza effimera e mortificante.

In questa mutata situazione, il tempo della festa ha sostituito il tempo della vita con una ingannevole apparenza di ingannevole gioiosità universale (e fenomeni come il trumpismo, quindi il Covid-19, non hanno affatto fermato, ma potenziato enormemente questa "ribellione dell'apparire"): una gigantesca montatura, uno smisurato inganno, che annulla ogni assiologia e non solo non costruisce libertà (funzione che una teoria classica attribuisce al Carnevale), ma schiavizza tutti all'eterna apparenza, all'ostentazione di un divertimento obbligato, che non nasconde un vuoto, una negatività, una nullità del soggetto altrettanto smisurati e deprimenti: appunto "olocrazia", governo di immagini senza corpo, visualità senza sostanza.

Ecco perché, nella società del riconoscimento fallito (ancora Honneth e Fraser), il tempo della festa dovrebbe scomparire, avremmo il dovere di annullarlo; dovrebbe rimanere solo una società di lavoro, serietà, impegno verso gli altri e non verso il proprio "riconoscimento", responsabilità, durezza e rigori, furori bruniani, coraggio spinoziano, e assoluta assenza di feste, di maschere, di carnevali, unica salvezza da una vita che è in sé già un eterno Carnevale, una eterna maschera, una eterna festa tanto inebriante quanto ossessiva.

La storia della musica racconta precisamente questa disfatta della festa, descrive un oscuro "teatro della mente", che il Carnevale vorrebbe mascherare, ma che nel linguaggio della musica che (giusto Adorno) non tollera finzioni, non ammette velamenti della verità, *non può* essere nascosto sotto nessuna maschera. Ora vedremo alcune di queste testimonianze tragico-dionisiache, dove la lettura dell'ultimo Nietzsche dopo la trasvalutazione (*via* Giordano Bruno) sarà fondamentale⁵.

Per entrare nella visione tragica, antifrastrica, introversa, nella melanconia nera di cui parleremo a proposito dei carnevali in musica, nulla è più adatto che l'ascolto di una composizione di Robert Schumann considerata "minore", *Faschingschwank aus Wien* (Il Carnevale di Vienna) op. 26, composta nel 1839-1840⁶. Schumann era a Vienna per cercare di far fortuna, in una situazione di estraneità sociale e isolamento nella grande capitale asburgica, lui provinciale sassone; e questo clima spirituale esalta la sua lettura pessimistica dell'atmosfera carnevalesca. Eccetto uno scherzino centrale, più di forma che di contenuto, il discorso disegna la disfatta del soggetto, che non si nasconde sotto maschere divertenti, ma va alla ricerca di una via di fuga, melanconica quanto dolorosa, che i pochi momenti di energia estroversa non annullano né attenuano.

Il primo movimento, inizialmente deciso e robusto, si spezza in contraddizioni continue, in voragini di melanconia in cui il discorso musicale perde logica, fino alla dissociazione tagliente fra il soggetto e il clima generale; l'effetto è uno scollamento fra un piano di pura exteriorità e uno di irrelata introversione. Il Carnevale, dice qui Schumann, è un fenomeno di superficie del tutto estraneo all'interiorità, una condizione di refrattaria incomunicabilità: è l'inutilità del Carnevale all'uomo profondo. Esterno e interno sono sempre giustapposti, mai in relazione: un contrasto che arriva al massimo quando Schumann, orgoglioso nazionalista, cita la *Marsigliese* in forma di sdegnoso distacco dai superficiali ed eleganti (ossia appunto falsi) costumi viennesi (es. 1a ultimo pentagramma).

⁵ L'argomento è della massima importanza per gli aspetti che qui sto trattando; illuminante al riguardo è lo studio Morea e Busellato (1999) (che ritroveremo qui al termine, come librettista di Francesco Filidei).

⁶ "Popolare", "non impegnativa", "spensierata", "espressione di un piccolo mondo"; con queste (per me ingiustificabili) parole John Daverio (2015 [1997], 200-201) definiva l'op. 26, seguendo una interpretazione convenzionale che risale all'Ottocento.

ES. 1: Robert Schumann, *Faschingschwank aus Wien* op. 26, primo movimento

Fig. 1a – Robert Schumann, *Faschingschwank aus Wien*, op. 26, primo movimento

Lo scarto stridente, senza mediazione fra il tema iniziale (*forte*) e quello secondario (*piano*) realizza quasi *fisicamente* la separazione fra due dimensioni psichiche, una sociale esteriore (la cui rigidità e simmetria ritrae una percezione di estraneità), e una privata interiore. Ma le due parti sono al tempo stesso legate l'una all'altra, e sotto la differenza non è difficile individuare un elemento comune: il disegno di quattro crome ascendenti nella prima battuta diviene nella seconda sezione tematica un accompagnamento, ossia viene spinto sullo sfondo: l'atmosfera della festa, prima esposta nel primo piano e senza oscurità, viene ora "ripiegata" nella melancolia soggettiva. Le due aree psichiche (la percezione dell'esterno, la percezione del sé profondo in cui echeggia straniata la traccia esteriore) sono da Schumann collocate rispettivamente nelle tonalità di Si bemolle maggiore e Sol minore. La scelta non è casuale: queste due tonalità indentificano in opere precedenti come *Kreisleriana* op. 16 e *Humoreske* op. 20 le due anime di Schumann, due proiezioni del sé, una più estroversa (Florestan, Si bemolle), l'altra di opposta indole (Eusebio, Sol minore). Tonalità, dinamica (*forte* vs *piano*), tempo (più disteso nella seconda sezione), livelli sonori (il disegno in primo piano, nel secondo tema finisce nello sfondo) indicano al tempo stesso la relazione fra i due ambiti, e l'estraneità indotta dalla improvvisa svolta all'introversione.

L'uscita, almeno per ora, da questa situazione irrisolta avviene con l'irrompere della Marsigliese, una delle mille citazioni che in Schumann assumono valore autobiografico. Non occorre ricordare come tutto il movimento culturale a cui Schumann è vicino, la *Junges Deutschland* e soprattutto Heinrich Heine, amatissimo dal compositore, considerassero il mondo francese con un misto deferenza per le conquiste politico-sociali e degnazione per la condizione culturale borghese, considerata troppo poco elevata, corrotta, imborghesita (all'avanguardia sociale riconosciuta ai francesi, viene opposta una avanguardia culturale dalla quale si auspica una evoluzione sociale, così in Gutzkow e Heine). Tanto Heine (*Die romantische Schule*, 1833) quanto con opposto segno M.me De Staël (*De l'Allemagne*, 1818) hanno delineato questo confronto. Schumann non perde occasione per denigrare la musica francese perché troppo mercantile, troppo succube del commercio e delle sue logiche; e davanti ad essa rivendica l'autonomia

dell'arte germanica, secondo lui più profonda perché non legata all'immediato soddisfacimento dei bisogni consumistici del pubblico pagante. Il ricorso alla Marsigliese diviene quindi carico di significati, acuiti dal confronto con i temi soggettivi, i temi in tonalità minore, che circolano nell'op. 26.

Tre materiali, tre entità che si intrecciano nell'animo di Schumann: ma solo uno lo rappresenta nella sua individualità irrelata, a contrasto con le due altre sonorizzazioni dell'ambiente della festa. E tale estraneità fra le dimensioni pubblica e privata, la prima sincrona al tempo della festa, la seconda più dilatata e poco confacente con quel clima, sarà uno degli elementi ricorrenti nella musica d'arte che ritrarrà il Carnevale, non come rito collettivo di rinascita o liberazione, ma come separazione del soggetto isolato, sprofondato in sé stesso, fino al patologico isolamento autistico.

E la conclusione di questo primo movimento conferma la lettura: la cadenza al Si bemolle d'impianto pare del tutto risolta, il tempo della festa non pare turbato da nulla; eppure nelle ultime battute per due volte la superficie tonale viene "perforata", lasciando intravedere una dimensione altra, estranea, nei tre Sol bemolle (segnati da riquadri nell'esempio 1b).

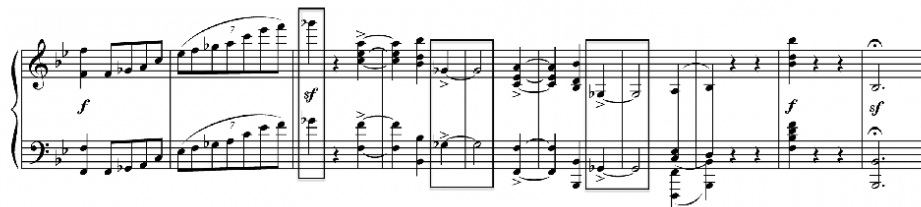


Fig. 1b – Ivi, battute finali

Il ritorno dell'introversione e del perturbamento arriverà nell'Intermezzo, che riprende esattamente questa medesima area del Sol bemolle-Mi bemolle minore (le due tonalità relative). I precedenti esempi segnalano gli strappi del discorso, l'estraneità verso il mondo esterno e verso la superficialità della festa da parte del soggetto isolato, quasi direi condannato alla profondità della introversione, la sola dimensione reale: in termini schopenhaueriani (come noto, dedotti da Kant) è il confronto fra *fenomeni* ingannevoli e irreali e la sola *realtà noumenica*, che qui si rivela essere quella melanconia nera e distruttiva di cui parlerò in tutti i prossimi esempi. Ed è la sola verità certa che l'essere umano può intuire attraverso la musica (sempre secondo Schopenhauer), essenza che emerge ancor più nel clima di falsità del Carnevale circostante. Con la grammatica tonale piena di fratture, e con gli stridenti contrasti di sonorità, Schumann realizza il ritratto della propria estraneità, che può realizzare con acuitizzata evidenza proprio grazie all'opposizione/isolamento dal generale suono della festa. Il tempo della maschera, così, favorisce al soggetto l'autoriconoscimento, lo smascheramento, l'affiorare (musicale) della sola realtà soggettiva, quella negativa e antisociale.

Altrettanto carico di significato è il deflagrare dell'Intermezzo in Mi bemolle minore, una delle più lancinanti melodie del pessimismo di Schumann, che in generale quanto a pessimismo non scherzava: questa è maschera? Dove sarebbe la sospensione gioiosa, dove la liberazione dalla vita umiliata della società del potere? Non è forse, esattamente al contrario, la rappresentazione dell'essenza tragica dell'uomo, che Schumann riconosce in sé stesso più chiaramente proprio nel clima del Carnevale, nell'isolamento quasi autistico: la sola reale essenza dell'uomo, la sola senza maschera. Feste, maschere e carnevali non sono liberazioni, ma prese di coscienza della

esteriorità, della fallacia di quel “paradigma del riconoscimento” precedentemente descritto: questo dice Schumann, e la situazione di oggi come l’ho descritta in inizio mi porta a sottoscrivere in pieno la posizione del compositore romantico. Il rapidissimo finale non è una redenzione, ma una “sonora disfatta”, che non indica vie d’uscita dalla melanconia nera. Né ciò stupisce, dato il nuovo modello dell’eroe solitario, che passa attraverso tutta l’arte fra fine Settecento e medio Ottocento, da Hernani a Obermann, da Egmont all’Olandese volante, da Wordsworth a Blake, da Foscolo a Géricault, da Caspar David Friedrich a Byron o Novalis. Quando Blake (1992 [1789-1794], 41) scrive:

In every cry of every Man,
 In every Infant’s cry of fear,
 In every voice, in every ban,
 The mind-forg’d manacles I hear.⁷

fornisce la sostanza emotiva e consapevole del cambio di paradigma verso la introversione, l’idealismo introiettato, quindi capovolto.

Chiaramente in un simile clima culturale non si può celebrare il tempo della festa come liberazione da quelle catene; e qui acquista ampia attrattiva la rappresentazione del Carnevale melanconico; siamo insomma all’esatto opposto della tradizione che congiunge Rabelais a Bachtin (il riferimento al libro di cui parlo è talmente ovvio che non occorre nota bibliografica), fino a storici della cultura come Giuseppe Cocchiara (2015). Sono Nietzsche e Freud (quest’ultimo soprattutto *Totem e tabù*, del 1913; ma ci interessa anche *Lutto e melanconia*, del 1917) i primi a vedere nel travestimento il lato puramente tragico, distruttivo, dionisiaco nel senso pessimista (il dolore del dionisiaco), sulla linea intravista da Schumann. E direi che la musica degli ultimi due secoli conferma la centralità di questa concezione melanconica, svuotata di vita e densa invece di pulsione di morte (*Todestrieb*) attribuita al tempo della festa. Negli ultimi due secoli, se di “musica” si vuole parlare e non di svago sonoro da intrattenimento, il fondo oscuro del soggetto irrelato, antisociale, persino anti-esistenziale, è la componente assolutamente centrale e ineludibile; e proprio dal contrasto con il tempo della festa questa “realtà noumenica” emerge con aumentata evidenza.

2. *Nel* Body Turn

In tal senso la dimensione fisica del Carnevale mi sembra che abbia fatto il suo tempo, e che dopo l’ormai quasi stucchevole *Body Turn*, con le collegate teorie dell’“enattivismo” e del *loop* mente-corpo-ambiente, sarebbe ora di tornare su posizioni più sobrie, senza più giocare al giovanilismo fiscalista che annulla ogni riflessione⁸. Se “errore di Cartesio” c’è stato (e c’è stato,

⁷ “In ogni pianto di ogni uomo, / in ogni pianto infantile di paura, / in ogni voce: in ogni divieto, / sento le catene forgiate dalla mente” (trad. propria).

⁸ Dico “quasi stucchevole” non perché aver riportato l’accento sulla corporeità come essenziale veicolo di conoscenza sia un errore, anzi! Ma perché dopo quasi trent’anni queste teorie non possono più essere considerate novità e neppure forse più valide senza distinguo; sarebbe semmai il momento di passarle al vaglio della “quarta rivoluzione” imposta dal digitale, dalla società virtuale come si è affermata dopo le grandi crisi del 2001 e del 2008, nel mondo della infosfera e della *onlife*, dove tutte le carte si sono rimescolate. Parlo ovviamente della *Embodied-enactive theory* di Varela, Rosch e Thompson (1991), di *Consciousness Explained* di Dennet (1992) e dell’*Errore di Cartesio* di Damasio (1994), cose talmente celebri che non occorre aggiungere una sola parola ormai. Per la musica sono però assai utili e aggiornati i rilievi di Noë (2009 e 2015).

certo: Damasio, 1995, aveva ragione), può darsi che oggi siamo giunti all'errore dell'errore, che il cerchio si chiuda. Abbiamo tutti capito che il corpo ragiona quanto la mente, e che la nostra conoscenza non è fatta solo di "metodi di ragione" e di "categorie della conoscenza", ma passa per le emozioni, il contesto (fisico, epistemico, ambientale, atmosferico), il corpo e il *loop di feedback* tanto *top-down* quanto *bottom-up*; ma direi che siamo arrivati all'eccesso, e un po' più di sobrietà nella riflessione non sarebbe inattuale, anche e proprio pensando all'argomento della festa, della maschera, dell'apparire, del riconoscimento, e in generale del tempo della festa come condizione di liberazione dei corpi, in un mondo in cui mi pare che i corpi di libertà ne abbiano anche troppa rispetto alle menti riflessive. E proprio la musica del Carnevale negli ultimi due secoli mi sembra fornire la prova più evidente che la sovraesposizione del corpo non è affatto uno svelamento, ma una maschera che la soggettività profonda è costretta a indossare: la musica d'arte che il Carnevale suscita nei musicisti e artisti più ansiosi di verità è quasi senza eccezioni la rappresentazione di una introflessione, un isolamento, una estraneità, non affatto di liberazione salutare degli istinti.

In base a questa constatazione mi trovo su posizioni lontanissime da quelle di Bachtin, che troviamo approssimativamente riprese nella recente riflessione del filosofo coreano-tedesco Byung-Chul Han (2016 [2010])⁹ sulla necessità salutare del tempo del gioco al di fuori dell'età della formazione. Quella di Han, filosofo che trovo tuttavia efficace in altre sue riflessioni sull'arte (2015), è una posizione che ha grandi precedenti culturali, ma che mi pare troppo giustificazionista, troppo aperta se non proprio implicante quella deriva di responsabilità soggettiva verso il tempo del lavoro e della serietà, quando viene realizzata senza cautele nella disfatta della anti-civiltà in cui viviamo oggi.

Il Carnevale in musica non è esposizione di corpi, ma una reale sovraesposizione distruttiva delle debolezze che distruggono l'uomo, del dolore della individuazione, della ferita provocata dalla soggettività irrelata: della necessaria solitudine e la conseguente, inevitabile aspirazione alla morte. Nulla quindi di liberatorio, nulla di egualitario, nessuna illusione di democratismo, nessun possibile significato politico, nessun universale ritorno alla natura dove tutti sarebbero utopisticamente (illusoriamente) uguali¹⁰. Il Carnevale nella storia della musica (intendo quella considerabile come esperienza artistica, non come passatempo) è del tutto dominato dalla melanconia nera, distruttiva, disfunzionale, isolante, senza alcuna luce positiva (nella linea quindi indicata da Gigliucci, *supra* nota 3): così è a partire da Schumann per giungere alle melanconie del *samba-canção*, fino alla recentissima opera di Francesco Filidei che vedremo fra poco.

In una sentenza: Carnevale tragico, per tutti i musicisti con coscienza storico-culturale, ossia per quelli che non considerino la rappresentazione musicale della festa solo come un pretesto per comporre pezzi brillanti, divertenti e leggeri che non lasciano nulla se non un passeggero piacere epidermico (Dvořák, Liszt), rappresentazioni oleografiche e pittoresche della festa, che in questa mia panoramica non trovano spazio.

Ma procediamo ora con un po' di ordine storico.

⁹ Il volume del 2020 è un'edizione ampliata con aggiunta di un saggio sul tempo del gioco come necessità di reazione liberatoria dall'"eccesso di positività" imposta dalla mentalità della iperproduzione.

¹⁰ E oltre a ciò, sarebbe ingenuo parlare ancora di "ritorno al naturale" dopo i chiarimenti anti-naturalistici della *actor-network theory* di Bruno Latour (2005), ormai divenuta acquisizione pressoché indiscussa (sia pur nelle sue mille conseguenze): teoria secondo la quale ciò che viene considerato "natura", "naturale" o ancora "originario" non è affatto tale, ma anch'esso frutto di una costruzione ("mediazione") culturale, sociale, politica, economica.

3. Un passo indietro: l'opera lirica e la stagione del Carnevale

L'opera come la conosciamo oggi (e chissà perché la chiamiamo "opera lirica" dato che non è affatto soggettiva, lirica appunto¹¹: lo stesso nome deriva dal plurale neutro latino di *opus*, proprio perché nasce da molte competenze in collaborazione, molte *opera* riunite in una unica *performance* presente e contingente) nasce nel febbraio 1637 al Teatro San Cassian di Venezia, dove va in scena *Andromeda* di Benedetto Ferrari con musica (oggi perduta) di Francesco Mannelli/Mannelli. Inizia qui la prassi poi rimasta fino al Novecento di far coincidere le stagioni teatrali con il Carnevale, quella che si chiamerà infatti "stagione di Carnevale", la principale dei teatri maggiori.

Perché? Perché l'opera ha questa originaria unione con il Carnevale? Si potrebbe pensare che lo spirito dell'opera barocca, composita, mescolante generi e livelli (comico, grottesco, sentenziosi, tragico) fornisca la risposta; ma mi parrebbe troppo semplicistico. L'opera cosiddetta "venale" (ossia aperta a pubblico pagante e gestita da impresari privati a scopo di lucro) nasce nella Venezia della Accademia degli Incogniti, nel clima di rifondazione morale vicina al libertinismo erudito francese, con ovvia opposizione all'opera di corte fiorentina e mantovana, o all'opera d'argomento devozionale d'area romana (circolo Barberini-Rospigliosi a evidente intento moraleggiante e spirituale, come il *Sant'Alessio*, l'*Eumelio* o precedentemente *La rappresentazione di anima, et di corpo*).

Al contrario, l'opera veneziana presenta una conformazione tanto composita, multimediale, estroversa, meravigliosa nella sua azione del tutto anti-continuativa, a intrecci multipli, che la rende assai diversa dall'opera di corte (la quale ultima conserva persino le unità aristoteliche) ed è un simbolo fortissimo di ciò che poi si è identificato con lo stupore barocco (una lettura non erranea, ma un po' superata: oggi si tende a parlare infatti di "classicismo barocco"). Gli Accademici Incogniti veneziani e l'ambiente circostante libertario, multiforme, persino contraddittorio e non privo di interni contrasti (politici, artistici, sociali, culturali) fra i maggiori componenti come Loredan, Badoer e Busenello, sono in tal senso una immagine sintomatica e riassuntiva¹²: all'impegno politico che rivendica le autonomie locali al di sopra di ecumenismi romani, l'orgoglio repubblicano, la confluenza di influssi culturali francesi, spagnoli, germanici, ovviamente italiani-rinascimentali, la creatività "neo-dantesca" (non ho luogo qui per spiegare a cosa alludano queste virgolette, ma si intuisce che alludono alla varietà e mescolazione di lingua, stile, livello e intreccio), la forte esibizione del trascinarsi degli affetti al di sopra del controllo emotivo imposto dalla ragione platonico-petrarchesca, tanto quanto dal dogma platonico di antica radice; sono tutte componenti di questa stessa mentalità, che nel Carnevale trova qualcosa di particolare e distintivo dal Carnevale-festa "paternalista" concessa dalla corte ai cortigiani. È il momento in cui è ammessa la promiscuità delle classi ma anche

¹¹ L'attributo contiene in sé un'ambiguità, quasi una contraddizione: etimologicamente lirico è ciò che si canta con la lira, insomma la parte più musicale dell'espressione verbale, la parte che si oggettiva in suono, il canto della parola; ma nella significazione estetologico-poetologica la categoria del lirico indica al contrario l'espressione della soggettività. L'ambiguità è al centro delle riflessioni del primo Nietzsche dalla *Nascita della tragedia* a *Umano troppo umano*.

¹² Sul clima veneziano intorno agli Incogniti c'è meno bibliografia di quanto necessiterebbe; i riferimenti necessari sono al momento Miato (1998), per l'opera musicale (ma solo marginalmente interessata al clima culturale complessivo) Rosand (1991); o ancora Glixon (2007). Più recenti studi, sia pur di diversa levatura, sono infine quelli di Lattarico (2012); Conrieri (2011); oltre ad alcuni contributi (anche di chi scrive, in prossima uscita) sul periodico *Studi secenteschi*.

il loro confronto, ossia il momento in cui tutto il corpo sociale si riconosce come comunità: comunità di legge come ogni giorno dell'anno, comunità di diritti come vuole l'ordinamento repubblicano, ma soprattutto comunità emotive, comunità di sentire, secondo la definizione di Rosenwein (2007 e 2015)¹³. E proprio qui risiede la novità del Carnevale veneziano, che infatti è divenuto il modello, il paradigma di tutti gli altri carnevali europei a venire. Eppure nell'opera veneziana delle origini, se pensiamo a Claudio Monteverdi, emerge già la raffigurazione dell'uomo disfunzionale, incapace di dominio su se stesso, incoerente e debole, irrelato e indeciso. Non è ancora il melanconico che vedremo fra poco, ma certo non è più il controllato e solido cortegiano, semmai un uomo che nel Carnevale vede non una liberazione da vincoli sociali, ma un riconoscimento della propria instabilità e dell'inconsistenza umana: questo è il Nerone della monteverdiana *Incoronazione di Poppea*.

Ma le cose non sono andate avanti su questo binario. Quella che dal secolo successivo è divenuta la "sigla" del Carnevale veneziano, la melodia nota come *Il Carnevale di Venezia*, è tutt'al contrario frutto di stilizzazione e astrazione, si tratta solo di una canzone popolare senza alcun rilievo, ma chissà perché divenuta oggetto di interesse da parte di molti artisti fin nel secolo romantico. Perché tanto successo? Perché quella melodietta è una normalizzazione elegante e al tempo stesso popolareggiante, quindi una finta mescolanza, una appropriazione, frutto di un'egemonia classista, come è connaturato alla cultura logocentrica del secolo dei lumi. A questo punto il Carnevale barocco in cui era nata l'opera non ha più alcuna possibilità di sopravvivenza e viene sostituito da castigate, purgate, normalizzate canzoncine orecchiabili: insomma merce d'uso. E poco cambia con l'età del concerto borghese, nella prima metà dell'Ottocento: i grandi *show-men* del mercato musicale usano le melodie del Carnevale per variazioni circensi ed esteriori, o una generica tinta euforica come *commodities* fabbricate al preciso scopo di soddisfare le nuove classi di consumatori; nelle molte composizioni da concerto i cui titoli rimandano al Carnevale (Liszt, Paganini, Berlioz) è assente quel "contenuto di verità" sul soggetto che si autoriconosce nel suo fondo tragico oscuro, che abbiamo visto in Schumann. Questa rappresentazione "funzionale" dell'aspetto sociale del Carnevale, ossia adeguata alla performance in una comunità basata sulla logica della *Consumer Compliance*, è molto significativa e per nulla trascurabile sul piano della storia della cultura, ma ben poco significativa quanto a contenuto estetico e filosofico.

Dov'è finita la tragicità autistica di Schumann? Semplicemente, è arrivato il mercantilismo borghese: Liszt e Paganini scrivono per vendere, per divertire, vendono maschere per travestirsi, per "fare festa": il Carnevale non ha alcuna funzione critica, solo una vuota rappresentazione teatrale. Né molto diverso è l'intento dell'*ouverture Carnaval* di Antonín Dvořák (1892): strumentazione perfetta e ammirevole, contenuto comunicativo leggero ed effimero; un'altra maschera per il vuoto esistenziale borghese, esotismo interno, svago, evasione.

4. Tarda modernità, transculturalismo: ma le cose non cambiano

Nel Novecento le cose cambiano solo in apparenza: ancora i grandi eventi carnevaleschi nascondono profondità smisurate di melanconia nera, distruttiva, mortuaria.

Ecco l'esempio di un film a suo tempo molto noto, che è stato tuttavia al centro di fondate polemiche soprattutto da parte della stessa cultura brasiliana: *Orfeu negro – Black Orpheus*

¹³ Questa nuova "comunità" veneziana sviluppa anzitutto un'autonomia di pensiero, di comportamento e di usi sociali del tutto incomparabili al codice del *Cortegiano*.

girato nel 1959 da Marcel Camus, sceneggiatura di Jacques Viot, tratto dal dramma *Orfeu da Conceição* di Vinícius de Moraes (1913-1980) scritto fra il 1942 e il 1954; le musiche per il film (in parte composte già per la *pièce* originale) sono di Antônio Carlos (Tom) Jobim e Luiz Bonfá. Nella riduzione a film, molti dei temi più politicamente impegnati sono stati marginalizzati, provocando disappunto e dissenso da parte di Vinícius; non è questa la sede dove approfondire, e mi limiterò ad alcuni rilievi musicali che lasciano tuttavia intuire la profondità delle questioni (cfr. Fléchet 2009, 43-62; più in generale DaMatta 1979).

In breve: due giovani neri, appunto Orfeu e Eurydice, uno estroverso e vitalissimo, l'altra già inseguita dalla maschera della morte (la predestinazione, una malattia ... nella *pièce* originale è il fidanzato da cui Eurydice è fuggita, nel film è piuttosto una apparizione spettrale dell'aldilà, consentanea allo spiritualismo di Camus), si conoscono il giorno precedente il Carnevale di Rio de Janeiro. La giovane sarà alla fine presa dalla maschera della morte e Orfeu andrà a riprendere il cadavere in uno scalcinato obitorio nelle *favelas* di Rio (un regno dei morti custodito da un quasi timido custode avvolto nel gelo mentre fuori scorrono fiumi di bollenti umori corporei)¹⁴. Anche Orfeu, poco dopo, muore cadendo dalle alture di Rio aggredito dalla sua precedente amante Myra (nuova menade), trascinando nel burrone il cadavere di Eurydice che regge in braccio.

Sullo sfondo di una città già interamente proiettata nel clima della festa, nella scena in cui i due si parlano per la prima volta, Orfeu canta con la sola chitarra *Manhã de carnaval*, una *canção* composta da Luiz Bonfá. Più avanti Orfeu ha altri "numeri" solistici, *samba* e *samba-canção* (una specie di bolero brasiliano). La scelta è carica di significato: occorre infatti ricordare che il samba, nato pochi decenni prima del film nasce come reazione alla percezione di una vita sofferente, senza luci, per cui il ballo è la sola sospensione possibile, ma non un soluzione, non una redenzione. E di qui proviene la predilezione per tonalità minori, andamenti melodici contenuti, persino il ricorso a un procedimento comune nella retorica tragica di tradizione europea, il basso di lamento, non infrequente tanto nel *samba* quanto nel *samba-canção* (e nella stessa *Manhã de carnaval*; elementi solo apparentemente vivificati dall'azione del ritmo. Il discorso ci porterebbe molto lontano, ci porterebbe a parlare alla ibridazione di culture che sta alla base del nazionalismo culturale brasiliano a partire dai primi decenni del Novecento, quando personaggi come lo stesso Moraes impiantavano sul ceppo europeo elementi di una cultura "bassa" afro-brasiliana, a lungo relegata ai margini della vita sociale della popolazione cittadina bianca. La *pièce* di Vinícius è uno dei primi lavori che porti sulla scena e nobiliti fino al livello del mito classico quella cultura nero-africana; sebbene nel film molti risvolti più strettamente politici siano o sfumati o del tutto assenti (si torni ai testi di Barbara Rosenwein 2007, 2015). Nonostante l'attenuazione di queste componenti impegnate, la potenza significativa della scena in cui Orfeu canta *Manhã de carnaval* rimane intatta. Questa assai melanconica "mattina del Carnevale" viene cantata dal personaggio fino a questo momento più vivace, sereno, pieno di gioia giovanile e partecipe della festa, per cui ci attenderemmo un samba di ben diverso carattere; e invece:

¹⁴ Nella *pièce* di Vinícius, assai più significativamente ma forse con meno effetto scenico, l'inferno era una bettola popolata da figure simboliche. La scelta di Marcel Camus cade invece sull'obitorio di un ospedale, il cui custode è il solo bianco che compaia in tutta la pellicola. La questione razziale in Vinícius era tema forte attraverso l'intero dramma; nel film rimane solo un'allusione in questa scena, che è tuttavia centrale nella riattualizzazione del mito, lo svelamento del volto di Eurydice distesa sul letto dell'obitorio da parte di Orfeu.

Non credo occorrono commenti: Eurydice sorride e danza qui per la prima volta dall'inizio del film (più avanti danzerà con Orfeu un altro *samba* più vivace, ma di carattere non dissimile); evidentemente la scoperta della melanconia (qualcosa di persino più profondo che la *saudade*, cfr. Lourenço 2006) le ha fatto sentire l'animo vicino di Orfeu, la loro comune predisposizione alla morte, la *Todestrieb* che corre sotto l'apparente fisicità liberatoria, che si percepisce nel clima del Carnevale come è vissuto dagli altri. Ciò che accade dopo, nella seconda metà del film, non è altro che la conseguenza di questo vero "svelamento" o "smascheramento" avvenuto durante *Manhã de carnaval*. Non per caso, l'entrata e il primo sorriso di Eurydice coincide con un momento della sintassi melodica in cui la ripetizione simmetrica della frase musicale viene deviata, il discorso musicale proprio sul sorriso di Eurydice prende una piega particolarmente mesta grazie ad una modulazione armonica molto sensibile verso una nuova tonalità minore: è la rappresentazione sonora di quella frattura interiore, quel senso del vuoto, quella melanconia nera, che di qui in poi avvincherà sempre più i due giovani mitici.

Mai quanto in questo esempio di *saudade* estremizzata fino all'ansia di morte possiamo misurare la distanza fra questa concezione melanconica del Carnevale negativo e la funzione di riconoscimento e ostentazione che la società occidentale del consumo, del funzionamento e del "riconoscimento" attribuisce al tempo della festa, al semplice divertimento, distruggendo ogni possibilità di rapporto umano profondo, non mascherato, autentico (rimando al primo paragrafo per queste definizioni). Ripeto, per non sembrare a mia volta un ipocondriaco melanconico, che queste sono considerazioni sorte in reazione alla deriva di irresponsabilità individuale delle attuali società neoliberiste: considerazioni di reazione contingente quindi, che non inficiano le classiche letture del Carnevale come funzione antropologica su un astratto piano sovrastorico.

Come in Schumann, pur con le ovvie differenze, anche in *Orfeu negro* la maschera sociale del Carnevale è vista con completo distacco; il Carnevale ha qualcosa della anti-festa, è il momento anzi che porta ad affioramento la melancolia introversa, l'isolamento dalla comunità legata dalla festa e dalla emulazione-aspirazione alla eguaglianza, l'estraneità che svela ai due giovani la loro comune esiziale predestinazione: ancora un Carnevale autistico, introverso, silenzioso, meditativo, una vera conoscenza di sé: quello di cui oggi avvertiamo il bisogno. Questa scena è l'epitome dei due volti del Carnevale (a Rio, ma visto dall'europeo Camus), quello collettivo e quello individuale: l'eccesso di vita e la percezione della morte sono indivisibili.

5. Francesco Filidei e la sua opera Giordano Bruno. *La solitudine dell'individuo davanti al carnevale-bestiale (gli "asini" di Bruno)*¹⁵

Francesco Filidei (n. 1973) ha composto nel 2015 l'opera *Giordano Bruno* (opera in due parti e 12 scene; libretto di Stefano Busellato "su testi originali e di Nanni Balestrini tratti da Giordano Bruno"; prima esecuzione 12 settembre 2015, Porto, Casa da Música, direttore Peter Rundel). La scena terza è l'entrata in scena dell'Inquisitore, mentre si svolge il Carnevale a Venezia, dove gli autori collocano la scena di processo dopo il quale, dopo otto anni, Bruno è condannato e quindi arso sul rogo in Campo de' Fiori, il 17 febbraio 1600.

Il punto d'accusa, fra molti altri, è l'atto umano, l'atto libero, ma per questo sottoposto a sforzo gigantesco, al necessario "furore", che Bruno oppone al fideismo e alla concezione passiva della vita. Non c'è nulla quindi in questa conoscenza di Dio nel mondo, attraverso il mondo, nulla in questa unità divino-cosmica infinita che si colleghi con qualcosa di gioioso, festevole,

¹⁵ Per questo paragrafo si è usata come edizione di riferimento Filidei 2015.

carnascialesco in senso esteriore-edonistico: l'azione e la materia sono per Bruno oggetti di scontro e di sofferenza, l'azione e la conoscenza sono ardue prove a cui l'uomo *non può e non deve* sottrarsi. E in prospettiva si può intravedere il principio di responsabilità individuale a cui giunge il tardo Nietzsche della "trasvalutazione" (non nella interpretazione banalmente superomistica ma nel senso positivo della conquistata emancipazione dell'uomo, chiamato alla vita non per essersi liberato dal dio, ma per la dolorosa, faticosa, "furente" presa di responsabilità resa necessaria dell'assenza del dio provvidenziale e redentivo)¹⁶.

Trasvalutazione metafisica dell'ipotesi copernicana, superamento della concezione finita e deterministica del cosmo, di un infinito non come dio, ma come mondo, come infinito possibile e manifestazione del divino. Non l'atto della perdita di sé nel Carnevale, della sospensione del "furore" di conoscenza di sé e del mondo, ma atto volontario e sofferente, "furente" appunto, per conquistare la conoscenza, che è libertà oltre la natura umana.

La scena del Carnevale nell'opera di Filidei-Busellato è in tal senso riassuntiva: la violenza crescente misura l'estraneità della bestia trionfante davanti alla chiusura da un lato del filosofo ormai ridotto all'afasia (l'autismo qui raggiunge il massimo, Bruno osserva e non dice una parola, non ha nulla da condividere né con la festa, né con il processo), dall'altro dell'Inquisitore che entra in scena e ne esce sulla medesima, immutabile nota Fa³, il segno della sua rigidità ed estraneità.

Sono costretto a saltare i molti temi affrontati nell'opera, sia storici sia filosofici, per richiamare l'attenzione sulla sola scena del Carnevale: è un solo blocco in continuo crescendo e accelerando, in cui la brutalità del popolo travolge tutto eccetto la stentorea voce dell'Inquisitore. Al termine del baccanale Bruno, sempre in silenzio e isolato, di rifugia nelle braccia dell'Inquisizione, pur di sfuggire al delirio collettivo e sanguinario del Carnevale. Non erroneamente il regista Antoine Gindt ha vestito i coristi-danzatori alludendo agli asini, alla asinità che Bruno vedeva intorno a lui. Il simbolo dell'asino ha grande tradizione, almeno dal trecentesco *Roman de Fauvel* (un cavallo, per precisione, ma con molti attributi che si travasano poi nel simbolo asinino)¹⁷. Non possiamo qui ripercorrere la fitta trama di significati e antitesi che Bruno assegna alla figura dell'asino sapiente/ignorante, negativo/positivo.¹⁸ Vediamo il testo di Busellato-Balestrini-Bruno:

3. PROCESSO I – CARNEVALE (VENEZIA)

[Bruno, Inquisitore I, Voci Maschili e Femminili.] – Piazza pubblica. Bruno, a parte, tace.

VOCI MASCHILI
Festa festa carne festa
Vale carne festa carta

VOCI MASCHILI E FEMMINILI
Canta balla

¹⁶ Rimando ancora, per questi argomenti, al testo di Morea, Busellato 1999.

¹⁷ Il testo fondamentale al riguardo è Bent, Wathey 1998.

¹⁸ Cfr. Drewermann (1992) e Ordine (1987, soprattutto i capp. 2, "Miti, favole, racconti: i materiali asinini"; 6-7, "Asinità-positiva: fatica, umiltà tolleranza" e "L'asinità negativa: ozio arroganza"; 9, "Nel labirinto della verità" e 11, "L'asino come i Sileni: le apparenze ingannano").

Strica intrica
Mangia bevi
Spengi alluma
Fuori ch'è dentro
Dentro ch'è fuori

VOCI FEMMINILI
Ecco arriva l'Inquisitore...
Entra l'Inquisitore I

INQUISITORE I
Ordine!

[part. p. 181 ultima batt.]
[**declamato sulla sola nota Fa³**]

INQUISITORE I –
Se desordine è foco, securità è brage:
infinito fastidio immenso dolo apprendo.

VOCI MASCHILI E FEMMINILI –
Fastidito.

INQUISITORE I –
D'un Nolano immense fantasie,
infinite pazzie et eresie
Mocenigo ha denunziato.

SUSSURRONI –
Pesta pesta quel Nolano!

INQUISITORE I –
Fantasie contra ordine fissato.

[**p. 198, scala cromatica disc. dell'Inquisitore**]

Pazzie contra veritade certe.
Eresie contra Fede Santa.
Infinite et immense et esecrate e processate.

VOCI MASCHILI E FEMMINILI –

[**Accelerando prolungato fino alla fine**]

Carne pesta processate!

Con questa scrittura Filidei ottiene la rappresentazione fonosimbolica dei corpi trascinati senza ragione, passivi, spossati: la violenza fonica e ritmica della conclusione della scena non rappresenta affatto una liberazione, come ipotizzano Bachtin e più tardi Han in altri contesti, ma delirio e dolore umano desoggettivizzato, per nulla "liberatorio".

Questa smisurata accelerazione viene realizzata con una intensificazione strumentale e un sempre più fitto intreccio poliritmico: quartine di crome – terzine di crome (3 in luogo di 2) – quartine di semicrome (con coro che torna a quartine di crome) – spezzature con inserimento di pause nelle quartine di semicrome, che danno ulteriore senso di accelerazione e disorientamento.

pp
Car - ne - pe - sta pro - ces - sa - te! Car - ne - pe - sta pro - ces - sa - te!

f

ff

ff

ritmo asimmetrico rapido

Fig. 3 – Sequenza ritmica del finale della scena 3

In chiusura l’Inquisitore Primo conquista l’intera scena: l’esclamazione “Vale!”, ripetuta più volte (Filidei 2015, 205) lo riporta allo stesso Fa³ su cui era entrato in scena (urlando: “Ordine!”), poi ripetuto fino alla fine, segno della ostinazione e immobilità di un potere superiore, distaccato e immobile: né Bruno né il baccanale del Carnevale lo hanno minimamente influenzato o modificato.

In questa scena orgiastico-giustizialista¹⁹, quindi, si distinguono tre livelli:

- 1) quello più basso e vicino al dionisiaco da bassaridi (o meglio da “bestie” bruniane), l’abolizione dell’umano;
- 2) quello della giustizia imposta dalla protervia del dogmatismo umano;
- 3) quello dell’isolamento di Bruno chiuso in un autismo afasico.

Quale di questi è “autentico”, quale è la “vera” umanità, dov’è la forza liberatoria della festa? Chi cerca la verità con furore, con fedeltà totale alla conoscenza, appare condannato all’isolamento, e la festa non può aver alcuna funzione liberatoria redentiva per lui. E per l’ennesima volta la musica espone senza finzioni questa tragica verità.

6. Conclusione

Abbiamo rapidamente ripercorso le immagini musicali del Carnevale dalla prima opera nella composita e incoerente concezione del barocco veneziano, all’autismo di Schumann, dal *Todestrieb* melanconico del Carnevale di Rio alla scelta di responsabilità individuale del filosofo contro il dionisismo bestiale-asinino della massa: sono quattro aspetti della concezione negativa del tempo della festa, della maschera e del Carnevale stesso.

Essi delineano una lunga durata di un modo di considerare la festa e la maschera non nel senso del comico, non del grottesco, neppure dell’umorismo pirandelliano (a sua volta categorialmente opposto al comico), ma come il volto della melanconia nera e autistica, dell’isolamento ancor più forte davanti a una riduzione dell’uomo a fisicità e corpo esibito, eccessivo, persino fastidioso. Nel paradigma del riconoscimento, questo atteggiamento anti-fisicalista sembra

¹⁹ La scena di giudizio è un *topos* di lunga tradizione nel teatro musicale, e Filidei qui non dimentica questa lunga tradizione. Ho provato a ricostruirne una parte, con i suoi contenuti politici, a proposito dell’età di Donizetti e Verdi, ma con considerazioni di più ampia portata in Rostagno 2013.

opposto allo spirito di celebrazione liberatoria tradizionalmente assegnata al Carnevale. Ma che questa considerazione sia ormai anacronistica, nell'attuale società della perenne festività e del continuo mascheramento, viene confermato dal fatto che oggi nessuno sente più il clima del Carnevale; che bisogno c'è ancora di un tempo della festa, di un momento mitico-liberatorio come quello del Carnevale, ridotto soltanto a una delle molte comuni occasioni per mettersi in mostra, per dare una rappresentazione fittizia di se stesso, in una vita sociale che è in sé perennemente una vita falsa, una rappresentazione da palcoscenico, una continua ostentazione di floridezza e fisicità, estesa senza distinzione ad ogni altro giorno dell'anno, persino nel tempo e nello spazio del lavoro? Ma è proprio per lo stridente contrasto con questa performance di sé stessi che la musica ha così spesso trovato a sé più congeniale il ritratto dell'uomo isolato, estraneo, io grande melanconico che proprio fra gli asini scende nel profondo e si chiude in sé stesso, si riconosce per ciò che realmente è: una stanza chiusa senza porte né finestre. L'estraneità e la malinconia nera che la musica ha dimostrato da almeno due secoli verso la rappresentazione del Carnevale, mi sembra confliggere a fondo con questo che è e resta un risvolto oscuro di una tradizione luminosa e gioiosa, almeno apparentemente.

La musica dice sempre la verità più potente e insopprimibile del soggetto, dando voce a ciò che lo trascina senza finzioni, senza maschere e senza nascondimenti dello stato profondo di una società: l'esempio della rappresentazione musicale del Carnevale nella storia recente lo ha ampiamente confermato con la sua assordante apoteosi del vuoto melanconico, della falsità del tempo della festa, ormai del tutto inutile e persino negativo nella "società del riconoscimento" esteriore, nella continua festa della irresponsabilità umana. In tal senso la musica del Carnevale nella neomodernità denuncia la durissima necessità di abolire ogni festa in quanto inevitabilmente falsa e falsante; le due vie d'uscita opposte sono quella della melanconica del vuoto esistenziale, e quella del ritorno alla responsabilità del tempo del lavoro.

Riferimenti bibliografici

- Arnould E.J., Thompson C.J. (2005), "Consumer Culture Theory (CCT): Twenty Years of Research", *Journal of Consumer Research*, vol. 31, n. 4, 868-882, doi: 10.1086/591204.
- Benasayag Miguel (2018), *Fonctionner ou exister?*, Paris, Éditions le Pommier-Humensis. Trad. di Eleonora Missana (2019), *Funzionare o esistere?*, Milano, Vita e Pensiero.
- Bent Margaret, Wathey Andrew, eds (1998) *Fauvel Studies: Allegory, Chronicle, Music and Image in Paris*, *Bibliothèque Nationale de France, MS français 146*, Oxford, Clarendon Press.
- Blake William (1992 [1794]), "London", in Id., *Songs of Innocence and Songs of Experience*, New York, Dover, 41-42.
- Borgna Eugenio (2008), *Malinconia*, Milano, Feltrinelli.
- Cocchiara Giuseppe (2015), *Il mondo alla rovescia. I primi studi sul folklore, la cultura popolare e irrazionale e sul rovesciamento dissacrante della società*, presentazione di Piero Camporesi, Torino, Bollati Boringhieri.
- Conrieri Davide, a cura di (2011), *Gli incogniti e l'Europa*, Bologna, I libri di Emil.
- Damasio Antonio (1994), *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York, G.P. Putnam's Sons. Trad. di Filippo Macaluso (1995), *L'Errore di Cartesio*, Milano, Adelphi.
- DaMatta Roberto (1979), *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Daverio John (2015), *Robert Schumann. Araldo di una "nuova era poetica"*, a cura di E.M. Polimanti, Roma, Astrolabio. Ed. orig. (1997), *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, New York-Oxford, Oxford UP.
- Dennet Daniel (1991), *Consciousness Explained*, London, The Penguin Press.
- Drewermann Eugen (1992), *Giordano Bruno oder der Spiegel der Unendlichkeit*, München, Kösel. Trad. di Enrico Ganni (2000 [1994]), *Giordano Bruno*, Milano, Rizzoli.

- Filidei Francesco (2015), *Giordano Bruno. Opera in due parti e dodici scene*, libretto di Stefano Busellato su testi originali e di Nanni Balestrini tratti da Giordano Bruno, voll. I-II, Roma-Milano, Edizioni musicali Rai Trade.
- Fléchet Anaïs (2009), “Um mito exótico? A recepção crítica de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959-2008)”, *Significação*, vol. 36, n. 32, 43-62, doi: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68091.
- Gigliucci Roberto (2009), *La melanconia. Dal monaco medievale al poeta crepuscolare*, Milano, Rizzoli.
- Glixon Beth, Glixon J.E. (2006), *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Han Byung-Chul (2016 [2010]), *Müdigkeitsgesellschaft Burnoutgesellschaft Hoch-Zeit*, Berlin, Matthes&Seitz. Trad. di Federica Buongiorno (2020 [2012]), *La società della stanchezza*, Roma, Nottetempo.
- (2015), *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag. Trad. di Vittorio Tamaro (2019), *La salvezza del bello*, Milano, Nottetempo.
- Heller Ágnes (2020), *Tragedia e filosofia. Una storia parallela*, trad. di Andrea Vestrucci, Roma, Castelvecchi. Ed. orig. (2020), *Tragedy and Philosophy. A Parallel History*, ed. by John Grumley, David Roberts, Pauline Johnson, Leiden, Brill.
- Honneth Axel (1992), *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. di Carlo Sandrelli (2002), *Lotta per il riconoscimento*, Milano, Il Saggiatore.
- (2018), *Anerkennung. Eine europäische Ideengeschichte*, Berlin, Suhrkamp. Trad. di Flavio Cuniberto (2019), *Riconoscimento: Storia di un'idea europea*, Milano, Feltrinelli.
- Hugo Victor (1836 [1830]), *Œuvres complètes de Victor Hugo, Drame III, Hernani*, Paris, Renduel. Introduzione, trad. e note di Enrico Groppali (2000), *Ernani; Il re si diverte; Ruy Blas*, Milano, Garzanti.
- Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz (1964), *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, London, Nelson. Trad. di Renzo Federici (1983), *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi.
- Latour Bruno (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Lattarico Jean-François (2012), *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine au XVII^e siècle*, Paris, Champion.
- Lourenço Eduardo (2006), *Mitologia della saudade*, trad. di Paola D'Agostino, Napoli, Orientexpress. Ed. orig. (1999), *Mitologia da saudade, seguido de Portugal como destino*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Miato Monica (1998), *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki.
- Morea Donatella, Busellato Stefano (1999), *Nietzsche e Bruno. Un incontro postumo*, con il carteggio completo fra Nietzsche e Heinrich von Stein 1882-1885, Pisa, ETS.
- Noë Alva (2009), *Out of Our Heads: Why You are Not Your Brain, and Other Lessons From the Biology of Consciousness*, New York, Hill and Wang. Trad. di Silvano Zipoli Caiani (2010), *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2015), *Strange Tools. Art and Human Nature*, New York, Hill and Wang.
- Ordine Nuccio (1987), *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Milano, La nave di Teseo.
- Perniola Mario (2009 [1980]), *La società dei simulacri*, Milano, Mimesis.
- Recalcati Massimo (2009), *Lavoro del lutto, melanconia e creazione artistica*, Alberobello, Poiesis.
- (2019), *Le nuove melanconie. Destini del desiderio nel tempo ipermoderno*, Milano, Raffaello Cortina.
- Rosand Ellen (1991), *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press.
- Rosenwein B.H. (2007), *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell UP.
- (2015), *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge, Cambridge UP. Trad. di Riccardo Cristiani (2016), *Generazioni di sentimenti. Una storia delle emozioni, 600-1700*, Roma, Viella.
- Rostagno Antonio (2013), “Temi del dibattito politico-costituzionale nell'opera risorgimentale. Il processo e la separazione dei poteri”, in Eugenio Imbriani (a cura di), *Sud e nazione. Folklore e tradizione musicale nel Mezzogiorno d'Italia*, Lecce, Università del Salento, 265-311.
- Varela Francisco, Rosch Eleanor, Thompson Evan (1991), *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge-London, The MIT Press.



Citation: B. Krulic (2020) La Descente de la Courtille ou le Peuple en carnaval. *Lea* 9: pp. 391-398. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12444>.

Copyright: © 2020 B. Krulic. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

La Descente de la Courtille ou le Peuple en carnaval

Brigitte Krulic

Université Paris Nanterre
([<brigitte.krulic@parisnanterre.fr>](mailto:brigitte.krulic@parisnanterre.fr))

Abstract

In the first half of the 19th century, the “Descente de la Courtille” (la Courtille is one of the popular suburbs around Paris) sets a term to the Carnival celebrations. From the newspapers articles, drama shows, chronicles, literary production which describe the parade, emerges the idea that the wild street procession acts like a visual dramatization of what is called, since the Revolution's days, “The People” as the subject and actor of modern history. We propose to analyze a corpus of contemporary texts which document this perspective and indirectly give voice to political and philanthropic issues currently debated during the Bourbon Restoration and the July Monarchy.

Keywords: Bourbon Restoration and July Monarchy, Carnival celebrations in Paris, democracy, equality, representations and perceptions of the people

Des dernières années de la Restauration jusqu'au milieu du XIXe siècle, la Descente de la Courtille clôture le carnaval parisien, au matin du mercredi des Cendres. Des guinguettes de la barrière de la Courtille, au cœur des faubourgs populaires, une cohue hétéroclite de charrettes, de fiacres et de cabriolets déferle par les boulevards, des hauteurs de Belleville jusqu'à l'Hôtel de Ville; les fêtards masqués qui s'y entassent pêle-mêle apostrophent les badauds accourus en foule, les couvrant de farine, de boue et de détrit.

C'est en 1822 que la troupe du Cirque moderne lance l'idée de cette parade burlesque qui vit son âge d'or jusqu'à la Révolution de 1848; la période est marquée par une série d'insurrections violemment réprimées et par l'émergence de la “question sociale”, sur fond de lente démocratisation du pays. Les témoignages d'époque abondent: représentations graphiques (Gavarni, Gustave Doré, Daumier), articles de presse de tous bords politiques, guides touristiques, évocations théâtrales et littéraires et même un opéra (Wagner, *La descente de la Courtille*, 1841). Il s'en dégage une idée récurrente, exprimée de manière

plus ou moins explicite: ce que l'extravagant défilé met en scène, c'est le Peuple, la figure énigmatique et inquiétante que la Révolution a promue au rang d'acteur et de principe légitimant de l'histoire.

Les conservateurs fustigent ces "bacchanales du peuple français" en des termes qui évoquent les débordements de l'insurrection révolutionnaire d'un peuple hors de contrôle: vision d'effroi où se déploie le nivellement social destructeur de la civilisation. "La première fois que j'ai vu le peuple... c'était par une affreuse matinée, le mercredi des Cendres, à la descente de la Courtille [...]", raconte Musset. "Je commençai à comprendre le siècle et à savoir en quel temps nous vivons" (2009 [1836], 283-284). La concomitance du carnaval et de certains épisodes insurrectionnels (le sac de l'Archevêché de Paris en février 1831 et la Révolution de février 1848) alimente ces représentations. Pour la presse ouvrière et les représentants du socialisme utopique, la Descente – plus généralement le carnaval sont éminemment suspects: infiltrés par la police, manipulés par une lie crapuleuse qui jette le discrédit sur le peuple et l'enfoncé dans l'abrutissement. Position résumée par Victor Hugo dans *Les Misérables*: "De certaines fêtes malsaines désagrègent le peuple et le font populace" (1951 [1862], 1392); elle s'inscrit dans la continuité de la Révolution: la Commune de Paris avait interdit le carnaval en 1790; il ne sera rétabli qu'au tournant du siècle, sous le Consulat.

Nous proposons d'analyser ici un ensemble de témoignages contemporains sur la Descente de la Courtille au prisme des représentations du peuple; on y trouvera l'écho des préoccupations hygiénistes et morales des enquêteurs sociaux et des représentants du socialisme dit utopique, ainsi que l'empreinte des clivages politiques du premier XIXe siècle. Faut-il contrôler étroitement les dangereuses classes laborieuses, quitte à leur concéder avec le carnaval un espace de défoulement, ou faut-il au contraire les éduquer afin qu'elles renoncent à des divertissements réputés dégradants?

1. *Les saturnales du peuple*

Dans la très grande majorité des évocations de la Descente, le lecteur est frappé par la récurrence de certains motifs et par le recours quasi-systématique aux mêmes éléments lexicaux. Prenons pour exemple un guide des lieux de plaisir parisiens daté de 1830. Au petit matin, raconte l'auteur, les fêtards qui ont passé la nuit du mardi gras à faire bamboche dans les guinguettes n'attendent plus, pour rentrer dans la capitale, que l'arrivée des masques qui sortent des différents bals de Paris:

[...] des hommes et des femmes masqués sortant de tous les côtés, parcourant la rue de Belleville, les habits en désordre, crottés jusqu'aux genoux, la figure pâle et remplie de poussière; des femmes hurlant, véritables bacchantes, excitant leurs maris à s'enivrer et leur en donnant l'exemple; des menuisiers, des cordonniers, des commis, des marchands, des étudiants, toute espèce de gens mêlant et confondant les conditions, et ne connaissant plus aucune distance; des filles de joie, à pied ou en voiture découverte, proférant des paroles auxquelles les oreilles ne sont pas accoutumées; des hommes trébuchant à chaque pas, se querellant, se battant, cherchant leurs femmes qu'ils viennent de perdre dans la foule, jurant les traitant d'infidèles, en se servant de termes plus expressifs; des chiffonniers se roulant par terre sans pouvoir se relever, des buveurs criant aux fenêtres et inondant les passants; [...], voilà ce que l'on nomme la descente de la Courtille. (*Promenade à tous les bals publics de Paris* 1830, 168-169)

Le ton est donné, le décor campé: confusion, cacophonie, brouillage des distinctions de classes et des règles sociales, paroles et gestes incontrôlés qui défient le sens de la mesure et le bon goût, bagarres et échauffourées. La Descente de la Courtille a son roi: l'énigmatique Mi-

lord l'Arsouille. De son cabriolet attelé de superbes chevaux anglais, avec ses trois piqueurs qui sonnent des fanfares, il fait pleuvoir sur la foule une pluie de pièces d'or frites dans la graisse qu'on se dispute avidement (Luchet 1833, 41; Gastineau 1862, 76). C'est un authentique aristocrate britannique, Lord Seymour, prince de la bohème à ses heures, qui, selon la rumeur publique, se dissimule sous ce sobriquet emblématique d'un carnaval égalitaire redistributeur de richesses; milord *et* canaille, puissant de ce monde *et* gibier de potence, Milord l'Arsouille aurait inspiré à Eugène Sue le personnage du prince Rodolphe des *Mystères de Paris* (1843).

La transgression la plus immédiatement visible, c'est le défilé des masques. Chaque année, de la Restauration à la fin du Second Empire, la Préfecture de police édictait une ordonnance rappelant les mesures d'ordre public applicables en période de carnaval: il était interdit de porter le masque sur la voie publique entre six heures du soir et dix heures du matin; de même, les injures et les gestes obscènes étaient explicitement prohibés (Faure 1978, 174 sq.). Dans ses *Mémoires*, le préfet de police Gisquet justifie ces mesures destinées à dissuader les élégants de la bonne société d'imiter "la classe la plus abjecte" (1840, IV, 225). L'objectif des autorités était d'empêcher, même au milieu des débordements de la liesse populaire, la prolifération incontrôlée des sources de confusion, potentiellement criminogène; dans l'espace public, être et paraître ne devaient pas être dissociés. Mais les fêtards masqués juchés sur les voitures découvertes ne laissaient pas intimider: et dans le bruyant tohu-bohu, bien malin qui arrivait à distinguer la duchesse de l'"impure" et le dandy du portefaix.

La Descente de la Courtille renouvelle les saturnales et bacchanales de l'Antiquité (Privat d'Anglemont 1878, 256; *L'Atelier*, n. 6, mars 1844, 404-405; Hugo 1951 [1862], 1391): c'est une référence obligée chez nos auteurs, frottés d'humanités classiques. Par ailleurs, un chroniqueur mondain résume un sentiment très partagé: "tout le monde disait 'c'est infâme, c'est ignoble', mais tout Paris y était" (Privat d'Anglemont [1878], 256). C'est un spectacle qu'il faut absolument avoir vu une fois dans sa vie, renchérit le *Guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris* (1851, 89). Relevons les qualifications d'*infâme* et d'*ignoble* qui indiquent une flétrissure morale. Tout au long du parcours, la Descente de la Courtille met en scène les excès carnavalesques: l'ivresse, l'impudicité, la souillure qui font surgir l'animalité refoulée:

Les hommes et les femmes étaient ivres, pantelants, souillés de lie;
 Les travestissements étaient déchirés et pleins de boue;
 Les coiffures étaient en haillons;
 Les chaussures étaient perdues;
 C'était l'ivrognerie dans toute sa laideur;
 Le vice dans sa toilette de négligé. (*Petit Journal*, 10 février 1864)

Même constat accusateur dans la *Confession d'un enfant du siècle*, publiée en 1836: "Cette muraille de spectateurs sinistres avait, dans ses yeux rouges de vin, une haine de tigre. Sur une lieue de long tout cela grommelait, tandis que les roues des carrosses leur effleuraient la poitrine, sans qu'ils fissent un pas en arrière" (Musset 2009 [1836], 283-284). Benjamin Gastineau, typographe proudhonien et futur communard, force le trait: une "foule en délire, [qui] serpente dans la rue, dans le ruisseau, clapotant, chantant, hurlant, cancanant, grinçant, glapissant, grimaçant et s'accrochant aux liquoristes [...], se vautrant dans une volupté de pourceaux" (1862, 94-95). Jugée tout aussi choquante, la confusion qui brouille ce que nous appellerions aujourd'hui les représentations genrées et la répartition sexuée des espaces urbains: "échevelées, crottées, déchirées, au regard hébété de la fatigue du vice, aux lèvres vertes, aux seins froissés, aux vêtements maculés", les femmes investissent l'espace public avec le bonnet

de police enfoncé sur l'oreille et "la pipe culottée entre les dents" (*ibidem*). Dans la mouvance des réformateurs modernes, citons *L'Atelier*, journal fondé et rédigé par des ouvriers proches du socialisme chrétien de Buchez, qui, très régulièrement pendant les années 1840, publie en février un article vitupérant les "jours abominables et funestes" du carnaval. Avec l'"effronterie des cyniques" et la "lubricité des satyres" s'y renouvellent les "antiques turpitudes" qui ravalent ceux qui s'y adonnent au rang des "derniers des animaux", avant que le lever du soleil, au matin des Cendres, ne révèle dans toute sa laideur le spectacle dégradant des acteurs "couverts de fange". "C'est au milieu des ténèbres, poursuit le rédacteur, à l'heure où se commettent les mauvaises actions et les crimes, que ce Paris de l'égout se lève, aujourd'hui, pour recommencer son immonde bacchanale" (*L'Atelier* n. 6, mars 1844).

Bien peu de gaîté libératrice, somme toute, dans cette Descente qui marque les retrouvailles avec le morne quotidien et l'entrée en Carême: "Spectacle plein d'humiliation/ Plus triste que le signe pénitent du jour/ Lamentable comme décrépitude humaine", fustige le *Petit Journal* (10 février 1864). Dans la lumière blême du petit matin, les héros de la fête font piteuse figure: livides, crottés et transis, tels ce garçon boucher costumé en Turc:

Il brille dans un char numéroté, suivi par une troupe de gamins qui le couvrent de farine et de jaunes d'œufs. Il rit, il chante, il beugle, il grelotte. Son œil est mort, son teint pâle, ses lèvres violettes, sa jambe avinée. Sa joie a quelque chose de hideux et de sombre. [...] Il roule d'une portière à l'autre de la voiture comme une masse brute et inerte. (*Le Charivari*, 19 février 1836)

Pour le Turc de Carnaval, la Descente s'achèvera au poste de police, puis à l'Hôtel-Dieu où l'on soignera les blessures qu'il a récoltées dans les bagarres. D'autres fêtards semblent déjà marqués par la mort, avec leur "figure couverte d'une pâleur mortelle, à peine dissimulée par une couche de poussière fétide, les traits tirés, décomposés par une dernière nuit d'excès et de débauches" (*Guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris* 1851, 90). "Yeux caves, cheveux en désordre, [...] poitrines haletantes, voix rauques, regards éteints, visages lugubres" que la lumière impitoyable révèle: c'est un cortège de morts-vivants qui s'avance. Quelques intrépides s'efforcent de "faire bonne contenance et de défendre pied à pied l'empire du Mardi gras; ils forment un bataillon sacré [...], menaçant mercredi du geste et de la parole", tandis que les cloches qui retentissent semblent sonner l'heure du Jugement dernier (Tixier 1852, I, 57, 63). L'heure est à la pénitence, dans l'angoisse du châtement qui viendra sanctionner les débordements. Le lien entre le carnaval et l'épidémie de choléra-morbus qui se répand à la fin de mars 1832 est promptement établi; le carnaval de 1833, note Auguste Luchet, a été particulièrement brillant, comme si le peuple voulait dissiper les mauvais souvenirs de l'année précédente, assombrie par le choléra et la répression de l'insurrection républicaine de juin: "pour ne pas entendre la voix secrète qui s'élevait sombre et sévère en lui, le peuple a battu des pieds et des mains: il a crié, il a chanté, il a fait tout le bruit qu'il a pu" (Luchet 1834, II 370-371). La "mascarade du choléra" a inspiré des pages célèbres à Heinrich Heine, correspondant à Paris de la *Allgemeine Zeitung* d'Augsbourg et à Eugène Sue: alors que défilent les charrettes chargées de cadavres, narguer le "Bonhomme Choléra" en l'abreuvant de lazzi, n'est-ce pas s'efforcer de conjurer la peur de la contagion? (Heine 1860, 133 sq.; Sue 1983, 792 sq.).

2. L'égalité des conditions mise en scène

Si la Descente de la Courtille rencontre un tel succès, c'est parce qu'elle donne à voir un microcosme social; au rythme du cortège défilent les protagonistes de la Comédie humaine.

Mais plus que la bigarrure des costumes qui appartient au registre attendu du carnaval, c'est la promiscuité scandaleuse entre l'orgie au champagne et l'orgie populaire qui frappe les contemporains. Les témoignages concordent: la Descente rassemble dans une cohue indifférenciée les noceurs de bonne famille qui sortent des bals masqués et un public de petits artisans, d'ouvriers qualifiés et de domestiques qui constituent alors le gros des classes laborieuses parisiennes: "des menuisiers, des cordonniers, des commis, des marchands, des étudiants, toute espèce de gens mêlant et confondant les conditions, et ne connaissant plus aucune distance" (*Promenade à tous les bals publics de Paris* 1830, 168-169). Ou encore: "... on faisait tapage tous ensemble, c'était l'égalité dans l'orgie" (Labédollière 1860, 303). Que des riches éduqués s'encanaillent en jetant et recevant avec délectation de la farine et de la boue est, selon ces témoins, d'autant plus consternant qu'ils oublient leur condition au vu et au su de tous, en plein jour, dans l'espace public; en s'affranchissant des règles sociales qui imposent le respect des distinctions entre classes, ils s'avalissent et descendent en dessous des derniers rangs du peuple (Luchet 1833, 41; Grandville 1840, 68). En effet, c'est aux "capacités" qui forment le socle sociologique du régime qu'il incombe de donner l'exemple: l'intériorisation des barrières sociales et le respect des hiérarchies constituent les garde-fous de l'ordre politico-social menacé par l'"égalité des conditions", pour reprendre le concept de Tocqueville (*De la Démocratie en Amérique*, 1835 et 1840). Certes, le suffrage censitaire restreint considérablement le corps électoral (environ 200 000 électeurs à l'échelon national) et donc l'exercice de la démocratie représentative. Mais le sacre de l'individu – l'égalité de droits consacrée par la Déclaration des Droits de l'homme et du citoyen et mise en application sous la Révolution et l'Empire – érode les distinctions de naissance et la logique de l'honneur qui assigne à chacun ses droits et devoirs statutaires.

Ce peuple qui, littéralement, "s'oublie" – les allusions aux vomissements d'aliments ou d'injures et aux jets de boue et d'ordure sont récurrentes – apparaît donc, sous la plume des chroniqueurs considérés, comme une masse anonyme et grégaire dont les attributs les plus évidents sont l'agressivité et la propension à donner libre cours aux instincts les plus bas: des "pourceaux" (Gastineau 1862, 101) mâtinés de "tigres" menaçants (Musset 2009, 283-284). "Un de nos amis, assis sur le siège, tomba, au risque de se tuer, sur le pavé. Le peuple se précipita sur lui pour l'assommer; il fallut y courir et l'entourer" (Musset 2009, 283-284). Quant aux badauds qui se délectent du spectacle sans y participer, leur attitude témoigne d'un voyeurisme malsain: "Les hommes du meilleur monde – les étrangers de distinction, les dandys et les merveilleux allaient voir, en calèche découverte, la Descente de la Courtille. Avec une lorgnette au bout de leurs doigts gantés" (*Le Petit journal*, 10 février 1864).

L'effroi qu'inspirent les débordements des classes dangereuses est perceptible: s'y mêle aussi la répulsion qui affleure aussi dans de nombreuses enquêtes sociales, comme celles de Villermé, envers la dégradation physique et morale des prolétaires dans leurs taudis: au prisme de la perspective hygiéniste et philanthropique qui les inspirent, les conditions de vie des pauvres y sont souvent décrites en termes de désordre moral, voire de bestialité (Bouchet 2014, 57 sq.). Les journalistes, publicistes et rédacteurs de guides touristiques qui représentent la très grande majorité des auteurs analysés noircissent le trait pour des raisons évidentes: volonté de cultiver le pittoresque en multipliant les détails incongrus ou les pointes graveleuses qui titilleront les lecteurs, sensibilité romantique pour les contrastes violents et pour le spectacle bariolé de déguisements "faux, bizarres, monstrueux" (Grandville 1840, 68). Quant à la référence au 'peuple', elle relève d'une généralisation: les fêtards décrits par les chroniqueurs représentent un groupe numériquement restreint, certes très voyant, de quelques milliers d'individus qui peuvent s'offrir le luxe tout relatif d'une nuit d'excès, sans trop se soucier de la journée de travail qui sera perdue (Delattre 2000, 173 sq.).

Par ailleurs, ce peuple masqué est à proprement parler sans visage: ce ne sont pas des individualités qui défilent, mais des types humains et des personnages que la stylisation des costumes et l'outrance du trait rendent immédiatement identifiables. Que pour désigner les participants et les spectateurs aux festivités carnavalesques, les descriptions fassent des références si constantes à une entité appelée peuple n'est ni anodin ni fortuit; le spectre qui hante l'âge démocratique, c'est ce peuple insaisissable aux contours mal définis, sacré par la Révolution "*deus ex machina* de la politique" (Julliard 1997, 2359; Rosanvallon 1998), mais exclu de l'exercice de la souveraineté et qui s'enflamme par brusques flambées de révolte pour réclamer ses droits. La monarchie de Juillet qui coïncide largement avec la revitalisation du carnaval avait déçu les espoirs des combattants des Trois Glorieuses (27-29 juillet 1830). Après les révoltes ouvrières de 1831 et 1834 et les insurrections républicaines de 1832 et 1839, le parti du "mouvement" était soumis à une surveillance sourcilleuse. Chez les tenants du juste milieu louis-philippard et chez les notables soutiens du régime, la mémoire douloureuse de la Terreur était encore bien vivante. Et de fait, selon de nombreux chroniqueurs, le maintien du carnaval ne s'expliquerait que "par sa rencontre opportune avec le chaos socio-politique postérieur à 1789, qui dégraderait cette fête ancienne, ce désordre fonctionnel en orgie gratuite où la populace urbaine pourrait enfin s'emparer impunément de la rue et de la nuit, mais sans trop savoir pourquoi" (Delattre 2000, 167).

Chez les réformateurs modernes et les représentants du mouvement ouvrier, la condamnation de la fête canaille est aussi radicale, mais elle s'effectue au nom de principes tout différents: la volonté d'émanciper le peuple et l'exaltation de l'ascèse militante. Le Carnaval donne l'occasion de fustiger la soif de volupté de l'immorale bourgeoisie louis-philipparde qui donne aux travailleurs l'exemple de l'intempérance (Bouchet 2014, 57 sq.). *L'Atelier* oppose les "passions honteuses" qui s'y déchaînent aux fêtes patriotiques célébrées sous la Révolution, qui élevaient l'âme et favorisaient le "sentiment social". Le peuple ne s'était-il pas alors imposé un "carême civique" pour pouvoir nourrir les soldats de la Révolution et courir aux frontières? Comme beaucoup de socialistes et de républicains de l'époque, les rédacteurs exaltent la mémoire glorieuse de la Grande Nation militaire et patriotique qui doit se montrer digne de sa mission universelle:

Il faut des hommes à la France pour qu'elle soit toujours digne de son nom et montre la voie à l'humanité. Ses enfants laborieux le savent et refuseront d'aller s'amollir dans des fêtes scandaleuses pour devenir semblables à des Romains dégénérés qui n'avaient plus la force de soulever une lance lorsque les Barbares ont déferlé. (*L'Atelier*, n. 6, mars 1844)

Pour cette raison, ils revendiquent haut et fort le "puritanisme" qu'on leur reproche: car exhorter les travailleurs à la tempérance, c'est prendre le contre-pied du discours conservateur qui invoque l'immaturation supposée des citoyens dits "passifs" pour les écarter de l'exercice de la souveraineté. Le carnaval, accusent-ils, renforce l'ordre établi en enfonçant le peuple dans sa misère: les germes de maladies mortelles s'y propagent, les femmes perdent toute pudeur, on gaspille l'argent durement gagné pour acheter des "oripeaux" et s'enivrer et la famille se dissout dans le laisser-aller et les dettes. L'égalité affichée n'est que leurre et simulacre: "... là, tout le monde se serre la main, s'embrasse, se tutoie: c'est l'égalité dans toute sa latitude, mais c'est l'égalité du vice" (*L'Atelier*, n. 6, mars 1844). On retrouve ces arguments chez Gastineau, qui à l'époque où il écrit son essai sur le carnaval, vit en déportation en Algérie; la société moderne qui consacre la suprématie de l'argent comme critère de distinction sociale, observe-t-il, a dénaturé le sens transgressif du carnaval ancien; derrière les excès ne subsiste que le "vide incommensurable" d'une humanité désormais privée de repères:

Aujourd'hui qu'il n'y a plus de classes, plus de visages, plus de caractères, plus de contrainte morale, [...], aujourd'hui que la pièce de cent sous fait seule la noblesse et la démarcation entre les hommes, aujourd'hui que le masque d'argent blêmit toutes les figures, [...] à quoi bon le Carnaval, puisqu'il dure depuis le jour de l'an jusqu'à la Saint-Sylvestre? (1862, 89)

Si le gouvernement se montre si étrangement tolérant envers la mascarade carnavalesque qui défile depuis la Courtille, c'est parce qu'il y trouve intérêt. Tout d'abord parce qu'une purgation annuelle, limitée dans le temps et l'espace, est plus aisément contrôlable que la menace diffuse de menées séditeuses: un peuple corrompu par les plaisirs "ignobles" se mène plus facilement (*L'Atelier* n°6, février 1841). Et quelle aubaine pour la police qui peut déployer ses légions de mouchards au milieu de la foule en liesse: "... ce rire est suspect. [...] Il y a du gouvernement là-dedans. [...] De certaines fêtes malsaines désagrègent le peuple et le font populace; et aux populations comme aux tyrans il faut des bouffons" (Hugo 1951 [1862], 1392). Peuple de citoyens et populace esclave, Jean Valjean et Thénardier: c'est toute la vision hugolienne des *Misérables* que déroule la superbe scène du carnaval, le jour des noces de Marius et de Cosette, en un ultime face à face des protagonistes du roman: un instant, la voiture où les mariés et leur ange tutélaire ont pris place se trouve immobilisée dans la cohue des chars; un instant, puis la voiture se remet en marche (*ibidem*).

La conjonction exemplaire des deux forces éruptives, le carnaval et la Révolution, s'opère en février 1848; le sac de Notre-Dame et de l'Archevêché de Paris, le mardi gras de 1831, puis l'émeute populaire survenue pendant le carnaval de Grenoble en mars 1832 l'avaient préfigurée, en la laissant inachevée. En 1848, les jours gras revinrent avec un peu d'avance sur le calendrier – le mardi gras tombait le 7 mars. "Après les Fous dans la maison de Dieu, c'était les Fous dans le palais du Prince. [...] La Courtille avait déménagé aux Tuileries" (Faure 1978, 118). Mais cette année-là, le mercredi des Cendres eut lieu en juin, lorsque la tragique répression de l'insurrection ouvrière eut raison de l'esprit fraternel des premiers jours de la Révolution (Faure 1978, 115). De cette conjonction, nul n'a dressé de tableau plus saisissant que Daniel Stern [Marie d'Agoult], dans son *Histoire de la Révolution de 1848*: le 24 février, les Tuileries sont envahies par la foule des insurgés, "excitée par sa propre licence, ivre de joie d'abord, de vin ensuite". Le château devient alors le théâtre d'une immense orgie, d'une "saturnale indescriptible"; on revêt les costumes d'apparat abandonnés par la famille royale et les courtisans, on mime les cérémonies de cour, avant de former le cortège portant le trône qu'on se dispose à brûler.

On prépare une marche triomphale. Des tambours battent de fantasques roulements. [...] Une multitude armée de piques au bout desquelles pendent des lambeaux de pourpre, de damas, de brocaris, des habits de cour, des livrées, brandissant des baïonnettes et des sabres auxquels se sont enfourchés des quartiers de viande, de pain, de lard, des bouteilles vides enlevées aux cuisines et aux caves royales, s'avance en chantant la Marseillaise. (1869, 109-110)

Désormais, la Descente de la Courtille va s'étioler, bien qu'il soit impossible de donner la date précise de sa disparition. Elle se survit quelques années après la Révolution de 1848, du moins si l'on en croit le témoignage d'un journaliste qui constate, en 1852, que la "grande débâcle carnavalesque qu'on appelle *descente de la Courtille*" dégénère en défilé publicitaire d'hommes-affiches et de colporteurs de prospectus (*La Presse*, 25 février 1852). Les causes de cette disparition sont tout aussi obscures. On peut avancer quelques hypothèses: l'extension de Paris aux communes limitrophes, en 1860, qui aurait porté un coup fatal aux guinguettes; les flonflons de la fête impériale et la banalisation de la vie nocturne à Paris grâce aux progrès techniques et à l'évolution des mœurs. Ainsi le développement des réjouissances nocturnes tout au long de l'année aurait-il contribué à remiser au rayon des vieilleries pittoresques le paroxysme hivernal des outrances carnavalesques (Delattre 2000, 168, 181).

3. Conclusion

La Descente de la Courtille est marquée au sceau de l'ambivalence: ce que le défilé des masques matérialise avec emphase, c'est le retour de l'exception à la règle, entre la mort de Mardi-gras et l'avènement du Carême. Paris capitale du XIXe siècle s'y met en scène. Cœur battant des masses urbaines et des tensions politiques; symbole d'une vie urbaine qui prodigue une surexcitation factice et des plaisirs dégradants à une humanité nivelée; foyer d'épidémies et d'insurrections: kaléidoscope d'images discordantes qui signent la modernité démocratique.

Références bibliographiques

- Bouchet Thomas (2014), *Les Fruits défendus, Socialismes et sensualité du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Stock.
- B. R. (1851), *Guide du promeneur aux barrières et dans les environs de Paris*, Paris, R. Ruel aîné.
- Delattre Simone (2000), *Les douze heures noires, La Nuit à Paris au XIXe siècle*, Paris, Albin Michel.
- Faure Alain (1978), *Paris Carême-prenant, du Carnaval à Paris au XIXe siècle*, Paris, Hachette.
- Gastineau Benjamin (1862 [1855]), *Histoire de la folie humaine, Le Carnaval ancien et moderne*, Paris, Poulet-Malassis.
- Gisquet Henri (1840), *Mémoires de M. Gisquet, ancien préfet de police, écrits par lui-même*, Paris, Marchant, 4 tomes.
- Grandville J.J. (1840), "Scènes de Carnaval", *Le Magasin pittoresque*, périodique, sous la dir. d'Edouard Charton, Paris.
- Heine Heinrich (1860), *De la France*, Paris, Michel Lévy.
- Hugo Victor (1951 [1862]), *Les Misérables*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade.
- Julliard Jacques (1997), "Le Peuple", in Pierre Nora (sous la dir. de), *Les Lieux de mémoire*, tome II, Paris, Gallimard, 2359-2393, 3 tomes.
- Labédollière Emile de (1860), *Le Nouveau Paris, histoire de ses vingt arrondissements*, Paris, Barba.
- Luchet Auguste (1833), "La Descente de la Courtille en 1833", in *Paris ou le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvocat.
- (1834), "Les Bals champêtres en 1833", in *Nouveau Tableau de Paris du XIXe siècle* (collectif), tome II, Paris, Béchet, 367-393.
- Musset Alfred de (2009 [1836]), *La Confession d'un enfant du siècle*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Sylvain Ledda, Paris, Flammarion.
- Privat d'Anglemont Alexandre (1878), *Paris Anecdotes*, Paris, A. Delahays éditeur.
- Promenade à tous les bals publics de Paris, barrières et guinguettes de cette capitale, ou revue historique et descriptive de ces lieux* (1830), par M.R., Paris, Terry Jeune, Libraire au Palais-Royal.
- Rosanvallon Pierre (1998), *Le Peuple introuvable, Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard.
- Stern Daniel [Marie d'Agoult] (1869 [1850]), *Histoire de la Révolution de 1848*, Paris, Librairie Internationale Lacroix Verbroeckhoven & Cie.
- Sue Eugène (1983 [1844]), *Le Juif errant*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins.
- Tixier Edmond (1852), *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 2 tomes.

Articles de presse

- Gil Blas*, "Fini de rire" (Maufrigneuse), 23 février 1882.
- L'Atelier*, "Le Carnaval", n. 6, février 1841.
- L'Atelier*, "Le Carnaval", n. 6, mars 1844.
- La Presse*, 25 février 1852.
- Le Charivari*, 19 février 1836.
- Le Petit Journal*, "Le mercredi des Cendres" (Timothée Trimm), 10 février 1864.



Citation: M. Salzbrunn, F. Moretti (2020) Il Carnevale tra limiti, trasgressioni, rinnovamenti e rivendicazioni. Resistenza festiva a Nizza, Marsiglia e Viareggio. *Lea* 9: pp. 399-414. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12445>.

Copyright: © 2020 M. Salzbrunn, F. Moretti This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il Carnevale tra limiti, trasgressioni, rinnovamenti e rivendicazioni Resistenza festiva a Nizza, Marsiglia e Viareggio*

Monika Salzbrunn, Federica Moretti

Université de Lausanne

(<monika.salzbrunn@unil.ch>; <federica.moretti@unil.ch>)

Abstract

In the project ARTIVISM (<<http://erc-activism.ch/>>), funded by the European Research Council, we analyze a broad range of artistic tools, styles and means of expression, namely festive events and parades, cartoons and comics, and street art. In this article, we focus on carnivals as a festive form of resistance, wherein participants need to develop strategies of action to overcome attempts of control and repression by public authorities or Carnival foundations. In particular, we focus on the official and independent carnivals in the Mediterranean cities of Viareggio, Nice and Marseille to disclose underlying dynamics and tensions characterizing these events.

Keywords: activism, Carnival, Marseille, Nice, Viareggio

1. Introduzione: tra teorie sul Carnevale e sviluppi contemporanei delle feste nel bacino mediterraneo europeo

Durante il suo viaggio in Italia nel 1788, Goethe definiva il Carnevale romano come “una festa che in realtà non viene offerta al popolo, ma che il popolo offre a se stesso”¹. Questa descrizione, sebbene risalga a quasi tre secoli fa, è ancora attuale. Essa

* Questo progetto è stato finanziato dallo European Research Council (ERC) nell'ambito del progetto di ricerca dell'Unione Europea Horizon 2020 (ARTIVISM – grant agreement ID 681880). I nomi evocati nel testo corrispondono sia ai nomi reali dei partecipanti alla ricerca, sia a pseudonimi con i quali le persone interessate preferiscono essere citate.

¹ Laddove un interlocutore ha preferito essere citato attraverso uno pseudonimo, questo aspetto è reso esplicito nel testo. Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive. Ed. orig. Goethe (2002 [1786]), 484: “ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt”.

riecheggia, ad esempio, nelle parole dei partecipanti al Carnevale indipendente di Nizza, che sottolineano come il Carnevale sia una festa basata su condivisione e convivialità. Tale descrizione mette poi in risalto, da un lato, l'energia popolare collettiva creata dal Carnevale indipendente e, dall'altro, la contrapposizione di tale evento alla perdita di significato generata dalla commercializzazione e turisticizzazione, che contraddistinguono le feste carnevalesche più note (come ad esempio il Carnevale organizzato dalla città di Nizza).

Nell'ambito della ricerca ARTIVISM, finanziata dal Consiglio europeo della ricerca, analizziamo le modalità attraverso le quali alcune forme d'arte ed eventi festivi diventano espressione di rivendicazioni politiche. Tra questi si annovera, in particolare, proprio il Carnevale. Sulla base di una prospettiva antropologica, abbiamo condotto una ricerca etnografica durante i carnevali (ufficiali e indipendenti) di Viareggio, Genova, Firenze, Nizza e Marsiglia. L'articolo elabora le riflessioni sviluppate sulla base delle analisi dei materiali raccolti durante questi eventi. In tale ambito, attireremo l'attenzione sugli effetti generati dal desiderio delle autorità di controllare il Carnevale. In particolare, per quanto riguarda il contesto italiano, i materiali rivelano come i carristi viareggini riescano a creare uno spazio di libertà di espressione all'interno dei limiti, impliciti ed espliciti, nei quali si svolge l'evento. Inoltre, nell'articolo analizzeremo le varie forme di trasgressione che caratterizzano il Carnevale, portando alla luce eventuali tensioni e disaccordi della scena carnevalesca viareggina. A tal proposito, l'esempio più recente deriva dalla visita di alcune personalità politiche agli hangar del Carnevale, la quale ha generato reazioni contrapposte tra i carristi.

Il materiale etnografico relativo al contesto francese ci permetterà, infine, di esaminare il potenziale contestatore del Carnevale e come quest'ultimo si sviluppi, si reinventi o si affievolisca in risposta ai tentativi di oppressione delle autorità.

Nelle ricerche contemporanee sul Carnevale, i riferimenti a Bachtin sono pressoché onnipresenti nonostante, come ampiamente documentato da Kinser (1990), la sua teoria sul carnevalesco sia fondata sulle letture dei testi di Rabelais. Tuttavia, è proprio dalle opere satiriche di Rabelais, incentrate sui personaggi di Gargantua e Pantagruel, che Bachtin trae ispirazione per elaborare una concezione di carnevalizzazione che trascende gli studi letterari su Rabelais (Stallybras, White 1986). L'opera di Bachtin è infatti diventata celebre poiché l'approccio semiotico da lui adottato permette un uso sociologico dei risultati della sua analisi, la quale va oltre una prospettiva prettamente linguistica (Pomorska 1968). In particolare, Bachtin (1968) propone che:

As opposed to the official feast, one might say that carnival [ndr. various forms of people's festivities and rites] celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed. (9)

L'analisi di Bachtin prende in considerazione il periodo medievale-rinascimentale al quale l'opera di Rabelais fa riferimento. Possiamo quindi chiederci se l'inversione dei ruoli dall'effetto trasformatore enunciato da Bachtin sia ancora applicabile ai carnevali organizzati oggi da fondazioni o uffici del turismo. In tale contesto, i carnevali contemporanei rappresentano un giro d'affari di diversi milioni di euro (Salzbrunn in corso di pubblicazione). Alla luce di tali premesse, è forse più proficuo concentrarsi sulla comparsa di nuove nicchie contestatarie che assumono forme inedite.

Gli studi che analizzano il Carnevale in un'ottica di patrimonializzazione (Broccolini, 2016; Broccolini, Ballacchino, 2016) e che adottano un approccio museale allo studio di mascherate

e carnevali (Kezich 2015, 2019; Kezich, Mott 2019) sono infatti numerosi. Nell'ambito della ricerca ARTIVISM proponiamo di ampliare queste prospettive considerando, invece, gli aspetti politici che possono emergere durante il Carnevale². Quest'ultimo non è più inteso solo come un rito, bensì come un mezzo di espressione in ambiti urbani considerati come limitanti e discriminanti. In tali circostanze, il Carnevale diventa quindi espressione di questioni sociali e politiche che permeano il contesto nel quale esso ha luogo. In particolare, nell'articolo analizzeremo come il contesto storico locale e quello politico attuale giochino un ruolo fondamentale negli sviluppi delle pratiche festivo-contestatarie contemporanee oggetto della ricerca. Possiamo veramente parlare di una "vita altra", un'utopia performativa che aspira a rifare il mondo (Cocchiara 2015 [1963]), che si realizza durante il Carnevale? Oppure sono le logiche di potere ad entrare in gioco, sotto forme diverse, durante la festa? È ancora possibile e sotto quali condizioni si è in grado di mettere in scena la satira e la parodia senza (auto)censura?

L'obiettivo dell'articolo è mettere in risalto il ruolo che, ancora oggi, il Carnevale riveste nella società europea, analizzando come satira e parodia carnevalesca evidenzino il forte bisogno di potersi esprimere liberamente in contesti urbani percepiti come limitanti e discriminanti.

2. Il Carnevale di Viareggio: una "fabbrica di sogni", uno spettacolo economico-politico organizzato dall'alto o uno spazio di contestazione controverso?

Il Carnevale di Viareggio, così come quello di Nizza, ha iniziato ad assumere le forme che oggi conosciamo a partire dal XIX secolo, con la nascita del turismo invernale nelle località balneari mediterranee, di cui la nobiltà russa ed europea sono state precorritrici (Sidro 2001). La voglia di rinascita caratterizzante il primo dopoguerra fa da traino alla ripresa del Carnevale di Viareggio, organizzato da un neo-costituito comitato che si era dato l'obiettivo di fare concorrenza al Carnevale di Nizza e di istituire la festa viareggina a Carnevale d'Italia (Fornaciari 1983). Nello stesso periodo, la città diventa salotto per la borghesia che vuole risollevarsi dal conflitto mondiale e il Carnevale, che costituisce la principale attrazione del periodo invernale, si consolida come momento di festa popolare, di nobili e borghesi, ma si trasforma anche in un grande spettacolo (Fanfani 2014).

Se da un lato il Carnevale di Nizza è citato per la prima volta nel 1294 in occasione della visita di Carlo II d'Angiò, Sovrano del Regno di Napoli, e successivamente menzionato durante le visite di regnanti europei, quali Luigi XVIII o la Casa Savoia (Sidro 1979), quasi a sottolinearne il carattere prettamente nobiliare, dall'altro il Carnevale di Viareggio assume rapidamente connotazioni satirico-politiche. In particolare, a partire dal primo dopoguerra, i carri iniziano a raffigurare la situazione politica del momento. Si vedono rappresentati "i pescicani", coloro i quali si erano arricchiti con la guerra, oppure si sfida la violenza fascista nei confronti della classe operaia e delle sue organizzazioni. Tuttavia, è bene precisare, come ricorda Bevilacqua (1989, 77), che "[...] la satira politica sui carri, prima della rivoluzione culturale del '68, fu episodica, casuale. Il primo incontro di un qualche rilievo con la caricatura del potere risale al 1960: sul carro *Carnevale al vertice* di Silvano Avanzini e Carlo Francesconi". Con il passare del tempo, essere rappresentati sui carri in cartapesta viareggini equivale per i politici italiani, a ricevere una consacrazione. Sebbene sfilino anche carri allegorici, le caricature costituiscono il marchio di fabbrica dei "maghi" viareggini.

² Si vedano anche Salzbrunn 2011, 2014a/b, 2020c, in corso di pubblicazione; Moretti in corso.

Non bisogna però dimenticare che la costruzione dei carri passa dall'approvazione dei bozzetti, che vengono valutati e approvati da una commissione. A tal proposito, è interessante citare un'intervista a Galli, riportata in Mazzi, che evidenzia i legami tra Carnevale e politica: “è vero, il Carnevale è vittima della politica, ma lo è sempre stato. I partiti hanno sempre cercato di conquistare il Carnevale, per certi carristi avere certe tessere in tasca ha facilitato la carriera di molti, anche di chi non era capace. I raccomandati dai partiti hanno sempre avuto vantaggi e favori” (2005, 68). La suddetta approvazione dei bozzetti può quindi diventare una forma di censura attuata dalla Fondazione Carnevale, o può determinare un'autocensura da parte dei carristi stessi per evitare un rigetto da parte della commissione selezionatrice. Ciononostante, alcuni carristi, come la famiglia Lebigre-Roger, hanno resistito a tali pressioni istituzionali. Con un carro che denunciava il potere mediatico di Berlusconi, che ha trovato l'opposizione della commissione valutatrice, la famiglia Lebigre-Roger ha lanciato una controffensiva per poter mantenere la sua libertà:

Ci sono stati un bel po' di articoli, sai, sui giornali, in Francia, in Spagna, eccetera, sulla censura. E niente, noi abbiamo chiesto di vedere questa commissione per capire il perché e, be' allo stesso tempo, abbiamo anche detto che ci va parecchio lavoro per preparare un carro, la proposta, eccetera. Quindi, per noi o era quello o niente, non facciamo nessun carro. E quindi niente, alla fine la commissione ha dimissionato e noi abbiamo fatto il nostro carro.³

La vittoria contro la commissione riflette il potere intellettuale e simbolico degli artisti che lottano per la libertà di espressione, ma testimonia anche le difficoltà incontrate dai carristi, i quali sono periodicamente messi alla prova, in occasione dell'annuale presentazione dei bozzetti, sottolineando la fragilità di tale libertà. La satira, secondo Corinne Roger, è “deridere le nostre debolezze e, in ultima analisi, il potere e i poteri”⁴. “Santo Subito”, un carro rappresentante ironicamente una possibile beatificazione di Berlusconi, ha permesso alla Compagnia del Carnevale di Lebigre-Roger di vincere il primo premio durante l'edizione del Carnevale 2012. Inoltre, sempre secondo Corinne, la tendenza attuale che si riscontra tra i carristi viareggini è volta ad una “satira gentile”⁵, se non addirittura all'autocensura.

Uno sguardo ai carri viareggini che hanno sfilato sui viali a mare nel corso dell'ultimo decennio mostra una diversificazione dei temi raffigurati e una leggibilità semplificata, così da poter interpellare ed includere un più vasto pubblico internazionale. In particolare, si nota come l'ecologia sia diventata un tema preponderante. Si vedono infatti raffigurati sui carri temi che vanno dal rischio di estinzione di alcune specie animali, all'inquinamento dei mari da plastica, alla distruzione delle foreste a causa degli incendi legati ai cambiamenti climatici in corso (Salzbrunn 2017, 2018b, 2018c, 2019a, 2019b). Attraverso il Carnevale si cerca quindi di stimolare una presa di coscienza e si mandano messaggi volti a creare un mondo migliore (Salzbrunn 2020a, 2020b). A tal riguardo, “Home sweet Home” della Compagnia del Carnevale rappresentante Greta Thunberg nei panni di Dorothy del “Mago di Oz” è stato il carro vincitore del Carnevale 2020.

³ Ed. orig. Salzbrunn 2018b, p. 1: “Du coup il y avait eu pas mal d'articles, tu sais, sur les journaux, en France, en Espagne, etcetera, sur la censure et bon, nous on s'est présentés en demandant de voir cette commission pour comprendre le pourquoi, et au même temps, bon, et nous on a dit que c'est du travail quand même de préparer un char, de proposer, etcetera, donc pour nous c'est ça ou c'est rien. Ou on ne fait pas de char. Et donc bon, et la commission a démissionné et nous on a fait notre char”.

⁴ Ed. orig. *ibidem*: “prendre en dérision nos faiblesses et finalement le pouvoir et les pouvoirs”.

⁵ Ed. orig. *ibidem*: “satire gentille”.

Se in quest'ultima edizione la politica ha quindi lasciato spazio a tematiche sociali durante le sfilate sul lungomare viareggino, la visita annunciata da Matteo Salvini agli hangar della Cittadella ha rimesso il dibattito politico al centro del Carnevale. La venuta di Salvini, accompagnato dalla figlia per vedere insieme i due carri che lo raffiguravano, ha infatti creato reazioni differenti tra i carristi, la società civile e i media. Un primo carro di seconda categoria⁶ lo raffigurava intento ad offrire un *amaro* ad un'Italia rappresentata da una figura femminile indossante un vestito con i colori della bandiera italiana, in cui il rosso scivolava come un'onda che inghiottiva dei rifugiati caduti in mare. Edoardo Ceragioli, il creatore di questo carro dal titolo "Amaro Italiano", si è reso assente in occasione della visita del protagonista del suo carro poiché, come ha dichiarato in un'intervista su *Il Messaggero* (2020) "con la cartapesta [...] Parlo del naufragio della coscienza con l'amaro di chi fa politica sulla pelle delle persone". *L'amaro* da lui raffigurato gli è però stato servito durante il corso finale del Carnevale: il suo carro non è stato accolto positivamente dalla giuria, costandogli così un declassamento nelle mascherate in gruppo per le prossime edizioni. La penalizzazione della caricatura di Salvini ha generato molteplici polemiche circa la censura implicita di particolari tematiche. Le conseguenze del declassamento sono quindi dolorose sia simbolicamente, sia finanziariamente, dato che una retrocessione determina una riduzione del budget attribuito ai carristi.

Un secondo carro, sempre di seconda categoria e intitolato "Quei gran geni di...", di Priscilla Borri e Antonino Croci, mostra i politici Salvini e Di Maio al di sopra di grandi inventori e altre figure politiche italiane, come ad esempio Leonardo da Vinci e Alcide De Gasperi. A differenza di altri carristi, i creatori di questo carro non si sono opposti all'apertura del loro hangar da parte della Fondazione Carnevale in occasione della visita di Salvini. Tuttavia, Borri ha annunciato la sua assenza "[...] in coerenza col mio modo di vedere le cose. Non ritengo opportuno stringere la mano a un personaggio che ha fatto dell'intolleranza una bandiera politica che io non condivido" (2020).

In totale opposizione alla visita salviniana, la Compagnia del Carnevale non ha acconsentito all'apertura del suo hangar, nemmeno ad opera della Fondazione. Inoltre, come gesto di contrarietà, alcuni membri della Compagnia erano presenti durante la visita alla Cittadella del Carnevale per controllare il carro e assicurarsi che non ci fossero abusi, come avvenuto in occasione di una precedente visita, durante la quale la Fondazione aveva aperto l'hangar e permesso a Salvini di scattare alcune foto sul carro.

Infine, l'opposizione più marcata alla visita del segretario della Lega Nord è stata avanzata da Umberto Cinquini, che ha lanciato su Twitter l'hashtag *#portonichiusi*, una campagna che ha avuto una ampia eco mediatica, sia sui giornali, sia sui social network. Umberto, autore insieme a suo fratello Stefano del carro "Idol", ha dichiarato in un'intervista riportata su *La Presse* (18 febbraio 2020) che "Salvini non mi sta simpatico [...] come tutti i politici che urlano, compresi Beppe Grillo e Matteo Renzi da cui mi sono fatto illudere. Vorrei un politico capace, più che uno showman. La scelta di Salvini di venire durante il caos della festa rionale in Darsena metterà in subbuglio la città [...]. Le chiavi del capannone sono mie, e non lo faccio aprire a chi incita all'odio sociale" (*ibidem*).

In risposta alle reazioni dei carristi, una posizione difensiva è stata assunta dalla presidente della Fondazione Carnevale, Marialina Marcucci, la quale ha sottolineato che la Fondazione ha sempre accolto i rappresentanti politici, a prescindere dal loro schieramento. A tal proposito, Alessandro Santini, predecessore dell'attuale presidente, nonché vecchio consigliere comunale di Forza Italia a Viareggio, vecchio vicesindaco della vicina Camaiore, monarchista, gay dichiarato e oggi sostenitore di Salvini, ha ricordato ai giornali di aver accolto, ai tempi della sua presidenza, un leader del partito comunista.

Inoltre, in risposta alla visita di Salvini alla Cittadella del Carnevale, su Facebook è stato lanciato l'evento "Accogliamo l'unico pagliaccio che non ci piace", il quale invitava:

⁶ I carri e le maschere del Carnevale di Viareggio sono suddivisi in quattro categorie: carri di prima categoria, carri di seconda categoria, mascherate in gruppo e maschere isolate.

Sabato 22 febbraio alle ore 14 accoglieremo in Cittadella il “capitano dei pagliacci”, l’unico che non ci piace, il Senatore Matteo Salvini. La manifestazione sarà contraddistinta dalla goliardica e satirica rivendicazione dei diritti fondamentali dell’uomo, dei diritti costituzionali di antifascismo e antirazzismo. Ci ritroveremo in Cittadella del Carnevale in maniera colorata, pacifica e carnevalesca, con musica e slogan satirici. Invitiamo tutti a portare i propri figli, le proprie maschere e i propri coriandoli (sperando che non brontoli anche per due pezzi di carta colorata). Invitiamo chiunque voglia contestare il capitano ad unirsi al sit-in in Cittadella, perché certi predicatori d’odio meritano di sentire e vedere con i propri occhi che c’è una Viareggio che non ha paura di lanciare qualche coriandolo contro l’arroganza e la cattiveria, perché possa vedere che sosteniamo la decisione di quei carristi che preferiscono lasciare chiuso il loro hangar invece di doverlo vedere strumentalizzato da un “pagliaccio” in carne ed ossa. (Viareggio Meticcia 2020)

In tale occasione, un gruppo di attivisti⁷ mascherati si è dato appuntamento alla Cittadella per protestare con umorismo contro la visita di Matteo Salvini. Inoltre, sempre in concomitanza con la tappa viareggina del segretario del partito leghista, le Sardine⁸ di Lucca e Viareggio hanno organizzato una manifestazione sulla Passeggiata (nome con il quale è conosciuto il Viale Giosué Carducci, la via sul lungomare di Viareggio). Alla manifestazione hanno partecipato anche il cantante Marco Rovelli e i B.K., musicisti militanti, noti per i loro contributi musicali alla memoria di Carlo Giuliani, manifestante ucciso da un carabiniere in uno scontro a fuoco durante il G8 di Genova, nel 2001.

Possiamo quindi chiederci se questi eventi politico-carnevaleschi incarnino o meno lo spirito satirico e contestatario attribuito al Carnevale. Come emerso in una mostra-incontro internazionale organizzata al MuCEM (Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée) di Marsiglia, i carnevali ufficiali non mettono infatti “il mondo sottosopra” (Mallé 2014). Inoltre, sebbene alcune imprese di carristi siano ancora una “Fabbrica dei sogni” (come evoca il nome dell’impresa Bonetti a Viareggio), le loro creazioni propendono sempre più frequentemente a promuovere azioni per un mondo migliore. Esse invitano ad una riflessione, ad esempio, su tematiche sociali e ambientali, piuttosto che rappresentare ironicamente figure politiche, le quali trovano sempre meno spazio sui carri viareggini.

3. Il Carnevale (indipendente) di Nizza tra securizzazione e frustrazioni⁹

Il terreno esplorativo a Nizza è stato condotto nel febbraio 2017¹⁰, in occasione del Carnevale organizzato dalla città. Tale soggiorno ha permesso di rivelare alcune dinamiche fondamentali ai fini della ricerca, le quali sono state approfondite durante il lavoro sul campo svolto tra l’autunno 2017 e l’autunno 2018. Trattandosi del primo soggiorno a Nizza, il proprietario del

⁷ Il termine “attivismo”, un neologismo che deriva dall’inglese *artivism*, viene utilizzato sia nelle scienze sociali, sia nel linguaggio comune, per indicare espressioni artistiche dal contenuto attivista. Alcuni esempi noti di attivisti sono, ad esempio, Banksy e Tania Bruguera. Tuttavia, il termine fa soprattutto riferimento ad attivisti che esprimono le loro rivendicazioni adottando forme o canoni artistici. Per maggiori dettagli sull’uso del termine nelle scienze sociali si veda Salzbrunn 2019c.

⁸ Il termine “Sardine” indica i partecipanti al flash mob organizzato a Bologna nell’autunno del 2019, in occasione della campagna elettorale per le elezioni regionali in Emilia-Romagna del gennaio 2020. Il flash mob, anti-salviniano e in opposizione a politiche populiste di centro-destra, ha avuto un’ampia partecipazione, una vasta eco mediatica e le Sardine si sono in seguito diffuse in Italia e all’estero (Cortelazzo 2019).

⁹ Questo paragrafo è basato su un paper presentato in occasione della PhD summer school organizzata nell’ambito della conferenza ESA (Europe and Beyond: Boundaries, Barriers and Belonging, 20-23 agosto) tenutasi a Manchester il 17-19 agosto 2019. Il paper, dal titolo “Re-appropriating public spaces by means of creativity and festive performance(s). Notes from the independent carnival in Nice”, è stato ulteriormente sviluppato e integrato nel lavoro di tesi attualmente in corso (Moretti in corso), nonché rielaborato e adattato al presente articolo.

¹⁰ In questa occasione, la ricerca esplorativa è stata condotta dal 10 al 26 febbraio 2017 da Federica Moretti, dottoranda del progetto ERC-ARTIVISM, la quale, a partire dal 21 febbraio, è stata affiancata da Ana Laura Rodriguez Quinones, assistente della Prof.ssa Monika Salzbrunn, direttrice del progetto di ricerca.

monocale affittato per l'occasione si era offerto di andare a prendere Federica all'aeroporto, situato a meno di una decina di chilometri dal centro della città. Durante il tragitto, la conversazione si è incentrata sulla città di Nizza e sul suo Carnevale. Secondo l'ospite, Nizza è una città viva e in movimento. Tuttavia, il Carnevale 2017 sarebbe stato molto diverso rispetto a quello degli anni precedenti. L'attentato avvenuto pochi mesi prima, nel luglio 2016, ha avuto un grande impatto sui nizzardi a livello individuale, collettivo e amministrativo. Riguardo quest'ultimo aspetto, da allora sono state infatti introdotte o rinforzate le misure di sicurezza (<https://www.gouvernement.fr/vigipirate>) previste per l'organizzazione di eventi pubblici e per la frequentazione di alcuni spazi pubblici, come per esempio scuole, università, musei, uffici e biblioteche. Per accedere alle suddette infrastrutture, bisogna passare attraverso dei controlli di sicurezza che consistono in un'ispezione manuale di borse e zaini, spesso rinforzato dall'uso di metal detector. Inoltre, come forma di rispetto per le vittime dell'attentato del 2016, per almeno un anno non sarebbe stato organizzato nessun evento sulla *Promenade des Anglais* (Belda 2016), luogo dell'attacco, nonché una delle principali arterie di Nizza costeggiante la *Baie des Anges*. Alla luce degli eventi, anche l'usuale percorso del Carnevale è stato quindi modificato (Moretti in corso).

Il viaggio dall'aeroporto al centro città ha subito rivelato alcuni aspetti che saranno centrali nella ricerca: turismo e sicurezza. Da un lato, infatti, la *Prom'* (abbreviazione con la quale i nizzardi si riferiscono alla *Promenade des Anglais*), è un luogo simbolo di Nizza: con la sua vista sul mare e le spiagge adiacenti è meta di *runner* e passeggiatori, bagnanti e pescatori, nizzardi e turisti, nonché sede di numerosi alberghi di alta gamma. Dall'altro, durante il viaggio in macchina, sono saltate all'occhio le numerose videocamere di sorveglianza e le diverse forze di polizia che pattugliavano la zona. L'ospite ha spiegato che le videocamere erano già state installate prima dell'attentato, mentre i militari erano invece una misura supplementare, introdotta durante il periodo del Carnevale, per garantire la sicurezza di partecipanti e pubblico. Inoltre, il circuito del Carnevale è stato ridotto e delimitato da alte barriere. L'accesso allo spazio carnevalesco è consentito solo attraverso determinate aree predisposte a tale scopo, e solo dopo aver passato i controlli di sicurezza. A tal proposito, ha continuato a spiegare l'ospite, Nizza è la città più securizzata di Francia. Un'osservazione incontrata ripetutamente durante il periodo di ricerca sul campo, sia durante le numerose conversazioni scambiate con i partecipanti alla ricerca, sia in conferenze, giornali, libri e fanzine (Boistel 2013; *La marmotte déroutée*, 2017; Mucchielli 2018; Salzbrunn 2018a, 2018d; Moretti 2018c, in corso). Nizza detiene infatti il primato francese in materia di sicurezza, contando 3200 videocamere monitorate nel Centro di supervisione urbano che, durante i grandi eventi pubblici come il Carnevale, aumenta notevolmente il numero di addetti arrivando a contarne fino a 50 (Funès 2020). Per sottolineare l'impegno e l'importanza delle forze dell'ordine, durante il corso serale di apertura del Carnevale, Christian Estrosi, l'allora presidente della regione PACA (*Provence-Alpes-Côte-d'Azur*), poi sindaco della città dalle elezioni municipali del maggio 2017, ha ringraziato, tra gli altri, il Prefetto delle Alpi Marittime, i poliziotti, i gendarmi, la polizia municipale e tutti gli altri servizi che garantivano la sicurezza del rinomato Carnevale di Nizza. Sempre in occasione del suo discorso inaugurale, Christian Estrosi ha anche presentato il Carnevale come parte integrante della storia della città, in termini identitari, culturali e di tradizione. Inoltre, ha sottolineato il ruolo del Carnevale sulla scena internazionale, in particolare in quanto elemento essenziale dell'immagine turistica della città (Moretti 2017a). Dalle sue parole si evince, infine, come il Carnevale diventi una manifestazione di resilienza festiva, sottolineando, nella prima parte del suo discorso, come esso possa essere un modo di superare sofferenze e incertezze (Moretti in corso). Tra le premesse, Christian Estrosi ha affermato: “[...] Siamo in piedi, quest'anno,

nonostante le prove, nonostante la tragedia che abbiamo vissuto, per dimostrare che abbiamo resistito mantenendo la speranza”¹¹.

Questo breve incipit narrativo permette di introdurre tre elementi centrali, nonché controversi, che caratterizzano la città di Nizza. Da un lato, il Carnevale e la promozione turistica (internazionale), dall’altro, la sicurezza pubblica. Essi rientrano nell’analisi e comprensione dei carnevali indipendenti che si sono sviluppati – ma anche affievoliti – nel corso degli anni, a partire dagli inizi degli anni Novanta. In questo periodo, mossi dal desiderio di restituire il Carnevale alla popolazione (Moretti 2017b) e parafrasando consapevolmente Goethe (2014 [1789]), i Nux Vomica, un gruppo di pittori poi divenuto gruppo musicale di genere raggamuffin e di musica popolare *niçoise*, è stato tra gli iniziatori del Carnevale indipendente di St. Roch¹², rapidamente divenuto noto oltre i confini della città, raggiungendo Marsiglia. Qui si sarebbe sviluppato, pochi anni dopo, il Carnevale indipendente *de la Plaine et de Noailles*, del quale parleremo nel paragrafo 4.

Per quanto riguarda i primi due punti critici, cioè la promozione turistica internazionale della città e del Carnevale, come citato precedentemente, dalla seconda metà del XIX secolo, Nizza e Viareggio sono state entrambe meta di turismo invernale da parte di borghesia e nobiltà russa ed europea, le quali cercavano rifugio dal freddo inverno nordico (Roux 2013). L’opera di Liégeois (1887), *La Côte d’Azur*, contribuì a rendere celebre la città francese, la cui reputazione come località balneare e carnevalesca dura ancora oggi (Panarotto 2008; Boyer 2009; Salzbrunn in corso di pubblicazione). Tuttavia, sono proprio questi due aspetti ad essere al centro delle contestazioni festive analizzate. I partecipanti alla ricerca sottolineano come il Carnevale organizzato dalla città si sia trasformato in uno spettacolo per turisti che esclude gli abitanti. Come riferito da Mačko (pseudonimo) durante uno dei nostri incontri, il Carnevale

non è né festivo, né conviviale. È un museo che cammina, per niente carnevalesco. È anche stato istituzionalizzato da più di un secolo. [...] Un carnevale pagante è un ossimoro. Non è più un carnevale, ma una sfilata. Non è più una festa. Bisogna cambiare la formula.¹³

Le critiche e i malesseri sopramenzionati sono emersi in diverse occasioni e sono stati citati da partecipanti alla ricerca, i quali non condividono necessariamente le stesse attività, né fanno parte degli stessi *milieu*. Essi sono mossi da un approccio *alternativo e/o popolare*, circa le attività che organizzano e la visione del mondo che li guida (Moretti in corso). Turistificazione e mercificazione della città e del Carnevale “istituzionalizzato” (Cuturello, Rinaudo 2004; 2005) hanno tuttavia stimolato lo sviluppo di eventi festivi popolari e alternativi, organizzati cioè in modo indipendente, senza richiedere sovvenzioni e spinti dal desiderio di ritrovarsi per condividere momenti di convivialità (Moretti in corso). In particolare, questi eventi sono organizzati per ridare un senso popolare al concetto di festa (Malaussena 1984), ma anche per riappropriarsi dello spazio urbano, schiacciato dalla pressione immobiliare (Collectif mauvaise troupe 2014), particolarmente forte a Nizza. La vendita di terreni per la costruzione immobiliare, più remunerativa, ha infatti sostituito molte delle precedenti colture per le quali Nizza

¹¹ Ed. orig. Moretti 2017a: “[...] Nous sommes debout cette année, malgré les épreuves, malgré la tragédie que nous avons connu pour dire que nous avons résisté en gardant l’espoir [...]”.

¹² St. Roch è un quartiere popolare situato nella parte nord-orientale della città di Nizza, sulla riva destra del fiume Paillon. Nato nel 1936 come quartiere industriale e operaio, ancora oggi è abitato da una popolazione con redditi medio-bassi.

¹³ Ed. orig. Moretti 2018b: “[...] est ni festif, ni convivial. C’est un musée qui bouge, pas du tout carnavalesque et il a été institutionnalisé depuis plus d’un siècle. [...] Un carnaval payant c’est un oxymore. Il n’est plus un carnaval, mais un défilé. Ce n’est plus une fête, il faut changer la formule”.

era nota come, ad esempio, quelle floreali, come precisato dalla responsabile della *Bataille de Fleurs* del Carnevale di Nizza e successivamente menzionato anche da uno dei fioristi che si occupa di allestire i carri floreali per questo evento (Moretti 2017c).

Quello che per i partecipanti alla ricerca caratterizza e differenzia il Carnevale indipendente e gli eventi festivi da loro organizzati è quindi un particolare *spirito*, che si oppone a quello commercializzante e turisticante del Carnevale ufficiale. Esso si basa su idee di condivisione, auto-organizzazione, creazione collettiva e di uno spazio pubblico libero, nel quale ci si possa incontrare senza costrizioni amministrative (Moretti in corso). Per passare quindi al terzo punto sopracitato, e cioè il tema della sicurezza pubblica, sono proprio le costrizioni amministrative, ed in particolare le nuove misure di controllo introdotte in seguito agli attentati, che creano ulteriori tensioni soprattutto in occasione di eventi organizzati nello spazio pubblico, i quali sono soggetti ad autorizzazione prefettoriale. Riferendosi ad una “scusa securitaria”, Andrea (pseudonimo), un partecipante alla ricerca, lamenta l’arbitrarietà e la mancanza di chiarezza con la quale le autorizzazioni vengono rilasciate (*ibidem*). È attraverso l’autorizzazione ad organizzare una festa “sotto certe condizioni” (Collectif mauvaise troupe 2014, 207) e la sua spettacolarizzazione, che si manifesta il sottile controllo delle autorità (Fabre 1977). Questi aspetti rappresentano tematiche comuni nei discorsi avuti con partecipanti alla ricerca, sia a Nizza, sia a Marsiglia. Nonostante le peculiarità dei due contesti, sono infatti emersi alcuni punti condivisi, soprattutto in riferimento, ad esempio, ad aspetti securitari relativi al controllo dello spazio pubblico e alla difficoltà di organizzare eventi spontanei, senza quindi trasmettere la necessaria richiesta alle autorità competenti. Le suddette tematiche vengono eloquentemente espresse in un articolo di un giornale indipendente marsigliese:

Il “*sentimento di incertezza*” attraverso il quale è governato questo paese, rinforzato da una politica culturale che istituzionalizza e mercantizza dalla più piccola flatulenza artistica alle feste votive, non lascia alcun margine alla spontaneità popolare. Se una festa di quartiere non richiede né sovvenzioni, né autorizzazioni, è vista come un nemico pubblico. Questo grossolano tentativo di criminalizzazione rivela però una posta in gioco inattesa: questa democrazia ha esageratamente paura del popolo e delle sue passioni sovrane.¹⁴

Uno degli aspetti menzionati in diversi scambi avuti durante il periodo sul campo a Nizza in riferimento al ridimensionamento del Carnevale indipendente è proprio l’ostilità delle autorità nei suoi confronti. Il periodo di iniziale fervore che determinò il successo del Carnevale indipendente di St. Roch agli inizi degli anni Novanta, incrementò notevolmente il numero di partecipanti e ne modificò l’assetto introducendo, per esempio, *camion sono*, veicoli con amplificatori che trasmettevano musica techno. Questo modificò la forma iniziale del Carnevale che, così trasformato, non corrispondeva più ai desideri dei suoi principali iniziatori, i Nux Vomica, che decisero quindi di non prendervi più parte (Moretti in corso). Da allora, gli inizi degli anni Duemila, ci fu un’alternanza nell’organizzazione e le tensioni precedentemente accumulate sfociarono, nel 2008, in uno scontro con la polizia (Nice-matin 2010). Tuttavia, diversi gruppi continuarono ad organizzare carnevali indipendenti, fino al 2012, quando partecipazione e volontà si affievolirono ulteriormente, soprattutto in seguito a un nuovo scontro con le forze di polizia, come affermato da Guillaume Juan (Moretti 2017e).

¹⁴ Ed. orig. CQFD 2014, p. 7: “Le ‘*sentiment d’insécurité*’ par lequel est géré ce pays, doublé d’une politique culturelle qui institutionnalise et mercantilise le moindre pet d’artiste et jusqu’aux fêtes votives, ne laisse que peu de marge à la spontanéité populaire. Une fête de quartier, si elle ne sollicite ni subventions ni permission, est vite traitée en ennemi public. Grossière tentative de criminalisation qui révèle des enjeux insoupçonnés: cette démocratie craint exagérément le peuple et ses passions souveraines”.

Gli elementi citati come causa di una quasi scomparsa dei carnevali indipendenti a Nizza sono quindi da ricondurre principalmente, come menzionato dai partecipanti alla ricerca, all'abbandono e alla partenza di persone chiave nell'organizzazione del Carnevale, ai cambiamenti sostanziali che ne sono derivati, nonché all'aumento dei controlli da parte delle forze dell'ordine e delle politiche di securizzazione che caratterizzano la città (Moretti in corso). Tali misure, definite come una "scusa securitaria" (Moretti 2018a), rappresentano una forma di controllo e potenziale censura da parte delle autorità, che si manifesta attraverso un potere decisionale discrezionale del prefetto (Picaud 2020).

4. Il Carnevale indipendente della Plaine e di Noailles¹⁵ di Marsiglia: una resistenza festiva a securizzazione e urbanizzazione

In una recente pubblicazione uscita in occasione del ventesimo compleanno del Carnevale indipendente della Plaine e di Noailles di Marsiglia, sono citati i tentativi di repressione dei carnevali indipendenti operati dalle forze di polizia, non solo a Marsiglia, ma anche in altre città, come a Nizza e Montpellier (Collectif carnaval 2019). Questo dimostra la potenzialità dei carnevali indipendenti di creare legami che trascendono lo spazio urbano nel quale hanno luogo (Moretti in corso), ma mette soprattutto in risalto la loro capacità di infastidire le autorità, non richiedendo né autorizzazioni, né sovvenzioni (CQFD 2014).

Il Carnevale indipendente della Plaine e di Noailles è nato alla fine degli anni Novanta, traendo ispirazione proprio dal Carnevale indipendente di St.Roch di Nizza e da quello di Murs. Fin dalla sua nascita, è stato caratterizzato da una forte impronta contestataria (Moretti 2018e). Da un lato, i partecipanti si opponevano ad alcuni lavori in corso sulla Plaine (*ibidem*), dall'altro l'evento si contrapponeva a uno "pseudo-carnevale ufficiale, un'ordinata sfilata dei bambini delle scuole che passavano davanti agli obiettivi delle videocamere di genitori emozionati"¹⁶. Tuttavia, nonostante queste caratteristiche contestatarie, i partecipanti alla ricerca, come Alessi, sottolineano che il Carnevale non deve essere confuso con una manifestazione. Una distinzione per loro fondamentale, come riportato anche in un articolo che dichiara: "festa popolare reinventata a partire dal Duemila, questo charivari non può essere ridotto ad una manifestazione mascherata. Non lo si valuta, infatti, per il numero di poliziotti schieratigli attorno, bensì per il suo spirito canaglia e la sua letizia"¹⁷. Il Carnevale permette di esaltare la contestazione legittima del potere grazie allo spirito critico che lo caratterizza, di immergersi nel buonumore, di esprimere un ideale di liberazione e di gioia, di condividere *savoir-faire* e immaginazione (Collectif carnaval 2019). In particolare, il Carnevale indipendente della Plaine e di Noailles rappresenta una forma di resistenza ad un'uniformizzazione dello spazio urbano e dei suoi abitanti, ed esprime un desiderio crescente di libertà (*ibidem*) attraverso la condivisione dell'evento festivo e della sua preparazione.

¹⁵ La Plaine è il nome con il quale è nota la piazza Jean Jaurès, sita all'incontro tra il 1°, 5° e 6° *arrondissement*. A seconda della situazione, la Plaine può anche designare una parte più ampia del quartiere, arrivando a includere Cours Julien (Kerste 2018). Noailles, invece, è un quartiere del 1° *arrondissement*, conosciuto anche come "ventre di Marsiglia" e caratterizzato da abitazioni insalubri al di sotto delle norme di sicurezza abitativa, nelle quali vive una popolazione dai redditi molto bassi.

¹⁶ Ed. orig. I.L.G. 2013, 16: "[...] le pseudo-carnaval officiel, défilé bien sage des enfants des écoles sous l'objectif ému des caméscopes familiaux".

¹⁷ Ed. orig. Arraitz 2013, 16: "Fête populaire réinventée depuis l'an 2000, ce charivari-là ne peut pas se réduire à une manif déguisée. On ne le juge pas au nombre de flics déployés autour de lui, mais à son esprit canaille et à son bon plaisir".

Un elemento caratterizzante il Carnevale indipendente della Plaine e di Noailles, che ne rende esplicito l'aspetto contestatario, è il *Caramentran*, una figura costruita da un gruppo di partecipanti, che materializza le difficoltà dell'anno trascorso (Moretti in corso). Esse sono solitamente riferite al contesto urbano locale, poiché il ruolo del *Caramentran* è di esorcizzare i problemi sopraggiunti. A tal fine, esso è sottoposto a un processo e infine incenerito. Osservare i *Caramentran* significa quindi ripercorrere parte della storia marsigliese, ma anche francese, dell'ultimo ventennio. Ad esempio, un ragno gigante o un occhio ciclopico rappresentavano controllo e videosorveglianza, rispettivamente nel 2009 e nel 2012. Nel 2015, un drago-cocodrillo dal ventre-prigione protestava contro la sparizione delle feste di quartiere, sempre più difficili da organizzare. A partire dal 2016, i *Caramentran* denunciavano i progetti di riqualificazione della Plaine e le politiche abitative, entrambi criticati per essere incentrati sul profitto. Inoltre, questi ultimi *Caramentran* contestavano la mancanza di una consultazione pubblica che prenda in considerazione la volontà degli abitanti, parte dei quali, costituiti in un'assemblea, dichiarano che "un progetto per un quartiere fatto senza i suoi abitanti, è un progetto contro di loro"¹⁸. Nel 2017, il primo anno in cui abbiamo iniziato a partecipare al Carnevale, il *Caramentran* ha preso le sembianze di un grosso ratto nero. Esso simboleggiava "la peste nera" rappresentata dalla Soleam, una società di pianificazione pubblica locale, gestrice dei lavori previsti sulla Plaine. Lo stesso anno, diversi costumi criticavano anche l'amministrazione pubblica: un piccolo gruppo travestito da volantini elettorali invitava ironicamente "votate per me. Più banche e meno saltimbanchi" o "per una città senza di voi, votate per me"¹⁹. L'anno successivo, i piani di riqualificazione erano di nuovo al centro del Carnevale. Questa volta il *Caramentran* era un *Gentrificator* accusato, nella requisitoria, di avviare progetti di ricostruzione con l'obiettivo di attrarre turisti e facoltosi, ignorando i problemi abitativi dei marsigliesi (Moretti 2018d). Proprio durante l'autunno dello stesso anno, il 5 novembre, due palazzine della rue d'Aubagne, nel quartiere di Noailles, sono crollate, provocando la morte di otto persone e mettendo al centro del dibattito pubblico i già noti problemi degli alloggi malsani, presenti non solo nel quartiere dell'incidente. Alla luce degli eventi, il *Caramentran* del 2019 ha preso le sembianze di Gaudin, l'allora sindaco della città. In questa occasione, l'ex-sindaco è stato raffigurato nei panni del Re Sole, seduto su un trono sul quale spiccava la scritta "a Marsiglia, sono io che faccio la pioggia e il bel tempo. La catastrofe naturale sono io"²⁰. Questa frase rappresenta una forma di satira acuta in risposta alle dichiarazioni rilasciate proprio da Gaudin in riferimento al crollo degli immobili, il quale aveva affermato che le cause dei cedimenti nella rue d'Aubagne erano da attribuire alle forti piogge autunnali (Harounyan 2018).

Securizzazione dello spazio pubblico, politiche abitative e di urbanizzazione penetrano quindi il mondo carnevalesco marsigliese, materializzandosi nel *Caramentran* (Moretti in corso). Il momento festivo diventa dunque espressione del malcontento dei partecipanti che, attraverso il Carnevale, legittimano l'uso libero dello spazio pubblico, esprimono un desiderio di libertà e contestano, attraverso la satira e il buon umore, un potere politico al quale si oppongono (Salzbrunn 2014c, 2019c; Collectif carnaval 2019). Il Carnevale indipendente della Plaine e di Noailles può quindi essere considerato come una forma indiretta di azione politica. In ultima analisi, un'espressione attivista sviluppatasi dal basso (Salzbrunn 2015).

¹⁸ Ed. orig. *Sous le soleil, la Plaine, Journal insolent du quartier* 2016: "Un projet pour un quartier qui se fait sans ses habitants, se fait contre eux".

¹⁹ Ed. orig. Collectif carnaval 2019, 87: "Votez pour moi. Plus de banques, moins de saltimbanches"; Moretti, 2017d: "pour une ville sans vous, votez pour moi".

²⁰ Ed. orig. Moretti 2019a/b, in c.d.s.: "À Marseille, je fais la pluie et le beau temps. La catastrophe naturelle c'est moi".

5. Conclusioni: i carnevali tra limiti, trasgressioni, rinnovamenti e rivendicazioni

L'analisi dei dati raccolti durante i periodi di ricerca sul campo tra i carnevali (ufficiali e indipendenti) di Viareggio, Nizza e Marsiglia porta alla luce l'importanza che questa festa riveste ancora oggi e, soprattutto, permette di riflettere su questioni trasversali, che sembrano accomunare i contesti urbani nei quali i carnevali analizzati hanno luogo. In particolare, dalle analisi emergono i diversi modi in cui si manifesta, a volte in modo sottile, il controllo delle autorità, ma anche le diverse maniere in cui tale controllo viene confrontato o aggirato.

Come abbiamo visto nel caso di Viareggio, il controllo passa esplicitamente attraverso la selezione dei bozzetti presentati dai carristi alla commissione. Tuttavia, tale controllo si manifesta anche in modo meno percettibile, se non si conoscono le dinamiche soggiacenti. Il sistema di avanzamenti e retrocessioni dei carri è, ad esempio, una delle forme attraverso le quali si possono ulteriormente controllare le tematiche rappresentate. Penalizzando i carri caricaturanti leader politici e privilegiando invece i carri raffiguranti tematiche sociali quali, ad esempio, inquinamento e cambiamenti climatici, si ha la possibilità di (re)indirizzare le scelte dei carristi per l'anno successivo. Questo determina, come visto, una tendenza alla "satira gentile" e, in casi estremi, all'autocensura da parte dei carristi; sebbene non manchino anche prese di posizione dirette da parte di questi ultimi. Inoltre, le nostre ricerche hanno messo in luce come il Carnevale di Viareggio non sia una festa che "il popolo offre a sé stesso", bensì uno spettacolo pagante accompagnato da feste private e piccoli carnevali organizzati da comitati di quartiere. Questi ultimi possono tuttavia essere considerati popolari, essendo gestiti da associazioni locali e aperti gratuitamente a coloro i quali desiderino passare una serata mascherata e danzante in compagnia, preceduta da un piatto di riso al nero di seppia o da una zuppa di pesce. Infine, la protesta carnevalesca sotto forma di "maschere e confetti" organizzata a febbraio 2020 contro la visita del segretario leghista Salvini, s'iscrive nello spirito originario del Carnevale: una satira spontanea, libera, priva di regole di controllo operate da commissioni valutatrici.

Proprio un'autorizzazione condizionata viene evocata nel contesto nizzardo, per denunciare le pratiche discrezionali secondo le quali alcuni eventi nello spazio pubblico vengono permessi, mentre altri vengono ostacolati, se non addirittura repressi fisicamente attraverso l'intervento delle forze di polizia²¹. I carnevali indipendenti di St. Roch, la *Santa Capelina* o ancora il *Carnavélo* sono alcuni esempi di feste che "il popolo offre a sé stesso" sebbene alcune persone, attraverso la loro implicazione parallela nel Carnevale ufficiale, incarnino una certa ambiguità che invita a mettere in discussione categorizzazioni binarie (Salzbrunn in corso di pubblicazione).

Infine, il Carnevale, soprattutto se indipendente come nel caso di Marsiglia, può quindi essere visto come una resistenza festiva a scelte politiche volte a controllo e profitto, le quali vengono criticate per la propensione a commercializzare e turisticizzare sia lo spazio urbano, sia quello festivo e che, anche nel caso delle politiche abitative, sembrano voler escludere parte della popolazione²².

Nei contesti analizzati, il Carnevale sembra quindi fare solo parzialmente eco alle interpretazioni di Bachtin e Goethe citate nell'introduzione. In particolare, la prima rigetta una (fittizia) staticità dell'ordine stabilito e sottolinea il potenziale trasformatore della festa carnevalesca.

²¹ Queste riflessioni sulla sicurezza sono basate su un paper presentato da Monika Salzbrunn in occasione del simposio "Carnaval et Subversion" tenutosi il 27 febbraio 2018 all'Université Nice-Côte d'Azur. Il paper, dal titolo "Le carnaval et le carnivalesque face à une 'sécurisation' grandissante: Comment saisir la subversion?" è in fase di pubblicazione.

²² Si veda anche Moretti in corso.

Una festa che, almeno per quanto riguarda i carnevali indipendenti, è il risultato di un'energia popolare collettiva proveniente dal basso, che crea le premesse per una contestazione dai toni ludici e satirici.

6. Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va a tutte le persone che, con la loro partecipazione, hanno permesso a questa ricerca di aver luogo. Senza la loro disponibilità, senza le loro riflessioni, non avremmo potuto accedere al festivo mondo dei carnevali (ufficiali e indipendenti) di Viareggio, Nizza e Marsiglia, potendone così analizzare le dinamiche controverse che li animano, e svelare un universo carnevalesco carico di emozioni e speranze, ma anche di tensioni sociali, culturali e politiche. Quattro anni di ricerche ci hanno permesso di condividere intense esperienze carnevalesche con molteplici partecipanti. Servirebbero decine di pagine per ringraziarli tutti. Cogliamo qui l'occasione per ringraziare Corinne Roger, che ci ha sempre accolte con un sorriso nel suo hangar e tutta la Compagnia del Carnevale. Siamo anche grate alla Fabbrica dei Sogni e all'accoglienza offertaci da Laura, Uberto e Luigi Bonetti. Un profondo ringraziamento va a Marco Antongiovanni della Libreria Lungomare di Viareggio. Ringraziamo inoltre Annie Sidro e le persone qui citate: Louis Pastorelli, i Nux Vomica, Alèssi dell'Umbria, Andrea, Mačko, Guillaume Juan, e l'Ufficio del turismo di Nizza per la loro disponibilità.

Un ringraziamento particolare va agli altri membri e affiliati al gruppo ARTIVISM: Raphaela von Weichs, Sara Wiederkehr, Pascal Bernhardt, Ana Laura Rodriguez Quinones, Serjara Aleman con i quali sono state condivise ricerche sul campo e riflessioni stimolanti. Ringraziamo anche Lisa Zanetti, assistente del progetto, e la Dott.ssa Elisa Gosso per la rilettura del testo.

Infine, ringraziamo sentitamente le istituzioni che hanno supportato, sotto diversi aspetti, questa ricerca pluriennale: il Consiglio europeo della ricerca (ERC), l'Université de Lausanne, la FTSR e l'ISSR dell'Université de Lausanne, il laboratorio di sociologia visuale dell'Università di Genova, l'URMIS dell'Université Côte d'Azur.²³

Riferimenti bibliografici

- Agier Michel (2000), *Anthropologie du Carnaval, La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Éditions Parenthèses.
- Arraitz Nicolas (2013), "Le monde à l'envers", *CQFD*, vol. 110, <<https://cqfd-journal.org/Le-monde-a-l-envers>> (11/2020).
- Bachtin Michail M. (1968), *Rabelais and his World*, trans. by Helene Iswolsky, Cambridge, The M.I.T. Press. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Belda Gaelle (2016), "Cette année la Prom' n'accueillera plus aucun grand événement", *Nicematin.com*, 30 settembre, <<https://www.nicematin.com/politique/cette-annee-la-prom-naccueillera-plus-aucun-grand-evenement-81789>> (11/2020).
- Bevilacqua Alberto, Pellegrini Enzo, Pardi Elio *et al.* (1989), *Il carnevale di Viareggio*, vol. II, Milano, Mondadori.
- Boistel Sébastien (2013), "La region PACA, un laboratoire sécuritaire", *Mediapart.fr*, 7 gennaio, <<https://www.mediapart.fr/journal/france/040113/la-region-paca-un-laboratoire-securitaire?onglet=full>> (11/2020).

²³ Un ringraziamento particolare va alla Dott.ssa Rosella Gatti, per i suoi commenti al paper presentato durante la PhD summer school a Manchester.

- Boyer Marc (2009 [2002]), *L'Hiver dans le midi. L'invention de la Côte-d'Azur, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, L'Harmattan.
- Broccolini A.M.P. (2017), *Inventari scientifici e partecipazione nell'era del Patrimonio Culturale Immateriale: uno sguardo sulle candidature UNESCO in Italia*, in Renata Meazza, Valentina Zingari (a cura di), *Il patrimonio culturale immateriale tra società civile, ricerca e istituzioni*, Milano, Regione Lombardia.
- Broccolini A.M.P., Ballacchino Katia (2016), "Dal folklore alle 'comunità patrimoniali'. Le mascarate di Serino (Avellino) e le nuove reti territoriali del carnevale", *EDA, Esempi di architettura*, Special Issue, 184-191.
- Cocchiara Giuseppe (2015 [1963]), *Il mondo alla rovescia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Collectif Carna Oaï (2019), *Carna Oaï. Carnaval indépendant de la Plaine et Noailles*, Graulhet Cedex, Auto-édition Carna Oaï.
- Collectif Mauvaise Troupe (2014), *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*, Paris, Éditions de l'éclat.
- Cortelazzo M.A. (2019), "Le parole della neopolitica. Sardine", <http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Neopolitica24.html> (11/2020).
- CQFD (2014), *Luttes sociales, carnaval et utopies*, numero monografico, vol. 121.
- Cuturello Paolo, Rinaudo Christian (2004), "Mise en image et mise en critique de la Côte d'Azur. Modes d'articulation du local et du global dans les dynamiques d'identité urbaine", in Emilie Bajolet, Marie-Flore Mattéi, Jean-Marc Rennes (éds.), *Quatre ans de recherche urbaine 2001-2004*, vol. 1, 239-244, <<http://books.openedition.org/pufr/1159>> (11/2020).
- (2005), "Mise en image et mise en critique de la Côte d'Azur. Synthèse de recherche", *Faire Savoirs*, vol. 5, 77-83, <<http://faire-savoirs.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/FS-5-2005-085.pdf>> (11/2020).
- Fabre Daniel, Camberoque Charles (1977), *La fête en Languedoc: regards sur le carnaval d'aujourd'hui*, Toulouse, Privat.
- Fanfani Tommaso (2014 [2004]), *Breve storia di Viareggio*, Ospedaletto-Pisa, Pacini Editore.
- Fornaciari Paolo, a cura di (1983 [1976]), "Il carnevale di Viareggio: cenni storici", in Paolo Fornaciari (a cura di), *Viareggio, Cenni storici*, Comune di Viareggio, Assessorato alla Cultura, Tipografia La Darsena.
- Funès Nathalie (2020), "Nice, le laboratoire sécuritaire de Christian Estrosi", *Nouvelobs.com*, 2 Mars, <<https://www.nouvelobs.com/municipales-un-jour-une-ville/20200302.OBS25514/nice-le-laboratoire-securitaire-de-christian-estrosi.html>> (11/2020).
- Goethe J.W. von (2002 [1786]), *Italianische Reise*, hrsg. von Herbert Einem, München, Verlag C.H. Beck.
- Gouvernement français, "Le plan vigipirate", <<https://www.gouvernement.fr/vigipirate>> (11/2020).
- Harounyan Stéphanie (2018), "Marseille: 'Gaudin, c'est toi la catastrophe naturelle'", *Liberation.fr*, 20 Décembre, <https://www.liberation.fr/france/2018/12/20/marseille-gaudin-c-est-toi-la-catastrophe-naturelle_1699082> (11/2020).
- I.L.G. (2013), "Petite histoire d'un carnaval de quartier", *CQFD*, vol. 110, <<https://cqfd-journal.org/Le-monde-a-l-envers>> (11/2020).
- Il Messaggero* (2020), "Salvini, visita «sgradita» al carnevale di Viareggio: i maestri della cartapesta terranno i #portonichiusi", *ilmessaggero.it*, 18 febbraio, <https://www.ilmessaggero.it/political/salvini_carnevale_viareggio_carristi_portoni_chiusi-5059158.html> (11/2020).
- Kerste Ben (2018), *Villes transformées, villes contestées: regards croisés sur des luttes gauches-libertaires à Marseille et à Hambourg*. Thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de Sylvie Mazzella et de Carsten Keller, Soutenue le 17.12.2018 à Aix-Marseille, <<https://www.theses.fr/2018AIXM0651>> (11/2020).
- Kezich Giovanni (2015), *Carnevale re d'Europa. Viaggio antropologico nelle mascherate d'inverno. Diavoleri, giri di questua, riti augurali, pagliacciate*, Scarmagno, Priuli & Verlucca Editori.
- (2019), *Carnevale, festa del mondo*, Roma, Editori Laterza.
- Kezich Giovanni, Mott Antonella (2019), "Cent cinquante mascarades: les vertus cachées d'une recherche extensive", articolo presentato durante il simposio *Méthodologie(s) de recherche sur les pratiques festives et carnavalesques*, organizzato da Nathalie Gauthard, Blodwenn Mauffret, Monika Salzbrunn (Vitré dal 12 al 14 aprile 2019).

- Kinsler Samuel (1990), *Rabelais' Carnival. Text, Context, Metatext*, Ch. 10, Berkeley, The University of California Press.
- La marmotte déroutée. Un journal pour la Roya* (2017), “J’écris ton nom, Sécurité”, vol. 10, 1.
- La Presse* (2020), “Lega, Salvini a Cittadella Carnevale Viareggio: carristi chiudono portoni”, 18 febbraio, <https://www.lapresse.it/politica/lega_salvini_a_cittadella_carnevale_viareggio_carristi_chiudono_portoni-2375710/news/2020-02-18/> (11/2020).
- Liégeois Stéphen (1887), *La Côte d’Azur*, Paris, Maison Quantin, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5698362j/f13.item>> (11/2020).
- Malaussena Charles (1984), “Carnaval”, *LouSourgentin. Revue culturelle bilingue Français-Nissart*, vol. 60, 60-63.
- Mallé Marie-Pascale, dir. (2014), *Le Monde à l’Envers - Carnavals et Mascarades d’Europe et Méditerranée*, Marseille, Flammarion.
- Mazzi Andrea (2005), *Dietro la maschera. Viaggio nella storia delle tradizioni carnevalesche di Viareggio e d’Italia*, Viareggio, Della Fontana.
- Moretti Federica (2017a), *Diario di campo, discorso di apertura del carnevale di Nizza*, Nizza, 11 febbraio.
- (2017b), *Diario di campo, conversazione con Louis Pastorelli*, Nizza, 17 febbraio.
- (2017c), *Diario di campo, visita agli hangar della Bataille de Fleurs*, Nizza, 21 febbraio.
- (2017d), *Diario di campo, carnaval de la Plaine et de Noailles*, Marsiglia, 12 Marzo.
- (2017e), *Diario di campo, conversazione con Guillaume Juan*, Nizza, 14 dicembre.
- (2018a), *Diario di campo, conversazione con Andrea*, Nizza, 31 gennaio.
- (2018b), *Diario di campo, conversazione con Mačko, Andrea e anonimi*, Nizza, 23 febbraio.
- (2018c), *Diario di campo, Parada Nissarda*, con Monika Salzbrunn, Raphaela von Weichs, Ana Laura Rodriguez Quinones, Nizza, 25 febbraio.
- (2018d), *Diario di campo, carnaval de la Plaine et de Noailles*, con Pascal Bernhardt, Marsiglia, 18 Marzo.
- (2018e), *Intervista con Alèssi dell’Umbria*, Marsiglia, 15 maggio.
- (2019a), *Diario di campo, preparazione Caramentran*, con Pascal Bernhardt, Marsiglia, 8 Marzo.
- (2019b), *Diario di campo, carnaval de la Plaine et de Noailles e preparazione Caramentran*, con Monika Salzbrunn e Pascal Bernhardt, Marsiglia, 9-10 Marzo.
- (2019c), “Re-appropriating Public Spaces by Means of Creativity and Festive Performance(s). Notes from the Independent Carnival in Nice”, paper presentato durante la PhD Summer School tenuta a Manchester il 17-19 agosto 2019, nell’ambito della conferenza ESA (Europe and Beyond: Boundaries, Barriers and Belonging, 20-23 agosto).
- (in corso), *Mobilizing Creativity. Carnival as Political Performance and Means of Expression* (titolo provvisorio), lavoro di tesi per il conseguimento del dottorato, svolto nell’ambito del progetto di ricerca ERC-ARTIVISM sotto la supervisione della Prof.ssa Monika Salzbrunn, presso la Facoltà di Scienze Sociali e Politiche dell’Università di Losanna.
- Mucchielli Laurent (2018), “A Nice, Christian Estrosi continue à municipaliser la sécurité”, *blogs.mediapart.fr*, 16 gennaio, <<https://blogs.mediapart.fr/laurent-mucchielli/blog/160118/nice-christian-estrosi-continue-municipaliser-la-securite>> (11/2020).
- Nice-matin (2010) “Nice. Interdit par la mairie, le carnaval indépendant fait de la résistance”, *nicematin.com*, <<http://archives.nicematin.com/article/nice/nice-interdit-par-la-mairie-le-carnaval-independant-fait-de-la-resistance.5215.html>> (11/2020).
- Panarotto Serge (2008), *Fêtes en Provence. Alpes et Côte d’Azur*, Aix-en-Provence, Edisud.
- Picaud Myrtille (2020), “Le gendarme et les festivals. L’indemnisation des forces de l’ordre par les organisateurs d’événements musicaux en France”, *Lien social et Politiques*, vol. 84, 104-121.
- Pomorska Krystyna (1968), “Foreword”, in Bachtin 1968, vii-xii.
- Roux P.T. (2013), *Histoire de Nice et son compté*, Nice, Gilletta-nice-matin.
- Salzbrunn Monika (2011), “Mobilisation des ressources culturelles et participation politique: l’apport des cultural studies à l’analyse des rapports sociaux dans un contexte festif”, *Migrations société*, vol. 133, 175-192.
- (2014a), “Appartenances en fête: entre l’ordinaire et le spectaculaire”, *Social Compass*, vol. 61, n. 2, 250-260, doi: 10.1177/0037768614524308.

- (2014b), “How diverse is Cologne Carnival? How Migrants Appropriate Popular Art Spaces”, *Identities*, vol. 21, n. 1, 92-106, doi: 10.1080/1070289X.2013.841581.
 - (2014c), “Les carnivals Euro-Méditerranéens: entre expression subversive et folklorisation”, in Agier, Deliége, Malle, *et al.* 2014, 243-246.
 - (2015), *ERC-ARTIVISM proposal: Art and Activism: Creativity and Performance as Subversive Forms of Political Expression in Super-diverse cities*, ERC-CoG-2015-681880, <www.erc-artivism.ch> (11/2020).
 - (2017), *Diario di campo, carnevale di Viareggio*, con Annie Sidro e Federica Moretti, Viareggio, 2-7 febbraio, 16-19 dicembre.
 - (2018a), “Le carnaval et le carnavalesque face à une ‘sécurisation’ grandissante: Comment saisir la subversion?”, Paper presentato in occasione del symposium *Carnival, Politics and Subversion* tenutosi all’Università di Nizza-Sophia-Antipolis, 27 febbraio.
 - (2018b), *Intervista con Corinne Roger*, Viareggio, 3 febbraio.
 - (2018c), *Diario di campo, carnevale di Viareggio*, con Raphaela von Weichs, Federica Moretti, Pascal Bernhardt, Viareggio, 26-28 gennaio, 3-5 febbraio.
 - (2018d), *Diario di campo, Parada Nissarda*, con Federica Moretti, Raphaela von Weichs, Ana Laura Rodriguez Quinones, Nizza, 25 febbraio.
 - (2019a), *Diario di campo, preparazione del carnevale di Viareggio*, con Pascal Bernhardt, 14 gennaio.
 - (2019b), *Diario di campo, carnevale di Viareggio*, con Federica Moretti, Sara Wiederkehr, Pascal Bernhardt, Viareggio, 8-9 Febbraio.
 - (2019c), *Diario di campo, carnaval de la Plaine et de Noailles e preparazione Caramentran*, con Pascal Bernhardt e Federica Moretti, Marsiglia, 9-10 marzo.
 - (2019d), “Artivisme”, *Anthropen.org*, doi: 10.17184/eac.anthropen.091.
 - (2020a), *Diario di campo, carnevale di Viareggio*, con Federica Moretti e Pascal Bernhardt, Viareggio, 22-25 febbraio.
 - (2020b), *Interviste con Corinne Roger e Sébastien Lebigre*, Viareggio, 23 febbraio.
 - (2020c), “The Twenty-First-Century Reinvention of Carnival Rituals in Paris and Cherbourg: Extending the Boundaries of Belonging via Politicized Ritual”, *Journal of Festive Studies*, vol. 2, n. 1, 105-127, doi: 10.33823/jfs.2020.2.1.50.
 - (in corso di pubblicazione), “Approaching the Economies of Festive Events through Multisensory and Audio-visual ethnography: Insights from Nice and Viareggio”, *Journal of Festive Studies*, <<https://journals.h-net.org/jfs>> (11/2020).
 - (in corso di pubblicazione), “The Swiss Carnivals of Payerne and Lausanne: Place-Making between the *mise en scène* of Self and the Other(s)”, in Bożena Gierek (ed.), *Feast as Mirror of Social and Cultural Changes*, San Diego, Academic Publishing.
- Sidro Annie (1979), *Le carnaval de Nice et ses Fous. Paillassou, Polichinelle et Triboulet...*, Nice, Editions Serre.
- (2001), *Carnaval de Nice. Tradition et modernité*, Nice, Ville de Nice, Direction de la Culture, Régie Autonome des Comptoirs de vente des musées de la Ville de Nice.
- Sous le soleil, la Plaine, Journal insolent du quartier* (2016), vol. 1, <<https://journalplaine.wordpress.com/2017/10/19/sous-le-soleil-la-plaine-n1-ete-2016>> (11/2020).
- Stallybrass Peter, White Allon (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell UP.
- Viareggio Meticcia (2020), “Accogliamo l’unico pagliaccio che non ci piace”, <<https://www.facebook.com/events/651894778909143/>> (11/2020).
- 6000sardine, facciamo banco, blog dell’Associazione 6000 Sardine, <<https://www.6000sardine.it/blog-6000-sardine/>> (11/2020).



Citation: Q. Petit Dit Duhal (2020) De masques et de costumes. La mascarade identitaire des artistes femmes aux XX^e et XXI^e siècles. *Lea* 9: pp. 415-422. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12446>.

Copyright: © 2020 Q. Petit Dit Duhal. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

De masques et de costumes. La mascarade identitaire des artistes femmes aux XX^e et XXI^e siècles

Quentin Petit Dit Duhal
Université Paris Nanterre (<quentinpetitdd@hotmail.fr>)

Abstract

If Carnival seems to participate in the establishment's reversal, appealing to its codes in the field of representations would then be a tool for the emancipation of women artists, who have historically struggled to have their places in the world of art governed by men. The matter is the different reformulations of Carnival from the angle of the gender studies in the case of the duo Claude Cahun and Marcel Moore's play on the mask, Deborah de Robertis' disguise, as well as ORLAN's manipulation of genetics through new technologies, that invests the figure of the Arlequin directly from the Italian *Commedia dell'arte*. Therefore, this article attempts to show the conditions in which the development of a Carnival aesthetics allows these artists to challenge femininity.

Keywords: feminism, gender, identity, masquerade, women artists

Selon le théoricien Mikhaïl Bakhtine (1982), les participants du carnaval s'affranchissent, le temps de la célébration, des frontières entre les classes sociales et des rôles entre dominés et dominants. Si l'on considère comme lui cette fête populaire issue de la culture médiévale comme une temporalité qui permet un renversement de l'ordre social établi, faire appel à ses codes dans le champ de la représentation serait alors un outil d'émancipation pour les artistes femmes. En effet, ces dernières peinent historiquement à se faire une place dans un monde de l'art régi par les hommes, comme l'atteste Linda Nochlin en 1971 en démontrant le fait que le système masculin dominant ne permet pas aux femmes de réussir dans le milieu artistique (Nochlin 1993 [1971]). Le carnaval peut être alors appréhendé ici comme un procédé esthétique de déstabilisation du système binaire de genre: à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, dans le contexte où les artistes participent à la *sculpture sociale*, concept promu par l'artiste allemand Joseph Beuys selon lequel l'art peut transformer la société et améliorer le système vivant (Bertrand Dorléac 2004,

118), l'utilisation du travestissement et de l'esthétique carnavalesque par des artistes femmes dans une visée féministe semblent ainsi susceptibles d'interroger le pouvoir, les différences et les normes.

Afin d'appréhender au mieux les différentes stratégies de représentations, le corpus traité correspond à des artistes qui mettent leur corps au service de l'art selon un travestissement carnavalesque par le biais de différents médiums, comme la photographie, la vidéo, l'installation et la performance. À partir de la production photographique de Marcel Moore et Claude Cahun¹, pionnière dans le champ du travestissement qui fréquente à la fois le groupe surréaliste et l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) prônant un art engagé contre le fascisme montant et le conformisme artistique dans le contexte antisémite du début des années 1930 (cf. Gianoncelli 2019, § 5), il serait intéressant de voir comment l'approche du carnaval évolue avec des artistes contemporaines, telles que la française ORLAN², artiste féministe et pluridisciplinaire qui interroge depuis les années 1960 le corps féminin et les pressions qui s'y inscrivent, ainsi que la luxembourgeoise Deborah de Robertis³, qui travaille depuis 2014 sur les modèles féminins. Il s'agit donc de rapprocher des médiums et des pratiques artistiques diverses qui s'inscrivent dans des contextes différents pour dégager les éléments conceptuels que les œuvres ont en affinité.

Même si les productions de ces artistes ont déjà fait l'objet d'écrits d'histoire de l'art selon les thèmes du travestissement, de la mascarade⁴ et du masque⁵ de manière isolée, aucune étude d'ensemble n'a réellement traité le sujet du carnaval dans le cas du corpus proposé. Il s'agit alors de saisir les conditions dans lesquelles l'élaboration d'une esthétique carnavalesque permet à ces artistes de mettre en crise la féminité. À partir de sources de première main telles que des textes d'artistes, d'une conférence et d'une performance, il est ici question d'étudier les représentations par le biais des études de genre, qui définissent le genre non pas de manière biologique, mais comme une construction sociale déterminant les comportements et les rôles attribués aux hommes et aux femmes (cf. Dumont, Sofio 2011).

Il est alors nécessaire d'analyser d'abord la conception de la féminité comme un costume qui permettrait une certaine position féminine dans la société, puis de poser la question de la puissance subversive de l'artifice mis en œuvre dans les images, avant d'examiner la spectaculisation du corps en tant que mise en scène festive renversant l'ordre établi.

1. *La féminité comme costume*

Le monde du carnaval semble se caractériser en premier lieu par le travestissement, le costume, le jeu de rôle, qui peut permettre par exemple, le temps de la célébration, de changer de sexe, ou au contraire d'accentuer un rôle de genre spécifique, ce qui laisse penser le genre comme

¹ En lien étroit avec la communauté lesbienne parisienne de l'entre-deux-guerres, Claude Cahun (1894-1954) pratique la photographie, le dessin ainsi que l'écriture et s'engage notamment dans la Résistance sous l'Occupation, avec sa compagne Suzanne Malherbe, dite Marcel Moore (1892-1972).

² Née en 1947 sous le nom de Mireille Porte, ORLAN est une artiste subversive qui utilise son propre corps comme médium, comme lorsqu'elle a vendu ses baisers à la FIAC de 1977 pour dénoncer la marchandisation du corps des femmes, ou lorsqu'elle s'est fait poser des implants sur le visage signe de rébellion contre les dictats de la beauté féminine pendant ses performances chirurgicales au début des années 1990.

³ L'artiste féministe Deborah de Robertis, dont la pratique touche la performance, la vidéo et la photographie, s'est fait connaître du grand public en 2014 grâce à sa première performance publique au musée d'Orsay pendant laquelle elle a exposé son sexe.

⁴ Pour ORLAN, voir: Chevalier 2013, 99-110.

⁵ Pour Claude Cahun, voir: Alfonsi 2019, 40.

un costume. Il s'agit précisément d'une question analysée par la psychanalyste anglaise Joan Riviere, qui publie en 1929 *La féminité en tant que mascarade* (Riviere 1994 [1929], 197-214): cette dernière s'appuie sur l'expérience de ses patientes pour affirmer que la féminité n'est non pas authentique, mais une image qui permettrait, dans la société patriarcale de l'époque, à des femmes exprimant un intérêt pour des activités dites masculines de dissimuler leur masculinité derrière le masque de la féminité. En d'autres termes, les femmes se font reconnaître comme femmes, en exprimant des valeurs qui sont traditionnellement associées à la féminité comme la naïveté ou la douceur, afin de ne pas contraindre les hommes dans leur virilité. Ainsi, cette mascarade suggère un aspect social que l'on retrouve dans le cadre subversif du carnaval, plus précisément ici avec la vulnérabilité des femmes dans une société conçue par et pour les hommes.

Cette idée de féminité comme mascarade est mise en scène deux ans avant la publication de Riviere par Claude Cahun, née Lucy Schwob, aidée par Marcel Moore, pseudonyme de son amante Suzanne Malherbe (cf. Gianoncelli 2019, § 1), dans une photographie intitulée *I am in training, don't kiss me*⁶. Il est possible d'y voir Cahun assise sur un tabouret devant un fond noir, en costume de culturiste les mains posées sur de faux haltères et le visage maquillé avec des cœurs sur les pommettes. L'artiste semble plutôt ici mettre le costume de la masculinité, portant une coupe de cheveux de dandy ainsi qu'un vêtement feignant un torse d'homme sur lequel est inscrit le titre de l'œuvre. Pourtant, cette mascarade n'efface pas son genre assigné à la naissance, d'autant plus qu'elle accentue sa féminité par le maquillage et la pose avec sa tête légèrement baissée et ses jambes croisées. Cette ambiguïté pourrait donc révéler le fait que l'idée de la féminité comme costume permet à l'artiste de s'éloigner de son assignation sexuelle et de composer avec le genre masculin.

Comme Claude Cahun, ORLAN met en scène son propre corps en formulant une réflexion autour du corps comme vêtement, incorporant dans sa production artistique la problématique de la maîtrise corporelle, thème caractéristique de la liberté sexuelle et des mouvements féministes des années 1960-1970, avec notamment l'avortement et la contraception, dont elle est contemporaine. Telle qu'elle l'affirme pour son œuvre *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* de 1974-1975, les femmes ne "[peuvent] jamais [se] 'strip-teaser' complètement, il reste toujours quelque chose, [...] [elles sont] habillées d'images qui [leur] précèdent" (Hatat 2004, 174-175). Aucune femme ne pourrait alors être déshabillée, tellement leur corps a été enveloppé de préjugés et de modèles. ORLAN va ainsi se réapproprier le sien et se façonner de nouvelles images à travers la photographie, la performance et la chirurgie entre autres. En 2008, ORLAN semble néanmoins délaïsser son propre corps pour réaliser le costume d'un personnage de la *commedia dell'arte* italienne, avec son œuvre intitulée *Le Manteau d'Arlequin*⁷. Il s'agit d'une installation biotechnologique contenant des cellules animales et humaines, dont celles de l'artiste. En considérant ainsi le corps comme obsolète dans un monde connecté et développé technologiquement (Bader, Viola 2007, 42), ORLAN poursuit la problématique d'une ambiguïté du genre amorcée par Cahun en concevant un corps de toute pièce et réduit à ses cellules.

La conception de la féminité comme un costume ne permet pas seulement de proposer un entre-deux genres, tel que Deborah de Robertis qui donne à voir de manière critique une

⁶ *I am in training don't kiss me*, tirage argentique noir et blanc, 12x9 cm, Claude Cahun, 1927, © droits réservés, Musée des Beaux-arts de Nantes, <https://www.navigart.fr/nantes-cahun/artwork/110000000123756?filters=&page=9&layout=grid&sort=by_author> (11/2020).

⁷ *Le Manteau d'Arlequin*, installation avec vidéo projection, bioréacteurs contenant des cellules de peau d'ORLAN, de femmes noires et de marsupiaux, ORLAN 2008, © ORLAN-studio, site officiel de l'artiste, <<http://www.orlan.eu/works/bio-art/>> (11/2020).

féminité exacerbée. En 2016, lors de l'exposition sur la Barbie de Mattel au musée des Arts décoratifs de Paris, l'artiste se travestit en parodiant une Barbie "émancipée"⁸, afin, selon elle, de "critiquer la démarche 'marketing' du fabricant de cette poupée, qui n'hésite pas à utiliser un argument féministe pour faire évoluer les personnages de la célèbre poupée" (Robertis 2016). Barbie n'accompagnerait alors pas réellement l'évolution du statut de la femme dans la société, puisque, comme l'indique Luc Schicharin en 2018, le corps de cette poupée est standardisé effaçant ses seins et sa pilosité pubienne (Schicharin 2018, § 2), que De Robertis redonne à voir avec sa combinaison de couleur peau claire. Dans sa performance *Femibarbie*, l'artiste porte donc le costume de la pilosité pubienne pour dénoncer la féminité de Barbie comme un idéal à atteindre.

La conception de la féminité comme costume et mascarade, qui peut être appréhendée comme un déguisement dans le cadre du carnaval, suggère ainsi que le système binaire de genre est construit. Ce caractère artificiel permet alors à ces artistes d'opérer un travail sur le simulacre pour refaçonner leurs corps de manière subversive, afin de s'émanciper de l'idéologie dominante comme lors de la célébration du carnaval.

2. *L'artifice: une mise en scène subversive?*

Selon Mikhaïl Bakhtine, le carnaval met en scène le champ social et montre que les rapports de pouvoir sont culturels et fabriqués. Ce caractère construit et non naturel s'applique de même à l'identité de genre, comme le démontre la philosophe Judith Butler dans son *Trouble dans le genre* publié en 1990. Selon elle, en imitant l'identité de genre avec des éléments physiques et des activités genrées, le travestissement, et plus précisément la pratique du *drag*, révèle que l'identité de genre n'est pas naturelle, qu'elle ne constitue pas un point de départ qui détermine les comportements: au contraire, l'identité de genre est une imitation en tant que telle qui ne s'appuie sur aucun original, c'est-à-dire que les pratiques genrées quotidiennes restent des performances et des répétitions. Ainsi, Butler affirme que "le genre est une parodie" (Butler 2006 [1990], 261), ce qui laisse penser qu'une pratique de travestissement parodique pourrait agir dans le champ social et mettre en crise le système binaire de genre.

Dans leur photographie de 1927, Cahun et Moore semblent élaborer une telle mise en scène parodique. En effet, elles laissent le spectateur comprendre que l'image est une construction, les haltères et le torse s'éloignant du vraisemblable et du principe de la *mimesis*. Montrer que l'image est une parodie permet alors à l'artiste de changer de genre, de s'en construire un autre. Puisque Cahun reste vulnérable en tant que lesbienne juive (cf. Bourse 2012, § 1) dans le contexte de l'entre-deux guerres avec la montée du fascisme, elle choisit dès 1919 un pseudonyme "indéterminé" (Carrié 2011, § 6) pour signer ses œuvres et tente de trouver des références pour s'identifier elle-même: après avoir traduit en 1929 pour la revue *Le Mercure de France* le premier volume de *La femme dans la société* du sexologue Havelock Ellis (Solomon-Godeau 2016, 218), dans lequel les personnes homosexuelles sont considérées comme appartenant à un troisième sexe, Claude Cahun refuse son assignation sexuelle et s'identifie comme "neutre" dans son ouvrage *Aveux non avendus* en 1930, en affirmant "Masculin? Féminin? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours" (Cahun 2011 [1930], 236). Comme l'indique Zoe Adam, cette photographie donne ainsi à voir une "construction de soi, au-delà

⁸ *FEMIBARBIE*, vidéo, 1'22", Deborah de Robertis, 2016, © Deborah de Robertis, compte Vimeo de l'artiste, <<https://vimeo.com/183490933>> (11/2020).

des genres et des codes de la séduction” (Adam 2018, 127), le titre *I am in training, don't kiss me* évoquant et annulant dans le même temps le désir du spectateur et de la spectatrice.

Comme Claude Cahun et Marcel Moore, Deborah de Robertis subvertit le genre en donnant à voir un corps artificiel. En effet, celle-ci accentue le simulacre en élaborant une dialectique entre le réel, avec ses vrais seins, et la fiction, avec sa fausse pilosité et sa peau en plastique. Dans son chapitre “#MeToo, l’émancipation par le regard” dans l’ouvrage collectif *Cours petite fille! #metoo #timesup #noshamefist* publié en 2019, l’artiste indique que “[sa] nudité est un trompe-l’œil, un vêtement qui fait référence aux nus féminins” (Robertis 2019, 115). Cette publication participe d’ailleurs aux protestations publiques actuelles du mouvement international *MeToo*, depuis notamment l’affaire de viol incriminant le producteur de cinéma américain Harvey Weinstein en 2017, et semble caractéristique de la libération de la parole des femmes contre les violences sexistes qui constitue la poursuite des revendications féministes des générations passées. Néanmoins, la référence à la poupée Barbie dans la performance de 2016 semble s’éloigner de la notion de copie en faveur de la réinterprétation. En effet, De Robertis porte un élément que le jouet de Mattel ne porte pas et qui fait toute la différence: la caméra GoPro fixée sur son front signifie le “point de vue du modèle” (Robertis 2019, 109), c’est-à-dire que l’artiste ne met pas en scène le *male gaze* de Laura Mulvey (1975), ou autrement dit le regard des hommes qui objectifie le corps des femmes, mais bien un regard “porté par la nudité féminine” (Robertis 2019, 109). En incarnant un corps qui regarde, et plus précisément un corps artificiel, De Robertis tente donc de renverser le régime traditionnel du regard en histoire de l’art ainsi que la conception biologique du genre.

ORLAN semble aller plus loin que les deux artistes précédentes dans la conception du genre comme construction et tend même à *dégenrer* le corps par sa réduction aux cellules, mais joue tout de même avec le simulacre. En effet, même si son corps-machine demande des moyens technologiques précis pour maintenir ses composants en vie tels que le bioréacteur qui lui fait office de tête, les cellules restent invisibles à l’œil nu. ORLAN projette alors une vidéo de cellules dans chaque losange du manteau (2011, 67), qui présente chacun une boîte de pétri contenant des cellules mortes teintées. La science se trouve donc relayée par la représentation, l’installation jouant avec les notions de visibilité et d’invisibilité, mais aussi de réel et d’artifice.

La conception du genre comme parodie, à l’instar du carnaval qui révèle le caractère fabriqué des rapports de pouvoir, permet ainsi l’élaboration d’un corps artificiel bouleversant le système binaire de genre, que ce soit à travers la photographie, la performance ou les biotechnologies. Ces artistes vont alors pouvoir mettre en scène le corps selon une posture qui tend à défaire les normes dans un véritable spectacle carnavalesque.

3. Une monstration spectaculaire du corps

Le carnaval, en ce qu’il est le lieu de la bouffonnerie qui autorise le renversement de l’ordre établi, pourrait être rapproché du *freak show*, divertissement qui trouve son apogée entre 1840 et 1940 (Lorenz 2018, 43) où l’on exhibait des personnes présentant des anomalies physiques. Dans son ouvrage *Art queer. Une théorie freak*, Renate Lorenz prend la figure du *freak* afin de rendre compte de la manière dont la pratique du travestissement établit une mise à distance du corps quant aux normes liées notamment au genre. Selon elle, le *freak show* met en place une production de savoir douteux, avec de fausses biographies appuyant le fantasme du public. Les performeurs *freaks*, qui sont ordinairement exclus de la société, détiennent alors un pouvoir sur le spectateur et la spectatrice, renversant ainsi les hiérarchies sociales (Lorenz 2018, 55).

Il est possible d'affirmer que Claude Cahun et Marcel Moore s'inscrivent dans une démarche similaire, puisqu'elles donnent à voir un corps déviant des catégories de genre afin de se défaire des normes de manière festive. En effet, les artistes semblent mettre en scène un véritable spectacle en utilisant une lumière qui rappelle le projecteur appuyant le contraste du noir et blanc de la photographie, notamment avec l'arrière-plan constitué de deux rideaux évoquant l'univers du cirque (Adam 2018, 127). Cahun investit la figure sensationnelle du culturiste mais ne parvient pas à produire une impression d'admiration puisque le simulacre n'est pas dissimulé: son visage sur-maquillé, qui s'éloigne d'un maquillage pratiqué quotidiennement pour se situer dans l'évènementiel, fait l'effet d'un masque. Un an avant la réalisation de la photographie, l'artiste décrit, dans son essai "Le Carnaval en chambre" de 1926, un souvenir de jeunesse dans lequel elle observe le défilé du carnaval à Nantes, révélant déjà sa fascination pour le masque (Cahun 2002 [1926]), avant d'affirmer en 1930, dans *Aveux non avenues*, que si l'on ôte le masque, on "enlève la peau" (Cahun 2011 [1930], 26). Le motif du masque permet alors à Cahun de se transformer, de se choisir, affirmant ainsi une identité mouvante. Le spectacle correspond donc ici à la manière de s'approcher au plus près du Moi dans l'altérité. La réception de Claude Cahun et Marcel Moore dans le milieu scientifique semble, en outre, révélatrice de leur capacité à renverser l'ordre établi. En effet, dans les années 1990, les études sur le *queer* qui viennent d'émerger les réhabilitent en mettant en avant leur homosexualité ainsi que les rapports sociaux dans leurs œuvres, faisant de ce duo d'artistes une des références subversives de la déconstruction du système binaire de genre en art (Gianoncelli 2016, § 11).

L'Autre et la différence semblent aussi célébrés dans l'œuvre d'ORLAN dans une sorte d'atmosphère carnavalesque. En effet, l'artiste élabore un assemblage d'éléments disparates tels que les couleurs bariolées et les cellules de différentes origines. Néanmoins, comme ces dernières ne peuvent coexister ensemble du fait de leur incompatibilité biologique (ORLAN 2009, § 5), cette hybridation reste dans l'ordre du symbolique. Ce métissage métaphorique fait référence à la préface de l'ouvrage *Le Tiers-Instruit* publié en 1991, dans lequel le philosophe Michel Serres conte la transformation d'Arlequin en Pierrot: les multiples couleurs de son costume se mélangent et deviennent blanches, constituant la métaphore de l'acceptation de la différence culturelle (ORLAN 2011, 67). ORLAN semble donc s'attaquer aux phénomènes d'exclusion en donnant à voir une hybridation festive de soi avec l'altérité, selon un fantasme d'un universel qui laisse une place centrale à la différence.

La performance de Deborah de Robertis constitue elle aussi une célébration spectaculaire de l'altérité mais sur un autre mode. En effet, l'artiste intervient dans l'exposition sans invitation, créant l'évènement et renversant les règles de conduite un court instant jusqu'à ce que la sécurité intervienne. Elle crée alors un effet de surprise, plaçant le vivant et le sensationnel dans un lieu dédié à la contemplation passive. Gardée par ses faux vigiles, De Robertis sourit, joue la star en exhibant et distribuant de manière grotesque des poupées Barbie ayant "comme attributs des poils et une GoPro" (Robertis 2016). Elle invoque ainsi une féminité exacerbée, la caricature afin de rappeler qu'avant d'être un lieu de fantasme sexuel, le corps des femmes est un corps, et d'interroger la production capitaliste de corps standardisés évacuant toute diversité⁹.

La mise en avant dans les médias de l'accusation de l'exhibition sexuelle et le prétendu "caractère sexuel" de son œuvre minorisant son aspect artistique (Beaulieu 2016) révèlent que la mise en scène critique de son propre corps porte atteinte au bon fonctionnement de la société

⁹ Après que Mattel produise une série de Barbies racisées et de diverses silhouettes, il faut attendre 2019-2020, soit quatre ans après la performance de De Robertis, pour que la société américaine présente des corps non genrés ou handicapés.

et à sa morale. Il est d'ailleurs parfois reproché à l'artiste de véhiculer une vision normative des femmes avec son propre corps qui correspond à un modèle dominant¹⁰, c'est-à-dire blanc, hétérosexuel, valide et jeune, alors qu'il s'agit d'une démarche de performeuse prenant son propre corps comme matière première et, qui plus est, critique ici la poupée comme objet fabriqué se référant au concept d'une féminité unifiée. Ce serait une méprise d'interpréter sa déclaration "je suis toutes les femmes" (Robertis 2019, 111) comme l'affirmation d'une "universalité féminine" (Schicharin 2018, § 28) qui impose un modèle normatif. En effet, il s'agirait davantage, comme l'annonce Isabelle Alfonsi en citant la philosophe Geneviève Fraisse, d'un "passage vers l'universel, [de] ne pas cantonner le *queer* et le féminisme à un entre-soi mais d'avoir 'la prétention philosophique [...] d'inscrire la pensée féministe dans un cadre universel, de travailler à la sortir de sa particularité supposée'" (Alfonsi 2019, 151). Il s'agirait donc pour De Robertis d'une universalité non pas en ce qui concerne la forme, c'est-à-dire son corps, mais le contenu: l'artiste rend ainsi sa présence spectaculaire pour formuler une réflexion critique sur les corps des femmes et les injonctions et pressions qui s'y inscrivent dans le contexte patriarcal et capitaliste.

Ainsi, la conception du carnaval comme la temporalité de l'émancipation de la condition sociale du sujet (Bakhtine 1982) se retrouve dans les pratiques artistiques du duo Claude Cahun et Marcel Moore, d'ORLAN et de Deborah de Robertis. Ces artistes élaborent une esthétique carnavalesque, constituée d'une part de la transformation du corps par la mascarade, le travestissement et même avec l'idée du vêtement comme seconde peau, d'autre part de l'accentuation du caractère artificiel de la représentation en dévoilant l'image comme construction, et enfin d'une mise en scène du sensationnel à travers la plastique de l'œuvre avec les poses, les décors et les couleurs.

La référence au carnaval semble être un processus de subversion à la fois sociale et artistique, mettant en crise la féminité, qui induit de manière réflexive une mise en crise de la masculinité, démontrant que le genre n'est non pas lié à la possession d'organes génitaux mâles ou femelles mais consiste en une construction idéologique qu'il est possible, du moins par l'art du carnaval, de se défaire. En un véritable rituel festif, cette pratique fait parfois appel au grotesque laissant une place prépondérante à la parodie, ce qui permet aux artistes soit d'exacerber leur féminité de manière ironique telle Deborah de Robertis, soit de sortir des genres binaires pour s'en construire un autre à l'instar de Cahun et Moore, soit en *dégenrant* le corps comme ORLAN avec les biotechnologies. La création artistique contemporaine inscrit alors la mascarade et le spectaculaire dans le social, établissant un écart quant aux normes liées au système binaire de genre. Ces différentes reformulations féministes du carnaval donnent ainsi à voir la fragilité de l'idéologie dominante jusqu'à déjouer la construction biologique du corps et renverser en cela les pratiques idéologiques essentialistes.

Références bibliographiques

Adam Zoe (2018), *Praxis Queer: les corps queers comme sites de création et de résistance*, thèse sous la direction de Sam Bourcier, Université Charles de Gaulle, Lille III, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02316195/document>> (11/2020).

Alfonsi Isabelle (2019), *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, Éditions B42.

Bakhtine Mikhaïl M. (1982), *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

¹⁰ Luc Schicharin évoque sa "féminité hégémonique" problématisant sa revendication "comme représentative de toutes les femmes" (Schicharin 2018, § 28), tandis qu'un récent article de Médiapart lui suggère de prendre une distance avec "la mise en scène d'une 'féminité hégémonique'" (voir Duverger 2020).

- Beaulieu Cécile (2016), “Que signifiait votre tenue lors de l’exposition Barbie ?”, *Le Parisien*, 14 décembre, <<https://www.leparisien.fr/paris-75/que-signifiait-votre-tenue-lors-de-l-exposition-barbie-14-12-2016-6452871.php>> (11/2020).
- Bertrand Dorléac Laurence (2004), *L’Ordre sauvage: violence, dépense et sacré dans l’art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard.
- Bourse Alexandra (2012), “Claude Cahun: la subversion des genres comme arme politique”, *Itinéraires*, vol. 1, 137-145, <<http://journals.openedition.org/itineraires/1300>> (11/2020).
- Butler Judith (2006 [1990]), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*, Paris, Éditions La Découverte.
- Cahun Claude (2002 [1926]), “Carnaval en chambre”, in François Leperlier (éd.), *Claude Cahun. Écrits*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 47-50.
- (2011 [1930]), *Aveux non avendus*, Paris, Fayard Mille et une nuits.
- Carrié Jérôme (2011), “Mîrer le genre dans le travestissement: le flou identitaire dans l’art contemporain”, in Daniel Welzer-Lang, Chantal Zaouche-Gaudron (éds.), *Masculinités: état des lieux*, Toulouse, ERES, 163-173, <<https://www.cairn.info/masculinites-etat-des-lieux--9782749213637-page-163.htm>> (11/2020).
- Chevalier Fanny (2013), “Entre art et politique: étude sur la bascule de la mascarade féminine dans l’œuvre d’Orlan”, *Champ psy*, vol. 2, n. 64, 99-110, <<https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2013-2-page-99.htm>> (11/2020).
- Dumont Fabienne, Sofio Séverine (2011), “Esquisse d’une épistémologie de la théorisation féministe en art”, *Cahiers du Genre*, vol. 43, 17-43, doi: 10.3917/cdge.043.0017.
- Duverger Sylvia (2020), “On se lève et on se casse du système patriarco-capitaliste”, *Mediapart*, 24 mai, <<https://blogs.mediapart.fr/sylvia-duverger/blog/240520/se-leve-et-se-casse-du-systeme-patriarco-capitaliste-0>> (11/2020).
- Gianoncelli Ève (2016), “Les voies de la (re)connaissance”, *Genre, sexualité & société*, vol. 16, doi: 10.4000/gss.3907.
- (2019), “‘La poudre à canon et la mèche allumée’: Claude Cahun/Lucy Schwob et Marcel Moore/Suzanne Malherbe, un couple de femmes avant-gardiste”, *Les Études Sociales*, vol. 2, n. 170, 179-202, <<https://www.cairn.info/revue-les-etudes-sociales-2019-2-page-179.html>> (11/2020).
- Hatat Brigitte (2004), “Entretien avec Orlan”, *L’en-je lacanien*, vol. 2, n. 3, 165-184, <<https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-165.htm>> (11/2020).
- Lorenz Renate (2018), *Art queer. Une théorie freak*, Paris, Éditions B42.
- Mulvey Laura (1999 [1975]), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in Leo Braudy, Marshall Cohen (eds), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, 833-844.
- Nochlin Linda (1993 [1971]), “Why Have There Been No Great Women Artists?”, in Ead. (éd.), *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, J. Chambon, 201-244.
- ORLAN (2009), “De la self-hybridation aux cellules souches”, *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, vol. 2, s.p., doi: 10.4000/actesbrantly.451.
- (2011), *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel: entre cultures occidentale et non occidentale*, Paris, Al Dante.
- Riviere Joan (1994 [1929]), “Womanliness as a Masquerade”, in Marie-Christine Hamon (éd.), *Féminité Mascarade*, Paris, Le Seuil, 197-214.
- Robertis Deborah de (2016), “FEMIBARBIE”, *la Barbie qui s’émancipe de Mattel*, <<https://vimeo.com/183490933>> (11/2020).
- (2019), “#MeToo, l’émancipation par le regard”, in Samuel Lequette, Delphine Le Vergos (éds.), *Cours petite fille! #metoo #timesup #nosamefst*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 109-116.
- Schicharin Luc (2018), “La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain”, *Genre, sexualité & société*, vol. 3, doi: 10.4000/gss.4522.
- Solomon-Godeau Abigail (2016), *Chair à canons: photographie, discours, féminisme*, Paris, Éditions Textuel.
- Viola Eugenio, ORLAN, éds. (2007), *ORLAN. Le récit. The narrative*, Catalogue d’exposition, Musée d’art moderne de Saint-Etienne Métropole (26 mai-26 août 2007), Milano, Charta.



Citation: M. Jordana Darder (2020) Le carnaval dans le monde hispanique: sensualité et métissage chez Severo Sarduy et Juan Goytisolo. *Lea* 9: pp. 423-434. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12447>.

Copyright: © 2020 N. Cognome. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Le carnaval dans le monde hispanique: sensualité et métissage chez Severo Sarduy et Juan Goytisolo

Marta Jordana Darder

Sorbonne Université (CRLC) – Universitat Autònoma de
Barcelona (GEXEL) (<marta.jordana8@gmail.com>)

Abstract

De donde son los cantantes (1967) by the Cuban writer Severo Sarduy and *Reivindicación del conde don Julián* (1970) by the Spanish writer Juan Goytisolo, are two novels that reflect on Carnival as a rite capable of subverting the austere catholicism of the Spanish identities, by opposing it to Lent. Thus, they explore the idea of “*Hispanidad*” and the cultural fusion in its identities. This belongs to a general 20th century criticism of the concept of *Hispanicity* and empire, and to a political engagement against dictatorships.

Keywords: 20th Century dictatorship, Carnival, literature and politics, neo-baroque, Spanish Empire

Introduction

À la fin des années 60, deux romans – *Reivindicación del conde don Julián* (1970) de l'espagnol Juan Goytisolo et *De donde son los cantantes* (1967) du cubain Severo Sarduy – s'interrogent sur les mythes catholiques fondateurs de l'identité hispanique.

Le concept d'Hispanité se crée en 1492 avec trois événements qui fondent l'Espagne moderne: la fin de la *Reconquista*, l'expulsion des Juifs espagnols, et la “découverte” de l'Amérique. À partir de ce moment, toute la mythologie espagnole (chroniques, légendes, etc.) s'efforce à effacer la présence des musulmans dans l'identité et l'histoire espagnole; souvent par opposition à tout ce qui s'identifie (de façon réductrice) à l'Islam. Pour cela, on exclut globalement de l'identité espagnole toute trace de sensualité, et la “conquête” de l'Amérique s'intègre dans la même expansion catholique.

Sarduy et Goytisolo s'interrogent (des deux rives de "*l'hispanité*") sur la fausseté de ces mythes et rites fondateurs, qui laissent en dehors de la culture espagnole une grande partie de son passé, de son identité et de son corps; et les deux, par une écriture subversive et néo-baroque, vont chercher à les pervertir et à revendiquer ces identités étouffées. Pour cela, ils vont avoir recours au rite du carnaval qu'ils réinterprètent comme un rite syncrétique capable de renverser les rites religieux et catholiques et de montrer ce métissage refoulé.

1. *L'Espagne sacrée: reconquête et conquête*

Après des siècles de lutte entre Chrétiens et Musulmans pour le contrôle de la Péninsule Ibérique, le 2 janvier 1492 les chrétiens espagnols finissent ce qu'ils ont appelé la "*Reconquista*" (reconquête) de l'Espagne avec la conquête de Grenade, le dernier royaume musulman *nazari*, par les Rois Catholiques – alliance par le mariage des royaumes de Castille et d'Aragon, nommés catholiques pour leur élan d'unifier l'Espagne autour de l'idéal catholique et impérial. Car cette même année de 1492, se produisent les deux autres événements qui vont fonder et marquer l'avènement de l'Espagne moderne, et également le début de l'empire espagnol: le 31 mars le décret de Grenade décrète l'expulsion des Juifs espagnols *Séfarades*¹, environ 100.000² personnes sont parties, et bien plus converties au christianisme; et le 12 octobre, Christophe Colomb arrive sur l'île de Guanahaní dans les Caraïbes, en posant le drapeau espagnol, ce qui a été appelé "La découverte de l'Amérique".

Ces trois événements successifs cherchent à réaffirmer l'identité catholique et impériale de l'Espagne, de même que son unité face à ce que les Rois catholiques vont considérer désormais comme "étranger" (les Morisques et les Séfarades). L'effort va se concentrer sur l'effacement des restes arabes et juifs, et la revendication du catholicisme et de l'occidentalité de l'Espagne, d'autant plus que celle-là (l'occidentalité) était mise en doute (génèrait un soupçon) par le siècles de cohabitations avec les Musulmans.

C'est en ce moment que se fonde l'idée de *Hispanidad* (Hispanité) au nom de laquelle va se faire la conquête de l'Amérique. Il s'agit d'une fiction ou d'un mythe qui cherche à expliquer l'origine messianique, catholique et impériale du peuple espagnol, développé depuis les Chroniques médiévales de la période de la reconquête.

La narration mythique explique que l'Espagne avait toujours été catholique et unifiée (avant et après la Reconquête), ensuite souillée et fragmentée par la destruction et l'invasion musulmane. Ce mythe, fait au nom exclusivement de Castille (laissant au-dehors le Royaume d'Aragon, et les périphéries), est fait par opposition aux "éléments de dispersion" (Curutchet 1975, 73) introduits par la cohabitation. Ainsi la sensualité arabe et l'intelligence juive³ seront refoulées en faveur d'un idéal castillan de l'homme aduste, guerrier et calme: "ese ser de cal

¹ *Séfarade* signifie "péninsule ibérique" en hébreu, pour voir l'étendue du judaïsme en Espagne avant l'expulsion.

² Ce chiffre est toujours très discuté: oscillant entre les 350.000 expulsés et les 45.000. Les résultats des recherches les plus récentes rapportent que le nombre d'exilés était d'environ 50.000 personnes d'après la recherche de Joseph Pérez au Maroc (2007) et 100.000 d'après Julio Valdeón (2007).

³ "Desde el siglo XV el conflicto de las castas – que nadie en el futuro podrá ya *correctamente* soslayar – comenzó a trazar la figura que los españoles han ofrecido en la época moderna [...] el prurito castizo de los cristianos viejos actuó como elemento corrosivo y disolvente; el capitalismo y la técnica – el comercio y la industria – se hicieron imposibles dentro de la península. Las actividades comerciales, industriales y bancarias convertían, sin más, en 'judío' a quienes se ocupaban en ellas [...] los españoles interrumpieron esa clase de actividades a fines del siglo XVI, por juzgarlas perniciosas para la pureza castiza que había hecho posible su expansión imperial [...] En lugar de Contra-reforma la contraofensiva de los hidalgos debería llamarse *Contrajudería*" (Castro 1961, 253).

y canto en quien sólo hace mella o impresión el martillo” (Goytisolo 1972, 63-64). Son rôle est de gouverner le monde, et sa qualité est marquée par la propreté de son sang (l’absence de *contamination* juive ou morisque): “los castellanos erigen la ‘dimensión imperativa’ de sus personas como criterio y horizonte existencial del resto de los españoles. La honra y orgullo de los castellanos viejos se cifran en su limpieza de origen, en su pertenencia a la casta guerrera” (Goytisolo 1979, 29).

Ces idées, préjugés et légendes se cristallisent en 1492 avec le début de l’Empire, et seront l’explication de toutes les lois et décrets des XVI^e et XVII^e siècles contre les Juifs, les Morisques, les dissidents politiques ou les hétérodoxes religieux⁴. Le résultat est un peuple immobile, obsédé par Dieu, peureux du désir et du corps, hanté par les persécutions. La prolongation du mythe va opérer en Amérique, où seront importés les mêmes valeurs et idéaux d’empire, entreprise et évangélisation orthodoxe; responsables de l’extermination de peuples et cultures.

La fiction de l’Espagne sacrée survit après la Reconquête, et sera particulièrement revendiquée et réactualisée par la droite espagnole et par la monarchie à partir du XIX^e siècle, au moment du déclin de l’Empire, comme réaction face aux révolutions et aux réformes politiques étrangères. Car, malgré la perte du pouvoir politique (perte de la majorité des colonies en 14 ans, de 1810 à 1824; invasion française de 1808 à 1814), la monarchie va se renfermer sur son idéal impérial fondé au XV^e siècle, ce que Goytisolo décrit comme le mythe qui survit à sa réalité, avec son “asombroso vigor” (*ibidem*, 7)⁵. Pendant le XIX^e et le XX^e siècle en Espagne, les moments libéraux (comme la 1^{ère} République, le *trienio liberal* ou la 2^{ème} République) sont suivis par des longues périodes de pouvoir autoritaire (rétablissement de la monarchie absolue et deux dictatures dont celle de Franco) où les forces de l’ordre (l’Inquisition, la monarchie, l’armée, ou la censure) retournent à une sorte de convocation ou invocation des idéaux de la caste militaire et impériale castillane. Par exemple, le coup d’état de Franco qui a marqué le début de la Guerre Civile a été transformé, dans l’imaginaire de la droite, comme une croisade pour récupérer le pays aux communistes ou *rouges*, afin de réinstaurer le catholicisme et l’ordre, d’extirper les idées étrangères (comme c’était le cas, dans leur logique, de la démocratie).

D’autre part, au niveau culturel et universitaire, le mythe continuait son chemin très peu contesté: le mythe était généralement *cru* jusqu’au XX^e siècle⁶. Seulement certains exilés des différents régimes autoritaires vont revoir l’histoire espagnole. Notamment pendant le Franquisme, l’historien espagnol Américo Castro (1885-1972), installé à Princeton, analysera le discours officiel de l’historiographie pour en arriver à assumer que le récit historique était faux, voir “*mythologique*”, c’est-à-dire, fondé sur des préjugés, des sympathies ou des légendes, et non sur des faits consumés:

Sorprende [...] la laxitud mental de quienes fraguan la imagen de un ‘carácter nacional’ e inmutable sobre cuatro frases de un geógrafo o historiador antiguo [...] Por ser esto así la historiografía española era antes un informe tapiz, *tejido por exaltaciones patrióticas*, complejos de inferioridad, antipatía hacia

⁴ Par exemple, la persécution du poète Fray Luis pour avoir traduit *Le Cantique des Cantiques* directement de l’hébreu ou l’emprisonnement de Saint Jean de la Croix, pour sa participation à la Réforme des Carmes.

⁵ À partir du XIX^e siècle le mythe “sobrevive a la decadencia de España, gracias a su asombroso vigor”, “se mantiene intacto”, “provoca y mantiene ruinas” (Goytisolo 1979, 7).

⁶ Par exemple, le philosophe espagnol très réputé Ortega y Gasset n’hésitait pas à considérer les romains (Sénèque ou Trajan) comme espagnols et montrer des préjugés racistes envers des écrivains espagnols arabes (comme Ibn Hazm de Cordoue). Ou le critique littéraire du XIX^e Menéndez Pelayo qui a écrit sa monumentale *Histoire des hétérodoxes espagnoles* où il condamne certains classiques espagnols pour être Juifs (comme Francisco Delicado).

el Islam y los judíos – en suma, más por el criterio valorativo del historiador que por el sereno juicio de qué es y no es real. (Castro 1984 [1948], cité par Goytisolo 1976, 216)

Et tout cela comme résultat, d'après lui, de la résistance à accepter le passé arabe (ce qui s'ensuit à "después de la batalla de Guadalete", *ibidem*, 215), responsable de la falsification systématique de la réalité espagnole. Cette découverte rendait obligatoire la recherche de ce même passé. Il se produit en ce moment-là un intérêt renouvelé pour les périodes de l'histoire espagnole effacées: l'Espagne des trois cultures (et donc la littérature et culture en arabe et en hébreu), la littérature des Juifs converses, la littérature et la culture de l'exil (de tous les exils depuis le Grand Exil en 1492), la littérature et les langues américaines.

Cette réactualisation de l'histoire et de l'historiographie espagnole est aussi possible grâce au pouvoir culturel croissant des pays américains hispanophones, lesquels, depuis les Indépendances au XIX^e siècle, avaient mis en examen la conquête et le discours de l'empire espagnol, même si les schémas politiques hérités persistaient⁷.

Un cas particulier est celui de Cuba, l'une des colonies les plus importantes et influentes qui a été l'une des dernières à déclarer l'Indépendance (en 1898). À Cuba, où ils ont coexisté avec le mythe hispanique le plus longtemps, plusieurs spécialistes et écrivains ont cherché à démontrer sa véridicité dans le cas cubain, où cette "hispanité" fermée et prolongée avait été effacée ou enrichie par la présence d'autres cultures, elles aussi exportées, sur l'île: la présence africaine, chinoise ou nord-américaine. Notamment l'ethnologue Fernando Ortiz (1881-1969) qui va influencer tous les écrivains du XX^e siècle, définit l'identité comme un amalgame des trois cultures sous forme d'*ajiaco*⁸.

Pour ces écrivains, historiens, et ethnologues qui veulent démystifier l'Espagne sacrée au XX^e siècle, l'intérêt n'est pas celui de dénoncer la fausseté du mythe fondé en 1492 par opposition à l'ennemi politique ou culturel, mais c'est plutôt de dénoncer que l'identité *hispanique*, d'une part, n'avait pas pu effacer les restes arabes ni juifs; et d'autre part, qu'elle avait été enrichie et transformée par le contact avec les peuples américains et africains. Cette critique s'imposait pour démonter le discours suprématiste des régimes autoritaires qui continuaient au XX^e siècle dans le monde hispanique.

2. Goytisolo et Sarduy face à l'Hispanité

C'est dans ce contexte de révision de l'histoire et des identités hispaniques où se situent les deux écrivains que nous allons étudier dans cet article, quoique des deux côtés de l'ancien Empire espagnol.

Juan Goytisolo (Barcelone, 1931 – Marrakech, 2017), est un écrivain exilé de la dictature franquiste à Paris. Il a été très engagé contre la dictature au début de sa carrière, mais au cours des années 60, et grâce à la lecture de l'œuvre de l'historien Américo Castro, il commence à se rendre compte que le problème de l'Espagne n'était pas seulement d'ordre politique (avec le franquisme) mais plutôt *mythologique*, car dans le pays subsistaient des schémas, des mythes,

⁷ Malgré la critique à l'empire espagnol, plusieurs pays latino-américains vont subir, aux XIX^e et XX^e siècles, des dictatures militaires et des répressions semblables à celles de l'Empire espagnol. C'est le cas des deux auto-nommés "Empereurs de Mexique" (Agustín I et Maximiliano I), et des nombreuses dictatures comme celle de Augusto Pinochet au Chili ou encore Anastasio Somoza Debayle au Nicaragua. Des intellectuels accusent de cela l'héritage espagnol.

⁸ Plat culinaire emblématique de Cuba où différents aliments se mélangent dans une espèce de ragoût. Fernando Ortiz développe cette théorie dans "La cubanidad y los negros": "Cuba, siendo ajiaco, su pueblo no es guiso hecho, sino una constante cocedura" (Ortiz 1939, 4-5).

des mensonges séculaires (endémiques à la société espagnole) qu'il fallait démystifier. Il s'est proposé alors de comprendre et reconstruire l'histoire réelle de son pays et de transformer son engagement politique dans un engagement "mythologique": il consacre son travail à analyser, critiquer et détruire les mythes de l'Espagne Sacrée, tels que Américo Castro les avait présentés⁹.

Severo Sarduy (Camagüey, 1937 – Paris, 1993) pour sa part, se situe géographiquement et politiquement à l'opposé: il est un écrivain cubain exilé à Paris lui aussi, mais de la dictature communiste de Fidel Castro. Il ne s'est jamais opposé formellement à la dictature, mais il a refusé de retourner dans son pays où la persécution des homosexuels et des écrivains¹⁰ s'intensifie à partir des années 60. Pourtant, il a toujours mené une analyse ironique de son pays (avec une nostalgie sonore et symbolique) et de la figure de Fidel Castro qu'il ne percevait que comme une nouvelle incarnation du pouvoir absolu issue de l'héritage espagnol.

Goytisolo et Sarduy se sont rencontrés à Paris¹¹ et ont partagé ce même projet de critique à l'Hispanité dans le cadre d'un style néobaroque. Leur réflexion a un point de départ commun: l'exil et, avec cela, le sentiment de la malédiction des écrivains hispaniques qui s'opposent à la culture officielle (dans le cas de Goytisolo: l'épistémologie de droite; dans celui de Sarduy: la fureur presque religieuse de la révolution cubaine), condamnés à l'exil et à l'ostracisme. Ils ont en commun leur homosexualité aussi. Pour cela, ils vont chercher à réadapter l'histoire et à s'identifier avec les figures dissidentes, par la création d'un univers textuel et fictionnel capable de critiquer et renverser les modèles oppressants. En effet, les deux vont essayer de pervertir et subvertir le discours officiel qui les nie, qui nie la liberté sexuelle et littéraire, qui impose une idéologie répressive. Très spécialement, et cela particulièrement dans leurs deux romans: *Reivindicación del conde don Julián* et *De donde son los cantantes*.

Reivindicación del conde don Julián (1970) est le deuxième roman d'une trilogie de Juan Goytisolo appelée "Destrucción de la España sagrada" (Destruction de l'Espagne Sacrée), dans laquelle le personnage principal, alter-égo de l'écrivain, cherche à s'éloigner de l'Espagne au niveau culturel, linguistique et physique, avec une identification progressive avec la culture arabe; et *mozarabe* (les chrétiens hispaniques dans les royaumes musulmans). Dans *Don Julián*, le personnage a abandonné définitivement le pays et se trouve à Tanger, d'où il peut contempler la côte espagnole (seulement à 15 kilomètres) et la maudire. Dans un délire, il va s'identifier avec le comte Don Julián, personnage des légendes médiévales de l'Espagne sacrée, responsable de l'invasion arabe: comme gouverneur de Tanger, il aurait ouvert la porte de l'Espagne aux

⁹ Conscient, comme Américo Castro, de leur *vigueur* dans l'Espagne franquiste, du mal endémique espagnol, de la mystification et falsification de la réalité, il attaque le discours complet d'Empire et Catholicisme depuis 1492. Discours (ou mythe, symbole, mensonge; l'auteur utilise ces mots de façon interchangeable) perçu pour lui comme responsable de l'appauvrissement politique et culturel d'Espagne et de la perte intellectuelle du corpus d'œuvres arabes, juives, métisses, (voire bâtardes); et en conséquence des valeurs de ces cultures.

¹⁰ La persécution des homosexuelles par le régime de Fidel Castro est bien connue (cf. *Conducta impropia* film dirigé par Néstor Almendros et Orlando Jiménez-Leal en 1984, avec la participation d'écrivains comme Reinaldo Arenas ou Heberto Padilla). Quant à la persécution des écrivains, plusieurs événements se sont succédés au début des années 60 (censure du film *Sabá* et Premier congrès des écrivains de 1961, exil de Guillermo Cabrera Infante en 1965, arrestation de Heberto Padilla et confession publique en 1971, arrestation de Reinaldo Arenas en 1973, confiscation de nombreuses œuvres, etc.). Bien qu'il ne s'agisse pas d'une persécution systématique, plusieurs organisations internationales et intellectuels ont dénoncé la situation précaire des artistes cubains et l'absence de liberté d'expression. Cf. "La lettre des intellectuels à M. Fidel Castro" (*Le Monde*, avril 1971, signée par Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, etc.); Machover 2001; ou Cabrera Infante 1992, 1998.

¹¹ Sarduy et Goytisolo fréquentaient les mêmes cercles intellectuels de l'exil, ainsi que les mêmes maisons d'éditions (notamment Seuil). Cf. "El gato negro de la rue de Bièvre" (Goytisolo 1989) ou "Exiliado de sí mismo" (Sarduy 1999).

Sarrasins pour se venger du roi Rodrigue qui avait violé sa fille Caba. Avec cette identification onirique, le personnage rêve d'une nouvelle invasion des Arabes dans l'Espagne franquiste, capable de secouer le pays de son sommeil catholique et castrateur, d'inoculer à nouveau toutes les caractéristiques arabes (spécialement l'érotisme¹²). Il va donc explorer – pour ensuite détruire d'une façon *textuelle* – les différentes scènes, mythes et rites de l'histoire sacrée espagnole.

Severo Sarduy va aussi s'interroger sur les mythes hispaniques qui composent (et imposent) l'identité cubaine dans *De donde son los cantantes* (1967). Suivant les idées des ethnologues cubains comme Ortiz, Sarduy étudie l'identité de son pays comme "un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales" (Sarduy 1967, 336). C'est-à-dire, comme une identité tricéphale composée par l'influence noire (des esclaves), l'influence chinoise (des commerçants de la Havane) et l'influence espagnole qui se divise en *deux* (guerre et religion). Le roman étudie donc ce "*currículum cubense*" avec un chapitre consacré à chaque "fiction" ou culture séparée qui amalgame l'identité cubaine. Cependant, le dernier chapitre sur l'influence espagnole est le plus long, car l'identité cubaine naît de la "pérégrination" religieuse de l'Europe vers l'Amérique; à la recherche d'un sens, d'une destination, d'un inconnu fondateur; de cette première imposition par la force. Le dernier chapitre représente cette première pérégrination d'Espagne à Cuba faite par Christophe Colomb, qui se transforme dans la pérégrination de Castro à la Havane (dans la période de la révolution). Mais cette pérégrination *chaste* qui représente tous les idéaux hispaniques (religion, guerre, invasion / pérégrination) est subtilement intégrée, pervertie, par des composantes cubaines métisses: des musiques noires, des symboles religieux arabes, des masques, des déguisements, des danses érotiques...

3. *Carnaval contre Carême dans Don Julián de Juan Goytisolo et Écrit en dansant de Severo Sarduy*

Goytisolo et Sarduy partagent donc ce projet de critique du discours officiel hispanique. Nous allons l'étudier dans les romans dans l'exemple de la confusion entre l'austère Carême (rite catholique) et la joie et le burlesque du carnaval (rite que les deux auteurs redéfinissent comme un rite syncrétique, croisement entre toutes les cultures qui fondent les identités espagnoles et latino-américaines). Car, pour les deux, dans leurs projets imaginatifs contre les régimes autoritaires et austères, revendiquer le carnaval c'est revendiquer la chair, la sensualité subitement arrachée et persécutée avec la naissance de l'identité hispanique par opposition à la présence arabe et, dans le cas de l'Amérique, à la présence noire.

3.1 "*Al doblar la esquina, por la tortuosa calleja del Moro*": *Carême contre carnaval dans Reivindicación del conde don Julián*

Juan Goytisolo mène une critique implacable des mythes fondateurs de l'Espagne catholique dans son roman *Reivindicación del conde don Julián*, où il va cataloguer et dénoncer chaque "mythe ou symbole sur lesquels s'était fondée la personnalité espagnole à partir de l'époque des

¹² L'identification de l'islam avec l'érotisme n'est pas tout à fait juste, mais relève plutôt de la perception européenne de l'islam (développée depuis le moyen âge jusqu'au franquisme dans le cas espagnol et d'après les auteurs que nous étudions) dans le cadre de l'orientalisme. Goytisolo a réfléchi à ces paradoxes entre mythe, orientalisme, érotisme et réalité dans *Crónicas sarracinas* (1982), notamment dans le chapitre "De Don Julián à Makbara: una posible lectura orientalista" (27-46). Il conclut qu'il fallait croire aux mystifications orientalistes pour comprendre l'inconscient espagnol fondé pendant la *Reconquista*: "el combate [de *Don Julián*] es contra la tradición, pero actúa dentro de ella" (1989, 41).

Rois Catholiques” (1970, 2), puisque le travail de l'écrivain dans l'Espagne franquiste devait être “una tarea de demistificación” (1979, 21) contre les mythes qui justifiaient le régime autoritaire de Franco et ceux du passé.

Dans le roman, Goytisolo utilise une critique violente et destructive, une “agresion aliénee, onirique, schizophrénique” (1970, 3) qui a pour but de “réfuter” des siècles d'histoire hostile contre les vaincus (arabes, juifs et toute autre forme de dissidence), et d’“érotiser l'Espagne” (*ibidem*, 2). La sauver par un renouveau, c'est-à-dire, renverser l'histoire officielle qui nie les arabes (et donc le sexe), et récupérer ce qui avait été volé par le catholicisme encore au pouvoir. Le projet de Goytisolo exprime une grande nostalgie envers le passé arabe, conçu dans l'imagination Goytisolo (dans sa position d'intellectuel névrosé de l'Espagne catholique franquiste) comme une terre de liberté textuelle et sexuelle. Comme il confesse dans un essai de 1977: “considero con irreprimible *nostalgia* esa imagen de una España plurirracial, libre y alegre [...] realidad frustrada por quienes la confiscaron de una vez para siempre” (1977b, 180). Confiscation du signe *corps*: “humillación paulatina del valor del cuerpo desde la sociedad peninsular de Al-Andalus hasta el mal llamado Siglo de Oro” (*ibidem*, 121).

L'agresion pourtant est une agresion symbolique et textuelle. Le transformateur ou “trujamán” (de l'arabe hispanique *turguman*, interprète) est le personnage du roman, homme perturbé qui se prend pour le “nouveau comte Don Julien”.

Puesto que mi proyectada invasión no podía ser material – esto es, conquista de un espacio real, con hombres de carne y hueso – sino cultural y simbólica, debía agredir y arruinar la totalidad del discurso anti-islámico del Romancero, volverlo al revés como un guante, dar a la traición un contenido dinámico y positivo, extenderla al lenguaje, invertir la escala de valores acatada, poseer la leyenda por detrás, sodomizar el mito. (1982, 40)

Parmi les rites qu'il veut renverser, se trouve la Semaine sainte, rite délirant et très ancré dans le sol espagnol, jusqu'à aujourd'hui, dont le contraire (pour sa sexualité démesurée) est, dans *Reivindicación del conde don Julián*, le carnaval tropical. Depuis le moyen âge catholique, la Semaine sainte et la période de Carême (mars/avril) succédaient au carnaval (février): la fête et le renversement étaient vaincus chaque année par l'abstinence et la religiosité. Goytisolo dénonce la solennité religieuse et austère de ce rite, et la renverse ensuite par des éléments arabes et latino-américains, qui vont aboutir à un triomphe inouï du carnaval.

D'abord, il décrit la Semaine sainte, en mettant l'accent sur le lien entre religion et pouvoir (références à la Police, Guardia Civil et à l'or) ; et sur l'absurdité de la mortification du corps (à l'opposé de la jouissance du corps qui s'associe dans son imaginaire – et celui de son pays – à la sensualité musulmane).

[...] salmos penitenciales, mea culpas broncos, fulgurantes emblemas cabalísticos!

la hispana teoría sale de la iglesia de Santa María la Mayor precedida de la guardia civil a caballo en uniforme de gala: siete mil adoradores de la Adoración Nocturna con sus cruces, ciriales, pendones, banderas: los cleros extradiocesano, diocesano y parroquial en brillante cortejo : los cabildos colegial y catedral con las pluviales bordadas en oro [...]

en las tiendas de la calle de la Paz y numerosos conventos de clausura se han vendido a miles y miles los cilicios hechos por las monjitas con unos alicates, un rollo de alambra y unas tenazas: la parte destinada al contacto con la carne está erizada de púas con un filo muy semejante al corte de las navajas, y las hay para colocar alrededor del brazo, del muslo o de la cintura [...]. (1985, 182-183)

Cependant, en Espagne, la célébration de la Passion du Christ était teinte d'une autre culture latente: la culture arabe, que Goytisolo a récupérée. Comme l'écrivain l'explique dans les essais

d'*España y los españoles* (1969¹³), la Semaine sainte, considérée comme l'ultime expression du catholicisme, ne pouvait pas échapper au syncrétisme religieux; comme dans la Grande Mosquée de Cordoue ou La Alhambra, le catholicisme espagnol témoigne de l'attirance envers les restes arabes, dans le cas de la Passion, la "ansia indígena – cabría llamarla africana – de extraer hasta la última gota de emoción de las situaciones, de transmitir todos los sentimientos hasta el orgasmo" (*ibidem*, 179)¹⁴.

C'est pourquoi, le narrateur de *Don Julián*, dans ce même passage récupère (ou explicite) la virulence arabe en introduisant des analogies: notamment dans la "saeta": chant improvisé que certains fidèles dédient à l'image sacrée qu'ils regardent en procession et qui, comme le flamenco, "rehilan reminiscencias arábicas".

[...] en el áureo esplendor de la Semana Santa las carrozas desfilan cuajadas de flores y las lágrimas y goterones de sangre que escurren por los rostros demacrados de los Cristos y las Dolorosas avivan la religiosidad del gentío y disparan, a su paso, las desgarradas saetas que rehilan en la densidad de la noche con reminiscencias arábicas. (1985, 184)

Le résultat de ce mélange de cultures de la Semaine sainte, et de cette extériorité des sentiments, est un rite syncrétique et païen, similaire au carnaval: "el conjunto escenográfico produce en el espectador una curiosa impresión de sincretismo religioso: mezcla híbrida de cristiana Cuaresma y folklórico carnaval" (1979, 180). Le narrateur rend explicite cette similitude avec le carnaval (dans *Don Julián*; la Semaine sainte est artificielle: les "lágrimas y goterones de sangre" sont évidemment des recours scéniques, ensuite manifesté avec les mots: "la fastuosa escenografía" (185), et il parvient même à le transformer dans un rite sexuel, où le carnaval triomphe sur le Carême. Car, quand le cortège tourne significativement par la "tortuosa calleja del Moro" (la tortueuse ruelle du Maur), passage du "Maur" ou arabe, il va se transformer, mélanger avec un carnaval tropical, copie de carnaval de Bahamas¹⁵ ou de celui de Cuba, où le sexe et le mélange des couleurs règnent.

[...] al doblar la esquina, por la tortuosa calleja del Moro, cofradías y hermandades experimentan una insólita transformación: los adustos caballeros cruzados del Cristo de la Buena Muerte ondulan el cuerpo al son de las flautas, desarticulan caderas y hombros al ritmo de los bongós: poseídos del demonio tropical de la música, entre carrozas-cisne, carrozas-madreperla, esculturales Venus negras con penachos de pluma y colas flabeladas: arrojando puñados de confetti, lúbricas, implicantes serpentinas [...] ocultarás la afligida masa de penitentes tras una radiante sucesión de telones y bambalinas: los timbaleros actúan como si proclamaran el Terminal Juicio por las calles de la pagana ciudad en fiesta, en la carnavalesca alegría desbordante. (*Ibidem*, 185)

Ce carnaval, nouveau rite mozarabe et syncrétique (le sacré persiste: "los timbaleros actúan como si proclamaran el Terminal Juicio", 185) conçu par le narrateur, se situe dans le projet de Goytisolo de renouvellement hispanique par la destruction ou corruption des symboles et des rites. Le roman est ainsi capable de détruire les emblèmes religieux utilisés par le pouvoir, même dans les années 60 que Goytisolo a connues, à travers les danses, "les Venus noires", en bref, à travers le sexe et le métissage qui opère, malgré la droite espagnole, dans l'Amérique Latine et dans les "réminiscences arabes" de ce rite.

¹³ Publié en Espagne pour la première fois en 1979, dix ans plus tard de sa première édition de 1969 à Frankfurt, *Spanien und die Spanier*.

¹⁴ Goytisolo utilise pour cette explication l'œuvre de l'important hispaniste anglais Gerard Brenan, dans *La faz actual de España* (1949).

¹⁵ Que le personnage a vu dans le premier chapitre dans le film *James Bond: Opération tonnerre* (Goytisolo 1985, 74-75).

3.2 “Lleva maracas este entierro”, les danses du Christ de Santiago dans *Écrit en dansant*

Severo Sarduy réfléchit aux mythes hispaniques dans son roman *De donde son los cantantes*, où il reconstruit l'identité cubaine depuis son passé (la Découverte et la Conquête) jusqu'à la révolution cubaine, comme il l'explique dans la note finale au roman “Tres culturas se han superpuesto para constituir la cubana – española, africana y china – ; tres ficciones que aluden a ellas constituyen este libro” (1967, 235).

Chaque chapitre se consacre à une “fiction” mais le plus long est le dernier, celui consacré à la “fiction hispanique”. Fiction divisée, depuis le début, en deux composantes qui opéraient toujours dans la réalité cubaine: la guerre et la religion. Les deux étaient encore présentes dans la révolution de Castro (*leader* blanc-espagnol, d'origine galicienne) par la force et par la dévotion envers le chef.

Ce chapitre “La entrada de Cristo en la Habana” commence avec la pérégrination religieuse des espagnols à Cuba à la recherche d'un inconnu, d'un idéal, d'un Dieu; et se termine avec l'entrée du Christ (équivalent de Castro) à La Havane. Cependant, toutes ces pérégrinations sont continûment transformées, métamorphosées avec différents éléments, et passent de l'extrême dévotion au carnaval le plus paroxystique. La tension entre les deux (carnaval cubain et ordre catholique, espagnol) va se résoudre, au contraire que dans le cas de *Revindicación del conde don Julián*, dans la mort des deux par l'inversement des sens, apporté par l'écriture carnavalesque (ou néobaroque).

Les transformations s'opèrent de façon rapide et disloquée. Au début du chapitre, deux dévotes mystiques – Auxilio et Socorro – sortent de l'Espagne à la recherche de Dieu, elles représentent tous les idéaux espagnols que Goytisolo attaque: austérité, religiosité, ferveur et évangélisation. Cependant, en arrivant à Santiago de Cuba, elles vont être influencées, transformées par la musique cubaine, le sexe avec les noirs (“Espantó las polillas con su tufillo senegalés”, *ibidem*, 196) et la nourriture (le sucre, le rhum), jusqu'à ce qu'elles deviennent enfin métisses, cubaines: elles prennent l'accent et les habitudes de l'île¹⁶. Mais elles ne perdent pas leur aspiration religieuse de trouver une idole à laquelle donner leur enthousiasme. Elles trouvent à la cathédrale de Santiago un Christ mort (“despatillado”, *ibidem*, 203), qu'elles vont monter à l'aide d'un *mulato* (métis) et d'une danseuse noire, et qu'elles érigent comme le nouveau Rédempteur, devenu “el Rey de los judíos y de los cubanos” (*ibidem*, 204), car lui aussi est “composé” (même dans son sens artificiel) d'éléments variés. Sarduy ressort le syncrétisme de la religion catholique hispanique (et cubaine, avec des références à la religion afro-cubaine “yoruba”), mais en rajoutant quelque chose de faux (carnavalesque ou tout simplement *kitsch*). Voici le montage du Christ:

En un santiamén lo armaron. [...] Auxilio lo perfumó con su “Atractivo y vencedor”. Sacó su ensarta de imperdibles. Le pusieron un refajo de vuelos, crujiente de almidón y sobre él un poncho de rubíes y piedras de Cobre¹⁷ y caracoles ensartados¹⁸. Se mantuvo en equilibrio, con su traje de luces¹⁹, sobre sus pies planos, en medio de la sacristía. (*Ibidem*, 203-204)

Les fidèles l'amènent jusqu'à la Havane dans une nouvelle pérégrination semblable à celles de la Semaine Sainte, mais qui devient (et reflète) l'avancée de Fidel Castro de Santiago jusqu'à La Havane, entre 1958 et 1959. L'auteur semble nous dire que les deux *défilés* ont en commun

¹⁶ Le métissage opère sur plusieurs niveaux: culinaire, linguistique, phonétique, sexuel, et surtout religieux et musical (cf. Sarduy 1967, 199).

¹⁷ Déesse métisse cubaine.

¹⁸ Objet typique des rituels yoruba.

¹⁹ Référence aux corridas hispaniques.

leur théâtralité (donc artificialité) et leur solennité lugubre: les deux célèbrent symboliquement, avec enthousiasme et joie, un enterrement et une imposition, celle du catholicisme en Amérique (en 1492), et celle du régime dictatorial en 1959²⁰. Cette dictature, en plus, avait réimplanté des interdictions et des valeurs qui rappelaient celles de l’Hispanité: notamment le refoulement du corps, exprimé dans la destruction de la fête (fermeture des clubs, exil des artistes) et la persécution des homosexuels.

Mais, comme dans le cas de *Don Julián*, le roman n’est pas seulement une dénonce sociale, mais veut pervertir ce sens catholique, cette prémonition cachée derrière la Semaine sainte. C’est pourquoi le carnaval va s’introduire dans la pérégrination (religieuse et militaire) de *De donde son los cantantes*, en rajoutant des éléments dispersés d’autres cultures qui constituent la cubanité, et spécialement la sensualité et la fête confisquées²¹. On le voit dans ces deux passages, l’un sur la procession religieuse de Santiago et l’autre sur l’arrivée de Castro à La Havane. Dans les deux, on voit d’abord le mélange entre sacré / païen (provocation typique du carnaval: “porque llevaba maracas este entierro, y sus claves de caoba los capirotos”) et le triomphe des sentiments de liberté (sexuelle) sur le public.

¡Qué seseo de rezos! ¡Qué traqueteo en los bancos! Golpes de pecho. Jaculatorias. Sonaban las lloronas sus maracas, porque llevaba maracas este entierro, y sus claves de caoba los capirotos. Diablitos con faldas de guano y castillos de plumas amarillas sobre la cabeza se agolpaban en el bautisterio (...) Enanos gruñones pataleaban detrás de los altares, envueltos en cintajos de fieltro rojo. (*Ibidem*, 205-206)

Le soplaban en la cara los alientos tibios, el vaho espeso del Carta Oro; en los oídos las trompetas de Luyanó. (Los flautistas eran dos enanos amarillentos y ojerosos – pómulos inflados bajo una boina negra.) Sentía manos viscosas acariciarlo, y sobre los muslos labios húmedos, moluscos. Le cubrían el cielo los banderines, las astas [...]. (*Ibidem*, 224)

Les références à la musique (les maracas, les flutistes), la danse, le sexe (les “manos viscosas acariciando”, le Christ/Castro, le “traqueteo en los bancos”), montrent que le métissage cubain est toujours présent, ineffaçable (depuis le premier mélange après la conquête), dans la sensualité et dans la danse spécialement, symboles de la joie de vivre. En outre, le décor et les personnages sont ornés, déguisés avec des étoffes, des plumes, malgré leur emplacement dans un lieu sacré (“plumas amarillas sobre el bautisterio”); et on voit des nains faisant des jongleries. Les processions et les défilés prennent un air de fête fausse, de fête déguisée, de carnaval capable de dérégler les défilés sérieux.

²⁰ Par exemple, dans le passage où Castro/Christ semblent les plus semblables, lors de leur repos dans la *Sierra* (dans le nord-est, là où Fidel a gagné les plus de soldats), leur similitude vient de leur envie de pouvoir: “*Lo reanimaba el aroma del café carretero – acostumbrado como estaba al del incienso. Le encantaba que Le corrieran detrás, que le gastaran a besos la madera de los pies, que lo perfumaran con agua ardiente. Quería que Le rogaran, pero con triples y güiros (...). Tenía vocación de redentor el rubito, Le gustaban las banderas*” (*ibidem*, 213). D’ailleurs, Sarduy a déjà rapproché Castro et les dieux (1999, 9).

²¹ Nostalgie double de cette époque de la fête antérieure à Fidel: nostalgie des années 50; et nostalgie de Cuba par l’écrivain exilé. En fait, le carnaval cubain de Sarduy (comme son image de La Havane en général) représente les années 50, les derniers où l’auteur a vécu à Cuba, avant le triomphe de la révolution de Fidel, qui a fermé et criminalisé les danses et les locaux de fête. Il s’agit d’une nostalgie paralysée, comme il l’avouera dans un texte autobiographique de 1985: “Mon cubain, mon argot, le profil de mes personnages, si l’on peut dire, sont restés surgelés quelque part dans les ‘fabulous fifties’” (28). Il faut rappeler que la dictature de Castro est le fruit d’une lutte contre d’autres dictatures: notamment celle de Fulgencio Batista (1951-1959), accusé par les communistes d’avoir vendu le pays aux États-Unis, comme salle de fête (prostitution, cabarets, etc.). Cela expliquera les mesures de Fidel Castro à son arrivée à la Havane, mais non le paradoxe subi par le peuple cubain.

En effet le métissage, joint à la fête (du carnaval, en particulier), est capable de renverser les pouvoirs absolus. À la fin du chapitre, un élément carnavalesque-faux enterre les dévotes et le Christ/Castro, et signifie le triomphe du carnaval comme non-sens. Quand le *leader* arrive à La Havane et est vénéré jusqu'au délire par la foule, il se met à neiger jusqu'à ce que la neige enterre et tue tous les personnages du défilé – il ne faut pas ajouter qu'il n'a jamais neigé à Cuba, et que donc que cela appartient à l'artificialité et au projet de renversement de cette partie du livre²².

La mort subite des personnages et de la ville, faite par un trait textuel de renversement de sens, signifie la mort (après la ridiculisation par le carnaval) du mythe hispanique et du pouvoir absolu, dans un résultat sans sens. Ainsi l'histoire de Cuba est l'histoire de la persistance du mythe espagnol de l'empire religieux (présent également dans la révolution armée de Castro); mais c'est aussi l'histoire de son échec (le métissage cubain emporte toujours toute idée de pureté, d'orthodoxie et, surtout, de chasteté).

4. Conclusion: hommage à Juan Ruiz Archiprêtre de Hita

Les deux auteurs que nous venons d'analyser ont en commun une grande nostalgie pour un passé perdu. Goytisolo, exilé à Paris de la dictature ultra-catholique franquiste, rêve d'un passé antérieur à la *Reconquista*, où l'Espagne était, dans son imagination, une terre de liberté religieuse. Sarduy, exilé d'une dictature communiste qui a persécuté la fête et la liberté sexuelle, rêve des carnivals et des fêtes cubaines métisses capables de dégonfler le pouvoir absolu hérité de l'Empire espagnol.

Goytisolo et Sarduy tentent de récupérer ce passé, même de le faire triompher, dans le but de ce que l'Espagnol a appelé "réfuter" des siècles d'histoire hostile contre les vaincus (arabes, juifs, et toute autre forme de dissidence, dans leur cas: l'homosexualité) qui continuaient au XX^e siècle dans les deux pays. Pour cela, ils vont confronter l'idéal de pureté castillane à ses ennemies séculaires – arabes, africains – et ainsi, "érotiser l'Espagne", et son héritage en Amérique. Les deux trouvent dans leur redéfinition particulière du rite du carnaval, le verso de la religion et du pouvoir.

Les deux romans s'emmêlent dans un combat entre Carême et Carnaval, qui a des traitements et des sens différents chez les deux auteurs. L'Espagnol choisit la provocation arabe et tropicale pour altérer une procession dans un pays très catholique. Au contraire, Sarduy, par les *maracas* et les étoffes carnavalesques, et finalement par la neige, pervertit et enterre les défilés religieux et militaires.

Avec cette interprétation du carnaval, les deux écrivains réactualisent le combat entre Catholicisme et Islam (ou au sens plus large, entre Catholicisme et Étranger) qui remonte au passé espagnol antérieur à la *Reconquista* et à l'instauration du catholicisme: l'Espagne des "Trois cultures". Dans cela, nous percevons l'hommage à une littérature libérée, antérieure aussi à la *Reconquista*, plus spécialement au livre le plus représentatif de l'Espagne des trois cultures, *El libro del buen amor* (Livre du bon amour, 1330), de Juan Ruiz, où apparaît pour la première fois parodié le combat mythologique entre Don Carnal (Monsieur Charnel, ou Carnaval), et Doña Cuaresma (Madame Carême). Où, contrairement à la tradition européenne médiévale, l'auteur fait triompher Don Carnal grâce à l'aide des Arabes (Don Alí, v. 1088) et des Juifs

²² Cette neige, création du poète, ensevelit la ville de la Havane, laquelle dans son étourdissement reprend des aspects d'une ville espagnole (avec des *synagogues* et des *minarets*), mais vaincue: "De zinc, a lo lejos, los lagos habaneros. Pasarelas cubiertas los cruzaban. En las márgenes severas torres de fortalezas, palacios de cedro, altos palomares entre cerezos, ruinas de sinagogas, minarets truncados: allí la Infanta helada, se cruza con San Lázaro" (*ibidem*, 230).

(Don Rabí Açelín, v. 1184), dans un appel à la fête, à la diversion et à la tolérance religieuse. Appel adressé à tous les espagnols: “christianos e moros e jodíos”.

La nota de la carta venié a todos: “Nós,
Don Carnal poderoso, por la gracia de Dios,
a todos los christianos e moros e jodíos,
salud con muchas carnes, sienpre de nós a vós.
(Ruiz 1992, 297, v. 1193)

Références bibliographiques

- Almendos Néstor, Jiménez Leal Orlando (1984), *Conducta impropia*, France 2, <https://rialta.org/aio-vg_videos/conducta-impropia/> (11/2020).
- Cabrera Infante Guillermo (1992), *Mea Cuba*, Madrid, Alfaguara.
- (1998), *Vidas para leerlas*, Madrid, Alfaguara.
- Castro Américo (1984 [1948]), *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Editorial Crítica.
- (1961), *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus.
- Couffon Claude (1970), “Don Julian ou la destruction des mythes”, *Le Monde*, 12 septembre, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/09/12/entretien-avec-juan-goitisol-ou-la-destruction-des-mythes_3120632_1819218.html> (11/2020).
- Curutchet J.C. (1975), “Juan Goytisol y la destrucción de la España sagrada”, in Id., *Juan Goytisol*, Madrid, Editorial Fundamentos, 60-73.
- Goytisol Juan (1976 [1967]), *El Furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral.
- (1979 [1969]), *España y los españoles*, Barcelona, Lumen.
- (1985 [1970]), *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral.
- (1972), “Presentación”, in Id., *Obra Inglesa de [D. José Maria] Blanco White*, Buenos Aires, Formentor S.R.L., 3-98.
- (1977a), “Julio Ortega: entrevistas a Juan Goytisol” (1972-1973), in Id. 1977b, 289-325.
- (1977b), *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1986), *En los reinos de taifa*, Barcelona, Seix Barral.
- (1989 [1982]), *Crónicas sarracinas*, Barcelona, Seix Barral.
- “La lettre des intellectuels à M. Fidel Castro” (1971), *Le Monde*, 22 mai, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/05/22/la-lettre-des-intellectuels-a-m-fidel-castro_2476142_1819218.html> (11/2020).
- Machover Jacobo (2001), *La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, València, Universitat de València.
- Ortiz Fernando (1939), “La cubanidad y los negros”, *Estudios Afrocubanos*, vol. 3, n. 1-4, 3-15.
- Pérez Joseph (2007), “History of a Tragedy: The Expulsion of the Jews from Spain”, *Renaissance Quarterly*, vol. 60, n. 4, 1330-1332, doi: 10.1353/ren.2007.0376.
- Ruiz Juan (1992 [1330]), *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra.
- Sarduy Severo (1997 [1967]), *De donde son los cantantes*, ed. de Roberto González Echevarría, Madrid, Cátedra.
- (1999), *Obra completa*, ed. crítica de Gustavo Guerrero, François Wahl, Madrid, ALLCA.
- Valdeón Baroque Julio (2007), “El reinado de los Reyes Católicos. Época crucial del antijudaísmo español”, in Gonzalo Álvarez Chillida, Izquierdo Benito Ricardo (eds), *El antisemitismo en España*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 89-104.



Le Carnaval de Venise en France (fin xvii^e – début xviii^e siècle)

Clément Van Hamme

Sorbonne Université (<clement.van_hamme@sorbonne-universite.fr>)

Citation: C. Van Hamme (2020)
Le carnaval de Venise en France (fin xvii^e – début xviii^e siècle).
Lea 9: pp. 435-444. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12448>.

Copyright: © 2020 C. Van Hamme. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

Between 1680 and 1710, the motif of the Carnival of Venice flowed into a vast number of French literary and artistic works – comedies, opera-ballets, letters, treatises and travel-books – that established it as a model of its type. This sudden emergence into the cultural landscape of early modern France is a consequence of an Italianist trend that this article considers in the light of a paradigmatic shift in the understanding of the notion of Carnival. During the period spanning from the 1660s ballets to the creation of the bal de l'Opéra in 1716, in a time of change in the festive practices of high society, the Venetian Carnival spread into French literature in a way that fostered the travel imaginary that was beginning to supplant the republican myth of Venice.

Keywords: Carnival, early modern France, literature, opera-ballet, Venice

1. Carnaval et littérature en France au xvii^e siècle

Mikhaïl Bakhtine a révélé, avec son *Œuvre de Rabelais*, l'un des meilleurs exemples français de ce qu'il appelle la "littérature carnalisée", c'est-à-dire d'une littérature "qui a subi [...] l'influence [...] du folklore carnavalesque (antique ou médiéval)" (1970, 152). Son étude a durablement marqué l'histoire littéraire, celle du xvi^e siècle français en particulier. Elle a proposé une manière nouvelle de mettre en relation des formes de la culture populaire – le rire, le grotesque, le carnaval – avec leurs manifestations dans la littérature dite cultivée, sans considérer celles-ci comme un simple reflet de celles-là. L'idée d'une carnalisation de la littérature, selon laquelle le carnaval "transform[e] substantiellement" "les grands genres" (*ibidem*, 189), a porté ses fruits bien au-delà du seul xvi^e siècle et en dehors de France. Son application à la littérature française qui suit directement Rabelais ne va pas toujours de soi pourtant, même si au xvii^e siècle le carnaval se pratique à tous les niveaux

de la société (Howells 1989). Si l'on a pu, par exemple, proposer une riche lecture de l'œuvre de Charles Sorel à la lumière du carnavalesque (Robin 1999), Dominique Bertrand, elle, dans son étude sur le rire à l'âge classique, a dû relativiser l'idée selon laquelle il serait devenu, après Rabelais, un seul "rire résorbé" (1995, 10). Patrick Dandrey, dans une étude sur *Monsieur de Pourceaugnac* (2006), a montré que le théâtre de Molière peut faire l'objet d'une lecture carnavalesque dans la continuité de celle de Bakhtine, ce qu'avait tenté Thérèse Malachy dès 1972. Il souligne que les dynamiques carnavalesques à l'œuvre sont davantage le fruit d'une rencontre ponctuelle de l'univers du carnaval et de celui de la comédie-ballet que d'une carnavalisation proprement dite de la littérature (Dandrey 2006, 193).

Le Grand Siècle n'est pourtant pas étranger à la carnavalisation littéraire théorisée par Bakhtine. Elle est à l'œuvre dans des formes nobles détournées pour le temps du carnaval. Dans ses *Gaietés de carême prenant*, Guillaume Colletet élabore une conversation poétique entre un amant et un ivrogne, où l'ivrogne reprend les déclarations d'amour de l'amant en les adressant à sa bouteille (Colletet 1631, 10-11). Lors des plaidoiries de la cause grasse, qui animent chaque année le parlement de Paris, l'art oratoire est mis au service de la défense des plaisirs du corps: "Mardi-Gras et Bacchus occupent chacun une lanterne pour écouter un plaidoyer si facétieux"¹ (*L'Ouverture des jours gras* 1855 [1633], 344). Les mazarinades, au temps de la Fronde, ont mobilisé un imaginaire carnavalesque au sens bakhtinien, puisque les personnages y conversent dans un "contact libre et familier" qui "abolit toutes les distances" (Bakhtine 1970, 170). La mazarinade du *Carnaval des princes* (1650) propose un dialogue burlesque en vers du prince de Condé, du prince de Conty et du duc de Longeville avec un laquais du château de Vincennes. L'"ode bachique" des *Divertissements du carnaval* célèbre, peu après, la fuite de Mazarin hors de la capitale (1651). La figure de Bacchus s'immisce jusque dans le ballet de cour, mais elle y perd progressivement son pouvoir subversif. C'est lui, dont le "pouvoir n'a point de limite", qui "ressuscite les merveilles du Carnaval" défunt dans les *Vers du ballet des mousquetaires du Roi* (1635, 5), mais son nom n'est le plus souvent associé qu'à des réjouissances galantes, des *Ballet des fêtes de Bacchus* (1651) aux *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672). Il ne survit que de manière convenue dans le menuet final du *Tour de carnaval* de Léonor Soulas d'Allainval (1753 [1727], 63).

C'est que les conditions de représentation du carnaval lui-même au sein des productions littéraires et artistiques ont changé au cours du XVII^e siècle, sous l'effet notamment d'une influence prolongée de l'Italie sur la culture française. Alors qu'un débat de fond s'engageait, à la fin du XVI^e siècle, sur l'influence des modèles littéraires italiens (Balsamo 1992), le terme de *carnaval*, hérité de l'italien *carnevale* (Baroja 1979 [1965]), venait compléter l'expression française de *carême prenant* – qui ne désignait le plus souvent que les trois jours d'avant le début du carême et les personnes vêtues avec extravagance. L'origine italienne du carnaval est thématifiée dans la mazarinade de la *Gazette croustilleuse* (1879 [1651]), où le cardinal Mazarin fuit à pied de Paris vers l'Italie et rencontre le Carnaval à la frontière de la France. Le Carême les rejoint et conclut leur rencontre en adressant à ces deux Italiens une parodie de la formule biblique du Mercredi des Cendres. Mort et fin de carnaval se confondent: "Souviens-toi, Italien, que tu es Italien, et que tu retourneras en Italie"². La concurrence de modèles artistiques italiens et un goût généralisé pour l'Italie a encouragé l'assimilation d'éléments venus de la Péninsule au

¹ Par souci de lisibilité, nous avons modernisé dans cet article l'orthographe des textes des XVII^e et XVIII^e siècles.

² Éd. orig. "*Memento, Itale, quia Italus es, et in Italiam reverteris*" (*Gazette croustilleuse* 1879 [1651], 67). Sauf indication contraire, les traductions sont attribuées à l'auteur.

sein des divertissements de cour français, non seulement de la comédie (Dandrey 2006, 77-79) mais aussi de l'opéra (Bouffard, Schirm, Vinciguerra 2019). À la cour des Valois déjà, la mascarade était le résultat d'un mélange des momeries italiennes, des *mascherate* florentines et des *balletti* milanais (Canova-Green 1999, 486). Le ballet de cour, son héritier, s'est approprié la notion de carnaval en la parant de culture aristocratique. L'ouverture de la mascarade du *Carnaval*, composée en 1668 par Lully sur des paroles de Bensérade, fait apparaître la figure du Carnaval au centre d'une cour qu'il dirige depuis un "petit trône":

Le Carnaval, habillé d'une manière qui le fait d'abord reconnaître, paraît sur un petit trône, dans le fond du théâtre. Il est environné de sa suite ordinaire, vêtue de ses livrées et composée d'un grand nombre de personnes qui chantent, et qui jouent de plusieurs sortes d'instruments. Les violons qui le suivent commencent à célébrer son retour, et lui-même, par un récit qu'il chante, excite les enjouements qui l'accompagnent à délasser le plus grand des monarques de ses glorieux travaux. (Bensérade 1668, 810)

Cette ouverture, où le Carnaval n'est plus roi des fous mais roi d'une suite sage, est reproduite sans changement lors de la reprise du *Carnaval* en 1676 alors que les entrées du ballet sont modifiées en un assemblage d'extraits de comédies-ballets réalisées avec Molière. Les figures carnavalesques que sont les joueurs et les masques, laissent huit ans plus tard leur place aux bergers, aux bergères et aux étrangers – Espagnols, Turcs, Égyptiens et, bien sûr, Italiens. L'idée de carnaval subit ainsi, sur la scène française, différentes mutations. Le rapport caractéristique du carnaval aux plaisirs du corps prend désormais la voie d'un "discret libertinage", d'un "hédonisme naturalisé", d'un "esprit de carnaval assagi" (Hourcade 2002, 95) dont le *Carnaval des précieuses* donne un bon exemple (Pellisson-Fontanier 1971 [1856]; Hourcade 2002, 185-189). Dans *Le Carnaval et la Folie* de 1703, le carnaval n'est "plus guère la saison des festins que le règne des amours" (Destouches 1703, 4). Jusque dans de simples comédies, comme le *Carnaval de Lyon* (La Ferté 1699) ou le *Tour de carnaval* (1727), les masques et les déguisements ne servent que des retournements de situation sans grand rapport avec le renversement festif des hiérarchies caractéristique du carnaval traditionnel. Le carnaval devient un outil au service de la vraisemblance scénique: il fournit au librettiste un cadre idéal pour justifier la mise en place de "déferlement[s] chorégraphique[s]" (Hourcade 2002, 68) où de multiples représentants de nations étrangères se croisent, laissant le prologue aux divinités et aux allégories. Pour reprendre les formules employées par Daniel Fabre dans sa note critique sur le *Carnaval* de Claude Gaignebet (1974), la "cohorte de rites si caractéristiques de la fête carnavalesque" est soumise au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles à une forme de "lecture mythique" (Fabre 1976, 400). Sur scène, le folklore carnavalesque se concentre en un événement délimité où, en partie fantasmé, il est adapté aux codes de la culture de cour au sein d'une "illusion de fête" (Canova-Green 1990). La création du bal de l'opéra au tout début de la Régence, en 1716, donnera une nouvelle forme à cette hybridation du carnaval populaire et de la fête de cour, en instaurant au Palais-Royal un bal masqué sans autre critère d'admission qu'un droit d'entrée fixe (Semmens 2004).

2. *Le Carnaval de Venise sur la scène française: naissance d'un mythe?*

C'est dans ce contexte que le Carnaval de Venise fait son entrée sur la scène française. En décembre 1690, le dramaturge Dancourt fait jouer à la Comédie-Française une pièce intitulée *Le Carnaval de Venise*. Une entrée de *L'Europe Galante* d'André Campra, créée en 1697, se déroule dans une salle de bal à Venise au temps du carnaval. Deux ans plus tard, en janvier 1699, l'Académie royale de musique donne dans la salle du Palais-Royal un *Carnaval de Venise* en trois actes, "ballet à action suivie" (De La Gorce 1999, 195) composé par le

même Campra et écrit par Jean-François Regnard. Il est repris plusieurs fois avant le début du carême à la demande du dauphin. En 1705, le compositeur Michel de La Barre et le librettiste Houdar de la Motte donnent une comédie-ballet à l'Académie royale intitulée *La Vénitienne*. En 1710 enfin, Campra signe avec Houdar de la Motte un opéra-ballet intitulé *Les Fêtes vénitiennes*. En 1711, le *Carnaval* de 1699 est rejoué, toujours à la demande du Dauphin: sa musique a déjà fait l'objet de reprises sous la forme de parodies (Dartois, Lapeyre 2012; Porot 2012). On intègre la même année aux *Fragments de M. de Lully* une réduction en un acte de la *Vénitienne* de 1705.

Comment expliquer cet engouement inédit pour le carnaval vénitien dans la France d'entre-deux siècles? Plusieurs facteurs identifiés par la critique musicologique peuvent avoir favorisé ce choix d'un point de vue artistique. Jérôme de La Gorce rappelle que la "vogue pour Venise et d'autres lieux" avait l'avantage de "favoris[er] le déploiement de costumes pittoresques" très goûtés du public (1999, 395). Venise était un modèle européen incontournable en matière d'opéra, que la France cherchait à surpasser³. On lisait avec intérêt les relations qui décrivaient longuement les opéras et les comédies donnés à Venise, qui d'ailleurs entretenaient eux-mêmes un dialogue de fond avec l'imaginaire du carnaval (Mehltretter 1994). C'était l'objectif initial de la longue lettre de Jacques Chassebras de Cramailles, français résidant à Venise, publiée dans le *Nouveau Mercure Galant* (1677). Le *Mercure Galant* publia, jusqu'en 1683, plusieurs autres longues lettres de Chassebras qui constituent le plus long exposé français rédigé au xvii^e siècle sur les festivités vénitiennes (1679a; 1679c; 1681a; 1683a; 1683b; 1683c). On trouve dans le *Mercure* trois autres lettres sur Venise que l'on ne peut pas toutes attribuer avec certitude à Chassebras: une lettre sur les opéras de Venise (1681b) et le récit des festivités données pour les entrées de deux ambassadeurs français, Pierre Roque, seigneur de Varangeville (1679b) et Michel-Jean Amelot de Gournay (1682). On peut faire l'hypothèse que ces relations ont fourni aux librettistes d'André Campra le cadre et la matière vénitienne des opéras-ballets de 1699 et 1710 (Mamy 2010, 18-23). Plus de dix ans toutefois séparent les dernières lettres publiées par le *Mercure* de ces créations. Leur filiation ne peut donc être admise qu'en considérant le phénomène d'ensemble qui a fait du Carnaval de Venise un sujet de littérature, entre le début des années 1680 et le *Carnaval* d'André Campra. Il faut parvenir à distinguer, au sein d'un engouement éditorial généralisé pour l'Italie dans lequel Venise s'inscrit (Tenenti 1985), les œuvres françaises – et leurs rééditions – qui ont contribué à faire du carnaval un objet de curiosité en tant que tel.

La vogue du tour d'Italie, à partir des années 1650, avait déjà donné lieu à nombre de publications dont le succès n'allait plus se démentir jusqu'au xix^e siècle, au point de faire émerger, entre xvii^e et xviii^e siècles, une véritable culture française du voyage (Brizay 2006; Bertrand 2008). Les premières évocations du Carnaval de Venise, certes discrètes, sont le fruit de cette

³ "On répète une musique d'un opéra qui effacera Venise" (Sévigné 1972 [1725], 627). Il ne faut sans doute pas voir dans ce *Venise* un titre d'opéra (comme le font les éditions de la *Correspondance* de Madame de Sévigné depuis le xviii^e siècle), mais plutôt une mention de la ville de Venise comme capitale de l'opéra.

culture du voyage qui ne se cantonne pas aux récits des voyageurs. Elle inspire les traités et la littérature fictionnelle, qui jusque-là considéraient essentiellement Venise au prisme de son mythe républicain (Crouzet-Pavan 1999, 249-308). Dès 1668, la *Politique civile et militaire des Vénitiens* se laisse aller à une courte évocation du carnaval sans que son sujet l'exige (La Haye 1668, 48-49). En 1679, alors que paraît la plus longue des lettres de Chassebras, *La Noble Vénitienne* de Jean de Préchac fait le récit allégorique de l'arrivée en France du jeu de la bassette, très apprécié des *ridotti* vénitiens du carnaval, sous la forme d'une "histoire galante" (1679, 1). L'année suivante, Alexandre-Toussaint Limojon de Saint-Didier publie *La Ville et la république de Venise*, l'un des rares ouvrages descriptifs exclusivement consacrés à Venise. Un chapitre entier est consacré au carnaval. Même si c'est avec une formulation prudente, l'auteur désigne les opéras, les masques et les déguisements comme les trois causes fondamentales de son succès:

Il serait difficile de dire précisément sur quoi est fondée l'estime qu'on fait généralement de ce carnaval; mais je suis persuadé qu'une infinité de choses concourent à le rendre célèbre, et particulièrement l'usage que chacun en fait par un déguisement commode, l'extrême liberté avec laquelle les masques peuvent paraître partout, le respect inviolable qu'on leur porte, et le grand nombre de divertissements qu'on trouve à Venise en ce temps-là. (Limojon de Saint-Didier 1680, 409-410)

C'est seulement avec les relations de voyage des années 1690 que le Carnaval de Venise devient plus systématiquement le sujet de développements propres, notamment dans celle de Maximilien Misson, écrite sous forme de lettres, intitulée *Nouveau Voyage d'Italie*, éditée en 1691 et rééditée en 1694 puis en 1698. Dans le calendrier annuel des festivités vénitiennes, la réputation du carnaval surpasse désormais celle des épousailles du doge avec la mer, le jour de l'Ascension: "Les étrangers tâchent de se trouver à Venise au temps du carnaval à cause des belles comédies et opéras qu'on y représente. Ceux qui ne peuvent s'y trouver alors tâchent du moins d'y être à l'Ascension" (Deseine 1699, 207). Les festivités vénitiennes marquent les esprits en favorisant la circulation de tout un imaginaire (Toutain-Quittelier 2017, 247-253): le *Nouveau Voyage d'Italie* de Maximilien Misson est orné de gravures inspirées d'un ancien recueil vénitien où figuraient des représentations de rites traditionnels du carnaval (Franco 1610). Misson choisit de décrire les festivités dans des termes qui ne manquent pas de rappeler les allées et venues des personnages bariolés du *Carnaval* et des *Fêtes vénitiennes* d'André Campra:

Le Carnaval commence toujours la seconde fête de Noël, c'est-à-dire qu'alors il est permis de prendre le masque et d'ouvrir les théâtres et les brelans. Alors, on pousse à bout tout le libertinage ordinaire: on raffine sur tous les plaisirs: on s'y plonge jusqu'à la gorge. Toute la ville est déguisée. Le vice et la vertu se masquent aussi mieux que jamais et changent absolument de nom et d'usage. La place de Saint-Marc se remplit de mille sortes de bateleurs. Les étrangers et les courtisanes accourent par milliers à Venise, de tous les coins de l'Europe: c'est un remuement et une confusion générale. (Misson 1698 [1691], 235)

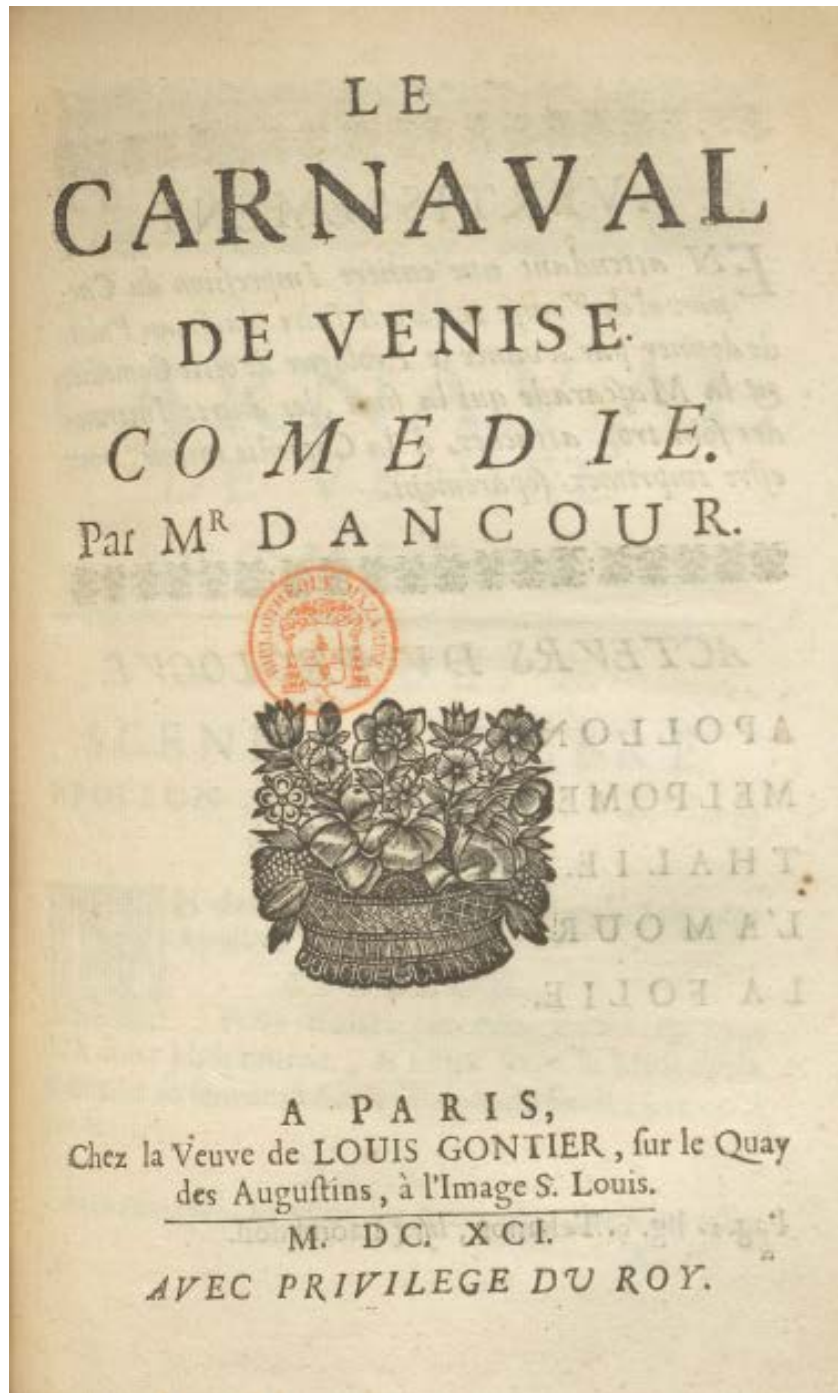


Image 1 – Florent Carton, dit Dancourt, *Le Carnaval de Venise*, Paris, Veuve de Louis Gontier, 1691, Bibliothèque Mazarine, 4° 18824 Z-23/41, page de titre

Entre la dernière lettre de Chassebras (1683c) et la relation de Misson, aucune publication ne semble avoir pu inspirer en 1690 un *Carnaval de Venise* au dramaturge Dancourt – qui est la première œuvre dramaturgique française consacrée au carnaval vénitien. La réédition de *La Ville et la république de Venise* de Limojon de Saint-Didier en 1685 et la reproduction, en 1690, d’une lettre de Chassebras dans les *Lettres sur toutes sortes de sujets* de Pierre Ortigue de Vaumorière (1690, 59-76) restent de maigres prétextes. Un détour par l’histoire politique s’impose. Au Carnaval de Venise de 1687, Victor-Amédée de Savoie et Maximilien-Emmanuel de Bavière, qui y séjournèrent ensemble (Saint-Simon 1983 [1788], 207, 767), auraient préparé secrètement la guerre de la ligue d’Augsbourg qui allait éclater contre Louis XIV. C’est cette entrevue que le *Carnaval* de Dancourt devait tourner en dérision, deux ans après l’ouverture des hostilités (Blanc 1984, 45). Le roi, averti, a fait donner de faux prétextes aux comédiens et au dramaturge pour modifier l’intrigue, puis supprimer les intermèdes. Seulement, le sujet de la pièce d’origine avait déjà été diffusé dans le public parisien, ce qui fit tomber la nouvelle pièce, décevante, dès sa deuxième représentation. Le personnage du *Carnaval de La Haye* d’Eustache le Noble s’émeut de “ce *Carnaval de Venise*, dont ces jours passés une impertinente copie promettait tant de plaisirs, et suscita tant de sifflets” (Le Noble 1691a, 4). Rien n’est resté, dans la pièce nouvelle, de la “fameuse entrevue du carnaval de Venise” sur laquelle l’*Anneau de Gygès* revient quelques mois plus tard (Le Noble 1691b, 12). Le texte de la pièce s’est perdu faute d’avoir été imprimé. Un livret intitulé *Le Carnaval de Venise* fut malgré tout édité chez Louis Gontier au début de l’année 1691. On n’en conserve qu’un exemplaire en France, qui semble être passé inaperçu; la faute revient sans doute au relieur du XVIII^e siècle, qui l’a rangé au milieu de pièces jouées dans les collèges. L’avertissement, au dos de la page de titre, explique qu’il ne donne que le prologue et la mascarade finale de la pièce “en attendant une entière impression du *Carnaval de Venise*”, car “les autres intermèdes sont trop attachés à la comédie même pour être imprimés séparément” (Dancourt 1691, s.p.). En dépit des questions que soulève cette brochure qui mérite une étude à part, elle fournit de précieux renseignements sur le contenu du *Carnaval* de Dancourt. Dans le prologue, où les muses conversent avec Apollon, Thalie justifie la comédie qu’elle va faire jouer en trois actes et trois intermèdes:

THALIE. Trois filles amoureuses: voilà des intrigues pour une vingtaine de comédies. [...] Les acteurs de l’Amour feront trois actes de comédie, et j’y intéresserai tellement les personnages de la Folie, qu’ils me fourniront trois intermèdes. [...]

APOLLON. Et quel titre donnerez-vous à la pièce?

THALIE. Le carnaval de Venise. Nous avons toutes sortes de nations à faire paraître. Il faut mettre la scène dans un endroit où vraisemblablement elles puissent se trouver toutes ensemble, et Venise est le lieu du monde où le carnaval rassemble le plus d’étrangers. (*Ibidem*, 10-11)

Allégories de l’Amour et de la Folie, intrigues amoureuses, festival de nations: bien avant le *Carnaval de Venise* ou même *L’Europe Galante* de Campra, le prologue de Dancourt montre que choisir Venise en temps de carnaval, c’est rencontrer utilement les goûts de la scène française de la fin du XVII^e siècle – faute de pouvoir en faire un lieu où le jeu masqué s’entend aussi politiquement. Du reste, la politique ne s’absente pas entièrement du carnaval de la cité des doges: le dauphin, qui a soutenu les reprises du *Carnaval* de Campra en 1699 et en 1711, était déjà à l’initiative de la pièce de Dancourt. Les modifications qu’elle a subies n’ont sans doute fait qu’accélérer une transition déjà à l’œuvre dans la littérature, par laquelle Venise passait d’un modèle politique à une destination de choix pour les voyageurs (Fontana 2006). Son carnaval, lieu de rencontre de milliers de visiteurs qui s’était progressivement étendu dans l’année au point devenir une “toile de fond incontournable de la vie citadine” (Bertrand 2013,

12), prend en France aussi la forme d'un décor, vraisemblable celui-là, grâce auquel l'opéra et la comédie-ballet peuvent faire intervenir les nations étrangères chères aux divertissements de cour. Bien du chemin a été parcouru depuis le *Colloquium heptaplomeres* de Jean Bodin où la Sérénissime, là aussi ville cosmopolite par excellence, servait de cadre à des débats théologiques. Une continuité transparait ainsi paradoxalement dans la disparité; c'est cela même qui faisait, aux yeux de ses habitants, la singularité de Venise.

Références bibliographiques

- Bakhtine Mikhaïl M. (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, trad. par Isabelle Kolitcheff, Paris, Gallimard. Éd. orig. (1963 [1929]), *Problemy poetiki Dostoïevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Balsamo Jean (1992), *Les Rencontres des muses. Italianisme et anti-italianisme dans les Lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine.
- Baroja Caro Julio (1965), *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus. Trad. par Sylvie Sésé-Léger (1979), *Le Carnaval*, Paris, Gallimard.
- Bensérade Isaac de (1997 [1668]), "Le Carnaval. Mascarade royale dansée par sa Majesté le dix-huitième janvier 1668", in Id., *Ballets pour Louis XIV*, tome II, éd. par Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 807-823.
- Bertrand Gilles (2008), *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle – début XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome, <<https://books.openedition.org/efr/1974?lang=fr>> (11/2020).
- (2013), *Histoire du carnaval de Venise. X^e-XX^e siècle*, Paris, Pygmalion.
- Blanc André (1984), *F. C. Dancourt (1661-1725). La Comédie française à l'heure du soleil couchant*, Tübingen-Paris, Gunter Narr-Jean-Michel Place.
- Bouffard Mickäel, Schirm Christian, Vinciguerra Jean-Michel, éd. (2019), *Un air d'Italie. L'Opéra de Paris de Louis XIV à la Révolution*, Paris, BnF Éditions.
- Campra André, Houdar de la Motte Antoine (1697), *L'Europe galante*, Paris, Christophe Ballard, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8575671.image>> (11/2020).
- Campra André, Regnard Jean-François (2010 [1699]), *Le Carnaval de Venise (1699) d'André Campra et Jean-François Regnard*, éd. par Jean Duron, Wavre-Versailles, Mardaga-CMBV.
- Canova-Green Marie-Claude (1990), "Ballets et comédies-ballets sous Louis XIV, ou l'illusion de la fête", *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 37, n. 32, 253-262.
- (1999), "Le ballet de cour en France", in Pierre Béhar, Helen Wanatabe-O'Kelly (éds.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and spectacle in Europe, Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, Wiesbaden, Harrasowitz Verlag, 485-512.
- Colletet Guillaume (1631), *Le poète ivrogne et autres gaietés de carême prenant*, Paris, Robert Estienne.
- Crouzet-Pavan Élisabeth (1999), *Venise triomphante. Les horizons d'un mythe*, Paris, Albin Michel.
- Dancourt (Florent Carton, dit) (1691), *Le Carnaval de Venise*, Paris, Veuve de Louis Gontier.
- Dandrey Patrick (2006), *Monsieur de Pourceaugnac ou le carnaval des fourbes*, Paris, Klincksieck.
- Dartois-Lapeyre Françoise (2012), "Les Fêtes vénitienues et leurs reprises. Un cas atypique", in Catherine Cessac (éd.), *Itinéraires d'André Campra. D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre-Versailles, Mardaga-CMBV, 123-136.
- Deseine François-Jacques (1699), *Nouveau voyage d'Italie*, tome I, Lyon, Jean Thioly, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k859218.image>> (11/2020).
- Destouches A.C., Houdar de la Motte Antoine (1703), *Le Carnaval et la folie*, Paris, Christophe Ballard, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455477t.texteImage>> (11/2020).
- Fabre Daniel (1976), "Note critique. Le monde du carnaval", *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 31, n. 2, 389-406, <<https://bit.ly/350TqRh>> (11/2020).
- Fontana Alessandro (2006), "La 'république des castors'. Du mythe politique au mythe littéraire", in Xavier Tabet, Christian Del Vento (éds.), *Le Mythe de Venise au XIX^e siècle. Débats historiographiques et représentations littéraires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 237-251.

- Franco Giacomo (1610), *Habiti d'huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, Venezia, in Frezzaria all'insegna del sole, <<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/habiti-dhuomeni-et-donne-venetiane-con-la-processione-della-ser-sup-ma-sup>> (11/2020).
- Gaignebet Claude, Florentin Marie-Claude (1974), *Le Carnaval. Essai de mythologie populaire*, Paris, Payot.
- Gazette croustilleuse et facétieuse contenant la rencontre et entretien de Mazarin, Carnaval et Carême, sur la frontière de France* (1879 [1651]), in Philippe Tamizey de Larroque (éd.), *Mazarinades inconnues*, Paris-Bordeaux, Honoré Champion-Charles Lefebvre, 61-67, <<https://play.google.com/store/books/details?id=ViRQAQAIAAJ&rdid=book-ViRQAQAIAAJ&rdot=1>> (11/2020).
- Hourcade Philippe (2002), *Mascarades et ballets au Grand Siècle (1643-1715)*, Paris-Nanterre, Desjournées-Centre national de la danse.
- Howells Robin (1989), *Carnival to Classicism. The Comic Novels of Charles Sorel*, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French seventeenth century literature.
- La Ferté, Chevalier de (1699), *Le Carnaval de Lyon*, Lyon, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8569801>> (11/2020).
- La Haye Jean de (1668), *Politique civile et militaire des Vénitiens*, Paris, Charles de Sercy, <<https://play.google.com/store/books/details?id=vL8jXuvxTxsC&rdid=book-vL8jXuvxTxsC&rdot=1>> (11/2020).
- Le Carnaval des princes au bois de Vincennes* (1650), Paris, s. é., <<https://bit.ly/34i5LRs>> (11/2020).
- Le Noble Eustache (1691a), *La Pierre de touche Politique. Le Carnaval de La Haye. xx^e dialogue sur les affaires du temps*, La Haye, Guillaume l'Emballeur, <<https://bit.ly/3dtHP12>> (11/2020).
- (1691b), *La Pierre de touche politique. L'Anneau de Gygès. xxv^e dialogue*, Venise, Penetrante Penetranti, <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325859969&view=1up&seq=1>> (11/2020).
- Le Nouveau Mercure Galant* (1677), tome VI (août), 74-104, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1524034z/f82.item>> (11/2020).
- Limojon de Saint-Didier Alexandre-Toussaint (1680), *La Ville et la république de Venise*, Paris, Guillaume de Luyne, <<https://play.google.com/store/books/details?id=THw5AAAAcAAJ&rdid=book-THw5AAAAcAAJ&rdot=1>> (11/2020).
- L'Ouverture des jours gras, ou l'Entretien du carnaval* (1855 [1633]), in Édouard Fournier (éd.), *Variétés historiques et littéraires*, tome II, Paris, P. Jannet, 345-355, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k278050/f345.item>> (11/2020).
- Magne Émile (1907), “Le Carnaval au xvii^e siècle”, *Revue hebdomadaire*, vol. 16, n. 7, 298-326, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57461979/f56.image.r=MAGNE.double>> (11/2020).
- (1920), “Le Carnaval à la cour de Louis XIV”, *Revue hebdomadaire*, vol. 29, n. 8, 334-357, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6552446s/f60.image.double>> (11/2020).
- Malachy Thérèse (1987), *Molière. Les métamorphoses du carnaval*, Paris, Nizet.
- Mamy Sylvie (2010), “Les Français à Venise. Témoignages controversés”, in André Campra, Jean-François Regnard, *Le Carnaval de Venise (1699) d'André Campra et Jean-François Regnard*, éd. par Jean Duron, Wavre-Versailles, Mardaga-CMBV, 13-28.
- Mehlretter Florian (1994), *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Mercure Galant* (1679a), tome IV (avril), 132-148, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4227057/f154.item>> (11/2020).
- (1679b), tome X (octobre), 227-258, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63348601/f245.item>> (11/2020).
- (1679c), tome XIII (décembre), 105-123, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62222098/f113.item>> (11/2020).
- (1681a), tome II (février), 213-249, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62182308/f229.item>> (11/2020).
- (1681b), tome III (mars), 247-261, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6225094v/f264.item>> (11/2020).

- (1682), tome XI (octobre, tome II), 172-191, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6517246j/f186.item>> (11/2020).
- (1683a), tome III (mars), 232-309, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65171963/f244.item>> (11/2020).
- (1683b), tome IV (avril), 20-89, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6248305c/f30.item>> (11/2020).
- (1683c), tome V (mai), 44-142, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6218229m/f56.item>> (11/2020).
- Misson Maximilien (1698 [1691]), *Nouveau voyage d'Italie*, tome I, La Haye, Henry van Bulderen, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5800783m>> (11/2020).
- Molière (2010 [1671]), *Le Bourgeois gentilhomme*, éd. par Gabriel Conesa, Anne Piéjus, in Id., *Œuvres complètes*, tome II, éd. par Georges Forestier, Paris, Gallimard, 261-366.
- Molière, Lully Jean-Baptiste (1675), *Le Carnaval. Mascarade représenté par l'Académie royale de musique*, Paris, René Baudry, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15140531/f3.image>> (11/2020).
- Ode bachique sur l'éloignement du cardinal Mazarin et le prochain retour des princes* (1651), Paris.
- Ortigue Vaumorière Pierre de (1690), *Lettres sur toutes sortes de sujets*, tome II, Paris, Jean Guignard, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6290270h/f60.item>> (11/2020).
- Pellisson-Fontanier Paul (s.d.), “Le Carnaval des précieuses”, in Émile Colombey, éd. (1971 [1856]), *La Journée des madrigaux, suivie de La Gazette de Tendre (avec la carte de Tendre) et du Carnaval des Précieuses*, Genève, Slatkine, 89-100, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7612r/f95.item>> (11/2020).
- Porot Bertrand (2012), “Les Fêtes vénitiennes de Campra. Parodies, pastiches et influences”, in Catherine Cessac (éd.), *Itinéraires d'André Campra. D'Aix à Versailles, de l'Église à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre-Versailles, Mardaga-CMBV, 165-178.
- Préchat Jean de (1679), *La Noble Vénitienne ou la Bassette. Histoire galante*, Paris, Claude Barbin.
- (1688), *Le Prince esclave*, Paris, chez Thomas Guillain, <<https://play.google.com/store/books/details?id=X94YiRXMsdoC&rdid=book-X94YiRXMsdoC&rdot=1>> (11/2020).
- Requemora Sylvie (2004), “Comment imaginer la fête comique? Jean-François Regnard, théories festives et imagination dramaturgique”, in Huguette Krieff, Sylvie Requemora (éds.), *Fête et imagination dans la littérature du XVII^e au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 221-237.
- Saint-Simon Louis de Rouvroy, duc de (1983 [1788]), *Mémoires*, tome II, éd. par Yves Coirault, Paris, Gallimard.
- Semmens Richard (2004), *The Bals Publics at the Paris Opéra in the Eighteenth Century*, Hillsdale, Pendragon Press.
- Sévigné Marie de Rabutin-Chantal, marquise de (1972 [1725]), *Correspondance*, tome I, éd. par Roger Duchêne, Paris, Gallimard.
- Soulas d'Allainval Léonor-Jean-Christin (1753 [1727]), *Le Tour de Carnaval, comédie en un acte*, Paris, Briasson.
- Tenenti Alberto (1985), “Venezia e il Veneto nelle pagine dei viaggiatori stranieri (1650-1790)”, in Girolamo Arnaldi, Manlio Pastore Stocchi (a cura di), *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 557-578.
- Toutain-Quittelier Valentine (2017), *Le Carnaval, la fortune et la folie. La rencontre de Paris et de Venise à l'aube des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Vers du ballet des mousquetaires du roi, représentant le Carnaval mort et ressuscité par Bacchus* (1635), Paris, Mathieu Colombel, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8549450.image>> (11/2020).



Citation: A. Demiaz (2020)
Le Carnaval de Rome dans
Le Comte de Monte-Cristo
d'Alexandre Dumas: la vision
romantique d'un rite pittoresque
aux allégories multiples.
Lea 9: pp. 445-452. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12449>.

Copyright: © 2020 A. Demiaz.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Le Carnaval de Rome dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas: la vision romantique d'un rite pittoresque aux allégories multiples

Andrea Demiaz

Université de Rouen Normandie (<andrea.demiaz@gmail.com>)

Abstract

This article aims to decipher the appropriation by Dumasian literature of a major event in the Roman calendar: Carnival, for which *The Count of Monte Cristo* offers two overlapping readings. On the one hand, the work describes a historical rite that singularly echoes the Manichean patterns of a popular novel. On the other hand, its metaphorical significance lends mythical resonances to the eponymous protagonist. By feeding on the values of Carnival to validate his change of identity and status, he reveals social hypocrisies and asserts his superiority over his opponent.

Keywords: allegory, Carnival, Dumas, Monte-Cristo, Rome

La culture populaire a toujours à toutes les étapes de son évolution, résisté à la culture “officielle”, elle a élaboré sa vision particulière du monde et ses formes propres pour la refléter.
(Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978)

Dans *L'Homme et le sacré* (1939), Roger Caillois analyse le rite carnavalesque comme une catharsis populaire, une subversion symbolique de l'ordre social, dont le caractère cyclique réaffirme parallèlement l'autorité. Dans le sillage de nombreux récits de voyageurs du Grand Tour, *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas (1844) réactive le motif du Carnaval de Rome. La première expérience italienne de l'auteur en 1835, décrite par Claude Schopp comme une “fuite hors des règles sociales [...] une circulation effrénée, un prodigieux engoulement de sensations, d'impressions, de sentiments” (Dumas 1989 [1835], 10), lui permet de dépeindre une scène carnavalesque à l'image de son voyage et qui répond pleinement à la représentation de Roger Caillois.

L'approche socio-historique de l'analyse s'attache à saisir l'ambiguïté sémantique de la notion même de l'objet d'étude afin de décrire dans l'œuvre le visage protéiforme de ce "monde à l'envers" (Bakhtine 1970, 19). Fidèle aux observations de Goethe, qui évoque une fête que "le peuple se donne à lui-même" (Goethe 2011 [1816], 458), Dumas met en scène une population romaine active et fédérée autour d'une cérémonie frénétique et éphémère, installée dans la durée de l'instant. La scène du carnaval déploie surtout dans *Le Comte de Monte-Cristo* tout un arsenal symbolique qu'il convient de dévoiler. La description du rite se double d'un romanesque qui confère au passage des résonances mythiques, le renversement définitif des forces antagonistes qui avancent masquées.

1. *Le Carnaval de Rome: un rite ancestral au tamis d'une narration dumasienne spectaculaire*

Il semblerait que le carnaval tire ses origines des Saturnales romaines, moment des premières transgressions masquées. Gabriel Tarde, selon lequel ces réjouissances ancestrales étaient des "simulacres des antiques triomphes romains, qui eux-mêmes étaient des simulacres de victoires" (Tarde 1895, 451-456), insiste sur la mise en abyme de l'exécution carnavalesque et sa portée métaphorique. La coutume médiévale se caractérise ensuite par une extrême liberté et des inversions délirantes touchant notamment au bas corporel et à la souillure. À l'époque moderne, trois réalités éloignent progressivement l'acte carnavalesque de ses racines profanatoires. La première raison est religieuse. Entre tolérance et prohibition, l'Église n'a jamais été indifférente au carnaval et a toujours eu à son égard un positionnement ambivalent et fluctuant. Les dimensions subversives et orgiaques du bas Moyen-Âge sont graduellement maîtrisées par la Rome papale, qui n'abolit pas la fête païenne mais la convertit dans sa propre sphère pour en contrôler les effets et les symboles (Veneziani 2012, 9). Jusqu'à Alexandre VI, nombre de pontifes jouent un rôle important dans le développement du faste carnavalesque. Parallèlement, la prolifération des *bandi* assoit un cadre juridique de plus en plus autoritaire en cherchant à limiter tout débordement. Lors du Concile de Trente, le pouvoir religieux étend sa conquête temporelle et la répression devient systématique, lorsque de nombreuses pratiques sont jugées inadmissibles chez de bons chrétiens. Les masques sont prohibés dans les églises romaines (Nelidoff 2015, 62) et la disparition de la plupart des courses, moments charnières du carnaval, constitue la manifestation évidente de ce déclin. Si l'Église a fait disparaître ce que les rites avaient de plus répréhensible, le carnaval a réussi à s'introduire comme un isolat païen au cœur du calendrier chrétien, la sommant de tolérer ce qu'elle a espéré faire disparaître à jamais en imposant un carême perpétuel: les masques, les beuveries, les danses et les rires (Lombard-Jourdan 2005). La deuxième raison est sociale. Le népotisme pontifical de la période couvre de richesses de grandes familles princières qui développent le phénomène du carnaval privé. Martine Boiteux évoque l'instauration d'un "carnaval annexé" pour qualifier le mécanisme de dilution de l'esprit carnavalesque dans ces manifestations nobiliaires qui se constituent volontairement à l'écart du populaire (Boiteux 1977, 356-380). À partir de 1848 enfin, dans le contexte du *Risorgimento*, le carnaval se teinte de patriotisme et de solennité, perdant sans doute ce qu'il avait de spontané et de vivant. La troisième raison est alors politique. Lorsque Rome devient capitale, la lente agonie s'achève, jusqu'à la disparition du carnaval en 1874.

Avant cette désagrégation forcée, le Carnaval de Rome est donc une véritable fête. Il n'est pas anodin qu'Alexandre Dumas, écrivain populaire, ait choisi cette scène comme cœur du passage italien du *Comte de Monte-Cristo*. Si la dimension allégorique ne tarde pas à percer sous les multiples enjeux que recèle la présentation de l'épisode, elle est précédée d'un intérêt narratif plus traditionnel: plaire par la présentation de valeurs manichéennes. Tout d'abord, la structure même de la scène participe du spectaculaire. En accordant au Carnaval

de Rome l'espace d'un chapitre entier, d'une longueur bien plus importante que la moyenne, le romancier l'isole et lui insuffle une énergie et un sens particuliers. La densité du passage se caractérise par une succession de saynètes, qui prive le lecteur de toute linéarité et donc de toute échappatoire. Le cadre spatio-temporel semble destiné à favoriser la confusion tant la scène est un enchaînement de ruptures, dans une fête qui se donne en instants et non en continu comme c'était le cas jusqu'alors. Les lieux se multiplient (Palais Rospoli, Vatican, Théâtre Argentina, Piazza del Popolo, Corso, etc.) et les événements s'enchaînent à une vitesse démesurée dans un flot qui devient incontrôlable: "Il est difficile de se faire l'idée d'une opposition plus complète que celle qui venait de s'opérer" (Dumas 2008 [1844], 517); "Le souvenir de ce qu'ils avaient vu une demi-heure auparavant s'effaça tout à fait de l'esprit des deux jeunes gens, tant le spectacle bariolé, mouvant, insensé, qu'ils avaient sous les yeux, était venu leur faire diversion" (*ibidem*, 518); "Peut-être, de sa vie, Franz n'avait-il éprouvé une impression si tranchée, un passage si rapide de la gaieté à la tristesse, que dans ce moment" (*ibidem*, 538). Les personnages "tombent" donc d'un lieu et d'une émotion à l'autre dans une temporalité voisine du rêve (Lagache 1989, 49).

La narration du divertissement précipite alors le lecteur dans le chaos carnavalesque. Dumas convoque de nombreuses ressources pour une immersion totale sur la scène romaine, dont la description relève souvent du pictural. En effet, le jeu sur les perspectives favorise le changement de rôle: les écheveaux narratifs s'entremêlent et la distance entre le lecteur et la réalité du carnaval s'abolit sérieusement. On ne sait plus qui voit ni ce qu'il voit. L'omniprésence du motif de la fenêtre répond à celui de la loge théâtrale et la place publique est le pendant de la scène: "Une foule de masques sortaient, débordant de tous les côtés, s'échappant par les portes, descendant par les fenêtres" (Dumas 2008 [1844], 517). Peu à peu, le personnage principal devient le carnaval. Convoquant tous les sens, il est une profusion de couleurs, de sons, de goûts, d'odeurs et de matières qui éveillent les participants, les faisant transiter du statut de spectateurs à celui d'acteurs: "Franz et Albert éprouvaient un besoin étrange de prendre leur part de ce bruit, de ce mouvement, de ce vertige" (*Ibidem*).

Enfin, la période est régie par une unique notion: la liberté. Elle prend principalement deux formes. La liberté de participer à une fête cosmopolite: "trois cent mille spectateurs, Romains, Italiens, étrangers venus des quatre parties du monde" (*ibidem*, 518) et d'y devenir un autre à travers le déguisement et le masque. En découle un renversement complet, sur lequel nous reviendrons. La liberté se manifeste aussi dans le déroulement des activités, dont l'intensité subit une gradation à mesure qu'avancent les festivités. Si les défilés sont une "lutte générale" (*ibidem*, 517) et que "la folie s'empare du carnaval" (*ibidem*, 536) lors des diverses courses, la bataille des *moccoli* en constitue l'acmé. Qualifiée de "danse insensée" (*ibidem*, 537) et inouïe, elle est le moment d'ivresse absolue, la minute qui précède le Carême et la privation. D'autres témoins du Carnaval de Rome, contemporains de Dumas, tels que Goethe ou Paul de Musset, confirment cette anarchie, non exclusivement née de la faconde d'un auteur en quête de lectorat facile. Image utopique et idéale, la fête dumasienne installe la dialectique de la permanence et de l'instant. Elle prône un désir de vérité exprimé dans l'anarchie populaire et se moque des carcans traditionnels de la morale religieuse ou aristocratique.

2. *Le Carnaval de Rome dans Le Comte de Monte-Cristo: une fête pittoresque signifiante*

Hapax en 1632 dans le récit de voyage de Bouchard, la scène carnavalesque est un topos littéraire deux siècles plus tard. Son importance dans la littérature populaire provient de sa charge cathartique qui autorise l'expression incontrôlée du refoulé et du fantasme chez une

frange massive d'un peuple muselé. En effet, la raison d'être du carnaval se situe dans une subversion métaphorique de l'ordre socio-politique habituel. L'aspect dionysiaque qui le transcende résulte de la perspective singulière d'appréhender le monde, placé pour une durée limitée sous le double signe de la liberté et du rire. Prônant l'inversion des codes et des valeurs dans un mélange typiquement romantique du tragique et du comique, du sublime et du vulgaire, il recherche la régression vers des temps primitifs: "Le carnavalesque [...] monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme 'un monde à l'envers'" (Bakhtine 1970, 19). Plus l'autorité est répressive, plus il semble qu'il faille déployer d'énergie et redoubler d'imagination pour la bafouer. Taine voyageant à Rome en 1864, constate un "affranchissement complet [...] dans la cour qui semble devoir être la plus grave et la plus décente d'Italie" (Taine 2008 [1866], 87-89). Ce cadre utopique signifant, qui met à jour l'impermanence des conditions, se plaît à singer la grotesque relativité de toute autorité légitime pour mieux la tenir à distance. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, le carnaval marque le règne des brigands et l'obéissance des nobles, qui échangent leurs places à la base et au sommet. L'autre source de domination traditionnelle, l'Église catholique, est à première vue absente du carnaval – nous verrons par la suite qu'elle y est inscrite en creux – hormis à travers un traitement ironique d'un souverain pontife conservateur et peu enclin à la considération du peuple, sommé de "s'incliner devant ce noble et saint vieillard qu'on nomme Grégoire XVI" (Dumas 2008 [1844], 529).

Pour se faire entendre et être actée, la portée subversive doit s'approprier l'espace du carnaval. La géographie est la première condition de la projection en un être collectif et non une somme d'individus isolés. Les lieux choisis sont ceux des rassemblements populaires, porteurs de mémoire urbaine, autorisant chacun à éprouver un sentiment d'appartenance à un corps. Selon Gabriel Tarde, "toute fête, même la plus frivole en apparence, est le souvenir oublié, la commémoration effacée, d'une grande action commune" (Tarde 1999 [1895], 451-456). À Rome, le cadre (Piazza Navona, Monte Testaccio, Via del Corso, etc.) offre la continuité symbolique des réjouissances anciennes. Le renouveau de la communauté se traduit ensuite matériellement par un certain nombre de rituels, dont on constate qu'ils se répètent inlassablement. Cette réactivation lui confère une sacralité areligieuse, résurgence d'un paganisme seul légitime selon le mot ambivalent des Goncourt: "*il Santissimo Carnevale*" (Goncourt 2013 [1869], 103). Le déguisement, à l'origine du transfuge de condition, accentue la parenté avec l'ennemi que l'on veut railler; le masque, dissimulant l'identité, possède le pouvoir de l'anonymat et de la déresponsabilisation des actes commis; les ripailles et les beuveries saluent collectivement dans un geste régénérateur le renouveau du printemps; le rire enfin transcende l'ensemble de ces pratiques. Scène féérique chez Dumas, "espèce de frénésie ludique où tout finit par se dénouer dans une sorte de pic émotionnel" (Gruet 2006, 281), la nuit des *moccoli* est une explosion de rire qui confirme que la peur est définitivement surmontée et que la communauté a survécu: "la rue du Cours était éclairée comme en plein jour" (Dumas 2008 [1844], 537).

Si le carnaval se soustrait à l'autorité habituelle, il réaffirme parallèlement la légitimité profonde de l'ordre traditionnel. Le renversement qu'il assure de façon cyclique n'est pas réel mais uniquement symbolique. A ce titre, il ne correspond pas à un anéantissement mais au contraire à une réactivation (Notz 1997, 17-23). Aussi, chez Dumas, "la fête ne se dissocie jamais d'un contexte social qui la secrète, lui impose ses élans et ses couleurs" (Heers Jacques 1997 [1983], 30). Dans les années qui précèdent l'unification italienne, deux entités exercent essentiellement le pouvoir à Rome: l'Église politiquement, l'aristocratie socialement. Les scènes

qui encadrent l'instant carnavalesque sont destinées à rappeler l'omnipotence de la puissance spirituelle dans le temporel et traduisent le lien que le catholicisme entretient avec la mort et la privation. Le rituel cruel et décomplexé de la *mazzolata* vise à neutraliser préventivement tout excès carnavalesque et "l'échafaud fait partie de la fête" (Dumas 2008 [1844], 505). Le roman nous offre des exécutions publiques une représentation répugnante: "Le bourreau [...] tira le couteau de sa ceinture, d'un seul coup lui ouvrit la gorge et, montant aussitôt sur son ventre, se mit à le pétrir avec ses pieds. A chaque pression, un jet de sang s'élançait du cou du condamné" (*ibidem*, 515) La borne finale du carnaval, le Carême, obéit symétriquement au lexique du néant: "tombeau", "ténèbres", "obscurité" (*ibidem*, 538). Par ailleurs, on rappelle en permanence aux participants, à travers la vue et l'ouïe, que leurs actes sont surveillés dans le lointain. Le paysage romain est saturé de références à l'architecture religieuse et les cloches rythment le chapitre du carnaval et d'une récréation dont le sens est incompatible avec la rigueur catholique: "Tout à coup le son de la cloche qui donne le signal de la clôture du carnaval retentit, et au même instant tous les *moccoli* s'éteignirent comme par enchantement. On eût dit qu'une seule et immense bouffée de vent avait tout anéanti" (*ibidem*). Afin de verrouiller la démesure carnavalesque, la loi instaure donc un cadre juridique précis, censé suppléer l'effacement "officiel" de l'Église. Sous couvert d'amusement et dans une philosophie voisine du *Panem et Circenses* antique, les graves infractions populaires sont plus sévèrement réprimées par le biais de bourreaux masqués, qui participent à une répression scabreuse. Quelques années plus tard, George Sand confirme que la licence exercée en période de carnaval se paye d'un fort tribut dans les jours qui lui succèdent, mais cette fois de façon sérieuse et assumée car "normale": "Pendant le carême, sauf la voix des cloches et des horloges, c'est un silence de mort. Quiconque ferait entendre le son d'un instrument ou d'une chanson indiquant la pensée de boire ou de danser, risquerait [...] l'amende ou la prison" (Sand 2016 [1857], 269).

La vivacité de la domination aristocratique se pérennise également et la hiérarchie sociale, même subvertie, est toujours évidente (Di Méo 2001, 19). D'une part, de nombreuses catégories de personnes sont pendant longtemps exclues du carnaval: les prostituées, les estropiés, les bossus ou encore les aveugles sont trop marginaux pour être admis dans l'espace public. Peu à peu, ce sont les couches populaires dans la globalité que l'on tient à l'écart d'une culture "légitime". Des fêtes parallèles, concurrentes du carnaval officiel, sont organisées par les nobles, dont la pompeuse réception du cardinal Barberini de 1634, *la Giostra*, sert de modèle de référence. Dumas présente des élites qui profitent du moment pour mettre en exergue leur puissance et jouir d'un ordre établi, que ce soit au théâtre Argentina, aux fenêtres du Palais Rospoli ou bien au bal du duc de Bracciano, où "l'aristocratie ne pourra se dispenser de paraître" (Dumas 2008 [1844], 531). L'hégémonie se réactualise dans ces lieux privés ou semi-privés empreints de comédie sociale et de compétition: se détournant de leur destination première, les théâtres italiens deviennent par exemple des "salons de réception" (*ibidem*, 523) où l'on se juge à l'aune de la richesse et de l'élégance de manières affectées. Plus problématique enfin, l'inégalité culturelle se double d'une partialité légale. Jean-Paul Andrieux évoque une justice carnavalesque à deux vitesses, qui autorise d'une part l'apothéose aristocratique et d'autre part mutile les débordements populaires (Andrieux 2010).

3. *Le Carnaval de Rome, rite fondateur d'un héros mythique: Monte-Cristo*

Si le carnaval n'est pas essentiellement subversif sur les plans politique et religieux et ne renverse pas définitivement l'ordre établi, c'est que la foule ne dépasse pas la terreur imposée par les institutions et que le pouvoir en place réapparaît plus vivace encore. Seul le personnage

dumasien transgresse les normes en s'appropriant durablement les principes du carnaval. Véritable maître de la fête, il en assure minutieusement la planification et l'exécution. Tenant en permanence le carnaval à distance, il n'est jamais ni grisé ni piégé par ses débordements. Peu à peu, le lecteur s'aperçoit que c'est bien le comte, perché sur le balcon de son palais, qui tire une à une les ficelles carnavalesques. Sur tous les fronts, son ubiquité n'a de cesse de matérialiser l'étendue de ses pouvoirs politique, financier et social. Il obtient la grâce du brigand Peppino lors de l'exécution publique, élabore un stratagème de séduction à l'issue duquel son opposant est ravi par les bandits, loue un appartement avec trois fenêtres sur le Corso, prête gracieusement voiture et loge théâtrale, jouit enfin d'une supériorité sur tous les acteurs dans la scène des catacombes. Malgré cette omniprésence, il est absent des activités officielles du carnaval et l'œil naïf de ses ennemis ne perçoit rien d'autre que ce vide. Au moment où l'on est censé se montrer, il se réfugie dans ses intérieurs, ne prend pas part aux divers spectacles et quitte même Rome quelques jours en plein carnaval. Qui pourrait d'ailleurs se méfier de ce "costume de paillasse" (Dumas 2008 [1844], 515), alibi qu'il endosse lapidairement et qui symbolise dans la culture traditionnelle un personnage pitre, clownesque, bouffon, un homme de peu de volonté, maladroit et inconsistant, qui provoque le rire?

Monte-Cristo, lui, n'utilise pas la fête pour s'amuser mais pour se venger. L'épisode du Carnaval de Rome peut se déchiffrer chez Dumas comme la matérialisation du changement de statut du personnage, qui passe de la victime au bourreau, d'un bas vers un haut. Le carnaval devient alors l'allégorie du héros. Au contraire de tous les autres, dont l'identité se construit lors de la fête, Edmond Dantès est déjà devenu Monte-Cristo, une personnalité façonnée "à l'envers" de la première – certainement trop innocente – et uniquement bâtie dans un souci de revanche. C'est en se confrontant dans ce cadre à ses tortionnaires qu'il peut les confondre sur leur propre terrain, celui du masque. S'il triomphe d'ennemis cupides et hypocrites, il le doit à son incarcération. En effet, son emprisonnement a eu pour vertu essentielle de renforcer en lui le courage de vivre dans la vérité de l'Être en se dépouillant de tout passé et de son ingénuité juvénile. Contrairement à ceux qui se déguisent pour jouir et dont le Moi du carnaval n'est qu'une continuité du Moi conscient, qui ne transgresse donc pas, le héros porte en lui deux identités, l'une de vie, l'autre de mort. La scène de la *mazzolata* ressemble à cet égard étrangement à un sacrifice rituel et à l'histoire croisée de Dantès-Monte-Cristo: sur les deux personnages appelés à l'échafaud, un seul meurt, l'autre est sauvé *in extremis*, comme "sauvé des eaux" du Château d'If. Vie et mort sont mêlées, le haut et le bas s'inversant dans une ambiguïté qui épouse la philosophie carnavalesque originaire. En mourant métaphoriquement, Edmond Dantès perd à la fois son identité, sa conscience, et même sa physionomie puisque personne ne le reconnaît. Afin d'acter sa renaissance, il subit alors la même dépersonnalisation qu'en période de carnaval (Bedner 1995).

Enfin, il n'est pas anodin que l'action se déroule à Rome. Dans l'œuvre, c'est le lieu de la guérison psychique. Agnès Lagache, qui étudie les résonances mythiques entretenues par la ville éternelle chez Hoffmann dans *La Princesse Brambilla* (1820), indique que Rome, qui "présente au jour le désenfouissement" (Lagache 1989, 41) est le médiateur qui divulgue la solution et qu'*il fallait venir à Rome* pour comprendre. Chez Dumas, la réunification d'un personnage morcelé ne peut se faire qu'à Rome, cité palimpseste dans laquelle se recouvre ce qui était perdu, l'histoire originaire, doublée du Moi profond de l'inconscient.

A l'image du roman dostoïevskien ou de l'œuvre de Rabelais, *Le Comte de Monte-Cristo* se sert du moment plaisant du carnaval, temps de l'exhibition décomplexée des vices, pour transmettre les messages les plus sérieux (Simon 2010, 214). Le carnaval ouvre la voie de la vengeance à un personnage mythique aux allures de surhomme qui régit tout, le bien comme le mal et choisit providentiellement de "récompenser les bons et de punir les méchants" (Dumas 2008 [1844], 396). Son masque, élaboré en amont de la fête, se pérennise à son issue et devient

l'outil qui dévoile les duplicités sociales du régime politique français. Ce que Dumas dénonce de la Restauration et de la monarchie de Juillet, ce sont les grandes institutions immorales. En effet, le héros détruit une à une les puissances politiques, financières et martiales. Son réquisitoire touche tour à tour le système judiciaire partial et opportuniste (Villefort), les élites économiques dont l'imposture est fondée sur l'escroquerie (Danglars), la noblesse militaire lâche et sournoise (Fernand Mondego). Selon Vittorio Frigerio, Monte-Cristo s'adonne à un exorcisme, celui du "diable" sur les idoles de carnaval (Frigerio 1995). Si l'œuvre est le récit d'une vengeance, elle est donc aussi une satire particulièrement sévère contre l'univers carnavalesque d'une période qui permet à n'importe qui de parvenir par le biais des apparences. En effet, la plupart des personnages change de nom au cours de l'histoire et l'identité n'est plus un signe stable et immuable de l'origine ou du rang d'un individu (T. Cooper 1995). Dans l'œuvre, la multitude des noms que se donne Dantès (Abbé Busoni, Simbad le marin, Lord Wilmore, Monte-Cristo) favorise l'épaisseur de son masque et facilite la mystification de ses ennemis. S'attribuer des noms c'est non seulement détenir un pouvoir mais aussi dénoncer le caractère arbitraire et mouvant de toute identité dans le monde des hypocrisies. Si le premier aspect est partagé avec ses victimes, le second est l'unique apanage du comte. En somme, Monte-Cristo s'approprie les principes du carnaval et se nourrit de ses rites. C'est en dépassant leur caractère transitoire par le maintien du masque jusqu'à l'issue de sa mission qu'il devient un personnage mythique. Sur ce point, Mircea Eliade indique que nos fêtes et spectacles modernes, essentiellement a-religieux, nous permettent d'échapper au temps historique pour accéder temporairement au temps sacré ou au temps mythique (Eliade 1989 [1957], 39). En s'appropriant les symboles carnavalesques, le héros a donc durablement accédé à l'atemporalité, dédié à l'être d'exception seul capable de distinguer l'essentiel de l'anecdotique. La scène du carnaval exprime plus que toute autre cette "permanence de l'être et de la force vitale, par-delà toutes les vicissitudes de l'Histoire et du destin personnel" (Prévost 2018).

Situé à la croisée du sacré et du profane, du paganisme et du christianisme, de l'antique et du moderne, de la noblesse et du peuple, le Carnaval de Rome a souvent fasciné les écrivains voyageurs de toutes ses ambiguïtés. *Le Comte de Monte-Cristo* en constitue l'une des représentations les plus riches, du point de vue matériel comme dans une perspective métaphorique. L'anarchie des activités, les costumes balayant l'idée de classe sociale, les masques ouvrant à la confusion des genres, les profanations religieuses ou encore l'empiètement du jour sur la nuit sont autant de motifs récurrents d'un divertissement séditieux qui tend au renversement social et spirituel. Si le temps traditionnel est relié à la mort, au silence et à la privation sous la plume d'un écrivain qui militera quelques années plus tard contre le pouvoir temporel du pape (Dumas 1960 [1861]), le temps du carnaval est celui de la vie, de l'ivresse dionysiaque et de la délirante profusion. Au-delà de la description de l'acte carnavalesque, la force du récit se situe à un second niveau, autour du lien tissé entre la subversion populaire, limitée à la durée de la fête, et la subversion durable des imposteurs de la société du XIX^e siècle, que Dumas dénonce à travers une diatribe vengeresse. La scène matérialise alors pour le lecteur le passage d'un statut de victime à celui de bourreau. Il devient un personnage mythique dans le sens où ce qu'il acquiert se perpétue à l'issue de la fête, par définition éphémère. Cette "résistance à la culture officielle" dont parle Bakhtine est un jalon clé qui permet à Edmond Dantès de lever une à une les hypocrisies de la mascarade sociale de la monarchie de Juillet.

References bibliographiques

- Andrieux J.P (2010), "La Justice du carnaval", cours d'histoire du droit, 22 novembre, Paris II-Assas.
 Bakhtine Mikhaïl M. (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, trad. par Isabelle Kolitcheff, Paris, Le Seuil. Ed. orig. (1963), *Problemy poztiki dostojevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

- (1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. par Daria Olivier, Paris, Gallimard. Ed. orig. (1978), *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Bedner Jules (1995), “Le Comte de Monte-Cristo ou le roman comme rêve de toute-puissance”, in *Les Trois mousquetaires. Le Comte de Monte-Cristo. Cent-cinquante ans après*, Actes du colloque dirigé par Fernande Bassan, Claude Schopp (Marly-le-Roi, 3-4 septembre 1994), Marly-le-Roi, Champflour, 102-109.
- Boiteux Martine (1977), “Carnaval annexé. Essai de lecture d'une fête romaine”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 32, n. 2, 356-380, doi: 10.3406/ahess.1977.293822.
- Cooper B.T. (1995), “Le rôle des noms dans *Le Comte de Monte-Cristo*”, in *Les Trois mousquetaires. Le comte de Monte-Cristo. Cent-cinquante ans après*, Actes du colloque dirigé par Fernande Bassan, Claude Schopp (Marly-le-Roi, 3-4 septembre 1994), Marly-le-Roi, Champflour, 111-117.
- Di Méo Guy (2001), *La Géographie en fêtes*, Paris, Orphys.
- Dumas Alexandre (1989 [1835]), *Voyage en Calabre*, préface de Claude Schopp, Bruxelles, Éd. Complexe.
- (2008 [1844]), *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Le Livre de poche.
- (1960 [1861]), *Le Pape devant les Évangiles*, préface de A.C. Bell, Paris, Gallimard.
- Eliade Mircea (1989 [1957]), *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard.
- Frigerio Vittorio (1995), “Le Comte de Monte-Cristo: Surhomme bourgeois ou *Unique?*”, in *Les Trois mousquetaires. Le Comte de Monte-Cristo. Cent-cinquante ans après*, Actes du colloque dirigé par Fernande Bassan, Claude Schopp (Marly-le-Roi, 3-4 septembre 1994), Marly-le-Roi, Champflour, 119-133.
- Goethe J.W. von (2011), *Voyage en Italie*, trad. de l'allemand par Jacques Porchat, Jean Lacoste, Paris, Bartillat. Ed. orig. (1816), *Italienische Reise*, Stuttgart, Tübingen, Cotta.
- Goncourt Edmond, Goncourt Jules (2013 [1869]), *Madame Gervaisais*, Paris, Honoré Champion.
- Gruet Brice (2006), *La rue à Rome, miroir de la ville: entre l'émotion et la norme*, Paris, PUPS.
- Heers Jacques (1997 [1983]), *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Fayard.
- Lagache Agnès (1989), *Le Carnaval et la princesse*, Paris, Atelier Alpha bleue.
- Lombard-Jourdan Anne (2005), *Aux origines de Carnaval*, Paris, Odile Jacob.
- Nelidoff Ludmila (2015), “Le carnaval à Rome, Venise et Milan (XIVe et XVe siècles): un miroir de la société”, *Questes* 31, 45-62, doi: 10.4000/questes.4271.
- Notz Marie-Françoise (1997) “Lire Bakhtine: carême ou carnaval?”, in Catherine Depretto (éd.), *L'Héritage de Bakhtine*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 17-23, doi: 10.4000/books.pub.2859.
- Prévost Maxime (2018), *Alexandre Dumas mythographe et mythologue: l'Aventure extérieure*, Paris, Honoré Champion.
- Sand George (2016 [1857]), *La Daniella*, Paris, Honoré Champion.
- Simon Rachida (2010), “La carnavalisation ou ‘le monde à l'envers’: Mille hourras pour une gueuse de Mohammed Dib”, *Synergies Algérie*, vol. 10, 203-215, <<https://gerflint.fr/Base/Algerie10/simon.pdf>> (11/2020).
- Taine Hippolyte (2008 [1866]), *Philosophie de l'art en Italie*, Paris, Hermann.
- Tarde Gabriel (1999 [1895]), *La Logique sociale*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance.
- Veneziani Marcello (2012), *Carnevale romano, Rinascita di una tradizione*, Roma, Palombi.



Citation: D. Matteini (2020) Il Carnevale come soglia del romanzo. Permanenze franco-tedesche nella descrizione della festa romana in *Corinne ou l'Italie* di Germaine de Staël. *Lea* 9: pp. 453-463. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12450>.

Copyright: © 2020 D. Matteini. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il Carnevale come soglia del moderno. Permanenze franco-tedesche nella descrizione della festa romana in *Corinne ou l'Italie* di Germaine de Staël

David Matteini

Università di Siena (<david.matteini@unisi.it>)

Abstract

The contribution intends to examine some passages of the description of the Roman Carnival present in the novel by Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie* (1807). After analyzing the writer's cultural background (German idealism, *Frühromantik*, Enlightenment universalism), I will focus not only on the meaning that the episode takes on within her aesthetics, but above all I will try to identify the peculiar traits of the new modern mentality arising from developments of the French Revolution. In this way, it will be possible to place the novel in a broader cultural and historical perspective and, at the same time, reflect on the meaning taken on by the Carnival rite on the threshold of the modern era.

Keywords: Carnival, French Revolution, Germaine de Staël, German romanticism, modern era

Corinne ou l'Italie di Germaine Necker de Staël rappresenta una di quelle folgoranti opere liminari in cui sono tratteggiati, in maniera comparata quando non addirittura contrastiva, i caratteri propri di due distinte modalità di pensare il mondo, il crinale culturale posto tra differenti modelli di interpretazione del reale e dei suoi frastagliati fenomeni. Ambientato tra Inghilterra e Italia a cavallo dei secoli XVIII e XIX, e pubblicato in Francia e in Inghilterra tra il 1807 e il 1808, il secondo romanzo di Madame de Staël può essere a giusto titolo definito come un vero e proprio romanzo “epocale” in senso prettamente lukácsiano, come cioè fedele specchio finzionale del tempo in cui l'autrice ha agito e vissuto, un periodo della storia dell'uomo costellato di stravolgimenti della più varia natura che, come sappiamo, hanno determinato, da una parte, la fine della secolare cultura dell'Antico Regime e, dall'altra, la nascita di quella modernità democratica degli Stati-nazione che ancora oggi costituisce il nucleo antropologico nonché ontologico dell'*ethos* occidentale. Benché, infatti, in *Corinne* i riferimenti agli

eventi storici siano rari o comunque semplicemente allusivi (Pacini 1999) – strategia diegetica, questa, congegnata dall’autrice per sfuggire alle persecuzioni della censura napoleonica che appena qualche anno prima aveva afflitto il romanzo *Delphine* e il trattato *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* –, nel romanzo si respira in realtà lo spirito di un’intera epoca, con tutte le sue contraddizioni valoriali e i suoi corsi e ricorsi storico-culturali. D’altronde, è facile constatare come la tragica storia d’amore tra la poetessa anglo-italiana Corinne e il giovane, malinconico e valetudinario Lord scozzese Oswald di Nelvil sia stata presentata dall’autrice più come un pretesto per mettere in risalto e ridiscutere certi ben individuati argomenti a lei contemporanei piuttosto che per dipingere una lacrimosa vicenda da *feuilleton à la mode*. D’altronde, nel romanzo si ritrovano trattate, su diversi piani narrativi, attuali tematiche di natura prettamente sociale, come ad esempio l’autonomia della donna nella società post-rivoluzionaria, il ruolo dell’intellettuale nel suo rapporto con l’opinione pubblica e le istituzioni, i caratteri specifici delle nazioni europee, così come, a livello estetico, i contrasti tra poetiche antiche e poetiche moderne, o, ancora, il sommo valore attribuito dall’autrice alla letteratura italiana, fino a quel momento rimasta all’ombra di più ingombranti canoni. In sintesi, nell’opera è possibile riscontrare molti di quei motivi che nel corso del tardo Settecento erano stati affrontati da gran parte dei pensatori europei.

Corinne ou l’Italie è, in sostanza, un romanzo fatto di contrasti e di repentini stravolgimenti che denotano il carattere squisitamente pulviscolare ed eterogeneo della nascente mentalità moderna. Ecco che, in questo senso, il capitolo d’apertura del nono libro dedicato alla “festa più chiassosa dell’anno”¹, il Carnevale romano, è emblematico, poiché in esso si riverbera tutta una serie di suggestioni provenienti dai più svariati contesti culturali del periodo che, se da un lato rendono manifesta la ricchezza intertestuale dell’opera, dall’altro si rivelano altamente proficue per mettere meglio a fuoco il sostrato tematico e argomentativo della nuova letteratura europea del cosiddetto *tournant des Lumières*. Ma prima di focalizzare l’attenzione su questo episodio, credo sia necessario illustrare in cosa consistano le interferenze e le permanenze filosofico-letterarie soggiacenti alla scrittura di questo significativo, per quanto a lungo dimenticato, romanzo².

Oltre che per l’implicita critica antimperialista condotta contro Napoleone, *Corinne* è un testo dall’alto contenuto “epocale” anche per il fatto che esso presenta tutti i tratti peculiari di una nuova concezione estetica che, in particolare a partire dalla stagione della *Frühromantik* tedesca, iniziò a influenzare in maniera decisiva la visione dell’arte e delle lettere tra fine Settecento e inizio Ottocento. Il soggiorno di Germaine de Staël a Weimar e a Berlino tra il 1803 e il 1804 ha sicuramente giocato un ruolo decisivo nello sviluppo di queste nuove tendenze letterarie. Se già le idee di Kant, Montesquieu, e, soprattutto, Rousseau costituirono una preziosissima fonte di ispirazione per le fondamenta sociopolitiche del pensiero staëliano (Jones 2009; Neppi 2019), è infatti dall’allora “arretrata” cultura tedesca che l’autrice assimilò quelle che sarebbero state le maggiori direttrici della sua poetica più matura. Sulla scia delle teorie gnoseologiche contenute nella *Kritik der Urteilskraft* di Kant del 1790 riguardo la centralità delle emozioni suscitate nell’osservatore nel momento del confronto con l’espressione artistica e con il Bello, Germaine de Staël fa sue le teorie della poesia universale e dell’idealismo soggettivo tipiche del primo Romanticismo tedesco e del circolo dell’*Athenaeum* dei fratelli Schlegel. Si tratta di un’importante eredità che, in *Corinne*, è possibile individuare su molteplici livelli³.

¹ Trad. di Signorini in de Staël 2006, 233. Ed. orig. de Staël 1985 [1807], 239: “C’était le jour de la fête la plus bruyante de l’année”.

² Su uno sguardo complessivo della ricerca intorno al romanzo alla fine del XX secolo, cfr. Balayé 1999.

³ La supposta filiazione estetica e filosofica di Madame de Staël con la scuola primo romantica tedesca è oramai appoggiata e documentata sia da fonti dirette – ad esempio, il resoconto dell’autrice riguardo al suo viaggio italiano,

In primo luogo, il romanzo sembra in effetti essere la trasposizione pratica del modello poetico della “poesia universale progressiva” (*progressive Universalpoesie*) avanzato da Friedrich Schlegel nel celebre “Frammento” 116 della rivista da lui diretta (Schlegel K.W.F. 2009, 167-168), e ancora ribadito nella sua recensione al capolavoro goethiano dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (ivi, 247-267). Come auspicato dal filosofo tedesco nel delineare l’impianto narrativo necessario all’avvento di una nuova arte letteraria “totale”, che potesse cioè esprimere quel “senso dell’universo” (*Sinn für das Universum*) che, a suo avviso, solo il *Bildungsroman* del 1796 di Goethe era riuscito a sintetizzare, infatti, anche il romanzo staëliano è difficilmente collocabile in un vero e proprio genere. Di fatto, l’ibridazione costitutiva dell’opera, nella quale vengono sovrapposti continuamente i motivi del romanzo d’amore e sentimentale, del romanzo epistolare, del resoconto di viaggio, quando non addirittura del trattato, rappresenta a tutti gli effetti un evidente superamento di quella “divisione degli stili” (*Stiltrennung*) che nei secoli precedenti era stata prerogativa assoluta della maggioranza delle teorie estetiche classicistiche. La spiccata polifonia intermediale di *Corinne* rende così lo spazio narrativo del romanzo di de Staël il campo d’applicazione privilegiato della cosiddetta “mescolanza” (*Stilmischung*) romantica, tratto stilistico distintivo della nuova letteratura moderna (Auerbach 1946). E non è un caso se, al momento della sua pubblicazione, *Corinne* venne recepito in maniera assai contraddittoria dalla critica coeva (Klettke 2003, 172). All’epoca non ancora tradotte in francese e in italiano, le innovative teorie schlegeliane applicate al romanzo vennero apprezzate da ben pochi intellettuali, la maggior parte dei quali provenienti o dall’area culturale anglo-tedesca o, in particolare, dal cenacolo filosofico tenuto, come è noto, dall’autrice nella residenza svizzera di Coppet. D’altronde, fu proprio August Wilhelm Schlegel, suo compagno nel viaggio italiano intrapreso tra la fine del 1804 e il giugno dell’anno successivo, ad aver colto per primo la ricchezza dell’opera di Germaine de Staël, da lui considerata come espressione massima, appunto, di quello “spirito della totalità”⁴, che, secondo i primi romantici, se a livello testuale e diegetico doveva procedere a un originale collegamento di natura, arte, religione e filosofia, da un punto di vista ontologico anelava all’utopia di quel “completamento dell’anima” (*Vollendung der Seele*) opposto allo “scompiglio dell’anima” (*Verwirrung der Seele*), disgregazione spirituale connaturata, a parere di molti contemporanei, all’essenza dell’individuo postrivoluzionario.

Insieme allo stile frammentario delle descrizioni presenti in *Corinne*, alla varietà linguistica e culturale affermata dai vari personaggi, alla pluralità di voci e punti di vista che vi si articolano, la scrittura di Germaine de Staël sembra inoltre fare appello a importantissime categorie gnoseologiche che l’autrice sviluppa e approfondisce sulla scorta delle speculazioni dell’idealismo tedesco che ponevano l’Io al centro di ogni processo conoscitivo e creativo. A far da contrappunto all’impianto intermediale del romanzo, in *Corinne* diventa infatti centrale l’afflato soggettivo del lettore al quale, al pari dei personaggi fenzionali, a loro modo anch’essi interpreti-*spettatori* degli eventi, viene conferita la capacità di far filtrare nella sua anima quel soffio divino-*entusiastico* che gli consentirà di accedere, grazie alla forza mitopoietica dell’*immaginazione* (sono, questi, tutti termini centrali nei dibattiti dell’epoca), a una superiore comprensione dei fenomeni del contingente. Se la figura dell’*entusiasta* sarà delineata soprattutto nel capitale *De l’Allemagne* di qualche anno dopo, c’è da dire che già in *Corinne* questa concezione “creatrice” dell’ideali-

Dix années d’exil (Dieci anni d’esilio, de Staël 2010), pubblicato postumo nel 1821, e, ancor di più, la sua lettura della cultura tedesca presente in *De l’Allemagne* –, sia da un’ampia letteratura secondaria (in particolare, giusto per segnalare i più recenti contributi, Klettke 2003; Behrens 2007; Craveri 2010; Müller 2010).

⁴ Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive. Ed. orig. Schlegel A.W. 1807, 1: “Geist der Ganzheit”.

simo soggettivo viene presentata come uno dei pilastri necessari a quel rinnovamento estetico, morale e politico dei popoli che l'autrice e il suo circolo intellettuale intendevano promuovere. In questo senso, come è stato osservato (Magri-Mourgues 2001), le numerose improvvisazioni coreutico-liriche della poetessa Corinne servirebbero allora da vero e proprio catalizzatore, si potrebbe dire, ispiratorio per gli osservatori, in quanto presentate dall'autrice come messe in scena verbali – e testuali – di quella “armonia dell'Ideale e del Reale”⁵ che l'idealismo tedesco di Schelling e Hegel e la nuova arte romantica dei fratelli Schlegel si ponevano come obiettivo precipuo.

In *Corinne ou l'Italie* si assiste così all'applicazione di un particolare processo narrativo definito come “iconotestuale” (Klettke 2015, 62) e consistente nella messa in risalto dei sentimenti privati dei protagonisti per mezzo della continua alternanza di impressioni suscitate dalle opere d'arte osservate (Borchia 2010), dalla musica, dal paesaggio naturalistico, fino ad arrivare alle immagini del popolo e della massa. Ma, se questi *tableaux* coreografici servono alla cifratura e all'intensificazione delle vite private dei personaggi romanzeschi, essi aderiscono anche, ed è qui che il romanzo acquisisce tutto il suo senso più profondo, alla volontà di Madame de Staël di interrogare i cambiamenti di un'epoca divisa tra euforia del futuro e malinconia del passato.

Alla luce di queste suggestioni, il fatto che il romanzo sia ambientato per la maggior parte in Italia non è certo casuale. Come è noto, Germaine de Staël visitò il paese nel corso del suo errabondo esilio che, a partire dal 1803, la costrinse a percorrere molti stati europei. Sappiamo dal diario di viaggio che avrebbe poi utilizzato come canovaccio per la stesura di alcuni importanti saggi e, naturalmente, di *Corinne*, che la scrittrice, se in un primo momento rimase stordita e perplessa dall'Italia, soprattutto per quanto riguardava i costumi della popolazione, dopo appena qualche settimana di soggiorno ne fu letteralmente rapita (Balayé 1971, 244). Descritto come un paese ancorato a un millenario passato di entusiastica genialità, l'Italia colpì la viaggiatrice in particolare per la convergenza di due immagini apparentemente opposte tra loro: il contrasto, ovunque presente, tra le spoglie di una civiltà, la maestosa antichità romana, e l'irrefrenabile vita moderna che, noncurante di questa pervasiva decadenza, si muoveva brulicante tra le sue rovine. In altre parole, agli occhi di de Staël l'Italia dovette sembrare un paese sospeso tra rigoglio e malinconia, entusiasmo e pietà religiosa, incombente modernità (erano gli anni in cui iniziavano a covare i primi movimenti indipendentisti nazionali) e fulgido passato, tra rovina e progresso. L'Italia si presenta insomma come una sorta di vera e propria *Gesamtkunstwerk* romantica, come ideale e mitica sintesi di tutte le epoche umane, da indagare ora nelle loro cause e nei loro effetti sul tempo presente.

Distaccandosi dalla canonica concezione settecentesca del viaggio in Italia inteso come aristocratico *Grand Tour* nella classicità antica, dunque, de Staël, analogamente a quanto fatto da Goethe stesso nel raccontare la sua fuga verso il meridione mediterraneo, concepisce allora il viaggio come un vero e proprio dispositivo conoscitivo dei popoli e delle loro tradizioni, come, cioè, uno strumento di misura per indagare il rapporto dell'uomo con il proprio passato, adottando in questo modo una prospettiva tutta antropologica e culturalista dello sguardo partecipe. Ed è soprattutto a Roma che Germaine de Staël avrà modo di osservare concretamente quella dinamica eterna del ciclo delle culture già teorizzata, giusto per citare i nomi più celebri, da Vico nella *Scienza Nuova* del 1744 e da Herder nella *Philosophie der Geschichte* di trent'anni dopo, teoria che concepiva l'essenza della storia come un infinito ciclo di civiltà che nascono, crescono e muoiono lasciando tuttavia le proprie tracce, modelli e sistemi di valori al servizio dei posteri.

⁵ Ed. orig. Schlegel K.W.F. 1882, 360: “Harmonie des Ideellen und Reellen”.

Nel romanzo staëliano, simili considerazioni appaiono evidenti soprattutto nei lunghi capitoli dedicati al soggiorno romano di Oswald e Corinne. Ora, è importante precisare che, se da un lato l'Italia (e al tempo stesso la poetessa Corinne, sua quintessenziale incarnazione) è metaforizzata come la sintesi ideale del sentimento entusiastico e creativo dell'essere umano, dall'altro, anche a causa dell'instabilità sociale e politica che ha da sempre contraddistinto il paese, essa riflette in egual misura la crisi della cultura millenaria del passato, percepita ormai nel suo stadio terminale. Si tratta di un sentimento del sublime storico che ripercorre in maniera insistente tutta l'opera e che prefigura quella nostalgia dell'infinito e del tutto che coglie i protagonisti sin dall'inizio della narrazione. Se in un primo momento Corinne saluta l'Italia e Roma come l'immagine emblematica di un modello culturale esemplare, il malinconico Oswald, appena entrato nella capitale, è immediatamente colto da un sentimento di smarrimento. Nel loro apparire come riflesso delle realtà psicologiche del giovane, le rovine di Roma suscitano in lui un reale senso di disfacimento epocale: "Nel vasto caravanserraglio di Roma, tutto è straniero, anche gli stessi romani, che sembrano abitare là non come proprietari *ma come pellegrini che si riposano presso le rovine*"⁶. Ed è interessante notare come la transizione tra speranza e paura del futuro che si pone come nucleo psicologico dell'intero romanzo si rispecchi proprio nel motivo delle rovine, osservate sì come luoghi della preservazione della memoria del glorioso passato, ma anche e soprattutto come simbolo negativo di decadenza, di morte, di trionfo del tempo, in sostanza, come emblema dell'inarrestabile processo disgregativo che la modernità esercita sui millenari sforzi degli uomini di lasciare una traccia imperitura del proprio passaggio sul mondo. Allo stesso modo del suo amato, anche Corinne sarà presto preda di una sublime malinconia. L'episodio in cui la poetessa cammina inquieta tra le rovine di Roma illuminate dal chiaro di luna (de Staël 1985, 407-412) segna, a riguardo, il definitivo passaggio nella sua anima da un gioioso ottimismo tutto settecentesco nei confronti del progresso delle civiltà a un profondo pessimismo cosmico dinnanzi all'incommensurabilità dell'universo e della natura (e qui, il confronto con la bipartizione del *Werther* goethiano è quanto mai lampante). Avvolta dalla luce lunare del Colosseo, Corinne, notando come la vegetazione si stia impossessando in modo ineluttabile di quelle costruzioni un tempo simbolo di splendore e potenza, non solo pare preannunciare il tragico destino di morte a cui presto andrà incontro (Daemmrich 1973), ma fa altresì esperienza della solitudine dell'uomo davanti all'onnipotenza della Natura e all'irrefrenabile corsa della Storia.

La descrizione del Carnevale romano rappresenta la *mise en abyme* di questo sentimento romantico che, nel suo anelare all'eterna totalità del creato, si ritrova perennemente sconfitto dalla transitorietà del tempo e dalla vertigine del progresso. Prima di addentrarci nell'analisi di alcuni dei suoi passaggi, sono dell'idea che per comprendere al meglio la densità di questo episodio troppo spesso accantonato dalla critica sia quanto mai fondamentale sottolineare sin da subito il momento storico in cui de Staël colloca la festività all'interno dell'impianto narrativo di *Corinne*. Concedendosi una vistosa licenza poetica, l'autrice, infatti, fa svolgere la festa romana nel 1795, anno in cui, ormai lo sappiamo, proprio la festa del Carnevale romano era stata soppressa sull'ondata dei provvedimenti della politica rivoluzionaria europea⁷. Riabilitato appena qualche anno dopo, nel 1805 Germaine de Staël dovette perciò assistere a una versione per così dire edulcorata dell'evento, in qualche modo istituzionalizzata e privata dunque di molti

⁶ Trad. di Signorini in de Staël 2006, 53. Ed. orig. de Staël 1985, 48: "Dans le vaste caravansérail de Rome, tout est étranger, même les Romains qui semblent habiter là, non comme des possesseurs, *mais comme des pèlerins qui se reposent auprès des ruines*". In corsivo è riportata una citazione tratta dal *Brief aus Rom* di Wilhelm von Humboldt.

⁷ Sulla storia del Carnevale romano nel XVIII secolo, cfr. Ademollo 1883 e Clementi 1899.

dei suoi connotati antropologici originari. Non si tratta certo di un grossolano errore. Come è stato notato, infatti, questo astuto stratagemma, direi, metastorico, si riveste di molteplici significati riconducibili alla volontà di proiettare in questo paradossale cortocircuito eventuale il significato di un vero e proprio “rito di passaggio” (Van Gennep 1909) tra sistemi valoriali del passato e del presente. Se Goethe – l’ipotesto staëliano per eccellenza – assistette nel 1788 a uno degli ultimi Carnevali romani dell’Antico Regime, anticipazione simbolica di quello spirito di “libertà e uguaglianza [che] possono assaporarsi solo nella vertigine della follia”⁸, per Germaine de Staël-Corinne i giochi sono, per così dire, già compiuti, e la festività si fa adesso pura allegoria, sogno sbiadito di un’epoca tramontata. Alla malia vertiginosa della libertà nella follia della festa descritta da Goethe, subentra nel romanzo staëliano un sentimento quasi metafisico nei confronti di una pratica che, in origine celebrante il rinnovo del tempo per mezzo del ribaltamento metaforico delle gerarchie, adesso, al contrario, ne mette in risalto il carattere fatale e fugace. In effetti, come ha scritto Victor Stoichita in uno dei più brillanti volumi sul valore del rito carnevalesco a fine Settecento, in *Corinne* “siamo nell’epoca in cui il cerchio perfetto delle libertà autoconcesse, ancora valido ai tempi di Goethe, si è scisso, portando con sé il carnevale stesso”⁹. La narratrice chiude il capitolo esattamente in questi termini melanconici, nell’interpretare il Carnevale, la sua profonda essenza, come “l’idea di un sogno confuso” che ha smesso di prodigare agli uomini i suoi più felici frutti:

Tuttavia la notte avanza; il frastuono cala gradualmente e gli succede il più profondo silenzio, mentre di questa serata non resta che l’idea di un sogno confuso che, trasformando in fantasia la vita di ognuno, per un momento ha fatto dimenticare al popolo le sue fatiche, ai sapienti i loro studi e ai signori il loro ozio.¹⁰

Germaine de Staël sembra insomma suggerirci come la tradizione del Carnevale sia entrata in crisi nel momento in cui la gioia che originariamente scaturiva dal suo disordine sociale *relativo* è andata a trasmutarsi in quell’angoscia per il caos *assoluto* che, secondo molti pensatori a lei contemporanei, le devastazioni politiche e morali conseguenti la Rivoluzione francese, (prima il Terrore, poi la politica imperialistica di Napoleone) avevano portato con sé. Alla base di un simile slittamento, sono quindi presenti le cupe considerazioni che Madame de Staël maturò di fronte agli sviluppi dei fatti rivoluzionari, eventi che tracciarono, nelle mentalità dell’epoca, una netta linea di demarcazione tra ciò che era stato e non poteva più essere, da una parte, e le plurime prospettive di un angosciante futuro, dall’altra (Gwynne 1969). Evento spartiacque, in *Corinne* la Rivoluzione francese rappresenta così l’*effettivo* ribaltamento storico-sociale che in passato solo la festa del Carnevale era riuscito a realizzare, pur attraverso un’“innocente” messa in scena simbolico-immaginifica. La Rivoluzione francese si colloca insomma tra l’ultimo vero Carnevale dell’Antico Regime, riferito da Goethe, e il primo Carnevale, potremmo dire, immaginario, descritto da Germaine de Staël, proiezione, quest’ultimo, di un antico rito

⁸ Trad. di Castellani in Goethe 1983, 576. Ed. orig. Goethe 1862, 548: “Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können”.

⁹ Trad. di Sforza in Stoichita, Coderch 2002, 21. Ed. orig. Stoichita, Coderch 1999, 16-17: “We are witnessing a time when the perfect circle of self-accorded liberties, still valid in Goethe’s time, broke up, taking the Carnival with it”.

¹⁰ Trad. di Signorini in de Staël 2006, 238. Ed. orig. de Staël 1985, 245-246: “Cependant la nuit s’avance ; le bruit cesse par degrés ; le plus profond silence lui succède, et il ne reste plus de cette soirée, que l’idée d’un songe confus, qui, changeant l’existence de chacun en un rêve, a fait oublier pour un moment, au peuple ses travaux, aux savants leurs études, aux grands seigneurs leur oisiveté”.

antigerarchico adesso diventato, appunto, puro mito: il punto di intersezione di questi due momenti coincide con gli albori della modernità occidentale rappresentati dall'implosione rivoluzionaria degli ultimi anni del Settecento. Nella descrizione del Carnevale romano presentato da de Staël, è possibile osservare questo sfasamento culturale su due livelli, uno prettamente narratologico, l'altro tematico.

Prima di tutto, la descrizione del Carnevale operata dall'autrice anticipa e mette in evidenza una scissione fondamentale tra osservatore (in questo caso Corinne, lord Nelvil e il frivolo conte d'Erfeuil) e oggetto osservato (la festa) che va a impostarsi come fulcro epistemologico del romanzo. Posti su una tribuna, i protagonisti si limitano a commentare ciò che avviene sotto i loro occhi, appurando in questo modo l'impossibilità di realizzare quell'attiva partecipazione dell'individuo alla festa che l'autentico Carnevale presupponeva. Se già Goethe aveva constatato con amarezza che "è impossibile in realtà descrivere una festa del genere"¹¹, in *Corinne* il Carnevale, in origine evento dissolutore dei limiti tra spettatori e attori, perde ora la propria forza avvolgente, la sua essenza profonda, diventando, appunto, più che un rito, spettacolarizzazione del rito stesso. Simile ribaltamento tra ruolo attivo e ruolo passivo dello sguardo porta con sé importanti conseguenze dal punto di vista gnoseologico. Posto al di fuori del tumulto della festa, il soggetto del testo si trasforma infatti in un vero e proprio agente ermeneutico che, grazie al suo sguardo distaccato, riesce finalmente ad abbracciare i fenomeni nella loro interezza e simultaneità: "descrivendo ciò che non si può (e non si deve) *descrivere*, ma soltanto *vivere*, il Carnevale svela così le proprie ragioni profonde sotto la lente di ingrandimento perfetta di colui che osserva"¹². In effetti, Michel Delon ha osservato come in particolare le pagine riguardanti la festività romana di *Corinne* rappresentino "una vera e propria educazione allo sguardo [...] una tappa fondamentale nella pedagogia visuale è l'occasione per una massima: 'Gli occhi sono onnipotenti sull'anima'¹³ e [che esse suggeriscano] che la morale dell'opera consiste altresì in un'educazione alla relatività"¹⁴. D'altronde, non bisogna dimenticare come il ruolo centrale attribuito alla percezione visiva per la comprensione fenomenologica abbia costituito un imprescindibile tratto dell'estetica moderna sorta a cavallo dei due secoli. Erede diretta delle riflessioni attorno al rapporto tra immagine e parola che autori come Winckelmann, Diderot, Lessing e lo stesso Goethe avevano posto a baluardo delle nuove pratiche di scrittura, anche de Staël-Corinne sembra così concepire il Carnevale romano come una sorta di *spettacolo visivo* da descrivere secondo particolari forme ecfrastriche di rappresentazione verbale. Il lettore-spettatore è dunque chiamato a *immaginare* lo spettacolo della festa e a mettere in risalto alcuni aspetti della sua morfologia essenziale. Sono del parere che, nel caso della festività romana di *Corinne*, la massa popolare rappresenti uno di questi elementi costitutivi e tematici da fare emergere con insistenza al fine di giungere a una più complessa elaborazione delle riflessioni intorno alla fenomenologia del moderno che si vogliono operare nel romanzo.

Vero e proprio *tableau mouvant* che non può non far pensare alle frenetiche raffigurazioni della città di Parigi di Louis-Sébastien Mercier, lo spettacolo del Carnevale romano "staëliano" non solo ipostatizza i costumi della popolazione e la sua organizzazione, ma delinea anche un

¹¹ Trad. di Castellani in Goethe 1983, 542. Ed. orig. Goethe 1862, 518: "Eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne".

¹² Trad. di Sforza in Stoichita, Coderch 2002, 16. Ed. orig. Stoichita, Coderch 1999, 12: "By describing what cannot (or must not) be *described* but only *experienced*, the Carnival, through the observer's perfect magnifying glass".

¹³ Trad. di Signorini in de Staël 2006, 98. Ed. orig. de Staël 1985, 111: "Les yeux sont tout-puissants sur l'âme".

¹⁴ Ed. orig. Delon 1999, 154-155: "Une véritable éducation du regard [...] une étape importante dans la pédagogie visuelle du roman est l'occasion d'une maxime: 'les yeux sont tout-puissants sur l'âme' et suggère que la morale de l'œuvre consiste pareillement dans un apprentissage de la relativité".

sentimento del tempo tutto moderno che la scrittrice di Coppet ha a suo modo metaforizzato attraverso un'immagine ricca di suggestione: la sfrenata corsa dei cavalli lungo via del Corso. Riflesso di una vivida e sfuggente dimensione antropologico-metropolitana, la struttura narrativa sottesa alla composizione di questo *tableau* carnascialesco prevede così che lo sguardo descrittivo diventi un generale principio ordinatore in grado di comprendere e dominare intellettualmente il caos dei fenomeni. Come ha scritto Luigi Reitani in riferimento al *Carnevale romano* di Goethe, anche in *Corinne*, in effetti, si “rimanda alla fondamentale dicotomia tra l'anarchia della vita, che annulla ogni gerarchia e aspira a una assoluta libertà, e la tensione ordinatrice della creazione artistica, forma espressiva che imita – come aveva rivelato Moritz – la stessa armonia della natura” (2014, 38). Non tanto manifestazione dell'armonia del creato, quanto piuttosto espressione del processo di distruzione proprio alla storia e alla natura, la corsa dei cavalli diventa dunque in *Corinne* l'allegoria non più di un rito collettivo in senso propriamente bachтинiano, bensì, è sempre Reitani che parla, “allegoria della vacua ambizione umana [...] e di un'intera collettività che riconosce inconsapevolmente il proprio destino” (ivi, 45-46). Leggiamo:

Piazza del Popolo, che poco prima era piena di gente, si svuota in un attimo. Tutti montano sugli anfiteatri che circondano gli obelischi, e innumerevoli teste e occhi neri si voltano verso la barriera da cui devono partire i cavalli. Questi arrivano alla partenza senza briglia né sella, solo col dorso coperto da un drappo lucido, condotti da eleganti palafrenieri che tifano con passione per la loro vittoria. I cavalli vengono sistemati dietro la barriera e il loro ardore per raggiungerla è eccessivo, tanto che vengono continuamente trattenuti: loro si impennano, nitriscono, scalpitano, come se fossero impazienti di conquistare una gloria che otterranno da soli, senza che l'uomo li diriga. L'impazienza dei cavalli e le grida dei palafrenieri quando cade la barriera producono un vero colpo di scena. I cavalli partono e i palafrenieri gridano “largo, largo” con una veemenza inesprimibile. Incitano i loro cavalli con i gesti e con le parole fintanto che riescono a vederli. I cavalli sono gelosi gli uni degli altri come fossero persone. Il selciato scintilla sotto i loro zoccoli, la criniera svolazza, e il loro desiderio di vincere, lasciati così a sé stessi, è tale che alcuni, arrivati al traguardo, sono morti per aver corso troppo velocemente. È stupefacente vedere questi cavalli liberi tanto animati da passioni personali; fa quasi paura, come se sotto quella forma animale ci fosse un pensiero.¹⁵

Mi pare evidente come il tema della corsa dei cavalli verso “una gloria che otterranno da soli” sembri qui metaforizzare, insieme e, anzi, in maniera consustanziale un'analisi dei pericoli sociali legati al corso sfrenato della passione, la presa di coscienza dell'autrice davanti al fallimento di molti di quegli ideali tardo illuministici inerenti alle categorie di libertà e uguaglianza, ideali che, alle soglie della modernità e dopo gli stravolgimenti rivoluzionari, si rivelarono nella realtà

¹⁵ Trad. di Signorini in de Staël 2006, 237-238. Ed. orig. de Staël 1985, 244-245: “La place du Peuple, qui était couverte de monde, est vide en un moment. Chacun monte sur les amphithéâtres qui entourent l'obélisque ; et des multitudes innombrables de têtes et d'yeux noirs sont tournés vers la barrière d'où les chevaux doivent s'élancer. Ils arrivent sans bride et sans selle, seulement le dos couvert d'une étoffe brillante, et conduits par des palefreniers très bien vêtus, qui mettent à leurs succès un intérêt passionné. On place les chevaux derrière la barrière, et leur ardeur pour la franchir est excessive. À chaque instant on les retient: ils se cabrent, ils hennissent, ils trépigment comme s'ils étaient impatients d'une gloire qu'ils vont obtenir à eux seuls, sans que l'homme les dirige. Cette impatience des chevaux, ces cris des palefreniers font, du moment où la barrière tombe, un vrai coup de théâtre. Les chevaux partent, les palefreniers crient place, place, avec un transport inexprimable. Ils accompagnent leurs chevaux du geste et de la voix aussi longtemps qu'ils peuvent les apercevoir. Les chevaux sont jaloux l'un de l'autre comme des hommes. Le pavé étincelle sous leurs pas, leur crinière vole, et leur désir de gagner le prix, ainsi abandonnés à eux-mêmes, est tel, qu'il en est qui, en arrivant, sont morts de la rapidité de leur course. On s'étonne de voir ces chevaux libres, ainsi animés par des passions personnelles ; cela fait peur, comme si c'était de la pensée sous cette forme d'animal”...

dei fatti tristi chimere di emancipazione mai del tutto esaudita¹⁶. Al pari di questi cavalli “liberi quanto animati da passioni personali”, l’uomo, cioè “il pensiero” che si celerebbe “sotto quella forma animale”, è così abbandonato all’ebbrezza della follia, accecato dall’illusione di quell’attimo di liberatoria felicità. È un aspetto, questo, che sottende chiaramente una forte critica alla cultura individualistica che già Rousseau, senza dubbio l’autore più amato e discusso dall’autrice, aveva avanzato nei suoi attacchi all’utilitarismo illuministico, per lui causa principe della corruzione dei costumi e dell’inadeguata organizzazione sociale del suo tempo. La contrapposizione tra la cosiddetta “libertà degli Antichi”, di ispirazione repubblicana e fortemente legata al concetto di *communitas*, e la “libertà dei moderni”, incentrata su un mero individualismo, tracciata nel *Contrat* rousseauiano e avanzata a più riprese da Madame de Staël, mette in risalto non solo la disgregazione ontologica, ma anche lo smembramento sociale dell’individuo moderno, ormai in preda a un cieco, altra definizione del ginevrino, *amour propre*.

Per comprendere meglio il sistema valoriale che emerge dal *tableau* della corsa dei cavalli presentato in *Corinne* come *mise en abyme* del senso culturale del Carnevale romano stesso – e, traslato, dell’intera epoca –, credo necessario, in conclusione, metterlo in relazione con un’altra scena che nel romanzo assume un profondo significato iconotestuale. Si tratta della descrizione del Vesuvio presente nella seconda parte del racconto, nel momento in cui, cioè, i tragici destini dei protagonisti sembrano ormai irrimediabilmente compiuti. Abbiamo già visto come, attraverso una lettura intermediale e intertestuale del romanzo, sia possibile interpretare la storia d’amore tra Corinne e Oswald e le loro riflessioni intorno all’arte e alla natura come lo specchio dei cambiamenti mentali e antropologici, oltre che politici, del periodo storico posto tra Rivoluzione francese e Impero napoleonico. In questo senso, il sentimento di paura e terrore che coglie Corinne e Oswald davanti ai sublimi spettacoli vulcanici nei dintorni di Napoli è significativo soprattutto se confrontato con la corsa dei cavalli romana. In maniera del tutto analoga, infatti, l’irrefrenabile e distruttiva discesa della lava lungo le pendici del vulcano è da loro interpretata come simbolo del terribile destino a cui è condannato l’individuo moderno. Non più espressione della bontà divina verso gli uomini, la natura distruttiva è ora presentata come un vero e proprio *locus* infernale che inghiottisce gli uomini e le loro perdute aspirazioni (de Staël 1985, 337-338). La definitiva presa di coscienza maturata da Corinne qualche pagina più avanti segna il punto di non ritorno di questo romanzo epocale: “La campagna di Napoli è l’immagine delle passioni umane: sulfurea e feconda, i suoi pericoli e i suoi piaceri sembrano nascere da quei vulcani fiammeggianti”¹⁷. Mi sembra che questa comparazione delle passioni dell’uomo alla forza naturale del vulcano riprenda e definisca in maniera puntuale la metafora culturale che Germaine de Staël ha voluto esprimere per mezzo della descrizione immaginifica del “suo” Carnevale romano. Non è un caso se i due episodi si collocano ai margini dell’agnizione

¹⁶ In particolare riguardo al rapporto, strettissimo, tra sfrenatezza delle passioni, pericolo sociale e valori illuministici, si ricorderà come, soprattutto nel periodo del tardo Settecento europeo, e ancor di più con la deriva terroristica del 1793 della Rivoluzione francese, la sconfitta della declinazione “riformista” e non radicale di una certa corrente illuministica si collegò, in molti discorsi e dibattiti, al concetto di “fanatismo”, di Schwärmerei, che, secondo la lezione prima di Shaftesbury (2014 [1707]), poi di Wieland (2010 [1775]) (giusto per citare i più famosi uomini di lettere che si sono occupati dell’argomento), sarebbe un sentimento foriero di serie minacce sociali e disordini (Klein, La Vopa 1998). Mi sembra che questo denso discorso sia assolutamente consonante all’interpretazione “moderna” che Germaine de Staël pare suggerirci nella sua descrizione della corsa dei cavalli, da lei osservata, contrariamente all’armonioso ordine in essa ravvisato da Goethe nel *Carnevale romano* (1788), come uno spettacolo sublime di “massa” che si fa simbolo di quell’angosciosa riflessione intorno al senso del tempo storico moderno che molti autori coevi avanzarono nei loro scritti.

¹⁷ Trad. di Signorini in de Staël 2006, 350-351. Ed. orig. de Staël 1985, 350: “La campagne de Naples est l’image des passions humaines : sulfureuse et féconde, ses dangers et ses plaisirs semblent naître de ces volcans enflammés”.

che condurrà i protagonisti alla disperazione. Ben presto Corinne abbandonerà la sua essenza vitalistica e, come i cavalli romani, correrà fatalmente verso la propria tragedia (Bellucci 2010). Ossessionata da un passato che non riesce più a interpretare, la poetessa si ritroverà ingabbiata in un presente che, come il Carnevale, è lì, pronto a ricordarle la sua fugace e scomposta essenza umana.

Il silenzio a cui la poetessa si autocondannerà verso la fine del romanzo diventa così simbolo del fallimento di quel sogno di interculturalità e di incontro armonico tra passato e presente che la modernità scaturita dalle distorsioni della Rivoluzione francese aveva irrimediabilmente segnato (Magri-Mourgues 2001, 211). Sua realizzazione storica, la Rivoluzione si sostituisce allora al Carnevale proprio attraverso l'eternizzazione di quel rito, recando con sé i suoi costumi deformanti e i suoi valori di ribaltamento, ma che, proprio per aver annullato il suo carattere occasionale e rituale, si presenta ora come la storia di un fallimento annunciato. Non giocandosi più nel campo di un tempo rigenerato, il "Carnevale moderno" celebra ora un tempo lineare e imperscrutabile. Se, come ha sottolineato Stoichita, "tra il 1789 e il 1799 i riti di passaggio precipitano, si moltiplicano, si ribaltano e la fine di un'epoca si nasconde sotto maschere i cui simboli andavano ancora compresi"¹⁸, ecco che la poetessa Corinne, insieme alle innumerevoli maschere che si muovono nel romanzo, diventa l'immagine di un destino sconosciuto e per questo funesto, l'eco della Sibilla greca che, alle soglie dell'era moderna, risveglia le forze oscure dell'anima per precipitare infine negli abissi delle passioni individuali, proprio come un tempo il Carnevale e la sua gioia deformante erano chiamati a fare. Il Carnevale romano presentatoci da Madame de Staël è simbolo della dissonanza moderna che agita il fondo della romantica insondabilità del mondo.

Riferimenti bibliografici

- Ademollo Alessandro (1883), *Il carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII*, Roma, Sommaruga.
- Auerbach Erich (1946), *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke.
- Balayé Simone (1971), *Les carnets de voyage de Madame de Staël. Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz.
- , ed. (1999), *L'éclat et le silence: 'Corinne ou l'Italie' de Madame de Staël*, Paris, Champion.
- Behrens Rudolf (2007), "Fließtext. Raumwahrnehmung, Kunstbetrachtung und Imagination in *Corinne ou l'Italie* von Germaine de Staël", *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 57, 169-197.
- Bellucci Novella (2010), "La fine di Corinne", in Beatrice Alfonzetti, Novella Bellucci (a cura di), *Corinne e l'Italia di Madame de Staël, Studi (e testi) italiani: semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo*, Roma, Bulzoni editore, 183-196.
- Borchia Matteo (2010), "Il Museo di Corinna. Arte e antichità nell'opera di Madame de Staël", in Alfonzetti, Bellucci 2010, 165-182.
- Clementi Filippo (1899), *Il Carnevale romano nelle cronache contemporanee*, con illustrazioni riprodotte da stampe e quadri dell'epoca, Roma, Tipografia Tiberina di F. Setth.
- Craveri Benedetta (2010), "Introduzione", in de Staël-Holstein 2010, 5-18.
- Daemrich I.G. (1973), "The Function of the Ruins Motif in Madame de Staël's *Corinne*", *Romance Notes*, vol. 15, n. 2, 255-258, <<https://www.jstor.org/stable/43802572>> (11/2020).
- Delon Michel (1999), "*Corinne* ou l'école du regard", *Op. Cit. Revue de littérature française et comparée*, vol. 13, 153-159.

¹⁸ Trad. di Sforza in Stoichita, Coder 2002, 34. Ed. orig. Stoichita, Coderch 1999, 30: "Between 1789 and 1799, the rites of passage poured in, multiplied, jostled, and the end of a time was hidden behind masks whose symbols had to be deciphered".

- Goethe J.W. von (1983), *Viaggio in Italia*, trad. di Emilio Castellani, commento di Herbert von Einem adattato da Emilio Castellani, prefazione di Roberto Fertonani, Milano, Mondadori. Ed. orig. (1862), *Goethe's italiänische Reise, Aufsätze und Aussprüche über bildende Kunst: Mit Einleitung und Bericht über dessen Kunststudien und Kunstübungen*, Bd. I, hrsg. von Christian Schuchardt, Stuttgart, Cotta.
- Gwynne G.E. (1969), *Madame de Staël et la Révolution française. Politique, philosophie, littérature*, Paris, Nizet.
- Jones Catherine (2009), "Madame de Stael and Scotland: *Corinne*, Ossian and the Science of Nations", *Romanticism*, vol. 15, n. 3, 239-253, doi: 10.3366/E1354991X09000750.
- Klein Lawrence, La Vopa Anthony, eds (1998), *Enthusiasm and Enlightenment*, San Marino, Huntington Library.
- Klettke Cornelia (2003), "Germaine de Staël: *Corinne ou l'Italie*. Grenzüberschreitung und Verschmelzung der Künste im Sinne der frühromantischen Universalpoesie", *Romanische Forschungen*, vol. 115, n. 2, 171-193, <<https://www.jstor.org/stable/27942035>> (11/2020).
- (2015), "Esthétique et état d'âme. *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël comme roman sentimental", in Fabienne Bercegol, Helmut Meter (éds.), *Métamorphoses du roman sentimental. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 61-82, doi: 10.15122/isbn.978-2-8124-3496-9.p.0061.
- Magri-Mourgues Véronique (2001), "La voix narrative dans *Corinne* de Madame de Staël", *Cahiers de Narratologie*, vol. 10, n. 2, 203-212, doi: 10/4000/narratologie.10217.
- Müller Olaf (2010), "Con Humboldt e con Schlegel tra Weimar e Roma. Appunti per un'estetica antinapoleonica", in Beatrice Alfonzetti, Novella Bellucci (a cura di), *Corinne e l'Italia di Madame de Staël, Studi (e testi) italiani: semestrato del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo*, vol. 25, 11-24.
- Neppi Enzo (2019), "*Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël: i vicoli ciechi dell'incontro culturale e amoroso fra le 'nazioni' nell'Europa di primo Ottocento", *Italica belgradensia*, vol. 1, 135-156, doi: 10.18485/italbg.2019.1.8.
- Pacini Giulia (1999), "Hidden Politics in Germaine de Staël's *Corinne ou l'Italie*", *French Forum*, vol. 24, n. 2, 163-177, <<http://www.jstor.com/stable/40552047>> (11/2020).
- Reitani Luigi (2014), "*Ekphrasis* e rivoluzione. Il *Carnevale romano* di Goethe", in J.W. Goethe, *Il Carnevale romano*, a cura di Luigi Reitani, Roma, Salerno, 7-61.
- Schlegel A.W. (1807), "*Corinne ou l'Italie* par Mme de Staël-Holstein. Paris 1807", *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, vol. 3, n. 152, 1-8, <http://zs.thulb.uni-jena.de/servlets/MCRFileNodeServlet/jportal_derivate_00008787/JALZ_1807_Bd_3.pdf> (11/2020).
- Schlegel K.W.F. (1882), *Seine prosaischen Jugendschriften*, hrsg. von Jacob Minor, Bd. II, Wien, Konegen.
- (2009), *Athenaeum [1798-1800]. Tutti i fascicoli della rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, a cura di Giorgio Cusatelli, Elena Agazzi, Donatella Mazza, Milano, Bompiani.
- Shaftesbury Anthony Ashley-Cooper, Conte di (2014), *A Letter concerning Enthusiasm. Lettera sull'entusiasmo*, a cura di Paola Zanardi, trad. di Cristina Paoletti, Pisa, ETS. Ed. orig. (1708), *A Letter concerning Enthusiasm, to My Lord ******, London, J. Morphew.
- Signorini A.E. (2006), "Madame de Staël e l'Italia", in de Staël-Holstein 2006, v-xxxix.
- Staël-Holstein Germaine de (2006 [1808]), *Corinna o l'Italia*, trad. di A.E. Signorini, con una nota di Michele Rak, Milano, Mondadori. Ed. orig. (1985 [1807]), *Corinne ou l'Italie*, édition présentée, établie et annotée par Simone Balayé, Paris, Gallimard.
- (2010), *Dieci anni d'esilio*, trad. di Carlo Caruso, introduzione di Benedetta Craveri, Locarno, Armando Dadò. Ed. orig. (1821), *Dix années d'exil, fragmens d'un ouvrage inédit, composé dans les années 1810 à 1813*, Bruxelles, A. Wahlen et C.
- Stoichita V.I., Coderch A.M. (2002), *L'ultimo carnevale: Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, trad. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore. Ed. orig. (1999), *Goya: The Last Carnival*, London-Chicago, Reaktion Books.
- Van Gennep Arnold (1909), *Les Rites de passage: étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris, É. Nourry.
- Wieland C.M. (2010 [1775]), "Enthusiasmus und Schwärmerei", in Id., *Werke*, Bd. XII, Teil 1, hrsg. von Peter-Henning Haischer, Tina Hartmann, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 392-398.



Citation: D. Padularosa (2020) Il Carnevale romano di Goethe come manifestazione di una *Pathosformel*. *Lea* 9: pp. 465-478. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12451>.

Copyright: © 2020 D. Padularosa. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il Carnevale romano di Goethe come manifestazione di una *Pathosformel*

Daniela Padularosa

Sapienza Università di Roma
(daniela.padularosa@uniroma1.it)

Abstract

The paper aims to analyse the Roman Carnival described by Goethe in the light of the aesthetic-cultural theories developed in the early 20th century by Aby Warburg, starting from his idea of *Pathosformel*. Goethe's *Roman Carnival*, published in May 1789, is deeply connected to the epochal crisis which from the French Revolution will lead to the end of the *Ancien Régime*. The crisis that affects Europe is also reflected in Goethe's life: his *Italian Journey* (1786-1788) means indeed a flight from the court of Weimar and an attempt to overcome a moment of malaise. Goethe's Italian "rebirth" can finally be compared with Warburg's "recovery", starting from his Kreuzlingen lecture on the *Serpent Ritual* (1923), a primitive celebration in which the author took part during his journey to Mexico in 1895.

Keywords: Aby Warburg, Goethe, *Pathosformel*, rebirth, Roman Carnival

1. Premessa

Goethe scrive il suo saggio *Das römische Carneval* al suo rientro dal viaggio in Italia e lo pubblica per la prima volta nel maggio 1789, appena pochi mesi prima dello scoppio della Rivoluzione francese. Il testo, che, come nota Luigi Reitani nella sua "Introduzione" all'edizione italiana (Reitani 2014), fa largo uso della tecnica del *tableau*, molto usata all'epoca in Francia per rappresentare gli aspetti dinamici e polimorfi della metropoli moderna, e sarebbe dovuto uscire contemporaneamente in lingua tedesca e francese, guarda alla Francia e si inserisce quindi nel contesto della crisi epocale che dalla Rivoluzione porterà al tramonto dell'*ancien régime*. La crisi storico-culturale che colpisce la Francia e di riflesso l'Europa intera colpisce però anche lo stesso Goethe che cerca proprio nel viaggio in Italia, compiuto tra il 1786 e il 1788, una via di "fuga" per superare un momento di grandi incertezze e di malessere interiore. In questo contesto la

descrizione del Carnevale romano, a cui l'autore assiste nel 1788, sembra farsi metafora anticipatrice dell'esplosione caotica e dionisiaca della Rivoluzione francese, della *Umwertung aller Werte*, vale a dire della radicale inversione di senso che avviene nella società, ma rappresenta allo stesso tempo il processo di liberazione interiore, di crescita, di autoaffermazione e di vera e propria "rinascita", *Wiedergeburt*, di cui fa esperienza l'autore durante il suo soggiorno italiano. E se il Carnevale, che trae le sue origini dai Saturnali romani e si afferma poi nel corso dei secoli XV-XVII, rimanendo per lo più invariato sino all'epoca di Goethe, rappresenta un "rito di passaggio" che celebra la periodica "rinascita" del tempo, è facile vedere in questo folle evento l'epitome dell'esperienza italiana di Goethe e della sua rinascita personale.

A partire dalla crisi – insieme esistenziale, artistica e sociale – che colpisce Goethe e la sua epoca, il presente contributo intende riflettere sull'evento del Carnevale romano alla luce delle teorie estetico-culturali sviluppate nel primo Novecento da Aby Warburg. Nei suoi studi più noti sulla pittura rinascimentale lo storico dell'arte amburghese parla del *Nachleben der Antike* (Warburg 1932), e si rivolge poi anche alla cultura delle popolazioni cosiddette "primitive" per ritrovarvi le tracce originarie di elementi "sopravvissuti" nel tempo, *Pathosformel* in grado di rivelare i turbamenti di una cultura, il malessere del tempo. Le sopravvivenze di cui parla Warburg sembrano manifestarsi come elementi non statici, fissi, evidenti e costanti, ma "intermittenti", mobili, movimenti del tempo, *flash*, in grado di rivelare nell'istante l'apparizione di qualcosa di eterno e ricorrente. Questa teoria, secondo la quale nulla muore, ma tutto sopravvive trasformandosi, è basata sulla dialettica di trasformazione e sopravvivenza, morte e rinascita, e sembra seguire lo stesso principio di polarità di quiete e movimento, forma plastica e dinamismo del divenire, sistole e diastole, di cui parlerà Goethe nei suoi studi sulla natura e sull'arte classica. Il concetto warburghiano di *Pathosformel*, che rimanda all'intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica, si fa rivelatore della polarità di *pathos* e *ethos* all'interno dell'opera d'arte, vale a dire di un elemento dinamico, patetico e sentimentale e di un elemento stabile e universale. Se Warburg è stato fortemente influenzato dalle teorie estetiche di Goethe e in generale dell'epoca classico-romantica, il testo goethiano sul Carnevale romano, scritto a sua volta sotto l'influsso delle teorie classiciste di Karl Philipp Moritz (cfr. Moritz 2015 [1788]), può essere letto come un tentativo di dare una forma organica e compiuta al movimento caotico e incessante degli spettacoli romani. Ma proprio l'assenza di unità nella rappresentazione del Carnevale, che può essere descritto solo come successione di scene, come un "montaggio" di frammenti, rivela da un lato la capacità di Goethe di cogliere sul nascere i primi "sintomi" della modernità, dall'altro la sua frustrazione di fronte all'approssimarsi del nuovo mondo.

Se quindi possiamo leggere il Carnevale romano di Goethe come un'allegoria della storia e della Rivoluzione francese, e se per Warburg la rappresentazione artistica in quanto manifestazione culturale è un prodotto e un sintomo della storia, il presente contributo vuole allora indagare la possibilità di considerare la festa del Carnevale come la manifestazione di una *Pathosformel* che si ripete nella storia dell'uomo e si presenta come rivelatrice di una crisi o di un cambiamento in atto nella storia della cultura. Allo stesso tempo, però, la festa del Carnevale può essere interpretata da un punto di vista antropologico come una festa rituale, un passaggio iniziatico verso una catartica rinascita.

2. Il Carnevale romano: morte e rinascita

Sebbene la critica non si sia occupata ancora in modo approfondito del testo goethiano, è significativo il fatto che sia stata comunque sottolineata la sua importanza dal punto di vista "antropologico" (Bachtin 1995; Reitani 2014): quella di Goethe non è infatti una mera descrizione della festa del Carnevale, ma è un testo "polifonico" in cui si sedimentano diversi

significati e diverse prospettive interpretative. In Italia Goethe giunge per studiare l'arte classica e rinascimentale, per approfondire i suoi studi sulla natura e sulla morfologia, ma è anche attratto dalle manifestazioni culturali, dai costumi e dalle usanze dei "popoli". Sulla scia di Herder che, come era avvenuto in precedenza durante la crisi di Strasburgo, è innalzato a mentore per superare la sua crisi esistenziale (Witte, Schmidt 337), Goethe si interessa in Italia anche agli aspetti folkloristici, legati per l'appunto alle manifestazioni dell'anima del "popolo". Non è giusto tuttavia scindere i vari aspetti degli studi goethiani, perché, nella sua rinascita classicista l'autore fa esperienza del principio di "unità" di tutte le manifestazioni culturali che, pur nella loro differenza, si corrispondono e conservano nella loro individualità tracce dell'universale. Quando Goethe nel 1829, molti anni dopo il viaggio reale, pubblicherà il resoconto del "Secondo soggiorno a Roma" all'interno del *Viaggio in Italia*, inserirà poche pagine dopo la cronaca del *Carnevale romano* un frammento del testo di Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (*Sull'imitazione formatrice del bello*, 1990), scritto a Roma nello stesso anno 1788 in cui Goethe assiste al Carnevale e che, come spiega Goethe stesso, era stato il frutto dei lunghi dialoghi sull'arte intercorsi tra i due. Proprio a Moritz sarà inoltre affidata la correzione delle bozze della prima edizione del *Römisches Carneval*, che può quindi a ragione essere interpretato anche alla luce delle nuove teorie estetiche maturate da Goethe in Italia.

Sebbene siano presenti nel testo goethiano diversi ammonimenti e giudizi tutt'altro che positivi nei confronti della festa del Carnevale, che trovano conferma nelle lettere all'amica del cuore Charlotte von Stein e al duca Carl August, il fatto stesso che Goethe abbia partecipato da "spettatore" alla festa e ne abbia pubblicato un resoconto così dettagliato e sensibile, ci fa pensare che egli abbia visto nel Carnevale qualcosa in più di una semplice festa e che quei giudizi negativi altro non siano che il frutto del moralismo di corte, a cui l'autore non poteva sottrarsi nelle lettere agli amici del ducato di Weimar.

Per quanto il testo sia breve e sia stato considerato un testo "minore", esso risulta essere invece di grande importanza per tracciare le tappe del percorso di evoluzione artistica e personale di Goethe e per comprendere la "svolta" nella sua concezione estetica e il suo approdo al classicismo. Di ritorno a Weimar dall'Italia, infatti, Goethe pubblicherà, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, solo pochi scritti, tra questi il *Carnevale romano* e il testo *Semplice imitazione della natura, maniera, stile* (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, 1789) che affronta più apertamente questioni artistiche. L'importanza del Carnevale romano è quindi molteplice e abbraccia gli avvenimenti storico-culturali della fine di un'epoca, le vicende interiori dell'autore nella sua crisi personale e si inserisce, infine, nel dibattito estetico-artistico che parte dalle riflessioni di Winckelmann sull'arte greca, per superarle in seno ad una moderna e dinamica morfologia delle forme. È interessante notare qui che il saggio di Moritz *Sull'imitazione formatrice del bello* supera le teorie winckelmanniane sul bello dell'arte per due ragioni: da un lato Moritz sottolinea l'elemento "dinamico", "vivente" e "in divenire" della bellezza classica, la quale viene percepita in un rapido momento di oscura intuizione e poi rappresentata dalla "forza formatrice" (*Bildungskraft*) dell'artista; dall'altro lato l'autore sottolinea l'importanza dell'organicità dell'opera d'arte e della nostra percezione del "das edle, große Ganze"¹, andando così implicitamente a criticare la descrizione delle opere greche operata da Winckelmann, il quale procede per frammenti, offrendoci una composizione di parti che distruggono e profanano l'unità classica². Nel saggio

¹ Ed. orig. Moritz 1997 [1788], 972. Trad. di D'Angelo in Moritz 1990, 76: "nobile e grandioso intero".

² Si veda a questo proposito quanto scrive Moritz nel saggio "In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?" (1997 [1788-1789], 1003; trad. di D'Angelo in Moritz 1990b, 103: "La segnatura del bello. In che misura si possono descrivere le opere d'arte?"), in cui l'autore fa particolare riferimento alla descrizione dell'Apollo del

sul Carnevale romano, Goethe si propone a sua volta di rappresentare il dinamismo della festa, il movimento incessante del Corso, e allo stesso tempo la sua opera si rivela una “Komposition aus Bruchstücken”³, mostra il carattere “decadente”, disarmonico e inorganico della modernità.

Contravvenendo in parte ai principi estetici winckelmanniani e anticipando le teorie romantiche e la filosofia di Nietzsche, Goethe ammette la presenza di un elemento “inquietante”, “dinamico”, “caotico”, se non addirittura “brutto”, nella natura e nell’arte, che va “domato” in una forma organica ben strutturata (Ponzi 2007). L’autore ritrova questo elemento non solo nel grande capolavoro del Laocoonte, ma anche in alcune rappresentazioni artistiche e culturali, come le statue di Villa Palagonia che aveva ammirato a Bagheria, vicino Palermo⁴, o in particolari e potenti manifestazioni della natura, come l’eruzione del Vesuvio, a cui aveva assistito durante il suo soggiorno a Napoli: “Hier sah ich nun alle die Feuer und Lichter und ihre Widerscheine, nur bei bewegtem Meer noch schwankender”⁵. A pochi mesi di distanza da queste due importanti esperienze nel sud Italia, Goethe ritrova proprio nella goliardia e nella promiscuità delle sfilate del Carnevale romano quello stesso elemento “mostruoso” e “distruittivo” che aveva trovato nell’esplosione di lava e nelle statue di mostri di Villa Palagonia e che gli serviranno in seguito da modello per alcune scene del *Faust*, ma anche per i suoi scritti scientifici, in particolare quelli sulla Teoria dei colori. Egli rimane infatti colpito, affascinato e turbato insieme, da questo evento, in cui, come nell’eruzione del Vesuvio, ha luogo una vera e propria “festa del fuoco”, in cui l’elemento distruttivo è intimamente congiunto con un elemento di gioia e di vitalità. Il 2 giugno 1787 Goethe descrive così la grandiosità e la maestosità dello spettacolo di fuoco:

Wir standen an einem Fenster des oberen Geschosses, der Vesuv gerade vor uns; die herabfließende Lava, deren Flamme bei längst niedergegangener Sonne schon deutlich glühte und ihren begleitenden Rauch schon zu vergolden anfang; der Berg gewaltsam tobend, über ihm eine ungeheure feststehende Dampfswolke, ihre verschiedenen Massen bei jedem Auswurf blitzartig gesondert und körperhaft erleuchtet. Von da herab bis gegen das Meer ein Streif von Gluten und glühenden Dünsten; übrigens Meer und Erde, Fels und Wachstum deutlich in der Abenddämmerung, klar, friedlich, in einer zauberhaften Ruhe. Dies alles mit einem Blick zu übersehen und den hinter dem Bergrücken hervortretenden Vollmond als die Erfüllung des wunderbarsten Bildes zu schauen, mußte wohl Erstaunen erregen.⁶

Belvedere di Winckelmann, e in quello “Über die Allegorie” (Moritz 1997 [1789], 1008-1011; trad. di D’Angelo in Moritz 1990c, 115-118: “Sull’allegoria”).

³ Ed. orig. Moritz 1997 [1788-1789], 1003. Trad. di D’Angelo in Moritz 1990b, 103: “composizione di frammenti”.

⁴ Nel *Viaggio in Italia* Goethe riporta in data 9 aprile 1787 la descrizione di Villa Palagonia. Al tempo la villa era una tappa obbligata per tutti i viaggiatori che dall’estero si recavano in Sicilia; sebbene l’architettura bizzarra e stravagante della villa suscitasse per lo più orrore tra i visitatori che cercavano in Sicilia la bellezza e l’armonia della classicità, Goethe le dedica numerose pagine, offrendoci anche minuziose descrizioni di particolari. Per esprimere la mostruosità, la mancanza di senso, di gusto e di armonia della villa, Goethe, che proprio a Palermo si era sentito rinato nello spirito dei Greci e di Omero, perché vi aveva trovato “der Schlüssel zu allem” (ed. orig. Goethe 1976, 328; trad. ivi di Castellani in Goethe 2013 [1983], 280: “la chiave di tutto”), utilizza parole come “Raserei” (“follie”), “Mißbildungen” (“aborti artistici”), “Tollheit” (“aberrazioni”), “Wahnsinn” (“sragionare”) (ed. orig. ivi, 316-322; trad. ivi, 269-274). Il suo atteggiamento risulta quindi contraddittorio: pur cercando l’armonia e la bellezza, egli si sofferma, come farà in seguito con il *Carnevale romano*, su quanto vi è di dissonante e squilibrato nella cultura.

⁵ Ed. orig. Goethe 1976 [1816-1817], 442-443. Trad. di Castellani in Goethe 2013 [1983], 381-382: “Ecco finalmente davanti a me la visione dei fuochi, delle luci e dei loro riflessi, resi ancora più vacillanti dal mare mosso”.

⁶ Ed. orig. ivi, 444. Trad. ivi, 383: “Eravamo a una finestra dell’ultimo piano, col Vesuvio proprio di fronte, il sole era tramontato da un pezzo e il fiume di lava rosseggiava vivido, mentre il fumo che l’accompagnava andava prendendo una tinta dorata; la montagna mugghiava cupa, sovrastata da una gigantesca nube immobile, le cui masse a ogni nuovo getto si squarciavano balenando e illuminandosi come corpi solidi. Di lassù fin quasi al mare

La metafora del fuoco, tanto presente in Goethe anche nella sua ambigua relazione con l'elemento nettuniano e che nel Carnevale romano è rappresentato dalla processione dei "moccoli"⁷, possiede una forza devastante, ma catartica, perché prelude ad una metaforica rinascita.

Furio Jesi, per spiegare il "tempo della festa" come un "tempo intermedio", in cui la storia e la vita quotidiana vengono interrotte e sospese per far posto a un tempo stra-ordinario (Jesi 2013), fa ricorso proprio alla metafora della "festa del fuoco", con la quale Angelo Conti aveva interpretato la descrizione piena di *pathos* fatta da Benedetto Croce che, come Goethe prima di lui, aveva assistito all'eruzione del vulcano di Napoli. Per Jesi la "festa di fuoco" rappresenta l'essenza stessa della festa, in cui l'ordine cosmico viene soppresso per far posto a un tempo "mitico" e permettere un'autentica "epifania dell'antico" (Jesi 1977, 4).

La polarità, e solo apparente contraddizione, tra l'elemento mostruoso e il bello plastico, tra il *pathos* dinamico e perturbante e la semplice e pacata grandezza delle opere greche, tra la furia distruttiva e demoniaca e la catarsi divina, emerge in modo singolare anche dal saggio goethiano *Das römische Carneval*. Ed è proprio in questo che il Goethe classico si fa anticipatore delle più moderne teorie estetiche e in particolare di Aby Warburg che, a più di un secolo di distanza, ripercorre le orme del poeta di Weimar e ne riprende le teorie morfologiche sull'eterna metamorfosi delle forme (Pinotti 2001). Warburg rintraccia ad esempio nelle rappresentazioni dei culti antichi nel Quattrocento delle tracce mnestiche di una cultura sopravvissuta che rimangono latenti e vengono riattivate in particolari momenti culturali, in momenti di crisi o di decadenza sociale. Queste stesse tracce Warburg le ritrova osservando i rituali dei popoli primitivi e, sebbene non faccia mai esplicito riferimento al Carnevale⁸, anche nelle feste e nelle danze popolari rinascimentali (Warburg 1895 e 1905). In quelle che egli definisce "epoche di transizione" si manifestano in modo più o meno esplicito quegli elementi di *pathos* che si rivelano essere il sintomo stesso della crisi, vale a dire del passaggio da un momento storico, non più sentito come attuale, verso un'altra epoca, non ancora sentita come realmente presente. Le *Pathosformel* indicano la presenza di un elemento caotico, che "turba" la serenità plastica, tradizionalmente attribuita all'arte classica, e che si presenta come un aspetto euforico e dionisiaco che mette in discussione la cultura in cui viene "riattivato". Studiando il Rinascimento lo storico dell'arte amburghese si rende conto che gli artisti italiani, ma in modo analogo anche quelli tedeschi, erano ricorsi al modello antico per rappresentare non la staticità marmorea e la nobiltà morale, bensì il movimento, il *pathos*, il dolore della morte e della perdita, come avviene nel famoso disegno di Albrecht Dürer *Morte di Orfeo* (Warburg 1893 e 1905):

correva una lingua di braci e di vapori incandescenti; e mare e terra, rocce e alberi spiccavano nella luminosità del crepuscolo, chiari, placidi, in una magica fissità. All'abbracciare tutto questo con un solo sguardo, mentre dietro il monte, quasi a suggellare la visione incantevole, sorgeva la luna piena, c'era di che trasecolare".

⁷ Alla descrizione dei "moccoli" Goethe dedica una parte del *Carnevale romano* (ed. orig. Goethe 1976 [1789], 673-676; trad. di Bellingacci in Goethe, 2014, 99-102). In particolare durante l'ultima sera di Carnevale tutti i partecipanti alla festa erano soliti accendere i "moccoli", vale a dire dei piccoli ceri che illuminavano l'intero Corso romano. Così scrive Goethe: "Kaum wird es in der engen und hohen Straße düster, so sieht man hie und da Lichter erscheinen, an den Fenstern, auf den Gerüsten sich bewegen und in kurzer Zeit die Zirkulation des Feuers dergestalt sich verbreiten, daß die ganze Straße von brennenden Wachskerzen erleuchtet ist. [...] Nun wird es für jeden Pflicht, ein angezündetes Kerzchen in der Hand zu tragen, und die Favoritverwünschung der Römer 'Sia ammazzato' hört man von allen Ecken und Enden wiederholen" (ed. orig. ivi, 673-674; trad. ivi, 99-100: "Non appena nelle strade alte e strette si fa buio, ecco spuntare qua e là dei lumi: brulicano alle finestre e sui palchi, e in breve tempo quelle fiamme circolano e si diffondono al punto che l'intera strada appare illuminata da ceri ardenti. [...] Ora diventa un obbligo generale portare in mano un moccolletto acceso e da ogni angolo si sente ripetere la maledizione preferita dai romani: *Sia ammazzato*").

⁸ Alcune immagini del Carnevale ricorrono nella Tavola 32 dell'Atlante *Mnemosyne* (cfr. Warburg 2000).

Die tragische “klassische Unruhe” gehöre [...] wesentlich zur Kultur der griechisch-römischen Altertums, das man gleichsam im Symbol einer “Doppelherme von Apollo-Dionisos” schauen müsse.⁹

L'antichità viene concepita quindi da Warburg non secondo i canoni imposti da Winkelmann di “nobile semplicità e pacata grandezza”, ma come un’“erma bifronte”, in cui si fronteggiano le due divinità di Apollo e Dioniso. Se in queste parole lo storico dell’arte sembra rifarsi in modo abbastanza esplicito al Nietzsche della *Nascita della tragedia*, in altri scritti egli descrive lo sviluppo della cultura e dell’arte come una lotta tra due elementi, uno scontro creativo che mostra tutto la “zweifachen Reichtum der Antike”¹⁰ nel suo sforzo costante di dare forma al movimento. Egli rintraccia ad esempio tali formule di *pathos* nella presenza nell’arte del primo Rinascimento di dettagli, elementi ornamentali che danno vita e vitalità alle opere d’arte, le mettono letteralmente in movimento (come i capelli sciolti al vento o i veli delle “ninfe” nei quadri di Botticelli e Ghirlandaio, Warburg 1893 e 1898; cfr. Cieri Via 2011, 28-62). La gestualità ricca di *pathos* della tragedia antica rivive così nell’arte figurativa moderna sotto forma di elementi “mobili”, di “bewegte Beiwerke”¹¹, che rivelano la presa di distanza, la lotta interiore con la pesante staticità dell’epoca che l’ha preceduta.

In un saggio del 1895, “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589”, il giovane Warburg spiega come questa lotta interiore tra due epoche culturali e tra due concezioni estetiche sia particolarmente evidente nelle feste mitologiche o allegoriche rinascimentali, come appunto il Carnevale, le Sbarre, le Giostre o le Bufole¹². Sulla scia del pensiero di Jacob Burckhardt, che concepiva la festa rinascimentale come un “Übergang aus dem Leben in die Kunst” (Burckhardt 1860, 401), vale a dire una transizione dalla vita all’arte, Warburg descrive i festeggiamenti pubblici dei secoli XV-XVII come “forme intermedie tra la vita reale e l’arte drammatica” (Warburg 1932b [1895], 281), in cui la società del tempo aveva l’occasione di vedere le figure famose dei tempi antichi e in cui gli intermezzi musicali servivano a conferire un senso più profondo alle maschere mitologiche e alla gestualità degli attori. I canti carnascialeschi di Lorenzo il Magnifico o di Poliziano, ad esempio, si inserivano come elementi “dionisiaci” all’interno delle sfilate e delle danze e riattivavano in questo modo quello stesso spirito di liberazione, esultazione e vittoria dei riti bacchici antichi.

3. La messa in scena dell’alterità

Goethe, da parte sua, aveva descritto il Carnevale romano dalla posizione privilegiata dello straniero che osserva dall’alto (il balcone che affaccia su Via del Corso, luogo nevralgico della festa, che conosciamo dal ritratto di Tischbein) la scena in corso. L’oggetto della descrizione non è un’immagine fissa e regolare, ma sono immagini in movimento (Reitani 2014, 28): egli descrive l’indescrivibile, il dinamismo e il movimento continuo, indescrivibile perché inafferrabile dalla parola, sfuggente come le maschere sui carri. Il saggio inizia con l’affermazione: “Indem wir eine Beschreibung des Römischen Karnevals unternehmen, müssen wir den Einwurf befürchten, daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne”¹³. Se l’autore aveva

⁹ Ed. orig. Warburg 1932e [1914], 176. Trad. di Cantimori in Warburg 1966, 307: “Ci decidiamo a [...] considerare questa irrequietezza classica una qualità essenziale dell’arte e della civiltà antica [...] quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso”.

¹⁰ Ed. orig. *ibidem*. Trad. *ibidem*: “duplice ricchezza stilistica degli antichi”.

¹¹ Ed. orig. Warburg 1932a [1893]. Trad. *ivi*, 15: “accessori mossi”.

¹² Le “bufole” erano feste mascherate che venivano celebrate nella Firenze rinascimentale durante il Carnevale.

¹³ Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 639. Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 65: “Accingendoci a descrivere il Carnevale romano, paventiamo l’obiezione che questa festa sia in realtà indescrivibile”.

ammirato il gruppo scultoreo del Laocoonte perché in esso, nonostante la freddezza marmorea, affiorava chiaramente il movimento continuo dei muscoli che si contraevano reagendo al dolore provocato dal serpente – egli afferma di vedere “so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen”¹⁴ –, ora, con la descrizione del Carnevale, egli tenta un esperimento analogo, vale a dire quello di afferrare il movimento o, per dirla con Warburg di “afferrare l’idea delle cose nell’evanescenza delle loro manifestazioni” (Warburg in Forti 2004, 408). Ma mentre il *Laocoonte* è dominato da una legge artistica interiore che, secondo Goethe, riproduce la stessa legge dell’eterna metamorfosi delle forme della natura, che, pur mutando, conservano la loro identità e unità (Venuti 1994; Hadot 2004; Zecchi 2008), nel Carnevale romano tutto è caos, non c’è legge che plasmi e dia forma al movimento, che è quindi l’oggetto stesso del saggio.

Se da un lato il testo pubblicato da Goethe nel 1789 è affiancato da una serie di disegni che mostrano “visivamente” le maschere del Carnevale, dall’altro l’autore descrive con la parola il movimento dei gesti, la gestualità marcata ed esagerata di quelle maschere, il loro continuo spostamento da una parte all’altra della strada. Nel tentativo di dare forma all’informe, di mostrare l’invisibile del visibile, di contenere il caos, il saggio di Goethe risulta così essere un’opera insieme letteraria e pittorica; la descrizione di un dramma, di un’azione scenica in fieri.

Goethe è consapevole della modernità del suo esperimento, quanto è consapevole della necessità di adottare un linguaggio letterario capace di cogliere la peculiarità della “massa” della città moderna, come si viene a sviluppare a partire dalla fine del Settecento, tanto che deciderà di far stampare il testo non con il consueto carattere gotico, ma con un font moderno (cfr. Reitani 2014, 22). Il saggio sul Carnevale romano è dunque un testo di passaggio per Goethe che non ha ancora abbracciato completamente l’estetica classicista e che anzi vi si avvicina attraverso la descrizione del “moderno”.

Possiamo quindi per una duplice ragione servirci di una nota espressione di Stoichita e Coderch che descrivono il Carnevale come “a *mise-en-scène* of otherness”¹⁵, per comprendere l’esperienza di Goethe: durante il Carnevale tutti sono mascherati e mostrano quindi un lato diverso di sé, un io che è anche un altro. Il motivo del travestimento, della finzione e dell’inganno è ricorrente nella vita di Goethe che, moderno Odisseo, era arrivato in Italia sotto falso nome, spacciandosi per un pittore e alterando persino il suo *status* sociale (cfr. Baioni 1996; Ponzi 2015). “Hast du dir scherzlich nicht selbst die geistliche Maske gewählt?”, recita un verso delle *Römische Elegien* (“Elegia VI”)¹⁶, che collega il passato autobiografico di Goethe con la realtà presente della festa.

L’estraneità della festa del Carnevale è però anche quella analizzata brillantemente da Furio Jesi sulle orme di Kerényi, sebbene egli non citi mai espressamente l’opera goethiana (Jesi 1977). L’estraneità di cui parla Jesi è quella di colui che partecipa alla festa come straniero, come Goethe a Roma che non smette di paragonare la freddezza dei popoli nordici alle esuberanti abitudini dei popoli mediterranei, sottolineando continuamente la propria differenza e la polarità tra nord e sud, tra tedesco e italiano:

Noch bedenklicher wird diese Einwendung, wenn wir selbst gestehen müssen, daß das Römische Karneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht und nur sehen will und kann, weder einen ganzen noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüt befriedige.¹⁷

¹⁴ Ed. orig. Goethe 1963 [1953], 60. Trad. di Venuti 1994, 73: “l’intero marmo in movimento”.

¹⁵ Ed. orig. Stoichita, Coderch 1999, 15. Trad. propria: “messa in scena dell’alterità”.

¹⁶ Ed. orig. Goethe 1929 [1795], 9. Trad. di Fertonani in Goethe 1979, 37: “Per scherzo tu stesso non ti sei mascherato d’abate?”.

¹⁷ Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 639. Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 65: “Questa obiezione si fa ancora più seria nel momento in cui noi stessi siamo costretti ad ammettere che il Carnevale romano, per un osservatore

Lo spettatore straniero partecipa alla festa, ma non alla festività, che non conosce e alla quale non è familiare. Egli è estraneo alla qualità collettiva della festa e, come uno che osserva la danza, ma non ode la musica (Jesi 1977, 6), egli si muove senza essere visto, si “mescola” alla folla. L’osservazione di una cultura diversa può, tuttavia, fungere “legittimamente da modello conoscitivo della nostra” (ivi, 8). Nel tempo della festa i “diversi” esaltano in modo oltremodo esagerato la loro diversità, ma allo stesso tempo, proprio l’*essere in festa* è indice di una uguaglianza fra gli esseri umani e di una universalità del rito. In questo senso il Carnevale è la festa dell’alterità in cui tuttavia tutti si riconoscono uguali. Lo spettatore straniero ed estraneo riconosce la sua alterità rispetto alla festività in corso, ma anche la sua uguaglianza con la collettività degli uomini. Parlando delle feste e dei rituali in maschera degli indigeni, Furio Jesi afferma:

I “selvaggi” in festa sono, sì, diversi, e anzi nella festa raggiungono la massima densità della propria differenza. Ma proprio perché la festa è acme della loro peculiarità umana, in stato di festa essi posseggono ed esibiscono anche la massima densità, concentrazione, della loro umanità universale. Sono, insomma, eccezionalmente “uomini come tutti gli altri” nel momento stesso in cui sono più diversi che mai. L’umanità nella sua massima concentrazione coincide paradossalmente con l’acme della differenza. (Ivi, 13)

Questo riconoscersi nell’altro corrisponde a una prassi iniziatica, tipica del Carnevale e delle feste rituali – come ha sottolineato Victor Turner (1966) –, in cui l’io, distaccandosi da se stesso, va incontro all’altro, per ritornare in sé con uno spirito rinnovato. È quel principio di morte e rinascita che è alla base della festa del Carnevale e dai Saturnali e che Goethe sperimenta a Roma anche nelle sue relazioni amorose, attraverso gli incontri erotici con Faustina. Non a caso le *Elegie romane*, concepite contemporaneamente al Carnevale romano, presentano una stessa retorica basata sui riti di iniziazione legati alla natura e alle figure mitologiche che li governano.

[...]

Lass uns beide das Fest im stillen freudig begehen!
Sind zwei Liebende doch sich ein versammeltes Volk.
Hast du wohl je gehört von jener mystischen Feier,
Die von Eleusis hieher frühe dem Sieger gefolgt?
Griechen stifteten sie, und immer riefen nur Griechen,
Selbst in den Mauern Roms: “Kommt zur geheiligten Nacht! [...].
 (“Elegia XII”)¹⁸

Nel *Carnevale romano* ci troviamo di fronte alla manifestazione di quel *stirb und werde*, sul quale Goethe ha basato a partire dal viaggio in Italia e dal suo incontro con Karl Philipp Moritz, la sua nuova teoria estetica, che riflette a sua volta la legge interiore e i ritmi della natura. A partire da questo sentimento di rinnovamento si sviluppa anche la rinascita personale, esperita e vissuta da Goethe durante il viaggio in Italia proprio attraverso l’incontro (amoroso/erotico) con l’altro da sé, con l’estraneo – l’Italia, la Grecia, la donna amata. A Roma l’autore è sopraffatto da una nuova vitalità, si sente rinato e rigenerato nello spirito. Ed è qui che, dopo tanti anni dedicati al lavoro alla corte di Weimar, e dopo i tentativi di cimentarsi nell’arte pittorica, egli

straniero che lo veda per la prima volta e lo voglia e lo possa *solo* vedere, non fa un’impressione né completa, né piacevole, non soddisfa particolarmente l’occhio e nemmeno allietta lo spirito”.

¹⁸ Ed. orig. Goethe 1929 [1795], 16. Trad. di Fertonani in Goethe 1979, 51: “[...] / Lascia che noi due celebriamo la festa in tacita gioja! / Due amanti sono, da soli, un’assemblea di gente. / Non ti parlarono mai dei mistici riti che in tempi, / remoti hanno seguito da Eleusi qui il vincitore? / Li fondarono Greci e sono Greci soltanto a gridare / perfino tra le mura di Roma: “Venite alla notte sacrata! [...]”.

comprende appieno la sua vocazione letteraria: nella “sacra notte” italiana avviene la rinascita di Goethe come poeta, rinascita che si ripeterà poeticamente nella rinascita di Faust all’alba dell’etere nella seconda parte della tragedia. Questa rinascita nell’estraneo è in realtà un riconoscersi nell’estraneo, riconoscere l’estraneo dentro di sé e accettare quindi la polarità del mondo:

Froh empfind’ ich mich nun auf klassischem Boden begeistert,
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir [...]
Und belehr’ ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähen, die Hand leite die Hüften hinab? [...].
 (“Elegia V”)¹⁹

Nella goliardia sfrenata delle feste romane, nella passione erotica, nel riconoscere l’aspetto corporeo e dionisiaco della vita e dell’arte, avviene la conversione di Goethe al classicismo e si concretizza la sua *Bildung* umanistica. A Roma Goethe scopre la polarità dell’arte classica, i “due mondi” dai quali essa prende vita, o, per riprendere l’espressione di Warburg, l’“erma bifronte” della classicità.

Michail Bachtin, che per primo ha sottolineato l’aspetto rituale del *Carnevale romano* di Goethe, spiega inoltre come la rinascita non possa avvenire senza essere preceduta da una simbolica morte: l’elemento “distruttivo” e dionisiaco del Carnevale romano si rivela secondo Bachtin nella iterazione della frase “*Sia ammazzato chi non porta moccolo! Sia ammazzato chi non porta moccolo*”²⁰, che è insieme un augurio di morte, ma anche un’espressione di vitalità e gioia e che quindi contiene il senso ultimo della festa (Bachtin 1995, 267-281), la quale può essere esperita come festa del popolo (il Carnevale) o come festa d’amore (l’“Elegia XII”).

4. Il rituale del serpente

Ancora una volta la scrittura di Goethe sembra anticipare quella di Aby Warburg che, nel 1895, esattamente un secolo dopo Goethe, animato dallo stesso bisogno di risolvere una crisi personale e intellettuale, parte per il Messico per studiare i rituali dei popoli cosiddetti primitivi. Nello stesso anno in cui aveva pubblicato il saggio sui costumi negli intermezzi fiorentini, Warburg compie questo viaggio che apparentemente non sembra avere nessuna attinenza con i suoi studi sulla presenza dell’antico nella cultura rinascimentale. Egli farà un resoconto di questo viaggio solo molti anni dopo, nel 1923, e descriverà il viaggio verso Oraibi come estremamente pericoloso, tormentato da una spaventosa tempesta, utilizzando termini e metafore molto simili a quelle usate da Goethe per descrivere il suo viaggio verso la Sicilia, avvenuto pochi mesi prima della festa romana; approdato in Sicilia, sommerso dalla natura generosa di Villa Giulia, e dopo esser sfuggito alla morte per mare, egli aveva “scoperto” il vero significato della cultura greca (trad. di Castellani in Goethe 2013 [1983]; ed. orig. Goethe 1976 [1816-1817]). Anche Warburg a Oraibi, tra le tribù dei Pueblo riscoprirà il senso dei culti greci, un approccio al divino “primitivo e delirante”, l’importanza quindi dei riti dionisiaci e la presenza costante nell’arte greca di un elemento di *pathos* come l’altra faccia della serenità della classicità, un elemento che non muore e sopravvive nei secoli e che è presente anche nei rituali primitivi.

¹⁹ Ed. orig. Goethe 1929 [1795], 8. Trad. di Fertoni in Goethe 1979, 35: “Di gioia ora mi sento ispirato su classico suolo; / passato e presente mi parlano con voce più alta, più fascino. [...] / Non mi erudisco mentre spio le forme dell’amabile / seno, guido la mano giù per i fianchi? [...]”.

²⁰ Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 100. Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 674.

The elementary form of emotional release through Indian magical practice may strike the layman as a characteristic unique to primitive wildness, of which Europe knows nothing. And yet two thousand years ago in the very cradle of our own European culture, in Greece, cultic habits were in vogue which in crudeness and perversity far surpass what we have seen among the Indians.²¹

Nel saggio “I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589”, pubblicato lo stesso anno del viaggio in Messico, Warburg aveva descritto un intermezzo in cui veniva messa in scena l’uccisione del drago-serpente da parte di Apollo. Le incisioni di Carracci e i disegni di Buontalenti, che raffigurano i momenti salienti di questo intermezzo, rappresentano la “lotta del Nume col mostro”, la paura del coro e poi il suo “giubbilo per la liberazione” da esso (Warburg 1932b [1895], 284). Il Dragone, o il serpente, i cui simboli si equivalgono, viene quindi indicato come l’elemento mobile che sopravvive, il dionisiaco in eterna lotta con il dio della plasticità, della bellezza e dell’armonia. “Qui di carne si sfama / Lo spaventoso serpe: in questo loco / Vomita fiamma, e foco, e fischia, e rugge” (madrigale di Ottavio Rinuccini per il terzo intermezzo, cit. in Warburg 1932b [1895], 285).

Proprio al rituale del serpente è dedicato il saggio di Warburg, pubblicato postumo, che l’autore narra durante la famosa conferenza di Kreuzlingen. A distanza di trent’anni dal viaggio, Warburg, internato dall’aprile del 1921 nel sanatorio, dove era affidato alle cure di Ludwig Binswanger, trova nella narrazione di questo particolare rituale primitivo una cura interiore, la liberazione e la catarsi dalla sua infermità psichica (Binswanger 2007; it. 2005). Il resoconto del viaggio in Messico rappresenta infatti il primo passo verso la sua guarigione che si manifesta quindi come un rito di passaggio, di cui il serpente si fa simbolo. Nei rituali di Oraibi, raccontati da Warburg e documentati da sue fotografie, i danzatori mascherati danzano per ore cinti da serpenti vivi con lo scopo di scongiurare l’arrivo della tempesta e non compromettere il raccolto. Il serpente è un mediatore tra l’uomo e la natura, tanto che in molti disegni della popolazione di Oraibi il lampo, simbolo della tempesta, viene disegnato come una saetta con la faccia e la coda del serpente. In questa raffigurazione del rituale primitivo sembra ancora riecheggiare il madrigale di Ottavio Rinuccini per gli intermezzi delle feste medicee citato da Warburg: “Muovi lampo, e saetta, / A far di lei vendetta, / Contra ’l mostro crudel, che la divora” (madrigale di Ottavio Rinuccini per il terzo intermezzo, cit. in Warburg 1932b [1895], 286).

Il serpente, secondo Warburg, ha due significati, contrastanti e contraddittori, che vengono riattivati e si alternano in maniera costante nella storia dell’uomo. Nel rituale dei Pueblo, il serpente è sia il demone da sconfiggere e demonizzare (il lampo che preannuncia la tempesta), sia il mezzo con il quale annientarlo (la maschera con i serpenti vivi). Anche nell’antichità il serpente aveva un doppio ruolo, molto simile: simboleggiava da un lato il potere ctonio da sconfiggere, la quintessenza del dolore tragico di Laocoonte, dall’altro il principio vitale della redenzione divina contenuto nel bastone di Asclepio.

L’efficacia del rito e la riuscita della festa risiedono inoltre nel loro carattere collettivo, nella condivisione e nella partecipazione di tutti i membri al rituale festivo. A questo proposito Warburg riporta una frase che viene ripetuta senza sosta durante la danza in maschera con i serpenti: “Wer einen Tänzer ohne Maske sieht, stirbt”²². Questa frase rituale non solo conferma

²¹ Ed. orig. Warburg 1988, 38. Trad. di Carchia, Cuniberto in Warburg 2006 [1998], 49: “Per il profano è naturale guardare alla manifestazione elementare di questa religiosità come a una peculiarità della barbarie primitiva, sconosciuta all’Europa. E tuttavia, duemila anni fa, proprio nella terra in cui ebbe origine la nostra civiltà europea, in Grecia, si praticavano culti ancora più barbarici e stravaganti di quelli in uso presso gli indiani”.

²² Ed. orig. ivi, 47. Trad. ivi, 41: “Chi vede un danzatore senza maschera morirà”.

l'invulnerabilità della maschera di cui parla anche Goethe nel *Carnevale romano*, ma ricorda molto l'altra frase qui citata: “*Sia ammazzato chi non porta moccolo!*”, in cui Bachtin legge il vero e originario significato del Carnevale come festa della morte e della rinascita e quindi del rinnovamento dei ritmi della natura. Il fuoco dei moccoli del Carnevale romano è presente nei rituali di Oraibi sotto forma di serpente, elemento contraddittorio, che, come il fuoco, rappresenta insieme la vita e la morte, l'aspetto distruttivo e quello vitale del divino. Nella festa il demonico e il divino si sovrappongono: “Fromm sind wir Liebende, still verehren wir alle Dämonen, / Wünschen uns jeglichen Gott, jegliche Göttin geneigt” (“Elegia IV”)²³.

5. Conclusioni

In “dieses moderne Saturnal”²⁴ che è il Carnevale, fatto di libertà e baldoria, di estasi orgiastica e stordimento collettivo, si rinnova il rito di iniziazione che prelude al rinnovamento ciclico della natura e che si osserva in alcuni rituali primitivi, nei Bacchanali antichi o nelle feste rinascimentali. In Goethe il viaggio in Italia rappresenta una rinascita attraverso l'arte, per Warburg il resoconto del viaggio in Messico apre la via alla sua guarigione interiore posta sotto il segno doppio del serpente:

Die Rückkehr aus der Erde, wo die Toten ruhen, macht sie – verbunden mit der Fähigkeit zur Erneuerung der Hülle – zum natürlichsten Symbol der Unsterblichkeit und der Wiedergeburt aus Krankheit und Todesnot.²⁵

Warburg si concentra sulle formule di *pathos* come sintomi di un disagio della cultura: è nei momenti di crisi che un'epoca fa affiorare nelle manifestazioni culturali il suo bisogno di cambiamento, la sua originalità, il suo movimento esistenziale, la sua forza per la sopravvivenza. La stessa cultura europea appare come il risultato di tendenze conflittuali, “scissa in una tragica schizofrenia” (Agamben 2005, 138). La crisi, la malattia, il *pathos* dell'epoca si manifestano nell'arte come movimento e cambiamento, come bisogno di superare e trasformare una condizione critica e sfavorevole. L'arte si rivela essere un movimento dinamico, che ha una vita sua propria, una *dynamis* interiore, che non si esaurisce, ma si protrae nel tempo e nello spazio. Essa diventa così, sin dalle prime ricorrenze legate al culto, una sorta di esorcismo, un atto di liberazione da un *pathos* interiore che viene esternato nell'opera e liberato attraverso il movimento artistico.

Da questa prospettiva l'arte appare come uno *Zwischenraum*, una sfera intermedia tra la coscienza storica e l'inconscio culturale, un tempo di festa, in cui le forme antiche che ricompaiono periodicamente non vanno intese semplicemente come motivi ricorrenti, ma piuttosto come motivi “sopravvissuti” (Didi-Huberman 2002), cioè latenti, che non sono in sé né negativi né positivi, perché vengono “polarizzati” nell'incontro con la nuova epoca, assumendo di volta in volta significati nuovi.

Considerato da questo punto di vista *Carnevale romano* di Goethe rappresenta un testo davvero poliedrico, in cui si possono rintracciare diversi significati. Da una prospettiva antropologica, il Carnevale risulta essere un rituale di iniziazione, un rito di passaggio, in cui il “vecchio” muore

²³ Ed. orig. Goethe 1929 [1795], 6. Trad. di Fertonani in Goethe 1979, 31: “Devoti siamo noi amanti, adoriamo in silenzio tutti i demòni, / ci auguriamo ogni dio, ogni dea a noi propizi”.

²⁴ Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 676. Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 101: “saturnale moderno”.

²⁵ Ed. orig. Warburg 1988, 61. Trad. di Carchia, Cuniberto in Warburg 2006 [1998], 54: “Il ritorno dalla terra, dove riposano i morti, e insieme la capacità di rinnovare la spoglia fanno del serpente il simbolo più naturale dell'immortalità e della rinascita da una malattia o da un pericolo mortale”.

per far posto al “nuovo”. Questo rito di passaggio riguarda sia l’evoluzione interiore di Goethe stesso, la sua *Bildung* e la formazione di una nuova estetica classicista, ma può essere interpretata anche a livello storico-culturale come il passaggio dal vecchio mondo alla modernità, di cui la Rivoluzione francese è l’evento concreto e reale. Si può infine rintracciare un’interpretazione “morfologica”, che vede nell’esplosione caotica, simboleggiata dal Carnevale, un elemento da “domare” e da “contenere” e che invece difficilmente riesce a trovare una forma adeguata. Goethe si era proposto di descrivere “l’indescrivibile”: se con il saggio sul Carnevale egli è riuscito nel suo intento “estetico”, la storia gli ha mostrato invece l’altra faccia, l’impossibilità, cioè, di contenere il *pathos* delle forze dionisiache della modernità. L’ideale estetico che Goethe sta maturando in Italia nello stesso periodo in cui assiste al Carnevale romano e che poggia su valori classicisti e umanistici, secondo i quali l’arte deve riprodurre organicamente la morfologia delle forme della natura, la loro forza interiore di eterna metamorfosi, si scontra quindi con l’avvento del moderno, che prende forma concreta nella Rivoluzione francese. L’organicità a cui Goethe aspira è costantemente minacciata dall’inorganico, dal frammento e dalla storia. È proprio nel frammento e nel particolare che Warburg agli inizi del Novecento, quando il moderno sembra aver fatto *tabula rasa* del passato, troverà invece le tracce dell’antico sopravvissuto; nella presenza quasi invisibile, sedimentata e latente, di sintomi patologici, di elementi di attrito o di formule di *pathos*, si cela una verità dell’arte che, secondo Warburg, dà significato a un’intera epoca culturale. Ed è proprio in questo che Goethe, nonostante la sua avversione per il mondo caotico della modernità che sta sopraggiungendo, si rivela assolutamente moderno e capace di cogliere con il suo sguardo acuto le prime avvisaglie di un mondo che sul nascere era già destinato a degradarsi.

“Freiheit und Gleichheit [können] nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden”²⁶.

Con queste parole termina il saggio sul *Carnevale romano*, che risuona come un ammonimento e che anticipa profeticamente ciò che avverrà nella Rivoluzione francese. L’ebbrezza dionisiaca, orgiastica e collettiva della festa, che rende l’uomo libero e uguale a tutti gli altri uomini, può essere esperita solo nella fugacità dell’attimo, nel suo passare oltre. Se la festa celebra l’epifania dell’antico, la sua “sopravvivenza” nella contemporaneità non può essere vissuta che come un’apparizione evanescente che sfugge a qualsiasi definizione razionale e che nell’attimo in cui si avvicina ci mostra anche la sua indelebile distanza.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2005), “Aby Warburg e la scienza senza nome”, in Id., *La potenza del pensiero*, Vicenza, Neri Pozza, 123-146.
- Bachtin Michail M. (1995 [1979]), *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso carnevale festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Milli Romano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul’tura srednevekov’ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Baioni Giuliano (1996), *Il giovane Goethe*, Torino, Einaudi.
- (1998), *Classicismo e rivoluzione*, Torino, Einaudi.
- Binswanger Ludwig (2007), *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*, hrsg. von Chantal Marazia, Davide Stimilli, Zürich-Berlin, Diaphanes Verlag. Trad. di Chantal Marazia, Davide Stimilli (2005), *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di Davide Stimilli, Vicenza, Neri Pozza.
- Burckhardt Jacob (1860), *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel, Schweighauser. Trad. di Diego Valbusa (1996 [1876]), *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni.

²⁶ Ed. orig. Goethe 1976 [1789], 677. Trad. di Bellingacci in Goethe 2014, 103: “La libertà e l’uguaglianza possono essere godute solo nell’ebbrezza della follia”.

- Careri Giovanni (2003), “Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire”, *L’Homme. Revue française d’anthropologie*, vol. 165, 41-76, doi: 10.2307/25157044.
- Cieri Via Claudia (2002), “Aby Warburg. Il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza”, in Marco Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, Modena, Franco Cosimo Panini, 114-140.
- (2011), *Introduzione a Aby Warburg*, Roma-Bari, Laterza.
- Didi-Huberman Georges (2002), *L’image survivante*, Paris, Minuit. Trad. di Alessandro Serra (2006), *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Fehrenbach Frank, Hrsg. (2018), *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*, Berlin De Gruyter.
- Fontana Alessandro (1972), “La scena”, in Ruggiero Romano, Corrado Vivanti (a cura di), *Storia d’Italia*, vol. 1, *I caratteri originari*, Torino, Einaudi, 794-867.
- Forti Micol (2004), “Dal realismo all’espressionismo. Warburg e l’arte contemporanea”, in Claudia Cieri Via, Pietro Montani (a cura di), *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino, Nino Aragno Editore, 377-411.
- Goethe J.W. von (1929 [1795; 1914]), *Römische Elegien*, Rom, C.E. Rappaport. Trad. di Roberto Fertonani (1979), *Elegie romane*, Milano, Mondadori.
- (1963 [1789]), “Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil”, in Id. (1963 [1953]), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. XII, *Schriften zur Kunst*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 30-34.
- (1976 [1789]), *Das römische Carneval*, in Id., *Italienische Reise. Mit vierzig Zeichnungen des Autors*, hrsg. und mit einem Vorwort von Christoph Michel, Frankfurt am Main, Insel, 2 Bde., 639-677. Trad. di Isabella Bellingacci (2014), *Il Carnevale romano*, introduzione e note di Luigi Reitani, Roma, Salerno Editrice.
- (1976 [1816-1817]), *Italienische Reise. Mit vierzig Zeichnungen des Autors*, hrsg. und mit einem Vorwort von Christoph Michel, Frankfurt am Main, Insel, 2 Bde. Trad. di Emilio Castellani (2013 [1983]), *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori.
- (1948 [1832]), “Faust”, in Id., *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. III, *Dramatische Dichtungen*, Hamburg, Christian Wegner Verlag. Trad. di Franco Fortini (1990 [1970]), *Faust*, Milano, Mondadori.
- (1963 [1953]), “Über Laokoon”, in Id., *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. XII, *Schriften zur Kunst*, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 56-66. Trad. e cura di Roberto Venuti (1994), “Laocoonte”, in Id., *‘Laocoonte’ e altri scritti sull’arte (1789-1805)*, Roma, Salerno Editrice, 67-82.
- Gombrich E.H. (1970), *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, Warburg Institute.
- Hadot Pierre (2004), *Le Voile d’Isis. Essai sur l’histoire de l’idée de nature*, Paris, Gallimard.
- Jesi Furio (1977), “Conoscibilità della festa”, in Id. (a cura di), *La festa. Antropologia, etnologia, folklore*, Torino, Rosenberg & Sellier, 4-30.
- (1979), *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi.
- (2013), *Il tempo della festa*, Milano, Edizione Nottetempo.
- Michaud Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Paris, Macula.
- Moritz K.P. (1997 [1788]), “Über die bildende Nachahmung des Schönen”, in Id., *Werke in zwei Bänden*, Bd. II, *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 958-991. Trad. di Paolo D’Angelo (1990a), “Sull’imitazione formatrice del bello”, in Id., *Scritti di estetica*, Palermo, Aesthetica, 65-93.
- (1997 [1788-1789]), “In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?”, in Id., *Werke in zwei Bänden*, Bd. II, *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 992-1003. Trad. di Paolo D’Angelo (1990b), “La segnatura del bello. In che misura si possono descrivere le opere d’arte?”, in Id., *Scritti di estetica*, Palermo, Aesthetica, 95-104.
- (1997 [1789]), “Über die Allegorie”, in Id., *Werke in zwei Bänden*, Bd. II, *Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1008-1011. Trad. di Paolo

- D'Angelo (1990c), "Sull'allegoria", in Id., *Scritti di estetica*, Palermo, Aesthetica, 115-118.
- Nietzsche F.W. (2013 [1872]), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Berlin, Insel. Trad. di Giametta Sossio (1972), *La nascita della tragedia*, con una nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi.
- Pinotti Andrea (2001), *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis.
- Ponzi Mauro (2007), "Arte e natura: il cambio di paradigma nella poetica di Goethe", *links. Rivista di letteratura e cultura tedesca*, vol. 7, 13-36.
- (2015), *La natura della malattia. Genesi dei motivi del Werther*, Roma, Aracne.
- Ponzi Mauro, Witte Bernd, a cura di (2005), *Goethe e l'antico*, Roma, Lithos.
- Rang F.C. (1983 [1927-1928]), *Historische Psychologie des Karnevals*, Berlin, Brinkmann und Bose.
- Reitani Luigi (2014), "Introduzione", in J.W. von Goethe, *Il Carnevale romano*, Roma, Salerno Editrice, 7-60.
- Stoichita V.I., Coderch A.M. (1999), *Goya. The Last Carnival*, London, Reaktion Books.
- Turner Victor (1995 [1969]), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Piscataway, Aldine Transaction.
- Venuti Roberto (1994), "Introduzione", in J.W. von Goethe, *'Laocoonte' e altri scritti sull'arte*, Roma, Salerno Editrice, 7-23.
- Warburg Aby (1932a [1893]), "Sandro Botticelli's *Geburt der Venus* und *Frühling*", in Warburg 1932f, Bd. I, 1-60. Trad. di Emma Cantimori, "La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli", in Warburg 1966, 1-58.
- (1932b [1895]), "I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589", in Warburg 1932f, Bd. I, 259-300.
- (1932c [1898]), "Sandro Botticelli", in Warburg 1932f, Bd. I, 61-68.
- (1932d [1905]), "Dürer und die italienische Antike", in Warburg 1932f, Bd. II, 443-450. Trad. di Emma Cantimori, "Dürer e l'antichità italiana", in Warburg 1966, 193-200.
- (1932e [1914]), "Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance", in Warburg 1932f, Bd. I, 173-176. Trad. di Emma Cantimori, "L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento", in Warburg 1966, 283-307.
- (1932f), *Gesammelte Schriften*, Bd. I, *Die Erneuerung der Heidnische Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hrsg. von Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin, Teubner. Trad. di Emma Cantimori (1966), *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia.
- (1988), *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin, Wagenbach. Trad. di Gianni Carchia, Flavio Cuniberto (2006 [1998]), *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi.
- (2000), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke, Claudia Brink, Berlin, De Gruyter. Trad. di Bettina Müller, Maurizio Ghelardi (2002), *Mnemosyne. Atlante delle immagini*, Torino, Arago.
- Witte Bernd, Schmidt Peter, Hrsgg. (1997), *Goethe Handbuch, in vier Bänden*, Bd. III, *Prosaschriften*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Zecchi Stefano (2008), "Il tempo e la metamorfosi", in J.W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, trad. di Bruno Groff, Bruno Maffi, Stefano Zecchi, Milano, Guanda, 7-26.



Die Wahlverwandtschaften: un rituale carnevalesco senza lieto fine

Simone Caforio

Università degli Studi di Firenze (<simone.caforio@unifi.it>)

Citation: S. Caforio (2020) Die Wahlverwandtschaften: un rituale carnevalesco senza lieto fine. *Lea* 9: pp. 479-490. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12452>.

Copyright: © 2020 S. Caforio. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Abstract

A possible resolution of the novel *Die Wahlverwandtschaften* (1809) may be found through the denial of the phenomenon of Carnival, that Goethe had experienced in Rome. Attention focuses on the tableaux vivants scene and on the symbolism of carnival character they develop, as well as on the phenomenon of the Partneraustausch, that, since it breaks the fixed rules of marriage, is in line with Bakhtin's thoughts regarding the follies occurring during this celebration. Exactly in the *Wahlverwandtschaften* it is observed that several aspects run parallel to the events for preparations and for the celebration of the Roman Carnival. This happens with a fundamental difference: in the stories of the novel, the reader perceives the absence of a happy ending, which is present in the Roman text.

Keywords: Carnival, elective affinities, folly, Johann Wolfgang von Goethe, morality

1. Premessa

La bibliografia riguardante *Die Wahlverwandtschaften* è sconfinata e la critica ha analizzato dettagliatamente innumerevoli aspetti del romanzo goethiano. Lo studio qui presente si pone l'obiettivo di affrontare un nuovo approccio a tale opera che sia capace di fornire ulteriori spunti interpretativi sulla base di esperienze vissute dall'autore in occasione del suo viaggio in Italia.

2. Il Carnevale nelle opere goethiane

Pagine importanti sono state scritte sul tema del Carnevale nelle opere di Goethe e non possono che ricoprire un ruolo di centrale rilevanza l'esperienza del *Römisches Karneval* della *Italienische Reise* (1816-1817) e la diretta influenza che essa ha avuto nella produzione successiva, in particolar modo per la stesura della *Klassische Walpurgisnacht* nel *Faust* (1832). Il rapporto

fra questi due testi nelle opere di Goethe è ormai consolidato, e la critica, lungi dal metterne in discussione l'esistenza, discute su singoli aspetti e allegorie, che arricchiscono il dramma goethiano. Anche Bachtin, il quale ha sviluppato per primo una chiave di lettura antropologico-culturale delle tematiche carnevalesche da utilizzare nell'interpretazione di determinate costellazioni letterarie, impegnato a discutere di come le feste legate a particolari ricorrenze siano passate dall'essere un evento del popolo in piazza a costituire dei momenti d'intrattenimento in maschera presso le corti, afferma:

I poeti di corte (soprattutto in Italia) erano gli organizzatori di queste feste e i conoscitori di tali forme, di cui erano riusciti a comprendere la profondità della concezione del mondo e della forza utopica. È stato anche il caso di Goethe, il quale, alla corte di Weimar, aveva il compito di organizzare simili spettacoli. Con grande attenzione egli aveva studiato le forme tradizionali e si era sforzato di cogliere il senso e il significato di alcune maschere e simboli. Egli è riuscito nella sua opera ad adattare tali immagini al processo storico, e a mettere a nudo la 'filosofia della storia' racchiusa in esse. (Trad. di Romano in Bachtin 1979, 114-115)

Come viene successivamente esplicitato, anche in questo caso il riferimento è al *Faust* e, in particolare, alla scena della mascherata della seconda parte dell'opera¹. Condividiamo il pensiero bachtiniano, per cui "fino ad ora però non è stata sufficientemente valutata e studiata la profonda influenza che le forme delle feste popolari hanno avuto sulla sua opera" (ivi, 115). Siamo convinti infatti che l'esperienza del *Römisches Karneval* sia stata capace di esercitare la propria influenza, seppur sotto il velo della sua negazione, anche in un'altra opera, ovvero nel romanzo *Die Wahlverwandtschaften*. Il nostro obiettivo è riuscire a mettere in luce – partendo da alcuni spunti offerti da Bachtin – quanto alcuni aspetti di quest'opera possano essere considerati una rielaborazione di un rituale carnevalesco, con tutti i preparativi ad esso legati, ma in una sfera privata, caratterizzato da un lieto fine mancante. In tal senso, si presterà attenzione alla rappresentazione dei *tableaux vivants*, sottolineando altresì la centralità del fenomeno del *Partneraustausch*, ovvero lo scambio di coppie, punto focale dell'opera.

3. I *tableaux vivants* di Luciane e Ottilie

Il primo oggetto del nostro studio è costituito dalla messa in scena dei *tableaux vivants*, azione che si lega al tema carnevalesco, da una parte per mezzo del suo carattere di mascherata, dall'altra per la collocazione scelta da Goethe all'interno dell'opera. Il termine "Carnevale" è presente nel romanzo solamente una volta, successivamente alla rappresentazione dei *tableaux vivants* di Luciane e prima della natività di Ottilie:

Aufs Neujahr sollte ihm [*dem Baron*] dieser [*der Architekt*] folgen und das Karneval mit ihm in der Stadt zubringen, wo Luciane sich von der Wiederholung der so schön eingerichteten Gemälde sowie von hundert andern Dingen die größte Glückseligkeit versprach [...].²

Questa presenza sembra voler fornire ai *tableaux vivants* un alone di premessa all'evento del Carnevale, come se ciò che è stato appena descritto da Goethe non fosse altro che l'inizio

¹ Cfr. Goethe (1996 [1831]), 149-158. Il riferimento è alla scena del *Saal des Thrones* all'interno della *Kaiserliche Pfalz*, vv. 4728-5064.

² Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 395. Trad. di Mila in Goethe 1970 [1962], 200: "Al principio dell'anno [l'architetto] avrebbe seguito il Barone e avrebbe passato con lui il Carnevale in città, dove Luciana si riprometteva le più grandi soddisfazioni dalla ripetizione dei quadri plastici, così bene organizzati, e da cento altre cose del genere [...]."

dei preparativi per la festa: Luciane si reca ad un Carnevale reale, mentre i nostri protagonisti vi partecipano direttamente nella propria dimora. È proprio il concetto dei preparativi e del loro conseguente sviluppo a ricoprire un ruolo fondamentale nell'accostamento tra il romanzo goethiano e l'evento carnevalesco. Riacciandoci a quanto espresso da Strich sull'interesse di Goethe nell'assistere "an einem Theaterspiel, [...] das nicht auf Naturalismus, sondern auf Verstellung, Spiel, Schein und Maske beruht"³, non possiamo che prestare maggior attenzione a questa particolare rappresentazione. Goethe viene a conoscenza dei *tableaux vivants* a Caserta durante il suo viaggio italiano, riportando l'esperienza avuta nell'assistere alle esibizioni di Lady Hamilton⁴. Questo aneddoto sarebbe smentito da critici come Maierhofer per cui:

Goethe's passage seems to be entirely compiled from oral reports, letters [...] and other sources such as Rehberg's prints, the favorable review by Alois Hirth in Wieland's *Der neue Teutsche Merkur* (1794), and biographies of Emma Hamilton which he read while he was editing *Italienische Reise*. (1999, 226)

Seppure ciò fosse vero, al fine di proseguire nel nostro percorso, occorre osservare in che modo Goethe sia riuscito a inserire nel suo episodio tratti caratteristici del Carnevale, e, miratamente, fare riferimento all'inversione, al ribaltamento di una situazione, al susseguirsi di condizioni opposte. Durante tale festività, sin dai tempi dei Saturnali romani, per animare la festa, era consuetudine che il ricco diventasse povero, così come che il padrone diventasse servo e che queste e altre opposizioni fossero spesso affiancate (giovane/vecchio, alto/basso, magro/corpulento). Ciò a cui assistiamo nelle rappresentazioni di Luciane riporta in maniera ironica l'ingannevole tentativo di celarsi sotto il velo di una finta modestia, con l'obiettivo reale di mostrare la propria bellezza. Nel primo quadro rappresentante l'episodio di Belisario, Luciane, in maniera contraddittoria, è alla ricerca della maggiore visibilità in un contesto in cui il focus sarebbe da attribuire in toto ad un altro personaggio:

The narrator describes the physical gestures and postures of the falsely modest, self-conscious performance of Luciane as part of sociable aristocratic entertainment. This presents a contradiction in that the painting itself is focused on the soldier. (Solanki 2016, 252)

E ancora, nel secondo quadro, dove il ruolo interpretato da Luciane dovrebbe essere caratterizzato da un'aura di modestia intorno alla figura di Ester, Luciane stessa sceglie accuratamente le assistenti non paragonabili a lei per bellezza e portamento, che avrebbero partecipato alla messa in scena, assicurandosi che Ottilie ne rimanesse fuori:

Sie entwickelte in der ohnmächtig hingesunkenen Königin alle ihre Reize und hatte sich klugerweise zu den umgebenden unterstützenden Mädchen lauter hübsche, wohlgebildete Figuren ausgesucht, worunter sich jedoch keine mit ihr auch nur im mindesten messen konnte. Ottilie blieb von diesem Bilde wie von den übrigen ausgeschlossen.⁵

³ Ed. orig. Strich 1964 [1950], 1012. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016 [1991], 593: "nell'assistere ad una commedia caratterizzata non certo dal naturalismo, ma dalla finzione, dal gioco, dall'apparenza e dal travestimento". Eugenio Zaniboni, traduttore e curatore de *Il viaggio in Italia* (1991), nel suo esaustivo commento riporta un illuminante passo dall'introduzione di Fritz Strich alla raccolta *Goethe: Schriften zur Literatur* (1950) che mette in mostra l'influenza del teatro italiano sull'opera di Goethe. Fritz dimostra nella sua introduzione quanto fosse importante per Goethe la difesa dell'arte dal naturalismo, individuando in essa il pilastro dell'estetica e poetica goethiana.

⁴ Sarebbe forse più corretto dire che a Caserta Goethe non scopre realmente i *tableaux vivants*, quanto piuttosto che maggiore diventa il suo interesse. È infatti certo che si tratti di un fenomeno molto in voga a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo.

⁵ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 393. Trad. di Mila in Goethe 1970, 198: "Nella figura della regina caduta in svenimento spiegava tutte le sue attrattive, e accortamente si era scelta le ancelle che dovevano circondarla e sorreg-

Al contrario, Otilie, non essendo alla ricerca di tanta visibilità come Luciane, riesce a ottenere il risultato tanto anelato da quest'ultima. Otilie riesce a stupire e commuovere gli astanti, che hanno il privilegio di osservarla, mostrando la propria capacità di trascendenza nei confronti del dipinto rappresentato, al contrario della sua controparte Luciane, che non riesce a creare più che una semplice "living representation" (Solanki 2016, 252). Se per Solanki, Luciane si limita a uno stato di semplice rappresentazione vivente, Otilie viene realmente caratterizzata in maniera trascendentale, senza l'ausilio di descrizioni fisiche e con l'impossibilità da parte del narratore di concettualizzare quanto osservato⁶:

Und wer beschreibt auch die Miene der neu geschaffenen Himmelskönigin? Die reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit bei einer großen, unverdient erhaltenen Ehre, einem unbegreiflich unermesslichen Glück bildete sich in ihren Zügen [...].⁷

È bene osservare che la figura di Luciane non si contrappone a quella di Otilie unicamente nell'episodio dei *tableaux vivants*: ella, infatti, nasce come "figura di contrasto rispetto a Otilie" (Sampaolo 1999, 134) e il suo arrivo rappresenta "l'irruzione di un disordine massimo nella quiete della campagna" (ivi, 131). La sua figura non rispecchia la quiete che si trova nel feudo di campagna in cui i quattro protagonisti tentano di condurre una vita in simbiosi con la natura. Quella di Luciane è l'invasione di una "figura [...] estranea" (ivi, 134) simbolo dell'artificio, e pertanto non risulta possibile accomunarla con gli altri personaggi dell'opera. Se ciò non bastasse, la giovane donna è accompagnata da un folto gruppo di compagni alla mera ricerca del divertimento. Il fatto che essi in seguito si recheranno in città – proprio per il Carnevale – è un'ulteriore conferma di questo allontanamento dalla natura.

Non solo, un ulteriore capovolgimento di situazione avviene nella reazione che Goethe attribuisce agli osservatori che assistono alle rappresentazioni delle due fanciulle. Infatti, se in passato l'autore non aveva prestato attenzione alla presenza e alla funzione del pubblico⁸ e, addirittura, aveva ommesso di descriverne lo stato d'animo scaturito dalla contemplazione di questi *Lebende Bilder*⁹, ben diverso è l'approccio scelto nelle *Wahlverwandtschaften*, dove gli spettatori assumono un ruolo attivo, interagendo in maniera diretta con gli attori. Possiamo qui seguire la reazione di alcuni presenti, prima nei confronti di Luciane e, successivamente, nei riguardi di Otilie:

Man konnte mit dem Wiederverlangen nicht endigen, und der ganz natürliche Wunsch, einem so schönen Wesen, das man genugsam von der Rückseite gesehen, auch ins Angesicht zu schauen, nahm dergestalt überhand, daß ein lustiger, ungeduldiger Vogel die Worte, die man manchmal an das Ende einer Seite zu schreiben pflegt: "tournez s'il vous plaît", laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte.¹⁰

gerla: certamente belle e ben fatte figure, ma nessuna poteva, nemmeno lontanamente, paragonarsi a lei. Otilia era esclusa da questo come dagli altri quadri".

⁶ Solanki descrive la rappresentazione di Otilie in contrapposizione a quella di Luciane in questo modo: "We are not given any particularities of Otilie's physical appearance – as mentioned before – emphasizing her transcendence from the painting. The narrator states several times that her appearance is entirely indescribable and cannot be conceptualized, unlike the highly detailed observations that were possible for Luciane's performances" (Solanki 2016, 252).

⁷ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 404. Trad. di Mila in Goethe 1970, 212: "E chi potrebbe appena descrivere il volto della nuova regina del cielo? La più pura umiltà, il più gentile sentimento di modestia per un grande onore immeritatamente ricevuto, per una felicità inconcepibilmente smisurata, ecco quanto appariva nei suoi tratti".

⁸ Il riferimento è alle reazioni del pubblico nei confronti delle rappresentazioni di Lady Hamilton (vedi nota 9).

⁹ A tal proposito Waltraud Maierhofer scrive: "In his description of the attitudes Goethe omits mentioning any sentimental response in the audience, in fact, he does not write about any audience" (1999, 232).

¹⁰ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 394. Trad. di Mila in Goethe 1970, 199: "Non si finiva di chiederne la replica, e il naturalissimo desiderio di vedere anche in faccia una così bella creatura, che si era ammirata di schiena ormai a

In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. Physisch geblendet, geistig überrascht, schien das umgebende Volk sich eben bewegt zu haben, um die getroffenen Augen wegzuwenden, neugierig erfreut wieder hinzublinden und mehr Verwunderung und Lust als Bewunderung und Verehrung anzuzeigen, obgleich diese auch nicht vergessen und einigen ältern Figuren der Ausdruck derselben übertragen war.¹¹

La scena dei *tableaux vivants* diventa importante, quindi, non solo per introdurre il carattere di mascherata di stampo carnevalesco, ma anche per incarnare quel processo, che terminerà con la mancanza di un lieto fine. Tale assenza è strettamente collegata con la morte di Otilie e in queste scene di rappresentazioni viventi il lettore può presagire la triste fine della ragazza. Infatti, come è evidente in quello che viene definito il “romanzo psicologico più profondo della letteratura tedesca” (Mittner 1977, 957) ruolo centrale ha la condizione psichica della protagonista. Siamo alle prese con dei *tableaux vivants*, i cui protagonisti hanno la possibilità di “impersonare figure di desideri inappagati, di mostrarsi sotto nuove vesti” (Lisei Raccah 2012, 1) attraverso una “parvenza di morte” (*ibidem*)¹² che permette la realizzazione statica del quadro. Durante tale rappresentazione assistiamo alla nascita di un “desiderio di morte” nell’animo di Otilie, la quale comprende, che il raggiungimento dei propri desideri e obiettivi potrà essere ottenuto unicamente “da morta”¹³. Questa scena preannuncia così la realizzazione di un lieto fine ma a un livello non canonico: infatti, così come il desiderio di Otilie veniva appagato nella sua rappresentazione e non nella realtà, esso viene soddisfatto anche nella condizione di vera morte. Otilie riesce così a diventare, prima, immagine con la deposizione della sua salma all’interno di un feretro ricoperto da una lastra di cristallo e affiancato da una lampada perenne e, successivamente, moglie di Eduard nel simbolico affiancamento delle due salme, allineandosi alle parole di Nanny, che la descrivono simbolicamente predisposta per un matrimonio negli ultimi istanti della sua vita: “Sehen Sie nur, liebstes Fräulein, das ist ein Brautschmuck, ganz Ihrer Wert!”¹⁴.

sazietà, proruppe in questo modo: un buontempone impaziente gridò forte le parole che si sogliono scrivere in fin di pagina: *tournez, s’il vous plaît*, e destò una tempesta d’applausi”.

¹¹ Ed. orig. ivi, 404. Trad. ivi, 211: “In quest’istante il quadro sembrò fissarsi e irrigidirsi. Materialmente abbagliato, spiritualmente sorpreso, il popolo circostante pareva volesse distogliere gli occhi colpiti, ma tosto li riconduceva socchiusi con trepida curiosità, e pareva dimostrare piuttosto gioia e meraviglia che ammirata venerazione; sebbene anche questa non fosse stata dimenticata e di tale espressione fossero soffuse soprattutto le immagini di alcuni personaggi più anziani”.

¹² La studiosa mette in evidenza il ruolo della parvenza di morte all’interno di queste rappresentazioni in cui “lo spettatore assiste all’inquietante prender vita di un’immagine nota grazie alla parvenza di morte di persone in carne ed ossa” (Lisei Raccah 2012, 1). Sulla nascita del desiderio di morte invece: “L’episodio del tableau vivant segna un punto di non ritorno nel percorso di Otilia. Con la nascita del figlio di Carlotta e l’assenza di notizie di Edoardo il suo malessere cresce sempre più e la porta a desiderare di morire” (ivi, 6).

¹³ Sulla realizzazione dei propri desideri con la morte Lisei Raccah si esprime con le seguenti parole: “E forse è proprio questo l’aspetto più seducente – e ‘pericoloso’ – della performance di Otilia: nella messa in scena riesce ad esperire un universo “magico”, dove la possibilità di ostentare il proprio cadavere e osservare il mondo senza di sé, la rassicurante constatazione di rimanere al centro dell’attenzione anche (e soprattutto) da morte e il soddisfacimento di desideri profondamente sentiti ma indicibili e irrealizzabili, convivono e si alimentano reciprocamente” (ivi, 5).

¹⁴ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 483. Trad. di Mila in Goethe 1970, 312: “Guardate un po’, cara signorina, questo è un paramento da sposa, proprio degno di voi”.

4. Lo scambio di partner e la follia del Carnevale

Lo scambio di partner diventa un elemento di stampo carnevalesco nel momento in cui esso va a contrapporsi a quel concetto di rapporto di coppia, normato dall'ordine sociale. La struttura sociale viene messa in discussione e la dicotomia realtà/finzione viene minata da eventi della vita privata, capaci di interagire tuttavia con la collettività:

Nel Carnevale viene elaborato in forma concreto-sensibile, vissuta, in una forma per metà reale e per metà recitata, un nuovo modo di rapporti tra uomo e uomo, contrapposto agli onnipotenti rapporti gerarchico-sociali della vita extracarnevalesca. (Trad. di Garritano in Bachtin 1968, 160)

Si osservi la ricchezza delle molteplici possibilità, che Lukács attribuisce alle singole vicende di un unico personaggio all'interno di un romanzo, assistendo ad un "vollendetes und immanent sinnvolles Leben: das Leben des problematischen Individuums"¹⁵, un piano di per sé già molto complesso a cui vanno ad aggiungersi, appunto, ulteriori complicazioni nate dall'innocente conversazione tenuta da Charlotte, Eduard e il Capitano, i quali "nach naturwissenschaftlichen Erörterungen spielerisch mit der Möglichkeit umgehen, daß sich die Paare A und B sowie C und D zu einer neuen Konstellation formieren könnten"¹⁶.

Il Carnevale è "funzionale, non sostanziale. Esso non assolutizza nulla, anzi proclama la gaia relatività di tutto" (trad. di Garritano in Bachtin 1968, 163) dando vita nell'opera goethiana ad uno scambio di coppie che relativizza, attaccandosi direttamente alle loro fondamenta, elementi come l'amore, la fiducia e la fedeltà, che caratterizzano il matrimonio come un "Vertrag zweier Personen, wo sie sich wechselseitig gleiche Rechte restituieren"¹⁷. Non è nostra intenzione ripetere parole già spese copiosamente dalla critica in merito alla questione sulla visione del matrimonio, che trapela dalle pagine del romanzo, quanto piuttosto osservare come venga messo in scena lo scambio di partner, che porta al disgregarsi della coppia iniziale, formata da Eduard e Charlotte, per assistere alla nascita delle due non durature e mai completamente formate nuove coppie. È forse opportuno soffermarsi sulla condizione in cui troviamo i due sposi all'inizio dell'opera, ovvero quando l'alchimia degli scambi non ha ancora preso luogo: siamo alle prese con un uomo e una donna, i quali si sono ritrovati in seguito alla conclusione di due precedenti matrimoni infelici, a condurre una vita serena. Seppur con motivazioni e vicende diverse, è analogo a quanto successo ai protagonisti della novella *Die wunderlichen Nachbarskinder*¹⁸ presente nel romanzo, dove due giovani, in seguito alla simpatia infantile e al successivo allontanamento, si ritrovano in una situazione, che promette loro una nuova felicità, giungendo ad un insperato lieto fine, che mancherà nella storia di Eduard e Ottilie.

È possibile pensare che Eduard, già prima dell'arrivo di Ottilie, sia inconsciamente consapevole di una "gewisse Unzufriedenheit und Unbeweglichkeit"¹⁹ all'interno del rapporto con Charlotte, e che, nell'unione con la nuova arrivata, egli voglia trovare un "posto migliore". A tal riguardo, è interessante ora riportare uno spaccato dall'esperienza carnevalesca a Roma:

¹⁵ Ed. orig. Lukács 2000 [1920], 67. Trad. di Sardi in Lukács 1974, 115: "una [...] vita compiuta e immanentemente significativa: la vita dell'individuo problematico".

¹⁶ Ed. orig. Hohlfeld 1998, 254. Trad.: "affrontano scherzosamente la possibilità, dopo discussioni scientifiche, che le coppie A e B così come C e D possano formare una nuova costellazione".

Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

¹⁷ Ed. orig. Kant 1991 [1924], 180. Trad. di Guerra in Kant 1971, 202: "un contratto tra due persone, mediante cui esse si riconoscono reciprocamente i medesimi diritti".

¹⁸ Cfr. Goethe 1996 [1809], 434-442. Trad. di Mila in Goethe 1970, 250-259: "*Gli strani figli di due vicini*".

¹⁹ Ed. orig. Hess 1908, 161. Trad.: "certa insoddisfazione e immobilità".

[...] jeder Zuschauer und Teilnehmer mit freiem Gesicht oder unter der Maske vom Balkon oder vom Gerüste nur einen geringen Raum vor und neben sich übersieht, in der Kutsche oder zu Füße nur Schritt vor Schritt vorwärts kommt, mehr geschoben wird als geht, mehr aufgehalten wird als willig stille steht, nur eifriger dahin zu gelangen sucht, wo es besser und froher zugeht, und dann auch da wieder in die Enge kommt und zuletzt verdrängt wird.²⁰

Gli attori e spettatori nella follia del Carnevale cercano dunque un posto migliore dove trovare pace, salvo poi esserne nuovamente “scacciati”. Ciò avviene anche per Eduard, che prova disagio in questa nuova situazione, dalla quale viene sì scacciato, ma isolandosi autonomamente. Successivamente deciderà di arruolarsi nell’esercito, per poi tornare nel luogo di partenza e non riuscire nuovamente nella realizzazione della sua ricerca del luogo migliore.

Se questa analogia avvicina il romanzo all’esperienza romana, è opportuno soffermarsi nuovamente sulla situazione di partenza per osservare la graduale perdita di raziocinio e obiettività che si fa strada tra gli eventi del romanzo.

Inizialmente il narratore ci presenta una nobile coppia, composta da Charlotte e Eduard, che si impegna nell’organizzazione metodica della propria vita, attraverso la pianificazione del giardino, della fioritura delle piante e della riprogettazione del cimitero, ricavando diletto da letture e composizioni musicali durante le ore serali. In seguito, si assisterà all’arrivo dei due nuovi elementi, C e D, rispettivamente il Capitano e Otilie, e l’equilibrio misurato presente nella vita di Charlotte e Eduard verrà a mancare. Questa nuova condizione genererà quello scambio di coppie, che neanche una figura del calibro di Mittler²¹ riuscirà a evitare, finendo con il “fallire miseramente, nel tentativo di mediare ovunque”²². Lentamente osserviamo come alcuni aspetti dell’opera non possano essere spiegati attraverso un criterio logico, basti pensare al figlio di Charlotte e Eduard, che inspiegabilmente porta i segni del Capitano e di Otilie, al parroco che muore durante il battesimo di Otto oppure al cofanetto portato in dono a Otilie, il cui contenuto non verrà utilizzato dalla ragazza. Allontanandosi da un qualsivoglia tentativo di interpretazione obiettivo, viene messo in luce, attraverso le azioni dei nostri protagonisti, quel concetto di arbitrarietà, che si lega alle emozioni umane e che ben vien mostrato nello scambio di partner. Naturalmente ciò porta ancora una volta alla rottura di una gerarchia e alla delegittimazione dell’istituzione del matrimonio, aspetto che si ricollega alla rappresentazione bachtiniana del Carnevale, in cui si manifesta “l’abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù” (trad. di Romano in Bachtin 1979, 13). Il finale del romanzo è illuminante nel mostrare come sia avvenuta una vera e propria inversione nella gestione dei sentimenti, i quali, inizialmente vengono controllati e manipolati come elementi chimici e, successivamente, assumono essi stessi il controllo, portando un personaggio come Eduard, dipinto inizialmente come dotato di fermo raziocinio a essere sopraffatto dagli eventi che irrompono violentemente nella storia, rappresentando “la forma estrema dell’eroe wertheriano [...] dell’incontrollato soggettivismo passionale” (Mittner 1977, 956-957). Il romanzo assume

²⁰ Ed. orig. Goethe 2002 [1816-1817], 515. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 527: “[...] ogni attore o spettatore, a volto scoperto o con la maschera, da un balcone o da un palco, non vede innanzi e accanto a sé che un breve spazio, non procede, sia in carrozza sia a piedi, che passo passo, spinto, più che trasportato dalle sue gambe, inchiodato lì per forza più che a suo riposo; e tuttavia si sforza con tanto zelo di arrivare a un posto migliore e più comodo, per trovarsi un’altra volta a suo disagio e finire con l’essere scacciato anche di lì”.

²¹ Questo è l’unico nome parlante dell’opera, dal momento che “Mittler” ha proprio il significato di “mediatore”.

²² Hohlfeld scrive in merito al personaggio in questione: “Mittler, der zwar nur am Rand auftaucht, ist ein Philanthrop, der überall ‘vermitteln will’, aber kläglich scheitert” (1998, 257). Trad.: “Mittler, che appare sì solo marginalmente, è un filantropo che vuole ‘mediare’ ovunque ma fallisce miseramente”.

una dimensione entro la quale non è possibile procedere attraverso una sola interpretazione, dal momento che “in dem Werke mehr enthalten sei ‘als irgend jemand bei einmaligem Lesen aufzunehmen imstande wäre”²³. L'equilibrio si sposta da una condizione di realtà a una di stampo mitico, in cui l'incomprensibile ha la meglio sul comprensibile. Ciò che inizialmente era controllato, fisso e stabile viene messo in dubbio e, attraverso elementi incoercibili, si dissolve portando alla morte. Questi aspetti, ancora una volta, sono riconducibili a quel concetto mitico-carnevalesco per cui l'assoluto viene sostituito dal relativo.

La morte, diventando un “Fluchtpunkt”²⁴ all'interno del romanzo, giunge per Otilie in seguito al suo desiderio di non nutrirsi ulteriormente, abbandonandosi a se stessa e alla propria sorte. Questo aspetto è cruciale nella ricerca di un filo rosso che leghi le *Wahlverwandtschaften* all'esperienza carnevalesca. Non a caso, infatti, Otilie decide di privarsi del cibo, dell'acqua e dei propri bisogni primari, che rappresentano, nel corso del Carnevale, degli aspetti di vitalità che vengono frequentemente portati all'eccesso e all'exasperazione. Se supponiamo quindi che l'intera vicenda corra sulla falsariga di un evento di stampo carnevalesco, Otilie decide di lasciare la scena, rinnegando degli elementi essenziali del Carnevale, per uscire da un ciclo di rinnovamento, che l'avrebbe altrimenti legata a Eduard. Analizzando l'opera di Rabelais nei suoi più intimi aspetti carnevaleschi, Bachtin evidenzia la predominanza del “*principio materiale e corporeo della vita*: immagini del corpo, del mangiare e del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale” (trad. di Romano in Bachtin 1979, 23), ovvero aspetti di cui Otilie decide di privarsi, astenendosi da qualsiasi forma di nutrimento e allontanandosi dall'amato Eduard. Così facendo Otilie nega la tradizione stessa del Carnevale, il suo aspetto tipico del rinnovamento della vita. Lo stesso Bachtin parla infatti di un ciclo composto da parto, cibo, morte e rinascita²⁵. Esso, tuttavia, non viene completato da Otilie. Il parto è rappresentato dalla nascita di Otto, il quale nonostante non sia figlio di Otilie, ne porta i segni contraddistintivi; il cibo viene respinto negli ultimi giorni, dove, alla morte del neonato succede un'altra morte, quella di Otilie, che interrompe bruscamente il ciclo, escludendo il momento della rinascita. In una situazione caratterizzata da un pathos carnevalesco composto da avvicendamenti e rinnovamenti²⁶, Otilie rifugge l'immagine della “morte creatrice” (trad. di Garritano in Bachtin 1968, 163).

5. I preparativi del Carnevale e un lieto fine mancante

Confrontando il *Römisches Karneval* con le *Wahlverwandtschaften* si noteranno dunque delle analogie: nella seconda opera compaiono degli elementi caratterizzanti la prima. Quasi presago, all'interno dell'esperienza romana, è un pensiero per cui alla presenza della massa accalcata per il gioco dei moccoli, ovvero la fine stessa del Carnevale, “es scheint unmöglich,

²³ Ed. orig. Benjamin 2016 [1924-1925], 21-22. Trad. di Solmi in Benjamin 2014 [1962]), 185: “nell'opera c'è di più di quanto chiunque possa scoprirti a una sola lettura”.

²⁴ Ed. orig. Horn 1998, 113. Trad.: “punto di fuga”.

²⁵ In relazione a uno degli aspetti caratterizzanti l'elemento grottesco del Carnevale, ovvero l'*abbassamento* scrive: “L'abbassamento significa anche iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella del ventre e degli organi genitali e, di conseguenza, iniziazione ad atti come l'accoppiamento, il concepimento, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente e il soddisfare le necessità corporali. L'abbassamento scava una tomba corporea per una nuova nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione: è *ambivalente*” (trad. di Romano in Bachtin 1979, 26).

²⁶ Trad. di Romano in Bachtin 1979, 12: “Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo. E sono proprio questi elementi che – sotto le forme concrete di feste determinate – hanno creato anche il clima specifico della festa”.

daß nicht manches Unglück geschehen”²⁷. Tanto il Carnevale nella capitale italiana, quanto il compleanno di Ottilie rappresentano due eventi per i quali è necessario adottare misure di sicurezza: se a Roma il gruppo di guardia “errichtet ein paar Wachen auf den Hauptplätzen und übernimmt die Sorge für die Ordnung der ganzen Anstalt”²⁸, per la celebrazione di Ottilie il Capitano “hatte unterdessen [...] seine polizeilichen Einrichtungen getroffen, die er für so nötig hielt, wenn eine Masse Menschen zusammenberufen oder- gelockt wird” e “hatte er wegen des Bettelns und anderer Unbequemlichkeiten, wodurch die Anmut eines Festes gestört wird, durchaus Vorsorge genommen”²⁹. Se è naturale che il Carnevale sia diretto al popolo e per l’esattezza “ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt”³⁰, sono gli animi dei protagonisti del romanzo a far sì che il compleanno di Ottilie si trasformi in un evento che vuole offrire “dem Volke sowie den Freunden ein Fest”³¹, distaccandosi così dalla sfera prettamente privata. L’attenzione per la buona riuscita della festa romana è tanto alta, che il corso “wird nun sorgfältiger gekehrt und gereinigt”³² e “man ist beschäftigt, das schöne [...] Pflaster [...] auszuheben und die Basaltkeile wieder instand zu setzen”³³ così come con cura e rapidità ogni faccenda “soll an Ottilies Geburtstag gerichtet werden”³⁴. Le decorazioni floreali realizzate dal capitano ricordano i “gestreute Blumen [auf] die Straßen”³⁵ ma ancora più importante è la modifica che Eduard decide di attuare, facendo formare con i fiori la data – motivo del festeggiamento – così come il nome della festeggiata. Quest’ultima iniziativa viene prontamente impedita dal capitano che fece “die schon fertigen Blumenbuchstaben beiseitezubringen”³⁶. Queste decorazioni floreali riportanti lettere tanto significative e che nessuno, escluso Eduard nella sua immaginazione, sarà in grado di vedere, rimandano con il pensiero alle lettere incise sul piedistallo bianco con l’obelisco rosso descritto nel *Römisches Karneval*, lettere “deren Sinn vielleicht nur wenige errieten”³⁷.

Il ballo fa il suo ingresso in scena e a Roma “es entzweien und versöhnen sich zwei Liebende, sie scheiden und finden sich wieder”³⁸ in una serie che verosimilmente fa pensare alle vicende vissute da Eduard e Charlotte, quanto dallo stesso Eduard e Ottilie e per finire alla vicenda narrata nella novella *Die wunderlichen Nachbarskinder* dai due ospiti inglesi, in cui il

²⁷ Ed. orig. Goethe 2002, 514. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 526: “non sembra possibile che non succedano numerose disgrazie”.

²⁸ Ed. orig. *ivi*, 490. Trad. *ivi*, 502: “stabiliscono due o tre corpi di guardia nelle piazze principali e assumono il compito di mantenere l’ordine durante tutta la festa”.

²⁹ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 334. Trad. di Mila in Goethe 1970, 121: “prende le sue misure d’ordine pubblico, ch’egli riteneva indispensabili ogni volta che una massa d’uomini vengano convocati e riuniti in un luogo”; “s’era già perfino dato cura di evitare l’accattonaggio e le altre molestie che possono disturbare la serenità d’una festa”.

³⁰ Ed. orig. Goethe 2002, 484. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 497: “non è precisamente una festa che si offre al popolo, ma una festa che il popolo offre a se stesso”.

³¹ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 333. Trad. di Mila in Goethe 1970, 120: “una festa agli amici e alla popolazione”.

³² Ed. orig. Goethe 2002, 487. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 500: “viene spazzato e ripulito con maggior cura”.

³³ Ed. orig. *ibidem*. Trad. *ibidem*: “gli operai sono in gran faccende per livellare o rimettere a posto il bel selciato”.

³⁴ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 328. Trad. di Mila in Goethe [1970], 113: “dev’essere pronta per il compleanno di Ottilia”.

³⁵ Ed. orig. Goethe 2002, 487. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 500: “fiori sparsi sulla via”.

³⁶ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 335. Trad. di Mila in Goethe 1970, 124: “portar via le lettere dell’alfabeto già formate coi fiori”.

³⁷ Ed. orig. Goethe 2002, 495. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 507: “il cui significato probabilmente non fu capito che da pochi”.

³⁸ Ed. orig. *ivi*, 510. Trad. *ivi*, 523: “due innamorati [...] si fanno il broncio poi si riconciliano, si lasciano poi si ritrovano”.

protagonista è proprio il Capitano. È nel ballo che ritroviamo i primi segnali di un lieto fine mancante e non solo, anche se è bene notarlo, per il fatto che gli innamorati nelle *Wahlverwandtschaften* non “si ritrovano” come invece succede a Roma. Nel grande romanzo giovanile del *Werther*, infatti, Goethe descrive la “scena galante” (Santoli 1971, 164) del ballo condotto dal protagonista insieme a Lotte, con toni leggeri ma al tempo stesso significativi:

Ich bat sie um den zweiten Contretanz; sie sagte mir den dritten zu, und mit der liebenswürdigsten Freimütigkeit von der Welt versicherte sie mir, daß sie herzlich gern deutsch tanze. [...] Nun ging's an, und wir ergetzten uns eine Weile an mannigfaltigen Schlingungen der Arme. Mit welchem Reize, mit welcher Flüchtigkeit bewegte sie sich!³⁹

Questo seppur breve estratto è esemplificativo della grande descrizione che viene fornita nella lettera del 16 giugno e che va in forte contrapposizione con quanto descritto per contro nel ballo in occasione del compleanno di Ottilie, in cui il narratore si limita a riportare, quasi per dovere di cronaca, che “bald genug wechselte Eduard, indem er Ottilien ergriff und mit ihr die Runde machte”⁴⁰.

La scena del ballo è seguita da quanto avrebbe dovuto rappresentare l'apice della serata, ovvero l'esplosione dei fuochi d'artificio, in cui Eduard dà disposizione agli invitati di disporsi lungo l'argine del lago e dove “jeder wollte den besten Platz haben”⁴¹ formando così una calca di pubblico, che segue il modello romano in occasione della corsa dei cavalli, anch'essa momento più atteso dell'evento, in cui “jeder sucht alsdann noch einen Stuhl, einen Platz auf einem Gerüste, auf einer Kutsche, zwischen den Wagen oder bei Bekannten an einem Fenster zu finden, die denn nun alle von Zuschauern über und über strotzen”⁴². La situazione si presenta qui in maniera nettamente differente: se nel Carnevale romano tutto procede senza intoppi, in occasione del compleanno di Ottilie si verifica il distacco di alcune zolle di terreno dall'argine e la conseguente caduta di numerosi spettatori nel lago. Persino il segnale conclusivo della corsa dei cavalli, momento in cui “werden kleine Mörser gelöst”⁴³ viene ripreso nelle *Wahlverwandtschaften* nell'attesa, da parte di Eduard, che il Maggiore porti il suo messaggio a Charlotte con la proposta di divorzio e successivo matrimonio fra le due nuove coppie: “[e]r sah den glücklichen Ausgang freudig vor Augen, und damit dieser dem Lauernden schnell verkündigt würde, sollten einige Kanonenschläge losgebrannt werden und, wäre es Nacht geworden, einige Raketen steigen”⁴⁴. Anche questo elemento, come ben noto, non giungerà alle orecchie di Eduard.

Se, in definitiva, nel Carnevale si assiste a una sorta di perdita temporanea della morale con la conseguenza che istinti di vario genere possono prendere il sopravvento (così come riportano

³⁹ Ed. orig. Goethe 1996 [1774], 24-25. Trad. di Spaini in Goethe 1967 [1962], 29: “Le chiesi la seconda controdanza; essa mi concesse la terza e con la più amabile sincerità del mondo mi assicurò che ballava la tedesca proprio volentieri. [...] E allora s'incominciò! Per un tratto ci diletammo in tutte le possibili posizioni delle braccia. Con che grazia, con che fluidità si muoveva!”.

⁴⁰ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 336. Trad. di Mila in Goethe 1970, 124: “ben presto Edoardo mutò la dama, prendendo Ottilia e facendo il giro con lei”.

⁴¹ Ed. orig. *ibidem*. Trad. *ivi*, 125: “ognuno voleva procurarsi il posto migliore”.

⁴² Ed. orig. Goethe 2002, 505. Trad. di Zaniboni in Goethe 2016, 518: “ognuno cerca allora una sedia, un posto, sulle tribune, sopra una vettura, fra una carrozza e l'altra o alla finestra di qualche conoscente, tutte zepe anche queste di spettatori”.

⁴³ Ed. orig. *ivi*, 508. Trad. *it. ivi*, 521: “si sparano dei mortaretti”.

⁴⁴ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 453. Trad. di Mila in Goethe 1970, 274: “si vedeva innanzi l'esito felice, e perché questo gli potesse venire rapidamente comunicato, volle che sparassero alcuni colpi di cannone o, se fosse già notte, lanciassero alcuni razzi”.

Bachtin nei suoi studi e lo stesso Goethe nella descrizione del popolo romano), nel romanzo ritroviamo un atteggiamento che Otilie non riesce a far proprio, conservando “sino alla fine la propria armonia morale, ma, per conservarla, deve progressivamente disincarnarsi” (Mittner 1977, 958). Otilie viene raffigurata come “divorata dalla passione” (Baioni 1999, 64): insieme a Eduard nutre la speranza di nuova vita insieme dopo il primo e unico momento di felicità erotica della sua vita in cui i due si scambiano “entschiedene, freie Küsse”⁴⁵. L’emozione provata le farà erroneamente credere di aver scorto Charlotte, inducendola ad avventurarsi sul lago per tornare tempestivamente alla dimora col bambino. Successivamente subisce l’influenza di una “unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft”⁴⁶ che caratterizza la convivenza narrata negli ultimi capitoli alla quale Otilie cercherà di opporsi con vigore, con gli eventi che porteranno al tragico finale dell’opera. Infatti, non soltanto dalla morte del piccolo Otto, bensì già dal compleanno di Otilie, la situazione dei protagonisti è decisamente compromessa e una serie di eventi, in cui essi sono coinvolti in un “straucheln und stolpern”⁴⁷ sulle proprie azioni, porta al finale dell’opera decisamente privo di un lieto fine, dal momento che essa finisce con una vera e propria “Katastrophe”⁴⁸: assistiamo infatti, oltre che all’annegamento di un neonato, alla morte di Otilie ed Eduard e alle dirette conseguenze, da cui non rimangono indenni neppure Charlotte e il Maggiore.

6. Postilla

Per concludere, in questo saggio si sono voluti prendere come riferimento elementi significativi delle *Wahlverwandtschaften*, come la scena dei *tableaux vivants* e il complicato rapporto fra i quattro protagonisti. Essi vengono messi a confronto con episodi dell’esperienza italiana, in particolare vissuti a Roma e Caserta, sulla base della prospettiva degli studi di Bachtin sull’esperienza carnevalesca. È bene sottolineare nuovamente che il presente studio si propone di offrire un nuovo tentativo di indagine su un argomento che accosta il complesso antropologico del Carnevale ad alcuni aspetti fondamentali inseriti nel romanzo, nonostante la consapevolezza che esso rappresenti una sperimentazione chiusa su se stessa proprio a causa della limitatezza di tali aspetti che vengono analizzati e rapportati con il tema dell’evento preso in considerazione.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin Michail M. (1968), *Dostoevskij: poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1963 [1929]), *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel’.
- (1979), *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Milli Romano Torino, Einaudi. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Baioni Giuliano (1999), “L’alchimia, la chimica e il fiore androgino”, in J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, a cura di Giuliano Baioni, trad. di Paola Capriolo con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 9-92.
- Benjamin Walter (2016 [1924-1925]), *Goethes Wahlverwandtschaften*, Berlin, Holzinger. Trad. di Renato Solmi (2014 [1962]), “Le affinità elettive”, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 163-243.

⁴⁵ Ed. orig. Goethe 1996 [1809], 456. Trad. ivi, 277: “si baciarono apertamente, liberamente”.

⁴⁶ Ed. orig. ivi 478. Trad. ivi, 305: “un’indescrivibile, quasi magica forza di reciproca attenzione”.

⁴⁷ Ed. orig. Mohnkern 2019, 129. Trad.: “cadere e inciampare”.

⁴⁸ Ed. orig. Hohlfeld 1998, 256. Trad.: “catastrofe”.

- Goethe J.W. von (1996 [1774]), *Die Leiden des jungen Werther*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. VI, *Romane und Novellen I*, hrsg. von Erich Trunz, München, C.H. Beck, 7-124. Trad. di Alberto Spaini (1967 [1962]), *I dolori del giovane Werther*, con un saggio introduttivo di Ladislao Mittner, Torino, Einaudi.
- (1996 [1809]), *Die Wahlverwandtschaften*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. VI, *Romane und Novellen I*, hrsg. von Erich Trunz, München, C.H. Beck, 242-490. Trad. e pref. di Massimo Mila (1970 [1962]), *Le affinità elettive*, Torino, Einaudi.
- (2002 [1816-1817]), *Italienische Reise*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. XXI, *Autobiographische Schriften*, hrsg. von Erich Trunz, München, C.H. Beck, 7-556. Trad. di Eugenio Zaniboni (2016 [1991]), *Viaggio in Italia*, introduzione e commento di Lorenzo Rega, Milano, BUR.
- (1996 [1831]), *Faust*, in Id., *Goethes Werke*, Bd. III, *Dramen*, hrsg. von Erich Trunz, München, C.H. Beck, 5-364. Trad. di Franco Fortini (1994 [1970]), *Faust*, Milano, Mondadori.
- Hess G.H. (1980), “ ‘Die Wahlverwandtschaften’: Die Problematik des unterschiedlichen Alters in der Ehe”, *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 29, n. 2, 157-165, <www.jstor.org/stable/27708638> (11/2020).
- Hohlfeld Klaus (1998), “Experimente und Experimentierer. Mozarts ‘Così fan tutte’ und Goethes ‘Wahlverwandtschaften’”, *Athenäum - Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, vol. 8, 253-260, doi: 10.18452/5701.
- Horn Eva (1998), *Trauer schreiben. Die Toten im Text der Goethezeit*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- Kant Immanuel (1991 [1924]), *Eine Vorlesung Kants über Ethik*, hrsg. von Gerd Gerhardt, Frankfurt am Main, Fischer Verlag. Trad. e pref. di Augusto Guerra (1971), *Lezioni di etica*, Bari, Laterza.
- Lisei Raccach Myriam (2012), “Immagini viventi e visioni di morte. Corpo e rappresentazione nei tableaux vivants”, *Psicoart*, vol. 2, 1-9, doi: 10.6092/issn.2038-6184/2480.
- Lukács György (2000 [1920]), *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, München, Dtv. Trad. di Francesco Saba Sardi (1974), *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, introduzione di Lucien Goldmann, Milano, Garzanti.
- Maierhofer Waltraud (1999), “Goethe on Emma Hamilton’s ‘Attitudes’: Can Classicist Art Be Fun?”, *Goethe Yearbook*, vol. 9, 222-252, <https://www.academia.edu/30425665/_Goethe_on_Emma_Hamilton_s_Attitudes_Can_Classicist_Art_Be_Fun_Goethe_Yearbook_9_1999_222_252> (11/2020).
- Mittner Ladislao (1977), *Storia della letteratura tedesca*, vol. II, *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi.
- Mohnkern Ansgar (2019), “Straucheln und Stolpern. Zu Goethes ‘Wahlverwandtschaften’”, in Andreas Erb (Hrsg.), *Christof Hamann: Gehen, Stolpern, Schreiben*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 129-145.
- Sampaolo Giovanni (1999), *Critica del moderno, linguaggi dell’antico. Goethe e le affinità elettive*, Roma, Carocci Editore.
- Solanki Tanvi (2016), “A Book of Living Paintings: Tableaux Vivants in Goethe’s *Die Wahlverwandtschaften* (1809)”, *Goethe Yearbook*, vol. 23, 245-270, doi: 10.1353/gyr.2016.0035.



Citation: C. Ricci (2020)
Le défi de l'authenticité.
Pour une lecture carnavalesque
de l'œuvre de Rousseau. *Lea*
9: pp. 491-501. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12453>.

Copyright: © 2020 C. Ricci.
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement:
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Le défi de l'authenticité. Pour une lecture carnavalesque de l'œuvre de Rousseau

Consuelo Ricci

Université Bordeaux Montaigne

(<consuelo.ricci@u-bordeaux-montaigne.fr>)

Abstract

The article investigates the presence of the Bakhtinian category of Carnival in two texts by Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* and *Confessions*, in order to highlight the ambivalence of his rhetoric and analyze his complex idea of authenticity. Despite his rejection of masks, dissimulation and mockery in order to stick to honesty and truth, Rousseau uses some carnivalesque elements such as the utopian vision of festivals or social criticism by means of scandal. In *La Nouvelle Héloïse*, the utopian time of the wine harvest differentiates from Carnival because it does not engender any real transgression of the hierarchical order. In the *Confessions*, by means of a hero-comic and scandalous representation of himself, Rousseau outlines a personal challenge.

Keywords: authenticity, Carnival, derision, Rousseau, utopia

1. Introduction

Le principe de la fête du carnaval est, d'après Bakhtine, de provoquer un renversement de l'ordre social (1970a); il s'agit d'une "fête populaire, une fête marquée par la transgression, par la mise en question des hiérarchies, et où l'ordre établi se trouve dérangé" (Welch 2002, 44). Appliquée aux études littéraires, la théorie du carnaval permet de montrer que l'ironie et la dérision, ainsi que les images matérielles et corporelles associées au rituel carnavalesque, sont des modes de contestation qui visent à subvertir les codes sociaux dominants, et non de simples divertissements pour le lecteur. Depuis la publication des théories bakhtiniennes¹, de nombreuses lectures carnavalesques d'œuvres françaises ont été publiées (Hersant 2012). Néanmoins, si ces théories semblent être prolifiques pour l'interprétation de certains ouvrages, d'autres auteurs paraissent faire écran à une théorie littéraire centrée sur le rire, le grotesque et le masque.

¹ Bakhtine applique pour la première fois les notions de carnaval et carnavalesque à Rabelais (1970a) et ensuite à Dostoïevski (1970b).

Rousseau semble à tous égards appartenir à cette dernière catégorie. Tout d'abord, parce que l'auteur des *Confessions* revendique une prise de position centrée sur la franchise et l'authenticité, en excluant ainsi complètement tout masque et déguisement. À partir de la *Lettre à d'Alembert* il adopte officiellement pour sienne la devise de Juvénal – “*vitam impendere vero*” (1995 [1758], 120). Cette devise – une “profession de vérité” selon Starobinski (2012, 160) – résume le projet d'écriture de Rousseau: d'une part, un combat continu contre le masque et le mensonge et, de l'autre, le plaidoyer pour une société où les hommes n'aient plus besoin de dissimulation.

Dans cette approche s'insèrent de nombreuses thématiques chères à l'écrivain. Rousseau dénonce, par exemple, la fausse politesse des parisiens puisque “l'homme du monde est tout entier dans son masque” (1969 [1762], 515) et lui préfère, en revanche, l'homme authentique de la campagne, le paysan aux mœurs rustiques. De plus, dans la *Lettre à d'Alembert*, il prend position contre l'ouverture d'un théâtre à Genève: les habitants de cette ville, encore non corrompus, ne pourraient trouver que des dangers dans les spectacles théâtraux. Pour Rousseau, le théâtre est en effet le lieu privilégié des apparences et de la simulation, et c'est pourquoi il lui préfère la fête campagnarde où chacun reste soi-même, et ne joue pas un rôle. À plusieurs reprises, nous retrouvons dans ses écrits un refus sans appel du masque et de la mascarade puisque ces derniers sont associés d'emblée à la fausseté et au mensonge de l'homme civilisé.

Enfin, c'est encore cette exigence du vrai qui l'amènera à écrire sa propre autobiographie, les *Confessions*, conçue comme un portrait authentique de l'écrivain contre les calomnies et les faux masques que ses ennemis lui attribuent. Et c'est parce qu'il est convaincu d'être l'objet d'un rire diffamant, d'une “dérision” (1959b [1782], 996) qui fait de lui “la risée, le jouet du genre humain” (1959c [1782], 715), qu'il écrira deux autres textes à portée autobiographique: *Rousseau juge de Jean-Jacques* et les *Rêveries*. Dans la *Lettre à d'Alembert*, l'écrivain avait déjà alerté ses lecteurs sur les dangers du rire moqueur et de la raillerie qui, au lieu d'apprendre aux hommes à détester les vices, ne font que nourrir leur vanité et leur amour propre.

Ces prémisses semblent donc confirmer la difficulté d'une approche bakhtinienne de l'œuvre de Rousseau. C'est peut-être justement pour cette incompatibilité des visions que Bakhtine, comme l'a montrée Ann-Marie Eva Nilsson (1994), a donné si peu d'attention, dans ses écrits, à l'un des plus grands écrivains français du XVIII^e siècle². Dans son essai intitulé “Bakhtin on Rousseau”, Nilsson montre que certains principes théoriques de l'écrivain russe l'empêche de s'attacher à une lecture méthodique de l'œuvre de Rousseau. En particulier, Bakhtine rejette la forme autobiographique (qui ne se distinguerait pas de la biographie) et préfère le roman dialogique au roman monologique (centré sur la seule voix du narrateur-auteur), ce qui l'amène à se désintéresser presque totalement des écrits autobiographiques de l'écrivain genevois. En ce qui concerne *La Nouvelle Héloïse*, roman épistolaire polyphonique, on pourrait se demander s'il ne rentre pas dans le canon bakhtinien des œuvres dialogiques. Toutefois, dans le roman de Rousseau, malgré l'échange des lettres entre les différents personnages, l'auteur ne vise pas vraiment une hétéroglossie, mais plutôt la création d'un univers harmonieux, qui trouverait son centre dans la figure de Julie.

D'autre part, même lorsque Bakhtine traite des thématiques qui pourraient bien s'appliquer à l'œuvre de Rousseau, il n'entreprend pas une analyse de son œuvre (Nilsson 1994, 140). Notamment, tout en reconnaissant l'influence de Rousseau dans le développement de l'idylle, Bakhtine ne fait jamais allusion à l'épisode des vendages dans son roman épistolaire (*ibidem*, 143-144).

² “Bakhtin's interpretation of Rousseau deforms, simplifies and limits in many ways the significance of Rousseau's life and works” (Nilsson 1994, 144). Traduction française réalisée par l'auteur: L'interprétation bakhtinienne de Rousseau déforme, simplifie et limite des différentes manières la signification de la vie et de l'œuvre de Rousseau.

Est-il donc possible d'entreprendre une lecture carnavalesque de l'œuvre de Rousseau? Notre hypothèse est qu'une analyse bakhtinienne peut être pertinente au moins pour deux thématiques présentes dans l'œuvre de l'écrivain: la notion de fête populaire et le déguisement comme forme de contestation.

Dans un premier temps, nous analyserons la fête des vendanges dans *La Nouvelle Héloïse* et nous la comparerons à la vision bakhtinienne de la fête populaire. Dans l'idylle de Clarens Rousseau met en scène un moment performatif, semblable à celui du carnaval, où la relation entre maîtres et serviteurs est questionnée. Toutefois, peut-on vraiment parler d'un renversement carnavalesque dans le sens bakhtinien du terme? Certes, nous le verrons, si les structures et les symboles de la fête populaire sont semblables chez les deux auteurs, les conclusions qu'ils en tirent sont très différentes, voire opposées³. Alors que pour Bakhtine la fête populaire est le vecteur d'un bouleversement radical de l'ordre l'établi, chez Rousseau elle s'insère dans une vision harmonieuse de la société et n'a plus rien de transgressif.

Dans un second temps, nous nous interrogerons sur le rôle du masque dans l'œuvre de l'écrivain. Deux épisodes dans les *Confessions*, mettant en scène un déguisement du narrateur-auteur, nous permettront de nous interroger sur ce paradoxe: alors que Rousseau déclare rejeter tout masque, il recourt à la mascarade dans son autobiographie. Cette représentation constitue-t-elle réellement un défi à l'authenticité professée par l'écrivain? Nous verrons, au contraire, que la mise en scène de soi carnavalesque permet à l'écrivain de développer sa réflexion sur l'homme comme être libre des contraintes sociales, c'est-à-dire, comme homme dans toute son authenticité.

2. La fête des vendanges. L'utopie du carnaval

Dans *La Nouvelle Héloïse*, la fête des vendanges constitue un moment privilégié: sorte d'utopie dans l'utopie, elle apparaît comme l'apothéose du système familial et économique conçu par l'auteur (Champy 2012, 528-529). Saint-Preux, accueilli par Julie et son mari dans leur domaine à Clarens, narre la façon dont se déroule cet événement particulier:

On nourrit et loge les ouvriers tout le temps de la vendange ; et même le dimanche, après le prêche du soir, on se rassemble avec eux et l'on danse jusqu'au souper. [...] depuis le moment qu'on prend le métier de vendangeur jusqu'à celui où on le quitte, on ne mêle plus la vie citadine à la vie rustique. Ces *saturnales* sont bien plus agréables et plus sages que celles des Romains. (Rousseau 1961 [1761], 608)

Le moment des vendanges est donc associé par Rousseau lui-même aux origines du carnaval, mais tout en soulignant la différence avec la fête romaine. Si ces deux rituels ont en effet un principe commun – dans les deux cas il s'agit de la période de l'année dans laquelle toute différence entre les classes sociales est abolie –, pour Rousseau il ne s'agit pas de bouleverser l'ordre normal de la vie à Clarens mais, bien au contraire, de créer un système harmonieux où chacun est heureux d'occuper sa place au sein de la société.

Le moment des vendanges, dans la communauté de Clarens, se présente comme le moment le plus propice pour donner forme à une utopie performative⁴ où, temporairement, il n'y a plus de différence entre maître et serviteur. À travers cette abolition des rôles, les catégories mêmes

³ Je dois ici remercier les reviseurs de cet essai qui m'ont permis de mieux mesurer la dimension non transgressive de la fête des vendanges et de souligner les différences entre la vision rousseauiste et la théorie bakhtinienne.

⁴ La fête des vendanges représente, pour Jean Starobinski, "un jeu symbolique" (1971 [1957], 116), dans la mesure où elle est censée reproduire l'unité des origines, l'âge d'or avant la différenciation parmi les classes sociales.

de travail et de plaisir, faussement divisées par la société moderne, sont bouleversées et confondues. La richesse et l'abondance qui règnent dans le domaine de Clarens permettent en effet de transformer la fatigue en allégresse et le travail en moment de fête: "tout conspire à lui donner un air de fête ; et cette fête n'en devient que plus belle à la réflexion, quand on songe qu'elle est la seule où les hommes aient su joindre l'agréable à l'utile" (Rousseau 1961 [1761], 604).

Pour Rousseau, ce qui fait le charme de cette fête paysanne, où travail et plaisir se confondent, est surtout son opposition avec le spectacle théâtral. Dans la *Lettre à d'Alembert*, alors qu'il s'en prend au théâtre, lieu des "spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction" (1995 [1758], 114), il fait l'éloge de la fête campagnarde où l'on peut donner "les spectateurs en spectacle" (*ibidem*, 115) et tout le monde peut prendre part au moment récréatif. Cette suppression de la scène, qui crée artificiellement une différenciation entre regardants et regardés, est un autre aspect que Bakhtine décrira comme l'une des caractéristiques du carnaval: fête populaire qui "ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs" (1970a, 15). C'est justement en cela que l'écrivain genevois et le théoricien russe se rencontrent: les deux conçoivent la fête populaire comme le moment où l'homme civilisé peut finalement quitter sa condition d'aliénation et se retrouver soi-même dans une communauté d'égal à égal avec les autres hommes. C'est le moment utopique où "tout devient commun à tous" (Rousseau 1995 [1758], 116) et l'homme se sent "être humain parmi des humains" (Bakhtine 1970a, 19).

Le deuxième point de convergence entre les deux auteurs est que la fête rousseauiste partage avec le moment carnavalesque la célébration de la fertilité, du corps et de la vie. Pour Bakhtine, "le centre capital de toutes ces images de la vie corporelle est matériel, c'est la fertilité, la croissance, la surabondance" (1970a, 28). Rousseau met en place, dans *La Nouvelle Héloïse*, tout un rituel des journées des vendanges dans lequel le corps est au centre de la narration: un corps soumis à la fois à la fatigue et au plaisir, "on chante, on rit toute la journée, et le travail n'en va que mieux" (1961 [1761], 607). C'est un corps qui célèbre l'abondance de la récolte et les dons de la nature: les maîtres eux-mêmes jouissent de partager leurs richesses et de "verser à pleines mains les dons de la Providence ; engraisser tout ce qui les entoure, hommes et bestiaux, des biens dont regorgent leurs granges, leurs caves, leurs greniers, accumuler l'abondance et la joie autour d'eux" (*ibidem*, 603).

La ritualité du moment des vendanges dans *La Nouvelle Héloïse* est soulignée aussi par l'avènement d'un temps cyclique où il n'y a plus ni brèche ni rupture: maître et travailleurs restent ensemble pendant toute la période des vendanges, même le dimanche. Les bruits et les sons du travail se mêlent à ceux de l'amusement: "le bruit des tonneaux, des cuves, les légrefass, qu'on relie de toutes parts ; le chant des vendangeuses dont ces coteaux retentissent ; la marche continuelle de ceux qui portent la vendange au pressoir; le rauque son des instruments rustiques qui les anime au travail" (*ibidem*, 604). À travers la description des moments de labeur, des repas et de détente, s'esquisse ce que Bakhtine définit comme le "corps grotesque" (1970a, 315), c'est-à-dire un corps "intégré dans le grand cycle de la vie" (Welch 2002, 45).

Enfin, la cérémonie qui clôture la journée de travail dans la période des vendanges témoigne aussi d'une symbolique carnavalesque.

Quand l'heure de la retraite approche, Mme de Wolmar dit: "Allons tirer le feu d'artifice". À l'instant chacun prend son paquet de chènevottes, signe honorable de son travail; *on les porte en triomphe* au milieu de la cour, on les rassemble en tas, *on en fait un trophée on y met le feu*; mais n'a pas cet honneur qui veut; Julie l'adjuge en présentant *le flambeau* à celui ou celle qui a fait ce soir-là le plus d'ouvrage; fût-ce elle-même, elle se l'attribue sans façon. *L'auguste cérémonie* est accompagnée d'acclamations et de

battements de mains. Les chènevottes font un feu clair et brillant qui s'élève jusqu'aux nues, *un vrai feu de joie*, autour duquel on saute, on rit. (Rousseau 1961 [1761], 610)

Cette cérémonie finale se rapproche encore une fois d'une catégorie carnavalesque, à savoir la "fête du feu" (1970a, 248) dont Bakhtine parle dans son essai et qui représente le "couronnement du carnaval" (*ibidem*). Non seulement elle associe le moment de la fête aux flammes, à travers la ritualité de la danse autour du feu, mais on y trouve aussi une symbolique du triomphe à travers l'élection d'un personnage auquel est adjugé le droit de mettre le feu aux chènevottes. Comme le roi du carnaval, celui qui a fait le plus d'ouvrage, reçoit le symbole du pouvoir, c'est-à-dire le flambeau, qui, passant des mains de Julie à celle du meilleur travailleur, donne forme à une cérémonie du détronement et du couronnement. Cependant, nous pouvons ici aussi déceler une différence importante par rapport à la vision bakhtinienne de la fête populaire: alors que pour Bakhtine le renversement de la réalité ne peut advenir que par le moyen de la dérision, Rousseau décrit une performativité de la fête qui reste tout à fait sérieuse. Pour l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*, il ne s'agit pas d'effacer la hiérarchie sociale en ridiculisant ses faux symboles; tout au contraire, le rituel vise à couronner véritablement celui qui a le mieux travaillé et à motiver les vendangeurs dans leur labeur.

La cérémonie triomphale est ici dépouillée de tout élément parodique et n'est réhabilitée que dans un sens édifiant et moralisant. De même, si la période des vendanges se caractérise par l'effacement des classes sociales, par un temps cyclique et rituel, par la mise en avant du corps vivant, il faut aussi remarquer qu'il s'agit pour Rousseau d'un temps exceptionnel qui, en aucun cas, ne peut se substituer à l'ordre social en vigueur. Le moment utopique des vendanges, en tant que temps carnavalesque, ne peut lui-même fonctionner qu'en s'appuyant sur un jeu théâtral de la part des maîtres. Pour ces derniers, il s'agit en effet de contrôler continûment leurs actions et leur langage: ils ne peuvent pas se permettre de ricaner des mœurs de paysans et il faut se prêter à leurs "compliments rustaude" (Rousseau 1961 [1761], 606). De la même façon, "pour prévenir l'envie et le regret, on tâche de ne rien étaler aux yeux de ces bonnes gens qu'ils ne puissent retrouver chez eux, de ne leur montrer d'autre opulence que le choix du bon dans les choses communes" (*ibidem*, 608).

Le moment des vendanges s'appuie, en réalité, sur un jeu de masques et d'apparence où l'ordre social n'est renversé qu'artificiellement et où les maîtres doivent accepter de jouer une mise en scène fictive en s'adaptant à la vie rustique et simple des paysans. Rousseau décrit les étapes de cette fête champêtre de façon si détaillée qu'on pourrait se demander, avec Starobinski, si la fête est réellement la négation du théâtre ou si elle n'en est pas plutôt "la généralisation, l'extension à la communauté entière" (1989, 176)⁵.

La fête, à travers la suspension momentanée des classes sociales, donne forme à un retour à un passé mythique, à un âge d'or où toute division entre les hommes, et toute disparité disparaît. Cet effacement illusoire des différences sociales joue un rôle important dans le système conçu par l'auteur, puisque son caractère de performance et de jeu a une valeur libératoire: le renversement momentané permet aux hommes de comprendre "que tous les états sont presque indifférents par eux-mêmes, pourvu qu'on puisse en sortir quelquefois" (*ibidem*, 608). Toutefois, étant une "abstraction de la réalité sociale et historique" (Didier 2012 [1977], 69), elle ne remet pas vraiment en question le *statu quo* de la société bourgeoise dans laquelle elle s'insère.

⁵ Comme le souligne Béatrice Didier: "La fête champêtre est, en réalité, une pantomime au sein du roman: une représentation au second degré [...] la facticité des vendanges à Clarens est cependant telle qu'aux yeux du lecteur elles apparaissent finalement comme la description d'une représentation théâtrale des vendanges" (2012 [1977], 66).

Comme le souligne Flora Champy, “à la différence du ‘renversement’ trop radical et par conséquent factice des Saturnales romaines, la “douce égalité” des vendanges à Clarens, frappant la sensibilité des domestiques renforce le pouvoir des maîtres” (2012, 528-529).

3. *Déguisement et contestation dans les Confessions*

Si dans *La Nouvelle Héloïse* la fête des vendanges finit par renforcer le pouvoir des maîtres, dans l'œuvre autobiographique de l'écrivain, il est possible de déceler des passages “carnavalesques” au sens bakhtinien du terme, c'est-à-dire à valeur de contestation. Tout d'abord remarquons que la structure même de l'autobiographie rousseauiste relève d'une composition carnavalesque. Dans *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Bakhtine développe sa théorie du roman polyphonique (1970b), c'est-à-dire d'un roman qui “englobe la structure carnavalesque” (Kristeva 1969, 152). Il ne s'agit plus d'une simple transgression des normes sociales mais d'une transgression interne à la structure littéraire, à travers le renversement des codes linguistiques (de la langue, du genre, du registre). L'autobiographie de Rousseau se présente justement comme un texte relevant des genres et des registres différents, où l'ironie, le bas corporel, et l'exagération jouent une place importante. La critique a déjà relevé depuis longtemps cette hybridité des *Confessions* en mettant en relief que plusieurs thématiques et procédés stylistiques apparentent le texte rousseauiste, du moins dans la première partie, à la tradition picaresque (Picard 1982, 319-329)⁶. Christine Hammann souligne, en particulier, l'usage de l'ironie pour présenter les maladroites et naïvetés du (anti-) héros” (2012, 122) et fait référence à l'“exagération héroï-comique”, aux “portraits satiriques” et aux “portraits burlesques” (*ibidem*) parsemés tout au long de l'ouvrage.

C'est précisément le déguisement, la mise en scène de soi, et sa signification ironique et transgressive que nous voudrions analyser ici. Soulignons, en premier lieu, que masque et déguisement jouent dans l'œuvre de Rousseau un rôle ambivalent qui mériterait une étude bien plus ample et détaillée que ce que nous ne pourrions proposer ici. Il suffit de penser à la comédie *Narcisse, ou l'amant de lui-même* où le déguisement du portrait du personnage principal en femme est l'élément qui permet à Valère d'accomplir sa formation et d'être guéri de son narcissisme⁷. Le mensonge de la sœur de Valère a ici une valeur positive alors que, comme le montre Starobinski, cette même supercherie du *portrait faussé* “deviendra plus tard (surtout dans les *Dialogues*) un thème du délire de persécution” (1961, 176). Mais, avant les *Dialogues*, le masque revêt déjà au sein des *Confessions* une signification multiforme: un sens totalement négatif lorsqu'il s'agit du masque de l'hypocrisie et de la fausse gentillesse de ses ennemis⁸, et un sens ambivalent voire positif lorsqu'il permet de créer l'illusion nécessaire à la naissance de l'amour. Dans la deuxième rencontre avec Mme d'Houdedot par exemple, celle-ci apparaît “à cheval et en homme” (Rousseau 1959a [1782-1789], 439) et l'auteur avoue que “Quoique je n'aime guère ces sortes de *mascarades*, je fus pris à l'air romanesque de celle-là, et pour cette fois ce fut de l'amour” (*ibidem*, 439).

⁶ Starobinski avait déjà mis l'accent sur l'alternance de la tonalité picaresque et de la tonalité élégiaque dans les *Confessions* (1970, 263-264).

⁷ Paul Adamy insiste sur la nécessité de défigurer, métamorphoser, le modèle du portrait pour pouvoir en saisir la vérité: “Qu'est-ce qu'un portrait peint? [...] un corps qu'il faut rendre expressif; et, pour ce faire, il faut défigurer le modèle. Ainsi un jeune homme narcissique sera mieux représenté dans sa vérité par un portrait de femme que par un portrait masculin” (1997, 61).

⁸ Cfr. “Grimm, homme faux par caractère, [...] s'est fait, *sous le masque*, mon plus cruel calomniateur” (Rousseau 1959a [1782-1789], 536).

Dans un autre épisode des *Confessions* le masque semble avoir une valeur positive. Au septième livre de son autobiographie, Rousseau raconte la période qu'il a passée à Venise en travaillant au service de l'ambassadeur français Montaigu. Ce contexte est particulièrement intéressant pour notre propos: non seulement Rousseau se trouve dans la ville du carnaval, mais, de plus, il travaille à ce moment-là pour l'ambassade, le lieu de la représentation par excellence. Comme le souligne Fabrice Brandli, "sous la forme de la diplomatie comme ensemble de pratiques qui visent à produire un *effet* de présence du souverain [...], l'expérience *in vivo* de la représentation, de la figuration, du masque renvoie au domaine de la dissimulation, du mensonge et de la servitude" (2017, 34). C'est en effet à la suite de cette expérience, après avoir vécu dans ce milieu mondain et au sein d'une institution diplomatique qui représente au plus haut degré le jeu de la dissimulation, que Rousseau, nous dit-il, prend conscience de son besoin d'authenticité et prend la résolution de ne plus jamais se sacrifier aux apparences (Rousseau 1959a [1782-1789], 327).

Ce qui frappe d'abord dans le récit rousseauiste, par rapport à l'expérience vénitienne, est le souci de l'écrivain de se représenter lui-même comme le seul honnête homme "au milieu d'une foule de fripons" (*ibidem*, 301). Le procédé rhétorique de ce passage, où Rousseau adopte un langage assertif, sûr de lui-même, vise à donner au lecteur une certaine image de soi: c'est le portrait de l'homme droit, plein de zèle et de courage. "Irréprochable dans un poste assez en vue" (*ibidem*), affirme-t-il, "je servis bien la France, à qui je ne devais rien" (*ibidem*).

Toutefois, un épisode de carnaval relaté un peu plus loin offre un autre portrait de l'auteur. L'auteur raconte que, dans le cadre de son travail auprès de l'ambassade, il est chargé de rendre un service au roi de France: il doit faire arriver la troupe de comédiens de la famille Veronèse à Paris, alors que celle-ci, après avoir reçu l'argent pour le voyage, s'était installée au théâtre Saint-Luc de Venise. Il relate donc au lecteur la manière dont il s'y prend pour résoudre la situation :

L'on était en carnaval. Ayant pris la bahute et le masque, je me fis mener au palais Zustiniani. Tous ceux qui virent entrer ma gondole avec la livrée de l'ambassadeur furent frappés ; Venise n'avais jamais vu pareille chose. J'entre, je me fais annoncer sous le nom d'*una siora maschera*. Sitôt que je fus introduit, j'ôte mon masque et je me nomme. Le sénateur pâlit et reste stupéfait [...] Ma courte harangue fit effet. [...] À peine étais-je parti, que mon homme courut rendre compte de son aventure aux inquisiteurs d'état, qui lui lavèrent la tête. Veronèse fut congédié le jour même. (*Ibidem*, 302)

L'ennemi de la dissimulation ne dédaigne pas, aux fins d'une bonne cause, se présenter masqué et se faire annoncer comme une *siora maschera*. Mais la mascarade dont il est question se joue ici à plusieurs niveaux. Le premier niveau est celui du déguisement (la bahute et le masque) et le deuxième est dû à la présence du symbole du pouvoir, la livrée de l'ambassadeur sur la gondole. L'association de ces éléments, le déguisement et le symbole du pouvoir, produit un effet extravagant et héroï-comique qui confère à la scène tout son poids sensationnel ("Venise n'avais jamais vu pareille chose", "Le sénateur pâlit et reste stupéfait"). Le récit autobiographique nourrit ici de la portée dramatique du carnaval et de la mascarade pour donner forme à une mise en scène de soi. La carnavalisation de la scène permet de créer un effet "fort" sur les spectateurs et d'attirer l'attention du public – la population de Venise à un niveau intra-diégétique et les lecteurs des *Confessions* à un niveau extra-diégétique.

Notre hypothèse est que cet effet sensationnel, en plus de captiver l'attention du spectateur/lecteur, sert une logique discursive sous-jacente qui vise à exprimer une critique de la société. En assimilant la fête carnavalesque au symbole du pouvoir, l'écrivain semble en réalité mettre en dérision l'institution étatique et en dénoncer le caractère factice. En les approchant, Rousseau montre que le pouvoir étatique se soutient à l'aide d'un cérémonial, dont les procédés de

dissimulation et de figuration ne sont pas tout à fait éloignés de la mascarade carnavalesque. C'est peut-être la découverte de cette ambivalence des institutions du pouvoir qui le mènera, peu de temps après, à embrasser le parti de l'authenticité et de l'indépendance totale:

La justice et l'inutilité de mes plaintes me laissèrent dans l'âme un germe d'indignation contre nos sortes institutions civiles, où le vrai bien public et la véritable justice sont toujours sacrifié à je ne sais quel ordre apparent, destructif en effet de tout ordre, et qui ne fait qu'ajouter la sanction de l'autorité publique à l'oppression du faible et l'iniquité du fort. (*Ibidem*, 327)

Si nous regardons encore une fois le passage où Rousseau apparaît déguisé, nous nous apercevons que la dialectique masque/authenticité est déjà en filigrane dans le texte. À l'apparition éclatante de Rousseau masqué fait suite un retour soudain à la représentation *franche* de soi-même: "Sitôt que je fus introduit, *j'ôte mon masque et je me nomme*". Or le nom, pour Rousseau, joue un rôle central dans la construction de soi: nous le voyons, tout au long de ses œuvres, insister sur la nécessité de se nommer et attacher son identité aux différents suppléments qui accompagnent son nom⁹. De plus, dans l'épisode du carnaval, le passage brusque du masque au dévoilement de soi, de l'apparence à l'authenticité semble déceler un sens profond du texte que nous pouvons analyser encore une fois à la lumière des catégories bakhtiniennes. Selon Bakhtine, le carnaval se caractérise par la mise à nu de l'ambivalence des symboles du pouvoir: dans la cérémonie carnavalesque couronnement et détronement, triomphe et ridiculisation, finissent par coïncider (1970a, 245). Dans le texte rousseauiste l'action de se démasquer semble répéter le geste carnavalesque du détronement: Rousseau se dépouille du masque, qui lui a valu le succès de l'entreprise, et fait retour à l'authenticité.

Ainsi, à travers l'élément carnavalesque, le récit autobiographique fait place à une dérision du pouvoir: l'ironie latente du passage donne forme à une deuxième lecture, satirique, du texte. Au récit de l'homme qui sert la France et les français, se substitue, par la veine ironique, l'homme libre qui méprise les institutions. Une forme de snobisme du bas vers le haut¹⁰ se dessine à travers cette mise en scène exagérée et héroï-comique de soi: la parade qu'il a mise en place déjoue le sérieux des institutions politiques. Le passage suggère ainsi que c'est grâce à son habileté personnelle que l'emprise réussit et non pas par le moyen du rôle social que Rousseau revêt à ce moment-là. L'anti-héros picaresque prend le relais.

La mise en scène de soi comme moyen de contestation réapparaît dans un autre passage des *Confessions*. Cette fois-ci, c'est auprès du roi de France, à l'occasion de la représentation du *Devin du village*, que Rousseau se présente, en quelque sorte, "déguisé".

J'étais ce jour-là dans le même équipage négligé *qui m'était ordinaire*; grande barbe et perruque assez mal peignée. Prenant *ce défaut de décence pour un acte de courage*, j'entrais de cette façon dans la même salle où devaient arriver peu de temps après le Roi, la Reine, la famille royale et toute la Cour. J'allais m'établir dans la loge où me conduisit M. de Cury, et qui était la sienne. C'était une grande loge sur le théâtre vis-à-vis une petite loge plus élevée, où se plaça le Roi avec Madame de Pompadour. Environné de Dames et seul d'homme sur le devant de la Loge, je ne pouvais douter qu'on ne m'eût mis là précisément

⁹ Dans *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau se nomme éditeur de l'ouvrage, "Jean-Jacques Rousseau en toutes lettres" (1961 [1761], 27), mais refuse d'ajouter la mention "citoyen de Genève" qui apparaissait dans les deux *Discours*. Dans *Rousseau, juge de Jean-Jacques* l'auteur essaye de récupérer un signe linguistique, son nom, qui a été vidé de sens par ses détracteurs.

¹⁰ Ce snobisme de Rousseau semble cacher, à son tour, un sentiment de revanche et d'infériorité sociale. Sur le "complexe du roturier" chez Rousseau et sur sa vénération mal cachée envers la classe aristocratique voir Barbara Carnevali (2012, 149-195).

pour être en vue. Quand on eut allumé, me voyant dans cet équipage au milieu de gens tous excessivement parés, je commençai d'être mal à mon aise: je me demandai si j'étais à ma place, si j'y étais mis convenablement? Et après quelques minutes d'inquiétude, je me répondis, oui, avec une intrépidité qui venait peut-être plus de l'impossibilité de m'en dédire que de la force de mes raisons. Je me dis, je suis à ma place, puisque je vois jouer ma pièce, que j'y suis invité, que je ne l'ai faite que pour cela, et qu'après tout personne n'a plus de droit que moi-même à jouir du fruit de mon travail et de mes talents. *Je me suis mis à mon ordinaire, ni mieux ni pis*. Si je recommence à m'asservir à l'opinion dans quelque chose, m'y voilà bientôt asservi derechef en tout. *Pour être toujours moi-même*, je ne dois rougir en quelque lieu que ce soit d'être mis selon l'état que j'ai choisi; mon extérieur est *simple et négligé*, mais ni crasseux, ni mal propre; la barbe ne l'est point en elle-même puisque *c'est la nature* qui nous la donne et que selon les temps et les modes elle est quelquefois un ornement. On me trouvera ridicule, impertinent: eh que m'importe? Je dois savoir endurer le ridicule et le blâme, pourvu qu'ils ne soient pas mérités. (Rousseau 1959a [1782-1789], 377-378)

À Fontainebleu, Rousseau ne porte aucun masque: au contraire, il souligne le fait qu'il est *habillé à son ordinaire*, qu'il n'est rien d'autre que *lui-même*, que c'est la nature elle-même à se montrer dans la négligence de sa tenue. L'absence de parure signifie, dans la logique rousseauiste, une absence de masque: c'est une profession d'authenticité. Toutefois, c'est justement ce manque d'ornement, cette "mise à nu", qui fait distinguer Rousseau des autres gens *excessivement parés*. Le fait de ne pas être comme les autres fait de lui l'objet du regard et c'est dans la tentative de passer inaperçu, d'être *simple* et selon *nature*, qu'il finit par se faire remarquer. Comme l'a observé Paul Adamy "Rousseau se cache aux autres même lorsqu'il s'exhibe" (1997, 70). Cette ambivalence est évidente dans le passage évoqué puisque la pièce théâtrale paraît se jouer davantage dans la loge où Rousseau est assis que sur la scène où sa pièce est effectivement représentée. Comme le souligne Barbara Carnevali:

[...] loin de se conformer aux manières recherchées de ses hôtes, il tente manifestement de les scandaliser; loin de se fondre, invisible, dans la bonne compagnie, il fait tout pour se faire remarquer et pour attirer l'attention. Il n'est donc pas étonnant que sa première sensation soit d'être en vue, puisque c'est lui-même qui se met en vue en se signalant par une attitude inappropriée aux lieux et aux circonstances. (2012, 280-281)

À Venise, la contestation sociale du discours rousseauiste ressortait par une mise en scène de soi déguisé, par une performance carnavalesque qui attirait le regard du public et des lecteurs. À Fontainebleu, c'est l'adhérence à ses principes qui donne lieu à une mise en scène de soi: la négligence, le manque d'ornement, faisant scandale, le font distinguer des autres personnes dont l'habit, quoique très riche, rentre parfaitement dans les conventions de l'époque. Le manque de parure donne forme à un déguisement à l'envers, à un déguisement par défaut, et finit ainsi par provoquer une situation semblable à celle de Venise et par nourrir parfaitement la contestation sociale du discours rousseauiste.

4. Conclusion

Ce bref excursus à travers deux œuvres de Rousseau a permis de mettre en relief que le masque et le renversement des rôles sont présents dans son œuvre mais qu'ils y jouent en rôle ambivalent. Dans *La Nouvelle Héloïse*, l'auteur met en place un rituel carnavalesque qui repose sur un jeu théâtral de la part des maîtres plutôt que sur la transgression de l'ordre établi par les serviteurs. Nous avons vu que non seulement la dissimulation est présente dans la fête des vendanges, mais aussi qu'elle est nécessaire pour faire fonctionner le système, hiérarchisée, de Clarens. En effet, dans le roman, les rôles sociaux ne sont pas vraiment contestés: au-delà du

moment performatif de la fête, chacun reste à sa place. La fête champêtre reste néanmoins importante pour sa valeur de mythe: l'illusion de l'effacement des classes sociales montre que celles-ci sont arbitraires et interchangeable. L'homme se retrouve ainsi soi-même comme entité libre qui dépasse infiniment les contraintes sociales.

Bakhtine et Rousseau, se rapprochent dans leur vision de la fête populaire comme dépassement de tout égoïsme et de tout individualisme et dans leur vision du peuple comme force régénératrice. Cependant, alors que pour le critique russe la fête du peuple ne peut en aucun cas s'apparenter à la vision bourgeoise de la vie, Rousseau intègre le modèle populaire ancien à l'intérieur d'un cadre bourgeois moderne. Le renversement carnavalesque devient une parenthèse heureuse, une utopie performative au sein d'une société hiérarchisée: c'est le moment où les individus enfreignent, consciemment, les lois du contrat social.

En analysant deux épisodes du texte des *Confessions*, nous avons ensuite pu constater que le déguisement peut jouer un rôle important dans l'œuvre de Rousseau. Dans le récit autobiographique, le carnavalesque semble nourrir le récit à travers l'insertion d'éléments héroï-comiques qui donnent forme à une mise en scène de soi ironique ou scandaleuse. Que ce soit le masque vénitien ou une tenue volontairement négligée, l'auteur joue avec la mise en scène de soi tant à un niveau intra-diégétique qu'extra-diégétique. Ces portraits de soi exploitent le scandale soit à travers l'association du déguisement avec les attributs du pouvoir, soit par la transgression des codes sociaux dominants et ils finissent ainsi par donner forme à une contestation sociale. Dans les deux cas, Rousseau se peint comme l'anti-héros picaresque qui ne se laisse pas subjugué par le faste du pouvoir, comme l'homme libre qui n'a rien d'autre que son propre nom pour se frayer un chemin dans la société.

Références bibliographiques

- Adamy Paul (1997), *Les corps de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion.
- Bakhtine Mikhaïl M. (1970a), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. fr. par André Robel, Paris, Gallimard. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- (1970b), *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, trad. fr. par Guy Verret, Lausanne, Edition l'Age d'Homme. Ed. orig. (1963 [1929]), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Brandli Fabrice (2017), "Rousseau à Venise. Expérience sociale, expérience de soi et critique philosophique", in Philippe Audegan, Magda Campanini, Barbara Carnevali (éds.), *Rousseau et l'Italie. Littérature, morale et politique*, Paris, Hermann Éditeurs, 33-52.
- Carnevali Barbara (2004), *Romanticismo e riconoscimento: figure della coscienza in Rousseau*, Bologna, Il Mulino. Trad. fr. par Philippe Audegan (2012), *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*, Paris, DROZ.
- Champy Flora (2012), "Les relations de pouvoir à Clarens: un équilibre voué à l'échec?", *Dix-huitième siècle*, vol. 1, n. 44, 519-543.
- Didier Béatrice (2012 [1977]), "La fête champêtre dans quelques romans de la fin du XVIII^e siècle (de Rousseau à Senancour)", in Jean Erhard, Paul Viallaneix (éds.), *Les fêtes de la Révolution*, Colloque de Clérmont-Ferrand (juin 1974), Paris, Société des études robespierristes, 63-72.
- Hammann Christine (2012), "La vérité dans *Les Confessions*", in Isabelle Chanteloube, M.S. Seguin (éds.), *Un discours sur les origines de J.-J. Rousseau*, Paris, PUF, 111-125.
- Hersant Marc, Liaroutzos Chantal (2012), *Retour à Bakhtine? Essais de lectures bakhtiniennes*, Paris, Université Paris-Diderot.
- Kristeva Julia (1969), *Sēmeiōtiké: recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.
- Nillson Ann-Marie-Eva (1994), "Bakhtin on Rousseau", *Revue de littérature comparée*, vol. 68, n. 2, 133-146.

- Picard Lucie (1982), "Le picaresque dans les six premiers livres des *Confessions* de Rousseau", in Ead., *Le génie de la forme. Mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 319-329.
- Rousseau Jean-Jacques (1995 [1758]), "Lettre à d'Alembert", texte établi par Bernard Gagnebin et annoté par Jean Rousset, in Id., *Œuvres complètes*, tome V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration de Jean Starobinski *et al.*, Paris, Gallimard, 3-125.
- (1961 [1761]), *La Nouvelle Héloïse*, texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon in Id., *Œuvres complètes*, tome II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1-745.
- (1969 [1762]), *Émile ou de l'éducation*, texte établis par Charles Wirz, présenté et annoté par Pierre Burgelin, in Id., *Œuvres complètes*, tome IV, *Émile. Éducation. Morale. Botanique*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 241-877.
- (1959a [1782-1789]), "Les confessions", texte établi et annoté par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, in Id., *Œuvres complètes*, tome I, *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1-656.
- (1959b [1782]), "Les rêveries du promeneur solitaire", texte établi et annoté par Marcel Raymond, in Id. 1959a [1782-1789], 993-1099.
- (1959c [1782]), "Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues", texte établi et annoté par Robert Osmont in Id. 1959a [1782-1789], 657-992.
- Starobinski Jean (1971 [1957]), *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard.
- (1961), *L'œil vivant. Essai*, Gallimard, Paris.
- (1970), "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, vol. 3, 257-265.
- (1989), *Le remède dans le mal. Critique et légitimation à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard.
- (2012), *Accuser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Gallimard.
- Welch Edward (2002), *Masque et carnaval dans la littérature européenne. Actes du colloque de Ljubljana*, Paris, Harmattan.



Citation: A. Kostner (2020) Karnevaleske Gebärden. Zur “Zungengelenkigkeit” des Schriftlichen von Robert Walsers “Seltsamkeitsstil”. *Lea* 9: pp. 503-515. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12454>.

Copyright: © 2020 A. Kostner. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Karnevaleske Gebärden Zur “Zungengelenkigkeit” des Schriftlichen von Robert Walsers “Seltsamkeitsstil”

Anna Kostner

DAAD Stipendiatin (<kostner.anna@gmail.com>)

Abstract

At the beginning of Robert Walser’s piece of prose of 1925 “Walser about Walser”, the author writes: “Here you can hear the writer Robert Walser speak” (SW XVII, 182). The tension between speech and writing, which is so productive in the fictional space of the Swiss writer, is expressed with extreme clarity in this sentence. Many Walser exegetes have dealt with this false promise in different ways. This paper will explore how Walser laconically intensifies the aporia of not being able to genuinely make the spoken word speak literarily. It will be argued that Walser transforms this aporia into a “field of sculpturing letters” (SW XVII, 26), which in its “apparently [...] completely unintentional and yet captivating and spellbound linguistic overgrowth” (Benjamin 1978 [1929], 126) resembles carnivalesque gestures.

Keywords: community of laughter, orality, *skaz*, speech gestures, “style of strangeness”

Am Anfang des Prosastücks “Walser über Walser” von 1925 heißt es: “Hier können Sie den Schriftsteller Robert Walser sprechen hören”¹ (SW XVII, 182). Die Spannung zwischen Rede und Schrift, die im fiktionalen Raum des Schweizer Autors so produktiv ist, kommt in diesem Satz besonders klar zum Ausdruck. Viele Walser-Exegeten haben sich auf unterschiedliche Weise mit dem falschen Versprechen auseinandergesetzt. Im Folgenden soll

¹ *Das Gesamtwerk* (1978), *Sämtliche Werke in Einzelausgaben* (1985a) und *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933* (1985b) werden im Text mit GW, SW bzw. AdB abgekürzt.

untersucht werden, wie Walser die Aporie, das gesprochene Wort literarisch nicht wirklich zum Sprechen bringen zu können, lakonisch zuspitzt und in ein "Buchstabenhervorbringungsgebiet" (SW XVII, 26) verwandelt, das in seiner "scheinbar [...] völlig absichtslosen und dennoch anziehenden und bannenden Sprachverwilderung" (Benjamin 1978 [1929], 126) karnevalesken Gebärden gleicht.

Robert Walsers Prosa wirkt zugleich absichtslos und absichtsvoll. Clownerie, Komik, burleske Sprachfaxe und Theatralik wurden in der Forschung immer wieder hervorgehoben. Walter Benjamin prägte in seinem 1929 entstandenen Walser-Essay den Topos von Walsers "Geschwätzigkeit" (Benjamin 1978 [1929], 127), seitdem ist kaum eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung um die "Sprachverwilderung" (ivi, 126) und "Sprachgirlanden" des Schweizer Autors (ivi, 127) herumgekommen: Lothar Kurzawa (1991) verweist auf die performative Leistung von Walsers Sprache, Horst Ehrbauer versteht Walsers Prosa als "monologisches Spiel" (Ehrbauer 1978), das der Autor von der Bühne auf das Papier verlegt, Dieter Borchmeyer akzentuiert die "Künstlichkeit" eines bühnenähnlichen, zum Zuschauer (sic) hin offenen "Wortlaboratorium[s]" (Borchmeyer 1987), und Annette Fuchs spricht sogar von einer "Dramaturgie des Narrentums" (Fuchs 1993 [1991], 13), wenn sie das Komische mit Blick auf die Subjektivitätskonstitution in ihr Recht setzt. Der erste, der die Mündlichkeit in Walsers Schrift systematisch herausgearbeitet und auf ihren historischen und mediengeschichtlichen Ort bezogen hat, ist Dieter Roser (1994). Er erachtet Walsers Mündlichkeit als "fingiert", weil sie in der Schrift eine neue, zweite Unmittelbarkeit von scheinbar "real" präsenten Stimmen simuliert. Gemeinsam ist diesen Beiträgen, dass die Glaubwürdigkeit ganz der Überzeugungskraft von Sprache überantwortet wird. Die angesprochenen Leser werden zunehmend prioritär. Meine These besteht darin, die "Zungengelenkigkeit" (SW VIII, 42) des Walserschen Stils als karnevalesk zu bezeichnen, weil sie zur Figur einer oszillierenden Schreibgebärde wird, in der die herkömmliche Lektüreerfahrung versagt und einzig noch das gemeinsame Lachen von Leser und Autor als Reaktion auf das Weltgeschehen möglich ist. Die Literaturtheorien des Russischen Formalismus stellen das terminologische Grundgerüst dar, anhand dessen das Modell karnevalesker Verfahren in den Texturen Walsers skizziert werden soll. Die in den Einzeltextanalysen gewonnenen Befunde verdanken sich ein er Selektivität der analysierten Textdaten im Horizont bestimmter Fragestellungen, die andere Textdaten notwendigerweise unberücksichtigt lassen muss.

Wenn in zahlreichen von Walsers Prosastücken das Theatralische sowohl Motiv als auch Metapher des eigenen literarischen Anspruches ist (vgl. Böschstein 1983), so eignet sich auch der Begriff des "Narren", um den Zusammenhang zwischen dem Rollenspiel der Figuren, der Komik, der Naivität und dem Karnevalesken zu erarbeiten. Nach dem russischen Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail Bachtin ist es das Recht des Narren, "nicht anerkannte Sprachen zu sprechen und die anerkannten böswilligen zu entstellen" (Bachtin 1979, 284). Für Walsers Figuren ist es durchaus nicht selten, in vollständiger Umklammerung von Schreibdisziplin und Verwaltungsroutine ein Potential zur Recodierung von Machtbeziehungen zu erkennen und in immer wieder neuen Anläufen die Armut der modernen Verwaltungssprache zu entblößen. Ein Beispiel:

Spät bis alle Nacht herumziehende Jünglinge besangen auf Mandolinen, die sie meisterhaft zu handhaben schienen, die Größe des Verhaltens der Wirtschaftlichkeit des Vaterlandes. Auf den nahen Bergen standen riesige Erinnerungsgestalten, obwohl ich kaum sagen kann, was ich eigentlich damit meine, aber nicht wahr, es klingt so schön, und meine Wörter können vielleicht mit Tänzerinnen verglichen werden, die die Verklumpung und Verhudelung alles Ideellen zur vielleicht etwas grotesken Darstellung bringen. (AdB I, 43)

Wenn Walser seine Worte mit Tänzerinnen verglichen wissen möchte, so deshalb, weil er dadurch die Figur der eigenen Textbewegung wieder aufgreift. Der Tanz als Motiv und Metapher zeigt den Versuch, den begrifflichen Inhalt der Sprache durch einen spielerischen Umgang zu verdrängen. Peter Utz erscheint die bildsprachliche Überhöhung von Walsers Schreibbewegung so signifikant, dass er davon den Titel seiner wegweisenden Studie „Tanz auf den Rändern“ (1998) ableitet. ‚Tanz‘ wird zur Metapher einer Schreibenthemmung, die Walser sich selbst und anderen Dichtern empfiehlt“ (Utz 1998, 362) „Prachtvoll, wie meine Dichterhand über’s Schreibpapier hinfliegt, als gliche [sie] einem begeisterten Tänzer.“ Um parodistisch jene „Verlumpung und Verhudelung alles Ideellen“ (AdB I, 43) hervorzutreiben darf der Narr natürlich an keiner Stelle verharren. Als Sprachjongleur vermischt er poetische Redesplitter mit prosaischen und deckt so das Repressive eines verwalteten Diskurses auf (vgl. Fuchs 1993 [1991], 170). Der Tanz als bewegliche Metapher und Metapher der Beweglichkeit soll der Sprache in ihre erstarrten Satz-Glieder fahren. In Walsers Feuilleton-Text „Die deutsche Sprache“ (1919) wird deutlich, wie sich die körperliche Dynamik des Tanzes in der Sprache entbindet:

Jetzt ist [die deutsche Sprache] müd und schläfrig, die Glieder sind matt, die Worte klanglos. Sie scheint gelähmt, wird aber wieder springen und tanzen und die Behendigkeit besitzen, die sie früher besaß [...] Sie ist verirrt, sie weint, wird aber den Weg finden und hellaufachen. (AdB I, 63)

Walser übersetzt den Tanz metaphorisch in die Sprache, um ihn ihr gewissermaßen einzuverleiben und sie auf diese Weise von innen her zu revitalisieren (vgl. Utz 1998, 439). Gleichzeitig stellt er, indem er sich ohne festen Bodensatz hin und her bewegt, die Legitimität der bestehenden Ordnung in Frage. Er teilt also weder die formale Dimension, noch den „working consensus“ (Goffmann 1956, 21) der Gesellschaft. Seine einzige, negativ definierte Norm besteht in der permanenten Erwartungsdurchbrechung. Die typische Ablehnung gängiger ästhetischer Normen, die Lust an der entleerten Sentenz, an der Tautologie und am Spiel mit unterschiedlichen Redewelten verführen dazu, die Texte als komisch zu rezipieren. Diese Leseart hängt freilich von der individuellen Disposition ab: Ob und wie sehr einen Walsers Texte zum Lachen bringen ist zwar für die ästhetische Erfahrung entscheidend, aber nicht operationalisierbar (vgl. Fuchs 1993 [1991], 14).

Voraussetzung und Bedingung dafür, daß sich etwas komisch ausnimmt [...], sind aufgrund der historischen, sozialen, kulturellen, psychischen, situativen Faktoren so komplex und problematisch, ein allgemein verbindlicher und gültiger Begriff des Komischen ist so unabsehbar, daß ich es für ausgeschlossen halte, die Behauptung, hier handle es sich – im Hinblick auf Intention oder Rezeption – um Komik, so zu verifizieren, daß diese Behauptung [...] absolut intersubjektive Verbindlichkeit gewönne. (Preisendanz 1976, 156)

In letzter Instanz entscheidet die konkrete Lektüre darüber, inwieweit Walsers Prosa mit dem Begriff des Komischen beschrieben werden kann. Gestützt wird der Ansatz jedenfalls von Wolfgang Preisendanz’ einschlägiger Analyse des Humors als eines ästhetisch relevanten Begriffs. In seinen Darlegungen zum Humor als Rolle bindet der Literaturwissenschaftler den Humor an eine schauspielerische Inszenierung. Diese beruht auf dem Rollenbewusstsein des Humoristen:

Humoristische Darstellung, ästhetischer Humor bedeutet demnach, daß die humoristische Subjektivität primordialer Gegenstand der Kommunikation ist. Damit ist das Rollenhafte des Humors im Grunde schon bestätigt. (Ivi, 428)

Der ästhetische Humor bzw. die ästhetisch verarbeitete Komik ist nicht schlechthin eine Optik, eine Perspektive oder Lebenseinstellung. Vielmehr handelt es sich um ein reflexives Darstellungsverfahren, durch das sich eine nicht-repressive Subjektivität kommuniziert. Damit ähnelt es einem „skaz“ (Сказ), darf aber wohl doch nicht damit verwechselt oder zusammengeworfen werden.

Der von den russischen Formalisten geprägte Begriff bezeichnet ein Verfahren „literarisch fingierte[r] Mündlichkeit“ (Strätling 2017, 26). Anfang des 20. Jahrhunderts wurde *skaz* von Vertretern der russischen Formalen Schule für eine mehr oder minder genau bestimmte Gestaltung der Erzählinstanz in der Kunstprosa verwendet und ist in diesem Sinne in die Erzähltheorie eingegangen. In Boris M. Ėjchenbaums Skizze „Illjuzija skaza“ („Die Illusion des skaz“), die 1918 als erste Überlegung zu diesem Thema überhaupt publiziert wurde, wird dieser spielerische Modus der Literatur im Sinne eines spezifischen Umgangs mit dem schriftlichen Text hervorgehoben. Anhand von Nikolaj Vasil'evič Gogol' Petersburger Erzählung „Šinel“ (*Der Mantel*, 1842) differenziert Ėjchenbaum zwei unterschiedliche *skaz*-Typen aus:

den narrativen und 2. den reproduzierenden skaz. Der erste beschränkt sich auf Witze, auf vom Sinn her bestimmte calembours u.ä.; der zweite führt die Verfahren der Wortmimik und -gestik ein, erfindet besondere, komische Artikulationen, vom Lautlichen bestimmte calembours, kapriziöse syntaktische Konstruktionen usw.²

Die dominante Form des *skaz* in „Šinel“ sei letzterer Typus. Die Verbindung von Passagen deklamatorisch-pathetischer und sentimental-melodramatischer Art führe zu jener Stilgroteske, „in der die Mimik des Lachens mit der Mimik der Trauer abwechselt“ (Ėjchenbaum 1969b [1918], 147). Dies ist auch ein Spezifikum von Walsers Texten. Die Demarkationslinie zwischen Lachen und Weinen lässt sich nicht nachvollziehen:

Ein Dichter beugt sich über seine Gedichte, deren er zwanzig gemacht hat. Er schlägt eine Seite nach der anderen um und findet, daß jedes Gedicht ein ganz besonderes Gefühl in ihm erweckt. Er zerbricht sich mit großer Mühe den Kopf, was das wohl für ein Etwas ist, das über und um seine Person schwebt. Er drückt, aber es kommt nicht heraus; er stößt, aber es geht nicht hinaus; er zieht aber es bleibt alles, wie es ist, nämlich dunkel. Eins aber ist sicher, der Dichter, der sie gemacht hat, weint noch immer über das Buch gebeugt; die Sonne scheint über ihn; und mein Gelächter ist der Wind, der ihm heftig und kalt in die Haare fährt. (GW I, 111)

Der Text spiegelt die Spaltung der Sprache und des Subjekts: einmal tief in sich verkrochen, weinend, einmal außer sich, im Gelächter. Die Darstellung hebt diese Spaltung aber auf: Walser scheint über sich, den Dichter, zu sprechen, der sich selbst liest. Innen und Außen sind so ineinander verschränkt, dass außen steht, wer von innen und übers Innen spricht und umgekehrt (vgl. Hart Nibbrig 1987, 159).

In seinen Schlussfolgerungen kommt Ėjchenbaum nochmal auf seine Differenzierung des komischen *skaz* zurück und ordnet beiden Formen je einen bestimmten Typ von Erzähler zu:

²Übers. von Striedter in Ėjchenbaum 1969b [1918], 123-124. Orig. ivi, 122: „При этом можно различать два рода комического сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые ламбуры, прихотливые синтаксические расположения и т. д.“

Es ergab sich, daß dieser *skaz* kein narrativer, sondern ein mimisch-deklamatorischer war: nicht ein volkstümlicher Erzähler, sondern ein Darsteller, fast ein Komödiant, verbirgt sich hinter dem gedruckten Text des *Mantel*.³

Was Ejchenbaum am Beispiel von Gogol's "Šinel" herausstellte, gilt auch für Robert Walser: Der Erzähler wird zum Darsteller, sein Ton "nimmt den Charakter einer grotesken Gebärde oder einer Grimasse an" (Ejchenbaum 1969b [1918], 149):

Mir deucht auch diese Selbstverständlichkeit sehr merkwürdig, aber ich halte mir die Hand vor den Mund, sonst fallen noch viel viel mehr Eigentümlichkeiten daraus heraus, es könnten ihrer leicht zu viele werden, meinst du nicht auch? (AdB I, 90)

Die Sätze werden nicht mehr vornehmlich nach logischen Prinzipien gebildet und miteinander verbunden, sondern "mehr nach dem Prinzip ausdrucksvoller Rede, in der der Artikulation, der Mimik, den lautlichen Gesten usw. eine besondere Rolle zufällt" (Ejchenbaum 1969b [1918], 129):

Die Langsamkeit, die mir eigen ist! Essays schreibe man nicht bloß, nein, man lächle, hauche sie blitzartig. Sie müssen wie geatmet sein und sollen Ähnlichkeit mit etwas Auftretendem haben, das so gleich gefälligst wieder verschwindet. (SW XVIII, 220-221)

Wenn Texte also "nicht bloß erzählen, nicht nur sprechen, sondern mimisch und artikulatorisch Worte reproduzieren", so eröffnet das lebendige Spiel des *skaz* ein "Spiel mit der Realität" (Strätling 2017, 128), das über theatrale Qualitäten verfügt. Es scheint, als würde Walser in seinen Texten bewusst mit dem gesprochenen Wort spielen und damit einen Raum der Ambivalenz zwischen Fiktion und Realität eröffnen, in dem ein Sachverhalt in immer wieder variierender Art und Weise dargestellt und interpretiert und eine Erwartungshaltung enttäuscht wird, ohne dass eine weitere, angemessene Deutungsweise bereitstehe. In "Problema skaza v stilistike" (Das Problem des *skaz* in der Stilistik, 1925) betont Viktor Vinogradov fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Ejchenbaums Aufsatz, dass *skaz* aber auch mehr und anderes ist als eine Sprechtheorie der Schrift:

Der *skaz* ist die eigenwillige literarisch-künstlerische Orientierung am mündlichen Monolog des narrativen Typs, er ist die künstlerische Imitation der monologischen Rede, welche, die Erzählfabel gestaltend, sich scheinbar als unmittelbarer Sprechvorgang aufbaut. Es ist völlig klar, dass der *skaz* nicht notwendig ausnahmslos aus spezifischen Elementen der mündlichen lebendigen Rede bestehen muß, sondern auf sie fast völlig verzichten kann (vor allem, wenn seine sprachliche Struktur sich vollkommen in das System der Literatursprache einfügt).⁴

³ Übers. ivi, 147. Orig. ivi, 146: "Выяснилось, что сказ это – не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант, скрывается за печатным текстом 'Шинели'".

⁴ Übers. von Striedter in Vinogradov 1969 [1925], 191. Orig. ivi, 190: "Сказ – это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения. Совершенно ясно, что 'сказ' не только не обязан состоять исключительно из специфических элементов устной живой речи, но может и почти вовсе не заключать их в себе (особенно, если его словесная структура вся целиком укладывается в систему литературного языка)".

Vinogradov beschreibt den *skaz* nicht als Imitation mündlicher Rede, sondern sieht dessen weitergehende Möglichkeiten als stilistisches Phänomen. *Skaz* gibt dem Schriftsteller nicht nur den Umgang mit mündlichen Äußerungsformen auf, sondern ermöglicht ihm, neben dem “Inventar von Volksdialekten, Jargons” auch frei über die “verschiedenen Genres [...] schriftliche[r] Rede” (Vinogradov 1969 [1925], 201) zu verfügen. Innerhalb des Erzählwerks charakterisiert die durch den *skaz* vorgegebene mündliche Rede nämlich eine künstlerische Konstruiertheit, die ihrerseits die bekannten Formen der mündlichen Rede “erheblich veränder[t]” (ivi, 179). Indem die mündliche Sprache in die Schriftsprache eingeht, nimmt sie selbst deren Elemente auf. Damit generiert *skaz* Wortformen, deren Stellenwert sich noch und gerade im schriftlichen Text gestaltet. Diese Verflechtung in der Literatursprache kann als karneavaleskes Schreiben konzeptualisiert werden. Walser exponiert es folgendermaßen:

Die Feder spricht dieses Wort aus, nicht mein Mund, aber die Stahlfeder ist der lautlose und klangvolle Mund des Schriftstellers [...]. (SW XIX, 139)

Die Frage klöpfelt mir auf die Achsel, ob ich hier leise oder laut schrieb; ebenso frage ich mich, ob vorliegende Skizze spitzig oder stumpf töne. (SW XIX, 97)

Darf ich ihn nunmehr, nachdem ich ihn mit obigen einleitenden Worten dem werten Leser vorgestellt habe, selber reden lassen? (SW XXVIII, 50)

Auch Ejchenbaum plädiert für eine vom Buchstaben losgelöste Wahrnehmung des Wortes, das für ihn eine “lebendige, bewegliche Tätigkeit ist, die von der Stimme, der Artikulation und Intonation gebildet wird, zu denen dann Gesten und Mimik hinzutreten” (Ejchenbaum 1969a [1918], 161). Für Ejchenbaum ist das Moment der Lebendigkeit des Erzählens grundlegend⁵. Dessen Ursprünge sah er abseits der “Gelehrsamkeit” (ivi, 465) des Schrifttums in den Erzählungen von alten Bäuerinnen und Figuren aus der Volkspoesie:

Das Schrifttum ist für den Wortkünstler nicht immer ein Positivum. Ein richtiger Wortkünstler trägt die primitiven, aber organischen Kräfte des lebendigen Erzählens in sich. Aufgeschriebenes ist in seiner Art ein Museum.⁶

In seiner Studie “Leskov i sovremennaja proza” (Leskov und die moderne Prosa, 1925) bestimmt Ejchenbaum *skaz* als “Deformierung” der Literatursprache, welche die “Fühlbarkeit des Worts” (Ejchenbaum 1969c [1925], 231) erhöhe. Insofern kommt auch Walser durch seine konsequente Bewegung hin zum “fühlbaren Wort”⁷, zum *skaz*:

Sie hörten vielleicht mehr auf meine Stimme als auf den Inhalt meiner Darlegung. Als ich sprach, war mir, meine Rede würde zur körperlichen Form, woran sie sich mit ihren Augen weideten. Sie schauten mit glänzend-schönen-ehrlichen Augen auf mich. Weißt du, es war so, als würde jedes Wort, das mir zum Mund heraustrat, zu einer Frucht, die ich ihnen gleichsam zum Essen darböte. (GW X, 521)

⁵ Darin gleicht er Nietzsche, der aus Tautenburg an Lou von Salomé [z]ur *Lehre vom Stil* schreibt: “Man muß erst genau wissen: ‘so und so würde ich dies sprechen und vortragen’ – bevor man schreiben darf. Schreiben muß eine Nachahmung sein” (Nietzsche 1988, 244).

⁶ Übers. von Striedter in Ejchenbaum 1969 [1918], 167. Orig. ivi, 166: “Письменность для художника слова – не всегда добро. Настоящий художник слова носит в себе примитивные, но органические силы живого сказительства. Написанное – это своего рода музей”.

⁷ Übers. d. Verf. Orig. Ejchenbaum 1969c [1925], 231: “ощутимое слово”.

Da auch die Lautinszenierung eine Rolle spielt, wird die Beziehung zwischen Wort und Schrift verwischt. Im Textaufbau des vornehmlich erzählerischen Werks kündigt sich eine Gattungsexzentrizität⁸ an, die sich auf poetisch anmutende, gattungstheoretisch gesättigte Beobachtungen stützt. Neben lyrischen Einschüben gewinnt Walsers Prosa zunehmend an Dialogizität, sie tritt in unübersehbare Nähe zum Drama:

Ein Wort ums andere flog aus mir heraus wie Wanderer aus einer Herberge ins Freie, wenn es tagt. Es war etwas Helles, Aufgestandenes, Gewecktes und darum Weckendes an mir, während ich redete. Die Hörer bewegten ihre Lippen, als sprächen sie mir alles nach, und ich brauchte mich mit dem Schallenlassen meiner Stimme nicht anzustrengen, da es im Raum, der uns einfaßte, still blieb. (GW X, 522)

Der Übergang vom narrativen zum performativen Modus ist augenscheinlich: “Alles wird nicht mehr als Erzähltes wahrgenommen [...], sondern als etwas, was sich vor unseren Augen auf einer Bühne vollzieht” (Ėjchenbaum 1969c [1925], 209). Durch verschiedene Verfahren der “Wortmimik” (ivi, 123) wird der Erzähler zu einem Darsteller oder Schauspieler, er bestimmt “die Komposition [...] durch ein gewisses System verschiedenartiger mimisch-artikulatorischer Gesten” (ivi, 125). So findet ein Übergang vom Erzählen zum Darstellen statt, der beim Leser das “Gefühl des Wortes als besonderes, von der Physiologie bisher unberücksichtigtes Gefühl” (Ėjchenbaum zit. b. Strätling 2017, 127) stimuliert. Jurij Tynjanov spitzt diese These später zur Formulierung “der *skaz* macht das Wort sinnlich wahrnehmbar” (Tynjanov 1982 [1924], 82) zu:

[D]ie ganze Erzählung wird zu einem an jeden Leser gerichteten Monolog -, und der Leser tritt ein in die Erzählung, beginnt zu intonieren, zu gestikulieren und zu lächeln, er liest die Erzählung nicht, sondern er spielt sie. Der *skaz* führt anstelle des Helden den Leser in die Prosa ein. Hier liegt sein enger Zusammenhang mit dem Humor. Humor lebt vom Wort, das reich an gestischer Kraft ist und an die Sinne appelliert – durch das zudringliche Wort. [...] der komische *skaz* [rundet] das Wort gewissermaßen physisch [...].⁹

Walsers zahllose Szenen zwischen mündlicher und schriftlicher Aktivität heben die sprachlichen Hierarchien aus den Angeln. Meta-mediale Praktiken wie “sekundäre Oralität” (vgl. Ong 1982) und “lautes Schreiben” (vgl. Sorg 2007) sowie die Figur des “Vor Augen Stellens” (vgl. Todorow 2005) wurden von der Kritik auf vielfältige Weise reflektiert. Die Absicht der vorliegenden Arbeit besteht darin, jenen Aspekt von Walsers poetischem Sprachraum zu akzentuieren, der Machtverteilungen fluktuiert und endgültige Entscheidungen aus herkömmlichen Kommunikationsformen aufhebt. Performative Theatralik und Mehrstimmigkeit dienen dem Autor als kreatives Ferment, um die Aufmerksamkeit auf das Akustische, auf Stimmen, Sprache und Klänge des Mündlichen zu lenken, was eine zunehmende Permeabilität zu den virtuellen Adressaten zur Folge hat. Dieses Verfahren verfolgt den spezifischen kommunikativen Zweck, eine “Lachgemeinschaft” herzustellen und ich würde es im Sinne Bachtins als “karnevalesk”

⁸ Den Begriff der “Gattungsexzentrizität” übernehme ich von Carsten Dutt (2008, 52): “Walsers *Skizzen* – Gattungsexzentrizität und metaliterarische Reflexion” (2011). Walser läge es v.a. an “sprachspielerischer Distanz zur Begrifflichkeit der Gattungsklassifikationen und Gattungshierarchisierungen”, weshalb Dutt die “kreative Subversion eines Literaturverständnisses, das Textsorten in eine starre Wertskala, in das Oben und Unten einer konventionellen Rangordnung presst” konstatiert.

⁹ Übers. von Strätling 2017, 127-128. Orig. Tynjanov 1977, 160: “весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю - и читатель входит в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя. Здесь – близкая связь с юмором. Юмор живет словом, которое богато жестовой силой, которое апеллирует к физиологии, - навязчивым словом... комический сказ как-то физически наполняет слово”.

bezeichnen. An der Stiluntersuchung einiger konkreter Beispiele aus Walsers Bleistiftaufzeichnungen soll dies verdeutlicht werden.

Die 526 Blätter, für die sich der Terminus "Mikrogramme" eingebürgert hat, stehen im Zeichen jenes exzentrischen Umgangs mit Gattungsbezeichnungen, den Walser gelegentlich programmatisch als "Seltsamkeitsstil" (AdB I, 90) bezeichnete:

O, wenn ich in diesem Seltsamkeitsstil Bände füllte? Was hast du diesbezüglich für eine Meinung? Selbstverständlichkeiten zu Unerhörtheiten auseinanderspinnen. Enorm! (AdB I, 90)

Wort für Wort lässt sich dieser witzige, selbstreflexive Kommentar mit den Überlegungen zum *skaz* zusammenbringen. So geht es beim Auseinanderspinnen des Selbstverständlichen um eine Positionsbestimmung des Wortes, weniger gegen die als vielmehr in der Schrift. Dies macht eben jenen grotesk anmutenden "Seltsamkeitsstil" (AdB I, 90) aus, in dem sich das Karneleske des Subjekts realisiert. Indem er seine Texte mit "Witz würzen und Lachhaftigkeit zu verschönern" (AdB I, 283) sucht, kommuniziert Walser eine humoristische Subjektivität auf eine nicht-diskursive Weise:

Und nun hineingesprungen in's Milieu unserer allerneusten Geschichte. (AdB I, 111)

Was meinst du, wer der Franzose gewesen ist? Aber ich möchte mich hüten, diesbezüglich etwas zu verraten. Es kommt ja passenden Ortes schon heraus. (AdB I, 86)

Die eingeschobenen Fragen in Walsers Prosa ermöglichen trotz ihres zunächst "monologischen" Charakters eine innere "Dialogizität" und "Mehrstimmigkeit", wie sie Bachtin beschreibt. Die oben zitierten Textbeispiele machen deutlich, dass der Erzähler ein "familiäres" (Bachtin 1990 [1969], 49) Bündnis mit dem Leser eingeht, wie es nach Bachtin zur Tradition des Karnelesken gehört:

Die [...] Karnevals-Kategorien, besonders die Kategorie der freien Familiarisierung von Mensch und Welt [...] förderte die Zerstörung der epischen und tragischen Distanz und die Versetzung des Dargestellten in die Zone des intim-familiären Kontakts. Sie beeinflusste wesentlich die Organisation des Sujets, den Aufbau von Sujetsituationen, sie bestimmte die (in den hohen Gattungen nicht mögliche) spezifische Familiarität der Einstellung des Autors zu seinen Helden, sie brachte in alles die Logik der Mesalliancen und der profanierenden Erniedrigungen hinein, sie veränderte endlich den Wortstil der Literatur. (Ivi, 49-50)¹⁰

Zwar hat Bachtin in Zusammenhang mit der Karnealisierung der Literatur vor allem den polyphonen Roman vor Augen, es liegt aber auf der Hand, dass sich auch Komik und Humor damit in Verbindung bringen lassen. Für Walsers Literatur gilt freilich, dass sich die karnevalistische Tradition besonders im "reduzierten Lachen" (ivi, 67) äußert:

¹⁰ Übers. von Kaempfe in Bachtin 1990 [1969], 49-50. Orig. Bachtin 1972 [1929], 209-210: "Эти карнавальные категории, и прежде всего категория вольной фамильяризации человека и мира... Фамильяризация способствовала разрушению эпической и трагической дистанции и переводу всего изображаемого в зону фамильярного контакта, она существенно отражалась на организации сюжета и сюжетных ситуаций, определяла особую фамильярность авторской позиции по отношению к героям (невозможную в высоких жанрах), вносила логику мезальянсов и профанирующих снижений, наконец, оказывала могучее преобразующее влияние на самый словесный стиль литературы".

Es bestimmt zwar weiterhin die Struktur der Gestalt, wird aber stark gedämpft. Wir sehen gleichsam die Spur des Lachens in der Struktur der dargestellten Wirklichkeit – das Lachen selbst hören wir nicht.¹¹

Das Lachen wird zurückgenommen, aber die fröhliche Relativierung durchzieht die Literatur als Grundprinzip. Bei Walser entspringt die Lust, die das verschluckte Lachen gewährt, einer Befreiung vom Druck des Verbotenen. Zugleich ist sie dessen stumme Affirmation (vgl. Hart Nibbrig 1981, 181). So heißt es im „Jakob von Gunten“ (1909):

Ich mag mich sehr, sehr gern am Herausschallen des Lachens verhindern lassen. Das kitzelt so wunderbar: es nicht loslassen zu dürfen, was doch so gern herausschießen möchte. Was nicht sein darf, was in mich hinab muß, ist mir lieb. Es wird dadurch peinlicher, aber zugleich wertvoller, dieses Unterdrückte. Ja, ja, ich gestehe, ich bin gern unterdrückt [...] etwas nicht tun dürfen, heißt, es irgendwo anders doppelt tun. (GW VI, 104)

Das feine, unterdrückte Lachen lädt den Leser ein, einzustimmen; die literarische Kunstübung soll ihm Spaß machen. Das Spiel, das Walser mit seinen Rezipienten eingeht, ist oft dialogisch angelegt, dabei ironisch und freilich nicht selten raffiniert gebrochen. So zielt der Autor denn auch nicht auf das simpel regressive Lachen eines erzählten Witzes, sondern eher auf jenes der Erweiterung und Befreiung (vgl. Greven 1992, 82). Dies gilt einerseits für die frühen Romane, v.a. aber für die Berner Prosa, in der sich immer mehr disparate Motive, paradoxe Sprachfiguren, verdeckte Zitate und vieldeutige Chiffren finden, welche eine ambivalente Zuwendung zum Publikum veranschaulichen. Je mehr sich das Erzählen aus dem Diktat einer sprachlich allmächtigen, homogenisierenden Erzählinstanz emanzipiert, desto deutlicher treten die Überblendungen unterschiedlicher Sprach- und Lebenswelten hervor (vgl. Utz 2015, 256). Diese wiederum deuten auf eine innere Mehrstimmigkeit des Erzählens hin. Im „Räuber-Roman“ (1925) werden nicht nur das Erzähler-Ich und die Titelfigur aneinander gebunden, sondern in die Erzählerstimme mischen sich zusätzlich die gesellschaftlichen Ansprüche, die der Räuber geschickt internalisiert: „Was ich für ein vieltöniger Mensch bin, ein wahres Orchester“ (AdB I, 243). In der kombinatorischen und abschweifenden Erzählweise, die sich durchgehend selbst kommentiert, widersetzt sich der Roman den bürgerlichen Ansprüchen und durchkreuzt wiederholt die Erwartungshaltung. Gleichzeitig offenbart sich in der Differenz zwischen literarisch-ästhetischer Autonomie des Schriftstellers und der gesellschaftlichen Erwartungshaltung an seine Produkte ein Plädoyer für die Anerkennung der humoristischen, parodistischen und arabesken Form. Damit schließt Walser an die von Bachtin gewiesene mittelalterliche „Lachkultur“ an, deren Universalismus eine „Gegenwelt gegen die offizielle Welt“, eine „Gegenkirche, gegen die offizielle Kirche“, einen „Gegenstaat, gegen den offiziellen Staat“ (Bachtin 1990 [1969], 32) aufbaut:

Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt. Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt. (Ivi, 48)¹²

¹¹ Übers. ivi, 67. Orig. ivi, 282: „Он продолжает определять структуру образа, но сам приглушается до минимума: мы как бы видим след смеха в структуре изображенной действительности, но самого смеха не слышим“.

¹² Übers. ivi, 48. Orig. ivi, 207: „Карнавальная же жизнь – это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот» (monde à l'envers). Законы, запреты и ограничения, определявшие строй и порядок обычной, то есть внекарнавальнoй, жизни, на время карнавала отменяются“.

Die kollaborative Autorschaft zwischen Räuber und Erzähler betrifft einerseits die Performanz der Darstellung selbst, ermöglicht aber andererseits, dass sich der Roman durch den Prozess seiner eigenen Produktion substituiert. Erzählzeit und erzählte Zeit gleichen sich an (vgl. Andres 1997, 144).

Während sich der Karneval in einem zeitlich festgelegten Rahmen bewegt, der womöglich erst die beruhigende Prämisse für närrische Ausschweife bildet, werden bei Walser die Grenzen dauerhaft suspendiert. An die Stelle der konventionellen, sozialhierarchischen Ordnung tritt ein anderer Beziehungsmodus. Dieser ist mit der Kategorie der Exzentrizität verbunden: Benehmen, Geste und Wort sind an keine hierarchische Stellung gebunden, sondern werden deplatziert. Diese Deplatzierung betrifft alle Werte, Gedanken und Phänomene. Darin begründet sich die karnevalistische Mesalliance:

Der Karneval vereint, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten. (Ivi, 49)¹³

Mit diesem dyadischen Prinzip wendet sich der Karneval gegen die von Staat, Kirche und Gesellschaft repräsentierte offizielle Kultur. Auch Walser ist Bestandteil einer Gesellschaft, die er gleichzeitig untergräbt. Die Spur des ambivalenten, "reduzierten Lachens" (ivi, 67) samt dem Verkleidungsspiel, der Parodie, der Neigung zum Grotesken, zur "Umstülpung" (ivi, 48) der Welt zieht sich von seinen frühesten Dichtungen durch sein gesamtes Werk. Walsers Loslösung von vorgegebenen Deutungsmustern wurde besonders in Valerie Heffernans Monographie "Provocation from the Periphery" (2007) hervorgehoben. Die Autorin weist nach, dass der Dichter durch bewusst eingesetzte Darstellungsverfahren wie Mimikry, Nachahmung, Parodie und Travestie seine marginale Position gegenüber dem Gesellschaftsbetrieb spielerisch-subversiv kundtut. Bachtin sieht in der Unterminierung der gefürchteten Autoritäten durch das Lachen Stimuli für die graduelle Veränderung der offiziellen Institutionen. In einem breiten Panorama übersteigter Kreativität werden die Autoritäten und Institutionen einem Lachen preisgegeben, das die Degradation in die regenerative Materialität des Unten feiert (vgl. Pilarczyk 2004, 31-32). Insofern findet eine indirekte politische Reaktion auf ein System abstrakt legitimierter Autoritäten statt, die auch bei Walser zu finden ist. So wie der Karneval sich zwischen Entgrenzung und Begrenzung bewegt, so oszillieren auch Walsers Figuren zwischen Perpetuierung und Veränderung ihres gesellschaftlichen Hintergrunds. Die Lachkultur des Karnevals äußert die besiegte Furcht vor Autorität, Macht und Gewalt. Damit ist es ein soziales und weltanschauliches Lachen, das eine gewisse utopische Freiheit impliziert:

Die Literatur als moderne Erbin des Karnevals hat für Bachtin [...] eine exzentrische (Sinn-) Position: Innerhalb der sprachlich-kulturellen Ordnungen befindlich ist sie gleichzeitig außerhalb dieser Normen angesiedelt. Ihre Außerhalbbefindlichkeit bezeugt die "umgestülpte Welt" des bachtinschen Karnevals, wo es innerhalb der (gesellschaftlichen, kirchlichen, sprachlichen) Hierarchie einen Freiraum gibt, von dem aus die herrschenden Ordnungen zwar nicht gestürzt, doch allerdings (schreibend) unterminiert werden könnten. (Gietema 1988, 429)

Wie der Karneval ein Schauspiel ohne Rampe ist, das eine festliche Gemeinschaft stiftet, eröffnet Walser eine nichtfiktive Wirklichkeit von Leser und Erzähler. Mit fortlaufenden Selbst-

¹³ Übers. ivi, 49. Orig. ivi, 209: "Карнавал сближает, объединяет, обручает исочетает священное спрофаным, высокое снизким, великое сничтожным, мудрое слупым и т.п."

unterbrechungen, Interjektionen, Kommentaren, Einfällen und Einwürfen entstellt der Autor die Geschlossenheit seiner Texte.

Mir ruft eine Stimme zu: "Befreien Sie sich doch endlich von all diesen Lappalien!" Ich erwiderte: "Schon gut, nur Geduld", und fahre fort. (AdB I, 100)

Stellen Sie sich das bloß vor, aber ich bitte Sie, da hört ja manches, wenn nicht überhaupt schon alles auf, vor allen Leuten, die aus dem Fenster schauten, pflegte er sie per Auto abzuholen. (Ivi, 124)

Die Karnevalisierung nach Art der hier zitierten Beispiele ist gemeinschaftsstiftend. Aus dem Verfahren der Komik entspringt eine sozialisierende Nähe, die sozusagen eine die Textgrenzen transzendierende "Lachgemeinschaft" (Röcke, Velten 2005) stiftet. Indem der Leser als Spielpartner einbezogen und Emotionen mit ihm geteilt werden, entsteht ein gemeinsamer Affekt, den Röcke und Velten folgendermaßen theoretisieren:

[Lachgemeinschaften] sind nicht auf Dauer angelegt, können sich rasch wieder auflösen, sie sind nicht auf eine bestimmte Teilnehmerzahl [...] fixiert und haben keine festen Orte. Sie schaffen keine verlässlichen Strukturen, sondern verändern sich fortwährend und enden ebenso spontan, wie sie entstanden sind. (Ivi, XV)

Zwar gibt es bestimmte soziale Voraussetzungen, aber eine Lachgemeinschaft muss nicht unbedingt immer auf der Basis einer bereits bestehenden Gemeinschaft gebildet werden. Sie entsteht und vergeht mit ihrem Lachen, weshalb sie als "an den Rändern offen, flüchtig und kontingent" (ivi, 130) charakterisiert wird. Walser funktionalisiert seine Texte, indem er auf die außertextliche Wirklichkeit anspielt, diese allerdings nicht einfach abbildet. Stattdessen setzt er die Komik ein, um nach außen, auf die Rezipientenebene hin zu wirken. Es geht also um eine komplexe Verbindung unterschiedlicher Ebenen von Textgestaltung und Textrezeption, bei der verschiedene Faktoren zusammenwirken, um einen Vergleich der Ebenen zu ermöglichen. Rhetorische Aufarbeitung der im Text dargelegten Komik kann dazu beitragen, dass der Rezipient sich zum Lachen angeregt sieht. Dazu kann der Erzählerkommentar einen entscheidenden Beitrag leisten:

"Ich danke dir", riefen zehn Vagabunden zusammen aus. Zehn Vagabunden? Um Gottes Willen, wo kommen denn die plötzlich alle plötzlich alle ungeniert her? Zehn Vagabunden, das wäre entsetzlich. Zum Glück ist's nur ein Fehler im Vortrag, gleichsam eine kleine Phantasieentgleisung. (Ivi, 113)

Indem die Komik als Brückenphänomen die Textgrenzen zu transzendieren vermag, leistet sie Entscheidendes im Hinblick auf die anthropologische Betrachtung der Gesellschaft, zu der sie gehört. Den vielen rhetorischen Anreden ist eine Außenwirkung eingeschrieben, die mit größter Vorsicht zu entziffern, aber aufmerksam gelesen von besonderem Erkenntniswert ist. In einem kurzen Dialog zwischen der Hauptfigur Lindner, einem reichen Erben, und seinem heruntergekommenen Schulfreund Brieger heißt es:

"Alte Kameradschaft, lieber weinerlicher Brieger, der du sicher schon seit vielen Jahren nicht mehr aus dem Weinen herausgekommen bist, rostet nicht", sprach er zu ihm, indem er ihm ermutigend auf die Vagabundenschulter klopfte. "Wenn ich dich bitten darf, lieber Lindner, so unterlaß dieses geringschätzungsausdrückende Schultertupfen gütigst", ermahnte das Stück Heruntergekommenheit das Stück im Aufstieg begriffensein. (AdB I, 112)

Durch das Prinzip der Benennung und die groteske Wortbildung verleiht Walser seinen Figuren ein komisches Metabewusstsein ihrer Rollenfunktion. Er sprengt die Erzähllogik mit der inzwischen vertrauten, parodistischen Erzähllogik humoristisch auf. Lässt sich der Leser auf diese intendierte Lachhaftigkeit ein, so ratifiziert er mit seiner körperlichen Reaktion das karnevaleske Bündnis mit dem Erzähler (vgl. Fuchs 1993 [1991], 131-132). Die Verfremdung des Sprachspiels intendiert den Umschlag in Nähe auf einer unkonventionellen Ebene. Sie stiftet eine in der modernen Literaturgesellschaft höchst ungewohnte familiäre Lachgemeinschaft.

Doch auch dieser karnevaleske Bund ist bei Walser nicht von Dauer. Das Verdeutlichen die oftmals abgründigen, tieftraurigen Verbeugungen des Narren vor dem Hofstaat seiner Leserschaft: "Aber ich bin ja nichts, ich kann ja nichts, habe in Gottes Namen nichts, und in dieser weiten großen Welt bin ich nur ein armer, schwacher, machtloser Mensch" (GW II, 217). Karnevaleske Lachbereitschaft kann nur noch gegen den Text auf ihre Kosten kommen. Dass Walsers selbsterklärte Habenichtse weiter "sorglos und heiter [...] durch das schöne grüne Land" (ivi, 217) wandern – das ist das politische Vermächtnis, das Walser seiner Leserschaft überlässt: "Ich habe nichts, du gutes Tier. Gern gäbe ich dir etwas, wenn ich etwas hätte" (ivi, 218). Als eine Art metaphysische Grünschnäbel führen sie einem vor Augen, wie man mit den Menschen sein kann, ohne eine Beziehung zu ihnen einzugehen. Ihr Narrenkleid werden sie dabei nicht los.

Bibliographie

- Andres Susanne (1997), *Robert Walsers arabeskes Schreiben*, Göttingen, Cuvillier.
- Bachtin Michail M. (1990 [1969]), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. und hrsg. von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main, Fischer. Orig. (1972 [1929]), *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, Izdat. Chudožestvennaja Literatura.
- (1979), "Das Wort im Roman" (1934-1935), in Id., *Die Ästhetik des Wortes*, hrsg. und eingeleitet von Rainer Grübel, übers. von Rainer Grübel, Sabine Reese, 154-300. Orig. (1975), "Slovo v romane", in *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 72-233, <https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/slov_rom.php> (11/2020).
- Benjamin Walter (1978 [1929]), "Robert Walser", in Katharina Kerr (Hrsg.), *Über Robert Walser*. Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 126-129.
- Borchmeyer Dieter (1987), "Robert Walsers Metatheater. Über die Dramolette und szenischen Prosastücke", in Paolo Chiarini, H.D. Zimmermann (Hrsg.), *Immer dicht vor dem Sturze [...]. Zum Werk Robert Walsers*, Frankfurt am Main, Athenäum, 129-143.
- Böschstein Bernhard (1983), "Theatralische Miniaturen: Zur frühen Prosa Robert Walsers", in Benjamin Bennett, Anton Kaes, W.J. Lillyman (Hrsgg.), *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*. Tübingen, Niemeyer, 67-81.
- Dutt Carsten (2008), "Was nicht in den Rahmen passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion", in Anna Fattori, Margit Gigerl (Hrsgg.), *Bildersprache, Klangfiguren, Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 49-61.
- (2011), "Walsers Skizzen – Gattungsexzentrizität und metaliterarische Reflexion", in Anna Fattori, Kerstin Gräfin von Schwerin (Hrsgg.), *Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa. Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*, Heidelberg, Winter, 199-211.
- Ehbauer Horst (1978), *Monologisches Spiel. Erklärungsversuche zu den narrativen Strukturen in der Kurzprosa Robert Walsers*, Nürnberg, Hans Carl.
- Ėjchenbaum Boris M. (1969a [1918]), "Die Illusion des skaz / Illjuzija skazza", in Striedter 1969, 160-167.
- (1969b [1918]), "Wie Gogol's Mantel gemacht ist / Kak sdelana Šinel' Gogol'ja", in Striedter 1969, 122-159.
- (1969c [1925]), "Leskov und die moderne Prosa / Leskov i sovremennaja proza", in Striedter 1969, 208-243.
- Fuchs Annette (1993 [1991]), *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, München, Fink.

- Gietema Eika (1988), "Narrenfreiheit oder Subversion? Versuch einer Funktionalisierung des Intertextualitätsbegriffs bei Arno Schmidt in Richtung auf die humoristische Subjektivität", *Neophilologus*, vol. 72, 418-433, doi: 10.1007/PL00020414.
- Goffmann Erving (1956), *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Doubleday Anchor.
- Greven Jochen (1992), *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*, Frankfurt am Main, Fischer.
- (2008), " 'Indem ich schreibe, tapeziere ich' - Zur Arbeitsweise Robert Walsers in seiner Berner Zeit", in Anna Fattori, Margit Gigerl (Hrsgg.), *Bildersprache, Klangfiguren, Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München, Fink, 13-32.
- Hart Nibbrig Ch.L. (1981), *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1987), *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Heffernan Valerie (2007), *Provocation from the Periphery. Robert Walser Re-examined*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Kurzawa Lothar (1991), " 'Ich ging eine Weile als Frau'. Subjektivität und Maskerade bei Robert Walser", in Klaus-Michael Hinz, Thomas Horst (Hrsgg.), *Robert Walser*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 167-179.
- Nietzsche F.W. (1988), "Briefe. Januar 1880 – Dezember 1884", in Id., *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. I, hrsg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München, dtv.
- Ong W.J. (1982), *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, übers. von Wolfgang Schömel, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Pilarczyk Heide (2004), *Der literarische Narr. Seine historische Entwicklung und moderne Adaption in Alfred Jarrys Faustroll und Albert Cohens Solal-Zyklus*, Münster, Lit.
- Preisendanz Wolfgang (1976), "Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit", in Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hrsgg.), *Das Komische*, München, Fink.
- Röcke Werner, Velten H.R., Hrsgg. (2005), *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkung von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Berlin-New York, De Gruyter.
- Roser Dieter (1994), *Fingierte Mündlichkeit und reine Schrift. Zur Sprachproblematik in Robert Walsers späten Texten*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Sorg Reto (2007), " 'Doch stimmt bei all dem etwas nicht'. Robert Walser als Vorleser eigener Texte", in Reto Sorg, Wolfram Groddeck, Peter Utz, et al. (Hrsgg.), *Robert Walsers 'Ferne Nähe'*, München, Fink, 61-74.
- Strätling Susanne (2017), *Die Hand am Werk. Poetik der Poesis in der russischen Avantgarde*, Paderborn, Fink.
- Striedter Jurij, Hrsg. (1969 [1925]), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, übers. von Jurij Striedter, München, Fink.
- Todorow Almut (2005), "Intermediale Grenzgänge: Robert Walsers Kleist-Essays", in Wolfgang Braungart, Kai Kaufmann (Hrsgg.), *Essayismus um 1900*, Heidelberg, Winter, 223-246.
- Tynjanov Jurij N. (1982 [1924]), "Literarisches heute", übers. von Brigitta Schroeder, Waltraud Schroeder, Wolfram Schroeder, in Ralf Schröder (Hrsg.), *Jurij Tynjanov Poetik. Ausgewählte Essays*, Leipzig-Weimar, Kiepenheuer&Witsch, 65-92. Orig. (1977 [1924]), "Literaturnoe segodnja", in Id., *Poëtika, istorija literatury, kino*, Moskva, Nauka, 150-167.
- Utz Peter (1998), *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers "Jetztzeitstil"*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (2015), "Inszenierungen der Sprache", in L.M. Gisi (Hrsg.), *Robert Walser Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, Metzler, 253-261.
- Vinogradov Viktor (1969 [1925]), "Das Problem des skaz in der Stilistik / Problema skaza v stilistike", in Striedter 1969, 169-207.
- Walser Robert (1978), *Das Gesamtwerk*, Bd. I-XII, Frankfurt am Main-Zürich, Suhrkamp.
- (1985a), *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 20 Bde.
- (1985b), *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 6 Bde.

OSSERVATORIO

Recensioni e discussioni



Citation: D. Battisti (2020) Zweig italiano, Italia zweighiana. Studi e prospettive. *Lea* 9: pp. 519-531. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12455>.

Copyright: © 2020 D. Battisti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Zweig italiano, Italia zweighiana. Studi e prospettive recenti

Diana Battisti

Università degli Studi di Firenze (<diana.luna.battisti@gmail.com>)

Abstract

The following article outlines the recent research work of Italian Germanists on Zweig's relation to Italy as well as the connections between his oeuvre and Italian Literature. My aim is to present some common trends among the most important opinions and results from the essays examined in this field. These are characterised specifically by the reworking of questions such as the relation between art and politics, the vision of history and Zweig's understanding of peace and pacifism. This understanding also offers interesting inputs for today's European Union discussion about cultural identity and reshaping international boundaries.

Keywords: Austrian literature, German-Italian Studies, Germanistics, Mitteleuropa, Stefan Zweig, 20th century

Credo che l'unico modo di parlare, di raccontare qualcosa della propria esperienza, sia parlare di altri. [...] La nostra identità è il nostro modo di vedere le cose. Se mi si chiedesse di parlare di me, istintivamente comincerei a parlare di altre persone, dei miei genitori, della compagna della mia vita, dei miei figli, di persone amate, dei miei amici, delle mie amiche, di maestri, di paesaggi, di luoghi, magari anche di animali, certo non di me; persino di storie che sono capitate ad altri ma che si sono in qualche modo integrate nella mia. E attraverso il modo in cui io parlerei di altre cose, di altre persone, si potrebbe forse capire qualcosa della mia capacità o incapacità di amare, del mio coraggio, delle mie paure, delle mie ossessioni, delle mie fedi, dei miei disinganni.
(Magris, *Fra il Danubio e il mare*, 2001)

La critica italiana recente dell'opera di Stefan Zweig mostra una rinnovata attenzione per le relazioni internazionali dello scrittore austriaco. In particolar modo, dalla vivace varietà di

studi apparsi negli ultimi anni emerge un filo rosso di pensiero che riflette sui rapporti di Zweig con l'Italia e sul ruolo della sua opera nella cultura italiana, mettendo in luce nuovi aspetti della ricezione: vicinanza, novità, rilanci di classici, attenta valorizzazione del patrimonio letterario, storico ed etico trasmesso programmaticamente come eredità europea dall'autore – drammaturgo e traduttore, poeta, giornalista, famoso soprattutto per le novelle e le innovative biografie – di origine ebraico-viennese¹.

Paola Paumgardhen, nel suo nuovo ritratto in chiave storico-culturale del celebre autore, si interroga sulle motivazioni di questo “rinascimento zweighiano” in Italia (2018, 16), rintracciandone molteplici: la scadenza dei diritti d'autore nel 2012, il centenario della Grande Guerra, l'interesse riacceso dal dibattito geopolitico per le idee sull'Europa e per l'idea di Unione Europea intesa come “sogno di un'Europa affratellata dalle diverse culture e dai molteplici popoli” (ivi, 17). Dalla ricostruzione critica della germanista napoletana emerge la figura di uno scrittore che si fa emblema di un profondo dissidio interiore tra patriottismo austro-tedesco e cosmopolitismo, da cui scaturisce un pensiero pacifista *sui generis*.

Quando la Prima guerra mondiale devasta l'Europa, milioni di uomini si combattono con assalti di baionette, raffiche di mitragliatrici, cannoni, carri armati, bombe, armi chimiche, gas asfissianti (per la prima volta utilizzati dai tedeschi ad Ypres, in Belgio, nell'aprile del 1915)². Armi distruttrici vecchie e nuove, duelli aerei, aviatori leggendari come il Barone rosso, cronache patriottiche costituiscono la trama di un'inaudita carneficina in cui muoiono circa nove milioni di soldati. Tutti insieme compongono un immane cadavere collettivo: quello del sogno d'Europa, per Stefan Zweig come per Walter Benjamin, che nel suo tentativo di ricostruzione globale dell'Ottocento muove lo sguardo tra le rovine, i resti, i sopravvissuti (Di Noi 2016).

A fine marzo 1914, Zweig si trova a Rouen con il poeta belga Emile Verhaeren, che saluta alla stazione, convinto di rivederlo in agosto senza sapere che si preannuncia l'invasione del Belgio. È stato osservato da molti interpreti e studiosi, non solo italiani³ come nei primi anni di guerra Zweig oscillò in maniera ambigua e contraddittoria tra patriottismo e antimilitarismo e come il suo iniziale sentimentalismo *großdeutsch* conviva con un forte ma forse ancora acerbo dissenso etico. Assegnato (grazie al suocero) al *Kriegspressequartier* (l'imperialregio Quartiere della Stampa di Guerra) in funzione di bibliotecario e direttore del “Gruppo letterario” di cui fanno parte Sokor, Polgar, Trebistch, Werfel e Rilke, cura le riviste patriottiche⁴. Il primo luglio 1915

¹ A proposito di questa nuova onda d'interesse per Zweig in Italia, ricordiamo che il 10 maggio 2018, alla fine del suo intervento alla conferenza “The State of the Union” organizzata a Fiesole dall'Istituto universitario europeo, il presidente della Repubblica Sergio Mattarella ha citato Stefan Zweig come nome che incarna “il grande monumento all'unità spirituale d'Europa”, riconoscendo nel suo lavoro un monito importante e da raccogliere alla luce della nuova ondata di nazionalismi che spazza l'Europa (<<https://www.quirinale.it/elementi/1340>>, 11/2020).

² “Iprite” verrà infatti chiamato il gas tossico impiegato in quella battaglia (e, com'è ormai noto, in seguito anche durante le scellerate imprese colonialiste italiane in Etiopia per colpire i civili). In italiano si vedano Cappellano, Di Martino (2006); Rochat (2008); in inglese Duchovic, Vilensky (2007), 944-948. Quest'ultimo tuttavia documenta che, contrariamente alla nozione secondo cui l'iprite, ovvero il cosiddetto *mustard gas*, viene adoperato per la prima volta nella Prima Guerra Mondiale, il gas in questione viene sintetizzato quasi un secolo prima basandosi su metodi sperimentati da alcuni chimici europei nel XIX secolo, enfatizzando come spesso le ricerche scientifiche preliminari all'invenzione di un'arma vengano avviate molto tempo prima che venga intrapresa a livello individuale o collettivo la decisione di organizzare la costruzione di un'arma da guerra.

³ Ad esempio, in Berger (1959); Holl (1995); Weinzierl (1998); Bodmer (2009); Brancy (2011).

⁴ Ricordiamo che, allo scoppio della Grande Guerra, sono molti gli intellettuali austriaci che aderiscono con entusiasmo al conflitto, ognuno nella propria funzione. Ancora piuttosto recente è l'uscita in lingua italiana di un'interessante raccolta di reportage di scrittori aderenti al *Kriegspressequartier* e destinati al fronte dell'Isonzo: si tratta di Alexander Roda, Karl Marilaun, Siegfried Geyer, Zoltán Franyó, Emil Kläger e Alice Schalek (conosciuta dal

la promozione a caporale (*Titularfeldwebel*) segna la svolta: la missione speciale in Galizia è un trauma di cui restano tracce dirette nelle novelle *Der Zwang* e *Bei den Sorglosen* e poi soprattutto in *Jeremias*, portato in scena a Zurigo nel 1917 (Paumgardhen 2018, 82-84). Il confronto tra la situazione reale e quella su carta stampata, ufficiale, propagandata si complica e al contempo si arricchisce con lo sviluppo dei rapporti intellettuali con figure come Romain Rolland e Bertha von Suttner, come dimostrato ampiamente da Arturo Larcati (2015a) e Giorgia Sogos (2013, 79-82).

All'approfondimento della particolare visione del pacifismo zweighiano ha rivolto la sua attenzione in più occasioni di studio Larcati, secondo un approccio ermeneutico che cerca il movente profondo del fare letteratura per Zweig⁵. Lo specialista, come vedremo più avanti, rintraccia alcuni interlocutori costanti nella relazione tra Zweig e l'Italia – una su tutti, Lavinia Mazzucchetti che lo accompagna sia prima che dopo gli anni dell'esilio (Schininà, Bonifazio 2014). Lo Zweig di Larcati è quindi sempre molto legato alle traduzioni italiane ma anche, come accennato poco fa, alla vita culturale francese o meglio francofona, ai nomi già citati di Romain Rolland ed Émile Verhaeren, alle traduzioni di Rimbaud e Verlaine e alla città di Parigi, capitale frenetica e irresistibile che lo avvince, lo richiama e lo seduce nei suoi labirinti urbani dal viaggio di maturità in poi, come ricorda Gabriella Rovagnati a proposito delle sue “pagine di viaggio e di libertà” (2016, viii-ix).

Si tratta in Zweig di un pensiero pacifista che si fonda e si confronta nell'incontro letterario con poeti e pensatori in prima linea contro l'avanzata dei nazionalismi, personaggi che si impegnano socialmente e politicamente sbilanciandosi ben più di Zweig stesso che – come è stato spesso sottolineato dalla critica ma anche dai contemporanei dell'autore – rimane piuttosto controllato, venendo a ricoprire quel duplice ruolo di araldo dell'apoliteo ma testimone della furia dionisiaca onnipresente costatogli tante accuse di vigliaccheria e tanti pesanti equivoci, alimentati fondamentalmente dalla sua ferma volontà di sottrarre la poesia alla Storia intesa in senso istituzionale e la figura dell'intellettuale ad un discorso di fungibilità ideologica.

Ciò emerge nitidamente anche nel saggio di Larcati “Stefan Zweigs heimliche Liebe zur italienischen Literatur” (2019b), in particolare quando viene affrontato il nodo del rapporto di amore-odio tra Stefan Zweig e Gabriele D'Annunzio: l'avversione ideologica verso la retorica del *poeta vates* e lo scenario che si apre dopo il 1934, quando anche l'Italia, dopo la Germania che lo ha inserito nella lista nera, come rifugio viene preclusa all'autore austriaco per via dell'Asse Roma-Berlino stipulato nel 1936, segnano la distanza incolmabile con un D'Annunzio ancora piuttosto a suo agio nel regime. Diffidente verso Mussolini, il quale da parte sua lo teme per il prestigio di cui il letterato italiano gode, forse per debolezza, per sfinimento, forse per opportunismo questi lascia che il fascismo sfrutti fino all'ultimo il suo nome e la sua celebrità, consentendo di fatto un processo di neutralizzazione e d'imbalsamazione tra le glorie nazionali che ancora oggi è al centro di dibattiti e polemiche⁶. Si profila in questo caso un doppio atteggiamento da parte di Zweig: da un lato l'ammirazione per l'autore delle *Laudi*, il grande innovatore del

pubblico italiano per il suo *Isonzofront* (1916; ed. it. 1977), voci che ci parlano nel libro di Marina Bressan (2012). Questi personaggi e le loro vicende ci offrono uno spaccato della vita al fronte e delle città coinvolte nella tragedia della guerra, consentendo ai lettori di considerare la totalità dell'evento secondo un'analisi di interazione tra guerra e società, in particolare delle *élites* culturali.

⁵ Alla particolare costellazione entro cui nasce e si sviluppa il pacifismo zweighiano è dedicato interamente il saggio di Arturo Larcati (2016).

⁶ I riferimenti sull'argomento sono sterminati. Senza ambire ad una panoramica esaustiva, qui si citano a mo' di esempio solo alcuni testi classici, come De Felice (1978); Spinosa (1987)], oltre ad alcuni studi che rientrano nella saggistica storica o nella critica letteraria recente: Festorazzi (2005); Hughes-Hallett (2013; ed. it. 2014); Canovi (2019); Salaris (2019).

linguaggio lirico, il genio, l'esteta; dall'altro il giudizio morale verso il falso profeta che rimane invischiato nelle trame di una politica incosciente che non si può, non si deve estetizzare⁷.

Originale ed inedita la documentazione del contatto con Ignazio Silone, a partire dal carteggio studiato da Larcati. A legare i due scrittori è sicuramente, come afferma il noto germanista, una comune "Auseinandersetzung mit der Rolle des Intellektuellen in einer Diktatur bzw. Mit der Frage nach Möglichkeiten und Grenzen des Widerstands" (Larcati 2019b, 44)⁸. Oltre all'importante intermediazione con Arturo Toscanini, Silone rappresenta un esempio etico: nonostante l'estraneità di Zweig al credo comunista di Silone ed in generale alla politicizzazione dell'arte tanto quanto alla già menzionata estetizzazione della politica, i due scrittori condividono la sorte di esiliati – il primo contatto epistolare avviene infatti nell'ottobre del 1937 (*ibidem*) – e la tensione verso i principi della solidarietà, della giustizia sociale, della libertà, concependo ognuno a modo suo una propria originale poetica dei vinti (come Erasmo e Castellio, così i contadini di *Fontamara*).

Giorgia Sogos, a proposito di quello che si potrebbe ribattezzare il personale "ciclo dei vinti" zweighiano, analizza la "scia dei perdenti" formata da Tersite, le due regine Maria Antonietta e Maria Stuart, l'umanista Erasmo e il profeta Jeremias, sottolineando la qualità morale del tema della sconfitta sia per quanto riguarda le biografie che le opere drammaturgiche: "dinanzi all'esaltazione della guerra, l'uomo può salvare se stesso non con la vittoria ma unicamente attraverso la sconfitta" (2013, 78). La figura di Jeremias nel dramma omonimo, analogamente al suo "fratello spirituale" Erasmo nello scontro con Lutero, incarnerebbe proprio questa accezione positiva della disfatta come possibilità di riscatto e di risveglio della coscienza (*ivi*, 83).

Con queste forti premesse e questo rigore enunciativo da parte di Zweig, così evidenziato dalla critica, colpisce ancor di più la sua incertezza e la sua miopia di fronte ai pericoli imminenti rappresentati dal Terzo Reich. Solo quando la psicosi antisemita esplose apertamente in tutta la Germania, lo scrittore inizia a mostrarsi turbato (*ivi*, 89-91)⁹ ma ciò non si traduce in una protesta attiva contro il regime: neanche di fronte alle *Bücherverbrennungen* del maggio 1933 il letterato viennese si lascia convincere dal gruppo del Pen-Club a partecipare a congressi apertamente antinazisti, o anche solo a cessare la collaborazione con lo Insel Verlag di Anton Kippenberg, nonostante le insistenze dell'amico Joseph Roth che guarda con legittimo sospetto all'editore filo-conservatore e fiancheggiatore dei nazisti. La momentanea collaborazione con Klaus Mann alla rivista *Die Sammlung* finisce con una presa di distanza e col ritorno ad una posizione di estraneità alla lotta politica: Zweig non è e non sarà mai un uomo d'azione, il suo intervento contro le pretese del regime si orienta piuttosto verso il progetto (fallito anch'esso) di radunare in Svizzera un gruppo di intellettuali coi quali fondare una casa editrice internazionale ed una rivista indipendente in grado di contrastare culturalmente la violenza e l'odio propagati dal regime (Prater 1972, 223-226).

Se l'ingenuità politica di Zweig lo spinge a misinterpretare gli eventi, è perché il suo sguardo spazia oltre i confini nazionali, la sua è una visione europea estranea alla politica, alle tensioni interne alla monarchia danubiana così come alla forza strisciante dell'antisemitismo nella capitale Vienna che diventa *Kabinett* del razzismo, del terrore e "krausiano laboratorio

⁷ Per approfondire la questione della "relazione pericolosa" tra Zweig e D'Annunzio si vedano le pagine ad essa dedicate in Larcati 2019b, 38-42.

⁸ Trad.: "confronto col ruolo dell'intellettuale sotto dittatura, o meglio con la questione delle possibilità e dei margini della resistenza". Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

⁹ Peraltro le scelte di Zweig non lo salvano affatto dagli attacchi personali degli antisemiti, a cominciare dal ritiro dalle scene del film tratto da *Brennendes Geheimnis* (Sogos 2013, 87-88).

della fine del mondo” (Paumgardhen 2018, 47-48): la tendenza zweighiana è quella di considerare il contesto storico-sociale come accessorio rispetto al soggetto principale della *Biographie*, “per cui la storia non è concepita come una successione di eventi, determinati da fattori sociali, politici ed economici ma appare simile ad una catastrofe naturale” (Sogos 2013, 260).

Difficile non pensare alla celebre *Vorrede* di Adalbert Stifter alle novelle *Bunte Steine*, manifesto di un mondo dimesso, crepuscolare, retto da quel *sanftes Gesetz* (mite legge) che non si manifesta nel fragore dei grandi avvenimenti storici quanto piuttosto in gesti quotidiani, apparentemente semplici e banali. Il mondo narrativo di Zweig è indubbiamente lontano da quello stifteriano, per certi versi addirittura contrapposto: al contrario dello scrittore di Oberplan, in Zweig il lettore è portato in mezzo ad inquietudini e angosce, violenze e drammi che invece in Stifter, seppur presenti, sono narrati per vie indirette, oblique, tipicamente attraverso le descrizioni delle stanze, dei mobili e degli accessori che diventano protagonisti al pari dei personaggi cui appartengono. Colpisce tuttavia questa concezione zweighiana della storia che accentua la dimensione privata, riportandola al livello del singolo, insieme alla fascinazione per il dettaglio biografico a scapito della contestualizzazione. Questa scelta gli è valsa pesanti critiche da alcuni contemporanei che bollano i suoi successi più clamorosi come *Trivialliteratur*, ad esempio l'amico di lunga data Benno Geiger nella propria autobiografia *Memorie di un veneziano* accusa il “carissimo Stefan” di voyeurismo, esibizionismo e financo di sensazionalismo, facendo riferimento in particolare al successo della *Maria Antonietta*, etichettata sostanzialmente come best-seller scritto sui panni sporchi dei potenti (Geiger 1958, 426).

Sogos sembra a prima vista concentrarsi solo sulle biografie ma a ben vedere intrattiene un fitto dialogo con studi paralleli. Frequente il richiamo a testi teorici su narrativa e drammaturgia, anzi forse inevitabile, perché in Zweig tutti i generi letterari si intrecciano: “nel lavoro di biografo convergono le sue massime doti di narratore: la finezza psicologica, tratto distintivo anche delle novelle, la componente teatrale e, infine, l'intuizione del collezionista, appassionato di manoscritti e di dipinti” (Sogos 2013, 14). La nuova visione della storia e la nascita della biografia moderna si collegano in questa lettura con la distruzione del “mondo di ieri” attuata nel conflitto, che porta al crollo delle strutture monarchiche in Germania e in Austria, parallelamente al consolidarsi del capitalismo industriale, inducendo la classe borghese a cercare stabilità e punti di riferimento (ivi, 21).

Quando si sente ormai intrappolato nel vicolo cieco della guerra, Zweig sceglie in effetti di aggrapparsi all'idea di stabilità e sicurezza, in un momento atroce di agitazione storica. Quando il mondo dell'*Austria felix* appare irrimediabilmente perduto, il suo cantore è portato dal senso di smarrimento e di dolore ad occuparsi della società contemporanea sviluppando una propria originale concezione della storia e ad interessarsi di temi storici quasi in chiave auto-terapeutica (ivi, 57). Non si tratta di una forma di resistenza atarassica, Zweig rimane tutt'altro che imperturbabile di fronte al suicidio d'Europa, ma soffre con malinconica compostezza, sublimando la sua contrarietà alla dittatura e alla violenza totalitaria su un piano estetico: la sua critica resta sommersa e sommersa, si ritrae nella scrittura che si fa sempre più introspettiva ed utopista.

Si tratta di una costante fondamentale per Zweig; non sorprende dunque che Paumgardhen voglia rimarcare quasi in via preliminare l'ammirazione del biografo per Kleist, inserendo a mo' di premessa in traduzione italiana un brano tratto da *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (Paumgardhen 2018, 9-12): per il modo in cui nei drammi kleistiani passioni, caos degli istinti, pulsioni primarie ed emozioni, sentimenti e ragioni chiarificatrici acquistano realtà in scena e anziché esplodere si controbilanciano in un equilibrio perfetto fra pressione e contropressione, si avrebbe quel raggiungimento dell'armonia suprema che raggiunge solo il *Doppelblick* di chi si consacra alla morte (Kleist che a 34 anni si spara una pallottola in testa, ma anche lo stesso Zweig suicida), quel “doppio sguardo” volto al passato ed al futuro di cui ci parla appunto *La lotta con il demone*.

Doppio sguardo, verrebbe da aggiungere, che ricorda da vicino quello dell'Angelo della Storia, l'*Angelus Novus* di Paul Klee successivamente reinterpretato da Walter Benjamin¹⁰ e Gershom Scholem¹⁰: visione che si distoglie dal futuro e dalle promesse del progresso, restando bloccata sul passato, sulla catastrofe e sulle sue vittime. L'Angelo vorrebbe far qualcosa, modificare il corso degli eventi, ma la bufera che soffia in Paradiso gli impedisce di cambiare la situazione. In Benjamin come in Zweig, una redenzione è resa possibile unicamente dalla memoria: serbando il ricordo delle vittime, testimoniando la loro morte insensata, la loro sconfitta e le loro sofferenze, si può spezzare il giogo del "tempo mitico" dei vincitori, ovvero la visione della Storia ufficiale ancorata all'ipoteticamente incontrovertibile "dato di fatto", escludendo invece l'ambito delle "possibilità non date" (Alfieri 2012).

L'opera zweighiana si può leggere come tentativo letterario di imporre una forma ed una successione al caos della Storia, come frutto di una spinta apollinea della scrittura nonostante la dedizione tematica al dionisiaco. Dunque lo Zweig affascinato dall'opera poetica limpida e luminosa di Kleist proprio per la contraddizione estrema che essa presenta con la sua vita eccessiva – tra sangue e intelletto, veemenza e disciplina, etica ed ambizione sconfinata – è un autore che cerca una sua strada tra rigore formale e maschera, tra la varietà di generi cui si dedica ed il legame con i grandi classici della *Weltliteratur*. A rendere le biografie stesse documenti di carattere universale, la *Weltanschauung* dell'autore (Sogos 2013, 80) che parla per mezzo dei suoi protagonisti e alter ego letterari, lontani dai fuochi delle ideologie. Solo a partire dal rifugio in terra inglese, quando tramonta definitivamente la speranza di conservare la libertà di pensiero e l'indipendenza, beni universali e condizioni fondamentali per la crescita intellettuale ed artistica del singolo ma anche della collettività, la fiducia prima incrollabile nell'appartenenza alla grande *Heimat* europea lascia il posto alla rassegnazione, all'angoscia della fine ed a quel senso di *Entsagung* così profondamente radicato nella tradizione letteraria austriaca, come nelle pagine più celebri del già citato Stifter e di Grillparzer¹¹. Sembra che nel momento dell'esilio, della cacciata, dello strappo forzato da città, libri, uomini e paesaggi che ha amato, lo scrittore volutamente ricorra alla grande storia letteraria in cerca di risposte fuori dallo spettrale Continente schiacciato dall'atroce tallone nazista, dall'antisemitismo e dalle guerre.

Si chiarisce allora almeno in parte il legame di Zweig con il demonico, non solo kleistiano: *Dämon* e *Schicksal* come fattori coi quali i protagonisti di biografie e saggi si devono confrontare sono aspetti importanti riportati in primo piano dalla critica. Si parla del *Dämon* delle passioni, dell'impazienza e del genio come "componente intrinseca che accomuna lo scrittore ai suoi personaggi", mentre lo *Schicksal* andrebbe a costituire la "componente estrinseca riconducibile al rapporto con la storia e con gli eventi a lui contemporanei" (Sogos 2017, 70). Ma si parla anche del demone del viaggio che incalza, spinge a fughe continue, via dal quotidiano (*ibidem*) o che per esigenza artistica e nevrotica lo porta ad esplorare una dimensione *unheimlich*, angoli remoti del pianeta ma anche e soprattutto della mente umana (Rovagnati 2016, X) ma pur sempre con l'intento di ritornare ad un punto fermo, ad un porto sicuro in cui rifugiarsi per studiare e scrivere.

Ai primi del Novecento il mondo sembra farsi più piccolo: piroscafi a vapore, treni, telegrafi rendono possibile raggiungere in tempi prima impensabili luoghi lontani, paesaggi e persone.

¹⁰ Facciamo riferimento alle celebri *Tesi di filosofia della storia*, tesi Nr.17 in Benjamin (1991 [1974]; trad. di Solmi in Benjamin 1962, 81-82).

¹¹ Una su tutte, la celebre lirica di Grillparzer intitolata appunto *Entsagung*, in Grillparzer (1960-1965 [1836], 247-248). Sull'argomento esiste una vasta letteratura critica; qui citiamo solo i classici Magris (1963); Anderson (1968); Schlechta (1969).

Nella vita di Zweig tutto questo assume particolare rilievo per la dimensione del viaggio che diventa vero e proprio topos e *fil rouge*: è stata sottolineata l'appartenenza di Zweig a "quella cerchia di fortunati benestanti che fin dall'inizio del Novecento poterono permettersi viaggi anche oltre i confini dell'Europa: in India, nel nord Africa e in America" (ivi, ix). Nella predilezione particolare per la Francia e nella visione dell'Italia come *Wahlheimat* risuona il bisogno di un viaggio nato dall'inquietudine interiore e dall'attrazione verso una zona lontana, appunto, dal proprio *Heim*: è la scoperta della *stra-ordinarietà* celata anche ma non solo in luoghi esotici e nuovi. Assume una forte valenza simbolica l'hotel come ambientazione narrativa del racconto e della novella: esso rappresenta una dimensione esistenziale altra, un viaggio che si apre alla sperimentazione della propria intrinseca alterità¹².

Il doppio viaggio – interno ed esterno – non può, né vuole tradursi in un resoconto ma solo in impressioni "dove si registrano soprattutto stati d'animo, alternando allusioni colte a giudizi non sempre liberi da pregiudizi, che oggi possono risultare politicamente scorretti" (ivi, xi). Il brano *Rivedere l'Italia* (*Wiedersehen mit Italien*, 1921) paragona la vita di un popolo ad appena un'ora, la guerra ad un secondo, viste dal punto di vista della natura, per la quale gli umani sconvolgimenti non rappresentano nulla di essenziale (e qui viene di nuovo in mente Stifter con la sua *Vorrede*). Zweig pone l'accento sulla vitalità giocosa dell'Italia rispetto all'Austria e considera le difficoltà del Belpaese un dato europeo e non nazionale, scagliandosi altresì contro la moda tedesca del viaggio in Italia, da lui tradotta in "invasione" dell'onnipresente *Bildungsphilister*.

Per i contatti di Zweig con l'Italia, è nota ormai da tempo l'importanza di queste relazioni fin dalla nascita: per linea materna, l'autore proviene da una famiglia di banchieri ebrei che lavorano per lo Stato Vaticano; la madre Ida Brettauer trascorre l'infanzia e parte della giovinezza nelle Marche, da cui la successiva dimestichezza con la lingua italiana in casa Zweig. Il giovane sviluppa dunque un amore prima di tutto familiare, poi artistico-culturale legato ai viaggi che intraprende nelle grandi città d'arte italiane ed infine un legame più profondo ed ideologico, spirituale e morale, basato sulla ferma convinzione che l'Italia incarni il Paese europeo *par excellence* in quanto discendente della cultura latina, chiamata a nuova vita come eredità universale che possa tenere uniti tutti i popoli europei (non solo latini). Larcari, già curatore insieme a Klemens Renoldner e Wörgötter Martina del poderoso *Stefan-Zweig-Handbuch* (2018), ha dedicato negli ultimi anni numerosi studi all'approfondimento delle relazioni di Zweig con intellettuali italiani, che ci danno una prova della sua straordinaria abilità di costruire un *network* di artisti anche molto diversi fra loro. Non solo classici come Dante, di cui diremo tra poco, o celebrità come il già nominato D'Annunzio, modello negativo di artista che si getta nella mischia con varie imprese *audaci*, filo-nazionaliste o addirittura filo-colonialiste, restando tuttavia un riferimento fondamentale nel rapporto con la letteratura italiana; lo studioso col suo lavoro di ricerca ha messo in rilievo anche figure meno note al grande pubblico ma altrettanto decisive per lo Zweig italiano, ossia il pittore veronese Alberto Stringa, la coppia formata da Sibilla Aleramo e Giovanni Cena, il filosofo Benedetto Croce e soprattutto i traduttori Enrico Rocca

¹² Non a caso uno dei brani tradotti in italiano nel volume *Quel paesaggio lontano* si intitola *Necrologio per un hotel* (*Nekrolog auf ein Hotel*), dedicato dall'autore-viaggiatore all'Hotel Schwert di Zurigo che chiude i battenti nel 1918, anno in cui l'articolo è pubblicato per la prima volta in Svizzera (*Nationalzeitung*, Basel, 13 luglio 1918). Su questo originale tratto si basa anche la vicinanza (e la dedica finale) a Zweig di un regista come lo statunitense Wes Anderson, che nel film *Grand Budapest Hotel* (2014) traduce nel linguaggio cinematografico un'atmosfera e una stilistica tipicamente zweighiane, un meccanismo perfetto, essenziale, un congegno ad orologeria impresiosito dalla cura del dettaglio (spesso fatale per i protagonisti).

e Lavinia Mazzucchetti, quest'ultima forse la figura che più di tutte dopo l'esilio rappresenta il legame con l'Italia che non si spezza nonostante tutto.

Tornando brevemente su Dante, va ricordato che per Zweig l'opera del sommo poeta appare cruciale in tre fasi distinte: all'inizio della sua carriera letteraria, poi dopo la Prima guerra mondiale, quando medita il progetto (ancora una volta fallito commercialmente) di una *Bibliotheca mundi* contenente i grandi testi della letteratura mondiale, ed infine negli anni amari dell'esilio che lo riavvicinano al grande "fuoruscito" fiorentino (Larcati 2019b, 34-37). Una mediazione senz'altro importante è svolta dall'amico "invenezianato" Benno Geiger, che traduce integralmente *La Divina Commedia* (riuscendo a pubblicarla in tre volumi con Luchterhand nel 1960-1961) e di cui testimonia anche il fitto carteggio intercorso tra i due¹³.

Il nuovo filone di studi inaugurato da Larcati insieme ad altri germanisti, filologi e critici letterari nel 2011¹⁴ riprende il discorso del rapporto con l'Italia, documentandone varie fasi per mostrare come esso cambi nel corso del tempo: si va da echi goethiani, classici, arcadici, al progetto di un'Europa unita e pacificata che trovi il proprio centro in Italia, dall'*Auseinandersetzung* col fascismo e la critica al regime (ricordiamo che dal 1938 i libri dell'autore sono proibiti anche in Italia) ai viaggi, alle amicizie con Stringa, Rocca e Mazzucchetti fra tutti. Tutti tasselli di una *Italien-Erfahrung* complessa e sfaccettata ma segnata da un rapporto continuativo e un legame che ne fa il polo ideale (idealizzato?) da contrapporre al nazionalsocialismo.

Un aspetto ancora poco studiato, su cui getta luce Eugenio Spedicato con due saggi scritti a poco più di dieci anni di distanza (2008, 2019), il rapporto di Zweig con il cinema ed in particolare con quello italiano. Se infatti per altri autori, come Walter Benjamin, la critica ha messo in relazione l'enorme e spiazzante mole di frammenti dei *passages* con la tecnica del montaggio cinematografico (Di Noi 2016)¹⁵, nel caso di Zweig l'affabulazione appare generalmente improntata alla logica narrativa o teatrale. Invece emerge da una microanalisi della novella *Angst* in rapporto alla versione cinematografica di Roberto Rossellini, come il metodo psicologico di Zweig trovi un perfetto equivalente nei giochi d'ombra creati dalla fotografia del film: "Sie [Licht-Schatten-Spiele] ermöglichen es dem Zuschauer, die kleinsten Regungen wahrzunehmen und das bedeutungsvolle Fließen der Emotionen sowie die Versuche, sie zu verheimlichen, zu verfolgen" (Spedicato 2019, 169)¹⁶.

Riflettere sui recenti sviluppi della ricezione ed elaborazione critica in Italia dell'opera di Zweig significa anche interrogarsi sull'attualità di un artista volutamente sfuggente, prendere distanza dagli equivoci sia di una visione semplificante che da altre forzature ideologiche che rischierebbero di "impegnare" lo scrittore in contemporaneità a lui estranee. Si fa strada la nostalgia come categoria estetica e come motore del produrre e tradurre: Zweig, come altri autori che guardano il mondo "dallo Steinhof", per citare un vecchio ma sempre attuale titolo

¹³ Il carteggio è uscito in lingua italiana: Zweig, Geiger (2018); di imminente pubblicazione l'edizione in lingua originale con la casa editrice Sonderzahl di Vienna: "Wir können durch Politik immer nur verstört werden ...": *Briefwechsel 1904-1939*, a cura di Arturo Larcati e Lorenzo Bonosi.

¹⁴ Si fa riferimento al convegno svoltosi a Merano dall'Accademia di Studi Italo-Tedeschi sotto il titolo " 'Appartengo al mondo latino'. Stefan Zweig e l'Italia' / " 'Ich gehöre zur lateinischen Welt'. Stefan Zweig und Italien" (25-27 maggio 2011).

¹⁵ Se in Benjamin lo *Zeitraum* lascia posto allo *Zeit-Traum*, ciò avviene in quanto la specifica realtà di Parigi, ideale centro del mondo, viene colta in una miriade di dettagli eterogenei e apparentemente marginali: accanto ai *passages*, la merce, la prostituzione, il flâneur, il gioco, la moda, l'art nouveau, la modernizzazione urbanistica di Haussmann, il collezionismo (Di Noi 2016).

¹⁶ Trad.: "Essi consentono allo spettatore di percepire ogni minimo moto e di seguire il significativo scorrere delle emozioni come anche i tentativi di celarle".

di Cacciari, è uno di quegli “uomini postumi” coscienti di danzare in punta di piedi sul ciglio di un abisso invalicabile (2005 [1980]). Ma quell’invalicabilità si scontra con l’indistruttibile idea di una letteratura che trova ancora la sua pienezza per un pubblico borghese che riconosce come una parte auto-identitaria fondamentale. Lo scrittore sente erodere le certezze del passato, assiste alla catastrofe dell’umanità e risponde con *Bildnis* di figure che non sono presentate come interpreti del proprio tempo, ma che piuttosto trovano la propria dimensione nella rinuncia ad agire in un *Weltbild* che non corrisponde loro. Con gli studi di Sogos e Paumgardhen si sono ampliate le prospettive zweighiane su questa dimensione metastorica che pur si nutre di un rigoroso confronto con le fonti, unendo in maniera innovativa il nuovo metodo psicoanalitico al rispetto dei documenti storici (Sogos 2013, 80; Paumgardhen 2018, 142 e 147); inoltre insistono entrambe sull’impostazione drammaturgica del lavoro di Zweig biografo: nel caso della Maria Stuarda, si nota e fin dalla presentazione storica e teatrale dei personaggi elencati come *Dramatis personae*. Nel caso di Maria Antonietta, tutta la *Biographie* della regina è ricca di narrazione profonda e analisi comportamentale-psicologica della protagonista, che da *potiche*, bella statua pilotata dall’ingombrante ma avveduta figura materna, nella caduta sa trasformarsi in donna coraggiosa che tenta di riprendere in mano il suo destino, se non per salvare se stessa, almeno i figli.

Zweig non scrive mai la propria autobiografia e anche il desiderio di comporre una biografia del suo tempo rimane sospesa tra due utopie: quella regressiva di *Die Welt von Gestern* e quella futuribile, proiettata verso il domani di *Brasilien ein Land der Zukunft* (Paumgardhen 2018, 22-23). *Die Welt von Gestern* non è in effetti tanto l’autobiografia di Zweig, quanto piuttosto una galleria di ritratti di uomini illustri, e in questo senso l’atteggiamento di Zweig si può leggere come antitetico rispetto a quello del coetaneo Geiger: Zweig si sdoppia e si mette per così dire nella posizione dello spettatore teatrale degli eventi da lui stesso narrati, nascondendosi o perlomeno mantenendo un basso profilo dentro le proprie pagine, mentre Geiger nelle sue *Memorie* ritrae incontri e scontri con artisti e personalità della sua epoca sempre per mettere in luce se stesso e per far emergere il tema del proprio mancato successo (Battisti 2018, 24).

Die Welt von Gestern condensa in un’unica sterminata opera: romanzo storico, biografia, ritrattistica, romanzo generazionale, elegia sulla giovinezza, testimonianza dell’uomo di fronte alla Tecnica e alla modernità, “perché Zweig è come Jünger: scrive romanzi come fossero saggi e saggi come fossero romanzi” (Grasso 2018). Paumgardhen ci ricorda il primo titolo, significativamente *Meine Drei Leben*, pensato da Zweig per il suo *magnum opus*: la prima vita è costituita da infanzia e giovinezza viennese, fino allo scoppio della Prima guerra mondiale; la seconda tra le due guerre, periodo aureo della scrittura zweighiana, e la terza dopo l’avvento del nazismo, con l’esilio (Paumgardhen 2018, 26). Il passaggio da una fase all’altra è segnato ogni volta dalla distruzione della casa reale e simbolica, punto di collisione frontale fra i due binari della *Wien von gestern* (Rovagnati 2016, 231) che sembrano rette parallele destinate a non incrociarsi mai: l’esasperato vitalismo, la fase gaudente della vita mondana, degli scrittori che si danno appuntamento al *Kaffeehaus*, dei teatri, dei concerti, della *Hofburg* in fermento e il nichilismo, la corrente sotterranea attecchita già nel *Biedermeier*, la tragedia profetizzata in Grillparzer e in Stifter – immagine emblematica quella del professor Andorf che nella novella *Turmalin* dalla finestra osserva come il Palazzo Perron vada letteralmente in pezzi, contemplazione nient’affatto turbata dal fatto che in quella casa abita il professore stesso (Latini 2015, 86-90). L’ala paternalistica più che paterna di Franz Joseph si estende su tutto l’Impero, nascondendone la decadenza sotto la patina edonistica. È stato giustamente rimarcato (Sogos 2013; Paumgardhen 2018) come la *Geldadel* ebraica si dedichi al collezionismo, al mecenatismo, al benessere – materiale ma anche intellettuale e spirituale – mentre sta per consumarsi l’attentato

di Sarajevo che lascia il mondo intero col fiato sospeso. Forse proprio il fatto di non prendere parte direttamente agli eventi contribuisce a mutarli in ossessione. E così dal “mondo di ieri” si passa a *Die schlaflose Welt* (come recita appunto il titolo di un'altra raccolta zweighiana di saggi e articoli): l'insonnia della coscienza di chi subisce il trauma delle due guerre mondiali e la barbarie nazista.

In questo senso, l'opera di Zweig segna soprattutto il passaggio dalla pacifica Belle Époque al trauma della Grande guerra che prelude ai totalitarismi. Indagarla nel tentativo di rendere giustizia alla complessità di uno degli autori fondamentali del XX secolo, significa accettarne anche la natura paradossale: nel “tentativo di ricostruire la sua composta identità nell'autunno della sua vita” (Paumgardhen 2018, 26) Zweig erige un monumento spettrale, ma insieme carico di futuro “trascorso”, ovvero di una promessa di felicità che il Novecento non era stato poi in grado di realizzare, alla Vienna imperiale, ma in quanto ebreo, intellettuale e pacifista non rappresenta la propria generazione (ivi, 25), almeno non in senso diltheyano.

Proprio la sua non-appartenenza potrebbe essere la chiave che ne fa, oggi più che mai, non solo il testimone e il critico di un'epoca finita, ma un grande autore della letteratura universale e del ritorno ad un futuro forse ancora possibile.

Riferimenti bibliografici

- Alfieri Alessandro (2012), “L'Angelus Novus: l'angelo redentore di Walter Benjamin. Tempo messianico e immagine dialettica”, *Fucinemute*, 17 aprile, <<https://www.fucinemute.it/2012/04/langelus-novus-langelo-redentore-di-walter-benjamin/>> (11/2020).
- Anderson B.R. (1968), “Verzicht und Entsaugung bei Grillparzer und Goethe”, in M.S. Batts, M.G. Stankiewicz (eds), *Essays on German Literature: In Honour of G. Joyce Hallamore*, Toronto, UTP, Scholarly Publishing Division, 34-45.
- Battisti Diana (2015), “Benno Geiger, umanista mitteleuropeo. Il carteggio con Stefan Zweig”, *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 4, 549-559, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-17720.
- (2018), “Così lontano, così vicino: lettera da un'altrove perenne”, in Benno Geiger, Stefan Zweig, *Non mi puoi cancellare dalla tua memoria*. *Lettere 1904-1939*, Venezia, Marsilio Editori, 13-27.
- Benjamin Walter (1991 [1974]), “Über den Begriff der Geschichte”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 691-704. Trad. e introduzione di Renato Solmi (1962), “Tesi di filosofia della storia”, in Id., *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 72-84.
- Berger Fritz (1959), “Stefan Zweig als Deuter und Mahner”, *Israel-Forum*, vol. 5, n. 4, 16-17.
- Brancy Jean-Yves (2011), “La correspondance Romain Rolland-Stefan Zweig”, *Cahiers de Brèves*, vol. 27, 21-23.
- Bressan Marina (2012), *Scrittori austriaci sul fronte dell'Isonzo. Reportage del Kriegspressequartier*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna.
- Bodmer Thomas (2009), “Jeremias. Ein Bekenntnis zu Pazifismus, Humanismus und Weltbürgertum”, in Joachim Brügge (Hrsg.), *Das Buch als Eingang zur Welt: zur Eröffnung des Stefan Zweig Centre Salzburg, am 28. November 2008*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 67-75.
- Cacciari Massimo (2005 [1980]), *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi.
- Canovi Raffaella (2019), *D'Annunzio e il fascismo: Eutanasia di un'icona*, Roma, Bibliotheka.
- Cappellano Filippo, Di Martino Basilio (2006), *La guerra dei gas: le armi chimiche sui fronti italiano e occidentale nella Grande Guerra*, Valdarno, Gino Rossato Editore.
- De Felice Renzo (1978), *D'Annunzio politico: 1918-1938*, Roma-Bari, Laterza.
- Di Noi Barbara (2016), *Walter Benjamin. I Passages quali figura della Vergänglichkeit: La perdita del presente e il problema dell'inesprimibile*, Sanremo, EBK.
- Duchovic R.J., Vilensky, J.A. (2007), “Mustard Gas: Its Pre-World War I History”, *Journal of Chemical Education*, vol. 84, n. 6, 944-948, doi: 10.1021/ed084p944.

- Festorazzi Roberto (2005), *D'Annunzio e la piovra fascista. Spionaggi al Vittoriale nella testimonianza del federale di Brescia*, Roma, Il Minotauro.
- Geiger Benno (1958), *Memorie di un veneziano*, Firenze, Vallecchi.
- Grasso Annalina (2018), “Stefan Zweig, raffinato scrittore appartenente all’età d’oro della ragione, in cui è la psicoanalisi il motore delle sue opere”, *900 letterario*, <<https://www.900letterario.it/scrittori-del-900/stefan-zweig-psicoanalisi/>> (11/2020).
- Grillparzer Franz (1960 [1836]), “Entsagung”, in Id., *Sämtliche Werke*, Bd. I, München, Carl Hanser Verlag, 247-248.
- Holl Hildemar (1995), “Pazifistische Aktivitäten Stefan Zweigs 1914-1921”, in M.H. Gelber, Klaus Zewlewitz (Hrsgg.), *Stefan Zweig: Exil und Suche nach dem Weltfrieden*, Riverside, Ariadne Press, 33-59.
- Hughes-Hallett Lucy (2013), *The Pike: Gabriele D'Annunzio, Poet, Seducer and Preacher of War*, London, Fourth Estate. Trad. di Roberta Zuppet (2014), *Gabriele d'Annunzio: L'uomo, il poeta, il sogno di una vita come opera d'arte*, Milano, Rizzoli.
- Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella all’apertura della conferenza “The State of the Union 2018, solidarietà in Europa”, <<https://www.quirinale.it/elementi/1340>> (11/2020).
- Kiser J.W. (1994), *Stefan Zweig: Death of a Modern Man, a Meditation*, Sperryville, Appleton Press. Trad. di Maria Liberata D’Orazio, Gherardo Lazzeri (1999), *Stefan Zweig, morte di un uomo moderno*, prefazione di Elie Wiesel, nota di Marion Sonnenfeld, Firenze, LoGisma.
- Larcati Arturo (2015a), “Geremia e Cassandra. Stefan Zweig e Bertha von Suttner. Due intellettuali al servizio della pace”, in P.M. Filippi (a cura di), *Parlare di pace in tempo di guerra: Bertha von Suttner e altre voci del pacifismo europeo* (seminario di studio, Rovereto 4 novembre 2014), con uno scritto di Marlene Streeruwitz, Rovereto, Edizioni Osiride, 149-170.
- (2015b), “Lavinia Mazzucchetti e l’eredità letteraria e morale di Stefan Zweig”, in Anna Antonello (a cura di), *Come il cavaliere sul lago di Costanza. Lavinia Mazzucchetti e la cultura tedesca in Italia*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 33-38.
- (2016), “Jeremias und Cassandra. Stefan Zweig und Bertha von Suttner. Zwei Intellektuelle im Dienst des Friedens”, in J.G. Lughofer, Stéphane Pesnel (Hrsgg.), *Literarischer Pazifismus und pazifistische Literatur. Bertha von Suttner zum 100. Todestag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 109-131.
- (2017a), “Stefan Zweig come scrittore e intellettuale ulissideo”, in Nunzio Zago, Alessandra Schininà, Giuseppe Traina (a cura di), *Angelo Maria Ripellino e altri ulissidi. Atti del convegno di studi (Ragusa, 6-7 aprile 2016)*, Leonforte, Euno Edizioni, 143-162.
- (2017b), “I viaggi di Stefan Zweig in Italia e nel Mediterraneo”, in Alessandra Schininà (a cura di), *L’Austria e il Mediterraneo. Peregrinazioni e sconfinamenti tra realtà e immaginario*, Roma, Artemide, 49-66.
- (2019a), “Gli ‘appelli agli europei’ di Stefan Zweig”, *Studi Germanici*, voll. 15-16, 141-163, <<http://rivista.studigermanici.it/index.php/studigermanici/article/view/1638>> (11/2020).
- (2019b), “Stefan Zweigs heimliche Liebe zur italienischen Literatur”, in Arturo Larcati, Klemens Renoldner (Hrsgg.), *Am liebsten wäre mir Rom!“. Stefan Zweig und Italien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 31-53.
- Larcati Arturo, Renoldner Klemens, Hrsgg. (2019), *Am liebsten wäre mir Rom!“. Stefan Zweig und Italien*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Larcati Arturo, Renoldner Klemens, Wörgötter Martina, Hrsgg. (2018), *Stefan-Zweig-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Berlino-Boston, De Gruyter.
- Latini Micaela (2015), “Angels and Monsters. About Stifter’s ‘Tourmaline’ ”, in Raul Calzoni, Greta Perletti (eds), *Monstrous Anatomies: Literary and Scientific Imagination in Britain and Germany during the Long Nineteenth Century*, Göttingen, V&R Unipress, 81-94.
- Magris Claudio (1963), *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi.
- (2001), *Fra il Danubio e il mare*, Milano, Garzanti.
- Meli Marco (2010), “Un magnete caleidoscopico: Benno Geiger e la cultura europea”, in Marco Meli, Elsa Geiger Arié (a cura di), *Benno Geiger e la cultura europea*, Firenze, Olschki, xiii-lii.
- Paumgardhen Paola (2018), *Stefan Zweig. Ritratto di una vita*, Acireale-Roma, Bonanno.
- Prater D.A. (1972), *European of Yesterday. A Biography of Stefan Zweig*, Oxford, Clarendon Press. Trad. di Annelie Hohenemser (1991), *Stefan Zweig. Eine Biographie*, Hamburg, Rowohlt.

- Rochat Giorgio (2008 [2005]), *Le guerre italiane 1935-1943: dall'Impero d'Etiopia alla disfatta*, Torino, Einaudi.
- Rovagnati Gabriella (2003), "Zwischen Rodaun und Venedig. Die doppelte Seele Benno Geigers", in Jeanne Benay, Alfred Pfabigan, Anne Saint Sauveur-Henn (Hrsgg.), *Österreichische Satire (1933-2000). Exil, Remigration, Assimilation*, Bern, Peter Lang, 129-144.
- (2016), "L'ansia dell'ignoto", in Stefan Zweig, *Quel paesaggio lontano. Pagine di viaggio e di libertà*, trad. dal tedesco e introduzione di Gabriella Rovagnati, Torino, EDT, vii-xiii.
- Salaris Claudia (2019 [2002]), *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*, Bologna, Il Mulino.
- Schalek Alice (1916), *Am Isonzo: März bis Juli, 1916*, Wien, L. W. Seidel & Sohn. Trad. di Renato Ferrari (1977), *Isonzofront*, introduzione di Mario Silvestri, Gorizia, Libreria Adamo.
- Schininà Alessandra, Bonifazio Massimo, a cura di (2014), *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi*, Roma, Artemide.
- Schlechta Karl (1969), "Einsicht und Resignation. Franz Grillparzer und Jakob Burckhardt", in Id., *Worte ins Ungewisse: Rundfunk-Reden*, Darmstadt, Roether, 114-122.
- Schmitt Eric-Emmanuel (2001), *La part de l'autre*, Paris, Albin Michel. Trad. di Alberto Bracci Testasecca (2007), *La parte dell'altro*, Roma, E/O.
- Sogos Giorgia (2013), *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie. Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*, Firenze, Firenze UP, doi: 10.36253/978-88-6655-508-7.
- (2015), "Ein Europäer in Brasilien zwischen Vergangenheit und Zukunft: utopische Projektionen des Exilanten Stefan Zweig", in Lydia Schmuck, Marina Corrêa (Hrsgg.), *Europa im Spiegel von Migration und Exil / Europa no contexto de migração e exílio. Projektionen – Imaginationen – Hybride Identitäten/Projeções – Imaginações – Identidades híbridas*, Berlin, Frank & Timme, 115-134.
- (2017), *Stefan Zweig, der Kosmopolit. Studiensammlung über seine Werke und andere Beiträge. Eine kritische Analyse*, Bonn, Free Pen Verlag.
- Spedicato Eugenio (2008), "Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle *Angst* (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954)", in Eugenio Spedicato, Sven Haneschek (Hrsgg.), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 71-103.
- (2019), "Stefan Zweigs Novelle *Angst* und Rossellinis Verfilmung von 1954", in Arturo Larcari, Klemens Renoldner (Hrsgg.), *"Am liebsten wäre mir Rom!": Stefan Zweig und Italien*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 169-183.
- Spinosa Antonio (1987), *D'Annunzio. Il poeta armato*, Milano, Mondadori.
- Weinzierl Ulrich (1998), "Außerordentlich gelehrige Halbaffen. Wortkämpfe eines Pazifisten: Stefan Zweigs Briefe 1914 bis 1919", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. März.
- Zambon Francesco, Geiger Arié Elsa, a cura di (2007), *Benno Geiger e la cultura italiana*, Firenze, Olschki.
- Zweig Stefan (1913 [1911]), *Brennendes Geheimnis*, Leipzig, Insel-Verlag. Trad. di Emilio Picco (2007 [1945]), *Bruciante segreto*, Milano, Adelphi.
- (1983 [1914]), *Die schlaflose Welt. Essays 1909-1941*, Berlin, Fischer Verlag. Trad. di Leonella Basigliani (2014), *Il mondo senza sonno*, Milano, Skira.
- (2015a [1920]) *Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski*, Berlin, Edition Holzinger. Trad. di Berta Burgio Ahrens (1961), *Tre maestri. Balzac, Dickens, Dostojewskij*, Milano, Sperling & Kupfer.
- (1921), "Wiederschen mit Italien", *Neue Freie Presse*, 13. April.
- (1922), "Der Amokläufer", *Neue Freie Presse*, 4. Juni 1922. Trad. di Emilio Picco (2004), *Amok*, Milano, Adelphi.
- (1986 [1922]), "Phantastische Nacht", in Id., *Novellen*, Bd. II, Berlin, Aufbau-Verlag, 173-245. Trad. di Ada Vigliani (2012 [1932]), *Notte fantastica*, Milano, Adelphi.
- (2006 [1922]), *Brief einer Unbekannten. Erzählung*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. di Chicca Galli (2014 [1932]), *Lettera di una sconosciuta*, Milano, Garzanti.
- (2016a [1929]) *Buchmendel & Die Unsichtbare Sammlung*, Ulm, Topalian & Milani Verlag. Trad. di

- Ada Vigliani (2008 [1938]), *Mendel dei libri*, Milano, Adelphi.
- (2015b [1932]), *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*, Berlin, Holzinger. Trad. di Lavinia Mazzucchetti (1992 [1933]), *Maria Antonietta. Una vita involontariamente eroica*, Milano, Mondadori.
- (1977 [1934]), *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. di Lavinia Mazzucchetti (2002 [1935]), *Erasmus da Rotterdam*, Milano, Bompiani.
- (2000 [1934]), *Maria Stuart*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. di Lorenza Pampaloni (1983 [1935]), *Maria Stuarda*, Milano, Rusconi.
- (2013 [1941]), *Schachnovelle. Kommentierte Ausgabe*, hrsg. von Klemens Renoldner, Stuttgart, Reclam. Trad. di Enrico Gianni (2015 [1947]), *Novella degli scacchi*, Torino, Einaudi.
- (1977 [1942]), *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch. Trad. di Lavinia Mazzucchetti (1979 [1945]), *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo*, introduzione di Mara Gelsi, Milano, Mondadori.
- (2016b), *Quel paesaggio lontano. Pagine di viaggio e di libertà*, trad. e introduzione di Gabriella Rovagnati, Torino, EDT.
- Zweig Stefan, Geiger Benno (2020), “*Wir können durch Politik immer nur verstört werden ...*”: *Briefwechsel 1904-1939*, hrsg. von Arturo Larcari, Lorenzo Bonosi, Wien, Sonderzahl.



Citation: G. Nori (2020) Ritorni. Leggere e tradurre la poesia di Melville in Italia. *Lea* 9: pp. 533-551. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12456>.

Copyright: © 2020 G. Nori. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Ritorni.

Leggere e tradurre la poesia di Melville in Italia

Giuseppe Nori

Università degli Studi di Macerata (<giuseppe.nori@unimc.it>)

Abstract

The bicentennial of Herman Melville's birth in 1819 was variously celebrated all over the world. Commemorations of his life, works, and legacy included conferences and exhibitions, while a new publishing fervour surrounded his books. Taking the cue from Melville's 200th birthday this essay reviews the reception of his work in Italy – after the first revival of interest in the 1920s – from the 1930s through the present. A survey of the Italian translations and editions that made him known mostly as an innovative prose writer ahead of his time invites a reconsideration of a less acknowledged output of his literary art, namely poetry, especially the lyric verse of the final years of his life, which in Italy are still awaiting fuller recognition and popularization.

Keywords: Herman Melville, Italian translations, poetry

Perch'io non spero di tornar già mai,	Because no hope is left me, Ballatetta,
Ballatetta, in Toscana,	Of return to Tuscany,
Va tu leggiere e piana	Light-foot go thou some fleet way
Dritta a la donna mia,	Unto my Lady straightway,
Che per sua cortesia	And out of her courtesy
Ti farà molto onore.	Great honour will she do thee.
	(Cavalcanti, <i>Ballata XI</i> , in Pound 1912, 123-124)

In un foglio solitario, riposto tempo fa in una cartellina rossa che tra i vari traslochi, negli anni, di là e di qua dell'oceano, non sono più riuscito a trovare, ricordo di aver trascritto alcuni versi di Melville: una breve poesia di tre quartine, caratterizzata dall'intensa funzione emotiva di un io lirico maschile, tanto più evocativa quanto più attivata attraverso lo schermo impersonale di una maschera, secondo la tecnica, ampiamente collaudata dalle scuole romantiche e post-romantiche su entrambe le sponde dell'oceano, della rappresentazione drammatica del

personaggio poetico. Messo in scena nel momento tipico del *nóstos*, un non meglio identificato “Sire de Nesle” medita, con un breve monologo, sul senso ultimo dei suoi trascorsi nel mondo, vagabondaggi animati da un desiderio sconfinato di esperienza e conoscenza che al presente volgono al termine, per poi invocare un destinatario (per convenzione) femminile, la cui fermezza e costanza dell’amore l’uomo riconosce e valorizza quale suo unico e prezioso bene.

Di quei versi rammento di avere anche abbozzato una prima traduzione, come auspicio o pro-memoria per una possibile edizione italiana delle poesie di Melville (un progetto, come tanti altri, mai realizzato). Con quella traduzione torno ora dunque a misurarmi *ex novo*, pur liberamente e limitatamente, in funzione, se non altro meno ambiziosa o rischiosa, di mero “servizio” linguistico:

“The Return of the Sire de Nesle”
A.D. 16—

My towers at last! These roving end,
Their thirst is slaked in larger dearth:
The yearning infinite recoils,
For terrible is earth!

Kaf thrusts his snouted crags through fog:
Araxes swells beyond his span,
And knowledge poured by pilgrimage
Overflows the banks of man.

But thou, my stay, thy lasting love
One lonely good, let this but be!
Weary to view the wide world’s swarm,
But blest to fold but thee.
(Melville 2009, 317)

“Il ritorno del Signore di Nesle”
A.D. 16**

Le mie torri infine! Si concludono i viaggi,
la loro sete si spegne in penuria più grande:
arretra la brama infinita,
poiché tremenda è la terra.

Kaf spinge le sue rupi sporgenti nella nebbia:
l’Araxes si gonfia oltre la sua portata,
e la conoscenza riversata dal pellegrinaggio
trabocca dagli argini dell’uomo.

Ma tu, mio sostegno, il tuo amore duraturo
unico e solo bene, fa che resti così!
Stanco d’osservare la gremita vastità del mondo,
ma felice d’abbracciare te soltanto.

Non ricordo invece di avere mai notato o ponderato la singolarità della posizione per così dire “editoriale” di questa lirica: il componimento che chiude la lunga stagione pubblica dello scrittore americano. “The Return of the Sire de Nesle” è infatti l’ultima poesia dell’ultimo libro pubblicato da Melville in vita, *Timoleon Etc.*, stampato in sole venticinque copie dalla Caxton Press di New York, e uscito a metà giugno 1891, tre mesi prima, o poco più, della sua morte: ossia agli inizi di quell’ultimo decennio del secolo, tutto proiettato verso il Novecento (e di lì a poco variamente definito *Mauve Decade*, *Yellow Nineties*, *Gay Nineties*, *Rainbow Decade*), in cui la notorietà di Melville, a dir poco ormai residuale, risale a più di quarant’anni addietro come l’autore rimpianto di *Typee* (1846) o il genio semi-dimenticato di *Moby-Dick* (1851), se non peggio ancora come il folle iconoclasta di *Pierre, or The Ambiguities* (1852).

Oggi che la monumentale, e a volte controversa, “Northwestern-Newberry Edition” dei *Writings of Herman Melville* in quindici volumi è stata da poco completata (Melville 1968-2017)¹ – con tutte le opere disponibili, sia quelle poetiche, edite e postume, sia quelle in prosa, narrative e non (romanzi e racconti; diari, recensioni critiche e corrispondenza), tutte

¹ Iniziata a cura di Harrison Hayford, Hershel Parker e G. Thomas Tanselle, l’edizione è poi via via proseguita col contributo di curatori esterni per volumi specifici, di un gruppo di studiosi del campo ed esperti della casa editrice per le varie note storico-filologiche e appendici editoriali.

inoltre corredate di enormi apparati editoriali, con note, materiali e importanti documenti attinenti, inclusi i misteri di presunti scritti di cui restano tracce indiscutibili, forse completati, forse esistenti in manoscritto da qualche parte, ma mai venuti alla luce² – sembra paradossale avviare un discorso critico, pur da ultimo finalizzato a una circoscritta rassegna informativa delle traduzioni dei suoi versi nel nostro paese, dall'ultima pagina dell'ultima opera edita in vita. Tanto più se pensiamo che "The Return of the Sire de Nesle" chiude deliberatamente *Timoleon* – e poi, per destino, la carriera pubblica di Melville, seppur non la sua opera – quale unica e singola poesia di una sezione finale, che come tale (ossia come sezione a sé stante) era stata predisposta dall'autore, intitolata meta-poeticamente "L'ENVOY" (o "L'ENVOI", nella grafia della moglie Elizabeth) in un foglio aggiunto separato, preparato appositamente per l'editore (Melville 2009, 317, 864-866). Nel volume, infatti, "L'ENVOY" non è il titolo dell'*ultima poesia* che reca l'epigrafe o il sottotitolo "The Return of the Sire de Nesle", come da vari studiosi e curatori melvilliani è stato per tanto tempo pensato o equivocato sulla scia della prima edizione di *Timoleon* (Melville 1891, 70), e quindi riproposto in autorevoli edizioni successive (Melville 1924, 295; Melville 1947a, 256; Melville 2000, 340)³, bensì il titolo dell'*ultima sezione* vera e propria costituita da "The Return of the Sire de Nesle" quale suo unico e conclusivo testo.

Nella tradizione letteraria medievale, come noto, l'*envoi* indica il segmento finale tipico di alcune forme poetiche, quali la sestina, la ballata, lo *chant royal* e altre, che fanno capo al, e/o derivano dal, grande genere della *canço o chanson* trobadorica: una breve strofa di chiusura caratterizzata dalla ripetizione del modello metrico e dello schema rimico della strofa precedente, o anche del ritornello che ricorre nell'intero componimento. Questa è poi stata adottata e ri-adattata, insieme alle forme liriche o drammatiche in cui compare, nella lunga evoluzione della poesia occidentale, da Dante, Cavalcanti e gli stilnovisti a Petrarca e Chaucer, fino al grande rinascimento europeo (incluso quello inglese di Sidney e Spenser); dall'Ottocento di Southey, Browning e Swinburne al primo Novecento transatlantico di Pound, Eliot e Auden, e, oltre, nel secolo, fino a Bishop, Merwin, e Ashbery, per citare solo alcuni tra i nomi più noti (Levin 1984; Preminger 1993; Preminger, Clive 1993; Ollier 2012). In funzione conativa di invocazione, l'*envoi* reca traccia della sua originaria finalità di "poscritto" quale "dedica" a un destinatario importante: azione volta quindi, secondo l'etimologia stessa del termine, a "in-viare"⁴, ossia a licenziare e mettere sulla sua strada la poesia a cui fa da chiusa in direzione di un patrono, di un'amata o amante, o di un/a amico/a che sia. Tale finalità dell'*envoi* è in linea e in continuità con la sua ancor più pura e originaria funzione, nella tradizione occitana della canzone, di conclusione riepilogativa che così funge anche da commiato o congedo. Per questo motivo i trovatori occitani chiamavano *tornadas* (ritorni) i loro *envoi* (Preminger 1993). Ed è in quella funzione, infatti, che

² Si tratta, in un caso, di un'opera narrativa intitolata *The Isle of the Cross* (1853) la cui esistenza è stata ipotizzata e ribadita in base a documenti rinvenuti a inizio anni Ottanta del Novecento (due lettere di Priscilla Melville ad Augusta Melville, rispettivamente cugina e sorella dello scrittore, del maggio e giugno 1853) e, nell'altro, di un'edizione poetica da tempo nota agli studiosi melvilliani, semplicemente intitolata *Poems*, rifiutata da Scribner nel giugno del 1860, ma mai meglio identificata quanto a contenuto ed eventuale reimpiego nelle altre opere poetiche dello scrittore (Parker 2006, 30 e sgg.; Melville 2019h, 114-117).

³ Queste edizioni, infatti, pongono tutte "L'ENVOI" come titolo in testa alla poesia e non come titolo di sezione, quindi su pagina separata, a introdurre la poesia, creando anche strane difformità o discrepanze grafiche tra le sezioni interne del volume e/o tra Indice e testo.

⁴ Riporto dall'*OED (Oxford English Dictionary)* la voce iniziale che include l'etimologia e il significato primario: "Etymology: < Old French *envoy(e)* (modern *envoi*), noun of action < Old French *envoier* (modern *envoyer*) to send, < phrase *en voie* on the way; compare Spanish *enviar*, Italian *inviare*. Sending forth. 1.a. The action of sending forth a poem; hence, the concluding part of a poetical or prose composition; the author's parting words; a dedication, postscript. Now chiefly the short stanza which concludes a poem written in certain archaic metrical forms".

Dante stesso adotta e mantiene il termine “tornata” anche in volgare (Baldelli 1970). La famosa “Ballatetta” di Cavalcanti è in tal senso, come si annuncia fin dalla prima strofa, una meta-poesia sulla funzione conativa e poetica del “ritorno”/ *envoi* nella lirica d’amore da parte di un io poetico che sa di non poter mai fare, lui, materialmente, ritorno alla donna amata a cui la indirizza.

In *Timoleon* Melville attribuisce all’ultima sezione (“L’ENVOY”) la funzione che in genere viene assegnata specificamente al segmento conclusivo (l’ *envoi*) di un singolo testo poetico⁵. Come tale “L’ENVOY” melvilliana può essere allora letta e interpretata come sezione di “CONGEDO” in senso più ampio, ossia un commiato finale dal libro e dal pubblico, mentre a sua volta e nel contempo è anche un tornare a richiamare l’attenzione del pubblico allo stesso libro che per intero chiude (in senso stretto una “tornata”), così come quell’unica e ultima poesia che costituisce tale sezione è a sua volta esattamente un ritorno (“Il ritorno”, appunto “del Signore di Nesle”) che al suo interno racchiude un *envoi*, lì affidato, sì come da tradizione poetica, alla chiusa, ossia alla terza e ultima quartina del componimento. Nel caso melvilliano essa è una strofa non più breve ma uguale alle due precedenti, come introdotto nella tradizione di lingua inglese a partire dalle variazioni apportate all’ *envoi* da Chaucer in alcune sue ballate.

In questa duplice ottica, il “Ritorno” dell’io lirico viaggiatore e produttore del discorso poetico è leggibile, da un lato, come un compimento visivo-verbale, anche per la natura spesso ecfrastica dei versi dell’ultimo Melville⁶. La poesia sarebbe così una sorta di “ritorno” di immagine, il riflesso come di uno “specchio offuscato” (il noto *Claude glass* o *black mirror*, il piccolo specchio portatile, nero e leggermente convesso, dei viaggiatori o degli artisti) che rende possibile, in forme riduttive più piccole e quindi attenuate e tollerabili, la percezione dei fenomeni esterni: la visione smorzata, ad esempio, di una luce eccessiva o accecante al fine di una rappresentazione dunque mediata della scena (come in un paesaggio, appunto, alla Claude Lorraine, che lo scrittore americano tanto ammirava); o, come nel caso del Signore di Nesle, la rievocazione verbale di una realtà spaventosa (“tremenda è la terra”) o la trasmissione di una verità travolgente che travalica i limiti creaturali (la “conoscenza” che “trabocca dagli argini dell’uomo”)⁷. Dall’altro lato, il “Ritorno” è un compimento anche in quanto congedo: un distacco sia da quelle esperienze vissute in un mondo vasto e gremito (che il viaggiatore si dice stanco di osservare), sia dal compito di una loro traduzione verbale (la poesia stessa, il volume, o in senso più ampio l’intera produzione letteraria che esso riassume), a fronte di una riconsacrazione alla stabilità e alla sicurezza dei confini (“Le mie torri infine!”). A questa riattestazione di impegno (che coincide, nel *nóstos*, con una riassunzione di responsabilità di colui che tornando riacquisisce il proprio posto e il proprio ruolo nello spazio di origine o di

⁵ Questo è stato sostenuto anche da Robillard, nella sua “Introduction” a *The Poems of Herman Melville*, sulla base, però, dell’equivoco che fa di sezione e poesia sostanzialmente la stessa cosa: “The last poem in the volume, ‘L’Envoi’, bears the epigraph ‘The Return of the Sire de Nelse A.D. 16-’ [...] An ‘envoi’ was usually envisaged as the final stanza in a poem that was meant to act as a summation of the poem. Melville’s ‘envoi’ is a whole poem, a summation of the meaning of the whole book” (Robillard 2000, 34, 35-36). Anche Marovitz sembra sottoscrivere la valutazione del precedente critico: “For Robillard, the meaning of an envoi may be extended from identifying the final summarizing stanza of a poem to ‘a whole poem’ that summarizes ‘the meaning of the whole book’, and he views the closing poem of *Timoleon, Etc.* as serving that purpose by exploring Melville’s thoughts on art developed over decades of observing, pondering, and unfolding them in ‘a whole poem’ of many parts” (Marovitz 2013b, 144). Sovrapponendo sezione e singola poesia si contrae e si riduce sensibilmente l’originale e più ampia operazione meta-poetica (quasi da *myse an abime*) di Melville.

⁶ Su Melville e le arti visive, oltre a Wallace, lo studioso più assiduo e vario di tale argomento per i numerosissimi contributi prodotti (tra gli altri, 1992; 2000; 2006; 2013a; 2013b; 2018; 2020), si vedano Sten 1991; Robillard 1997; Wallace, Schultz, Bryant 2001; Berthold 2013; Tamarkin 2014; Tamarkin 2016.

⁷ “In the last poem of *Timoleon*, ‘The Return of the Sire de Nesle’, a tired traveler returns home because ‘terrible is earth’; but his return is also the misty mirror of the poem itself reflecting back on a world he once saw” (Tamarkin 2014, 317).

appartenenza) l'invocazione della chiusa in avversativa ("Ma tu, mio sostegno")⁸ – rivolta all'amata proprio di contro a quel mondo esterno che prima ha acceso e infine spento la "sete" – aggiunge la conferma di una dedizione incondizionata e definitiva. Un "ritorno" per restare.

Nella mirabile compiutezza formale risiede senz'altro la ricchezza stilistica e semantica della poesia, la cui rilevanza letteraria specificamente americana può essere determinata, di ritorno o di riflesso, in relazione ai contenitori sia interni che esterni in cui è posta: "L'ENVOY" come sezione distinta, il volume *Timoleon*, l'opera poetica e l'opera completa di Melville, o, più ambiziosamente, come non sembra eccessivo sostenere in retrospettiva, la poesia americana dell'Ottocento nel suo insieme (dimensioni che vanno ovviamente ben oltre l'obiettivo circoscritto in questa sede).

La lirica è anche arricchita dalle complicazioni che si generano a livello biografico-letterario per l'ultimo Melville, lo scrittore appartato e ombroso della maturità che, dopo aver spinto la prosa ai limiti estremi della sperimentazione narrativa con *The Confidence-Man* (1857), preferisce la poesia (meditativa, filosofica, ma non solo) alla saggistica o prosa non-narrativa come genere alternativo per continuare a coltivare l'arte della scrittura fino in vecchiaia (Buell 1998, 136); o che, pur sempre all'insegna di una sperimentazione linguistica e formale e di una devozione alla bellezza mai venute meno, si dedica esclusivamente (o quasi) ai versi con lo scopo intenzionale di essere dimenticato, senza tuttavia rinunciare a pubblicare, seppure a suo modo (Bryant 2007, 5), ossia anche a spese proprie e privatamente. Tanto più se, nel caso delle complicazioni biografiche in relazione a quelle letterarie, pensiamo a un forte io lirico autoriale dietro la maschera del Signore di Nesle, ossia all'anziano Melville stesso, non meno rassegnato e/o riconciliato del personaggio con cui si rappresenta, che usa l'ultima strofa della poesia per rivolgersi alla moglie Elizabeth (Lizzie): un *envoi* che è un tributo alla fermezza dell'ininterrotto, paziente amore coniugale di lei, nonostante le tante e amare vicissitudini della vita, e nel contempo una prova della *sua* dedizione, di 'ritorno', come uomo e letterato, all'amata sposa e alla casa.

Per il semplice fatto che "The Return of the Sire de Nesle" di lì a qualche mese si sarebbe rivelata l'ultima poesia di Melville in vita, e in tal guisa necessariamente e a lungo fruita, grazie anche ad attendibili testimonianze, la lettura biografica è stata altrettanto a lungo e attendibilmente privilegiata. Queste testimonianze sono dovute al giovane Arthur Griffin Stedman (figlio del più noto critico e poeta Edmund Clarence Stedman), vicino allo scrittore negli ultimi anni della sua vita, e poi esecutore letterario testamentario alla sua morte (Sealts 1974, 47). In reiterate attestazioni, già a partire dal resoconto della cerimonia funebre e da un paio di articolati contributi giornalistici, tutti apparsi nell'autunno del 1891 e variamente replicati o riassunti in quegli stessi mesi da altre testate newyorkesi, Stedman non solo citava "The Return of the Sire de Nesle" per intero come l'ultima e la migliore poesia di Melville (Stedman 1891a, 100-101; Stedman 1891c, 113, 115) ma di essa confermava anche l'intenzionalità autoriale – quella di "commovente" dedica alla moglie Elizabeth da parte del poeta – in un contesto di occorrenza tutto privato (ad eccezione di qualche occasionale visita di amici, sempre "cordialmente ricevuti" ma mai cercati dallo scrittore) di tenerezza familiare, prossimità domestica e reciproca devozione matrimoniale:

⁸ O a scelta: "mia fermezza", "mia colonna", oppure "mia dimora", come traduce più liberamente Rizzardi (1960, 253), con una soluzione semantica che accentua e valorizza ancor più il senso del *nóstos*. La poesia, tradotta in italiano solo da Rizzardi, anche nella sua antologia appare col titolo della sezione, "L'envoi", reso significativamente con "Congedo".

A few friends felt at liberty to visit the recluse and were kindly welcomed, but he himself sought no one. His favorite companions were his grandchildren, with whom he delighted to pass his time, and his devoted wife, who was a constant assistant and adviser in his work, chiefly done of late for his own amusement. To her he addressed his last little poem, the touching "Return of the Sire de Nesle". Otherwise he occupied himself with his fine collection of engravings and etchings, with books on philosophy and the fine arts, or with walks abroad, as long as they were possible. (Stedman 1891b, 110)

Alcuni amici si sentivano liberi di far visita al recluso e venivano cordialmente ricevuti, ma lui non cercava nessuno. I suoi compagni preferiti erano i nipoti, con cui amava passare il suo tempo, e la devota moglie, sua costante assistente e consigliera nel lavoro, portato avanti, da ultimo, principalmente per suo stesso piacere. A lei ha dedicato la sua ultima breve poesia, la commovente "Return of the Sire de Nesle". Diversamente si teneva occupato con la sua bella collezione di incisioni e acqueforti, con libri di filosofia e belle arti, o con passeggiate, per quanto possibile, all'aria aperta.

La lettura biografico-letteraria di questo Melville poeta degli affetti, sullo sfondo di un'accezione mitigata e quieta della vita che resta, è stata ulteriormente avvalorata dall'altra raccolta poetica a cui lo scrittore aveva parallelamente lavorato in quegli stessi anni, tra il 1890 e la primavera del 1891, ma che, pur di fatto completata e pronta, aveva poi deciso di posporre per dare precedenza alla pubblicazione di *Timoleon*. La raccolta, che doveva intitolarsi *As They Fell*, si apriva con una dedica in prosa alla moglie, pur indiretta e in parte romanzata, dal titolo "Clover Dedication to Winnefred": un nome che in alto sulla pagina del manoscritto recava l'aggiunta a matita "Lizzie", a indicare, se mai ce ne fosse stato bisogno, l'identità di Elizabeth/Lizzie dietro la maschera testuale di Winnefred/Winnie. In questo senso l'*envoi* in "The Return of the Sire de Nesle" alla moglie può essere ulteriormente interpretato e apprezzato, in continuità autoriale, secondo la sequenza ideata da Melville, per la sua suggestiva valenza liminare: uno spazio-soglia di chiusura/apertura tra i due volumi. La dedica all'amata che conclude *Timoleon* 'ritorna' di riflesso nella dedica all'amata che apre *As They Fell*, la raccolta che poi, postuma, per l'America e il mondo, diventerà nota col titolo di *Weeds and Wildings Chiefly: With a Rose or Two*. Ma affinché questo accadesse ci sarebbe voluto del tempo, e, al compimento del tempo, un altro e ben più stabile tipo di 'ritorno' che avrebbe portato alla luce anche le opere non pubblicate in vita: il 'ritorno' postumo dell'autore sulla scena letteraria americana, e di lì a pochi anni mondiale, decretato dal cosiddetto *Melville Revival* in pieno Modernismo.

* * *

Segnato dall'edizione londinese completa delle sue opere in sedici volumi, a cura di Raymond Weaver (Melville 1922-1924), il "ritorno"/*revival* di Melville viene annunciato da una prima biografia, quella dello stesso Weaver (1921), a inizio decennio, e poi coronato da una seconda, quella di Mumford (1929), a fine decennio, ossia, rispettivamente, a trent'anni dalla morte dello scrittore in un caso (1891) e a centodieci dalla sua nascita nell'altro (1819). La conseguente rivalutazione letteraria da parte di pubblico e critica in piena *Jazz Age* dava lustro soprattutto ai suoi capolavori narrativi, fino ad allora avvolti da più di settant'anni di oblio, *in primis* il libro della balena bianca, *Moby-Dick, or The Whale*, la cui riscoperta poneva Melville già in quegli anni, insieme a Whitman, al culmine di una tradizione letteraria americana definita, non tanto più profeticamente, "Classic American Literature" (Lawrence 1923), e, dopo un paio di decenni ancora, al centro di un canone classico e fondativo per la disciplina, quale suo

periodo aureo collocato a metà Ottocento, col nome ormai mitico – osannato e storicizzato, poi variamente contestato e rivisitato – di “American Renaissance” (Matthiessen 1941).

Sulla scia del *revival*, alle poesie inedite dell'ultimo Melville – date alle stampe per la prima volta, insieme alle altre raccolte poetiche pubblicate in vita, proprio da Weaver nel sedicesimo e ultimo volume della sua edizione, quindi riedite da Vincent per l'opera multi-volume della Hendricks House (Melville 1947a) – è stato assegnato il compito di dar prova sia della vitalità artistica sia dell'armonia domestica dell'anziano scrittore: due questioni destinate tuttavia a rimanere controverse nel tempo. Da un lato, sul versante letterario, le poesie postume sono state addotte a conferma della vena creativa, mai esaurita, di un autore verosimilmente fallito e frustrato, una fecondità resa, tra l'altro, ancor più evidente dall'ultimo capolavoro narrativo *Billy Budd*, anch'esso pubblicato postumo. Dall'altro, sul versante biografico, sono state fonte di numerosi riscontri della serenità familiare (mai interrotta o infine ritrovata) di un uomo presumibilmente disamorato e depresso, suffragata proprio dalla raccolta *Weeds and Wildings* dedicata alla moglie, e in particolare dalla sezione finale “A Rose or Two” con il gruppo delle cosiddette *Rose poems* incentrate sull'amore matrimoniale. Nelle generose “Note esplicative” alla sua edizione delle *Collected Poems*, il commento di Vincent alla raccolta nel suo insieme e alla dedica “A Winnefred” (lì venerata come “Madonna del trifoglio”), può essere richiamato ad esempio emblematico – di contro alle posizioni di scettici e detrattori – dei vari ‘ritorni’ interpretativi, tesi, in vario modo, a riaffermare non solo la vitalità letteraria ma anche il quadro idillico coniugale che Stedman aveva tratteggiato a suo tempo, subito dopo la morte di Melville, leggendo quell'ultima poesia di *Timoleon* come una “commovente” dedica alla moglie Elizabeth/Lizzie:

Late in life Herman Melville wrote this group of poems recalling life at Arrowhead, his old home near Pittsfield, Massachusetts. The poems were obviously intended for private publication but were not printed until the Constable edition in 1924. [...].

The freshness and vigor of the poetry, the “spontaneous after-growth”, do much to refute the notion that the aged Melville was a tired, defeated man. The poems should also help to change the idea prevalent in some circles that Melville was not happily married. No one has ever questioned Lizzie's profound love for Herman, a love which deepened through stress and poverty; it is gratifying to have this unambiguous statement of his affection for her. The dedication “To Winnefred” carries in another hand in the upper right hand corner of the first page of the manuscript the name “Lizzie”, so that even the imperceptive may not question the identity of the “Madonna of the Trefoil”. (Melville 1947a, 480-481)

In tarda età Herman Melville scrisse questa silloge di poesie col ricordo della vita a Arrowhead, la sua vecchia casa vicino a Pittsfield, Massachusetts. Ovviamente era sua intenzione dare alle stampe le poesie in forma privata, ma esse non sono state mai pubblicate fino all'Edizione Constable del 1924. [...].

La vitalità e la forza della poesia, quale “successiva fioritura spontanea”, contribuiscono in modo rilevante a confutare l'opinione che l'anziano Melville fosse uomo stanco e sconfitto. Queste poesie dovrebbero anche contribuire a modificare l'idea prevalente in alcuni ambienti che Melville non fosse felicemente sposato. Nessuno ha mai messo in dubbio il profondo amore di Lizzie per Herman, un amore che tensioni e povertà hanno rafforzato. È rincuorante avere un'attestazione così inequivocabile del suo affetto per lei. La dedica “A Winnefred” riporta nell'angolo destro in alto della prima pagina del manoscritto, con altra grafia, il nome “Lizzie”, sicché perfino i meno accorti non possono mettere in dubbio l'identità della “Madonna del trifoglio”.

Di continui “ritorni” o corsi e ricorsi interpretativi si può parlare, infatti, anche su questo punto perché, dal *revival* in poi, sia le indagini critiche (a seguito della crescente attenzione nazionale e

internazionale all'opera di Melville) sia le indagini biografiche sui risvolti più problematici o i "segreti"⁹ della sua vita (a seguito di periodiche scoperte di nuovi documenti) non si sono mai fermate.

Come l'idillio familiare in *Pierre* viene sconvolto dall'irruzione di uno scritto inaspettato (una lettera che Isabel fa recapitare al giovane protagonista, affermando di essere sua sorella, figlia illegittima del suo stesso padre, da anni defunto e venerato come un santo) (Melville 1971, 63-64), così l'idillio familiare dei coniugi Melville (tra l'altro mai cristallino o indubbio, vista "l'idea prevalente" che egli "non fosse felicemente sposato") è stato sconvolto da due scritti dell'immediato dopoguerra. Due lettere del maggio 1867, a pochi mesi dunque dall'inizio del primo e unico impiego stabile di Melville (dicembre 1866) come ispettore di dogana al porto di New York, hanno avvalorato la visione dominante dell'infelicità della coppia. Queste lettere, ritrovate e pubblicate solo nel 1975, infatti, dimostrano come la famiglia d'origine di Elizabeth, gli Shaw di Boston, su presunto suggerimento del ministro della Chiesa Unitariana dei Melville a New York ("All Souls Unitarian Church") e in accordo con la stessa Elizabeth, stesero in quel periodo predisponendo un allontanamento della donna dal marito a causa dei ripetuti maltrattamenti di quest'ultimo, provocati o meno da una sua non meglio specificata "instabilità mentale" ("insanity"), eccessi di collera e alcol a parte: di fatto una fuga finalizzata a una "separazione" a tutti gli effetti¹⁰. Per i Melville, genitori di quattro figli, tutti ancora *teenagers*, sarebbe stato un evento a dir poco drammatico, scongiurato poi nella sua esecuzione pochi mesi più tardi a un prezzo però assai più doloroso: un vero e proprio evento tragico in famiglia ad esso (con molta probabilità) intrinsecamente correlato. L'11 settembre 1867 il primogenito diciottenne Malcolm ("Mackie") si toglie la vita con un colpo di pistola in casa. Sul suicidio, così dichiarato dal medico legale, poi cambiato in morte accidentale per intervento della famiglia allargata (il ragazzo era solito dormire con l'arma sotto il cuscino), sarebbe scesa l'ombra di una spropositata reazione da parte del primogenito proprio a causa del clima di discordia che stava precipitando in casa: un atto estremo pensato forse, nella prima intenzione, come gesto risolutivo contro il padre violento poi invece rivolto contro se stesso¹¹. L'ombra – destinata a restare e ad allungarsi negli anni e nei decenni a seguire, addensata anche da altri lutti, l'ultimo dei quali la perdita del secondo figlio maschio Stanwix (l'irrequieto "Stanny"), morto lontano da casa, per tubercolosi, a meno di trentacinque anni, nel 1886 – non ha mai smesso di velare e a volte completamente offuscare il quadro di una pur pacata armonia familiare, su cui, a cicli periodici, si sono continuati a dividere i critici e i biografi dello scrittore, in particolare del Melville poeta, sempre più lirico e raccolto in se stesso, nel giardino delle rose, sia quello simbolico sia quello reale, che aveva dietro casa a New York (Bryant 1996, 64-65), della sua vecchiaia.

* * *

⁹ Così Julian Hawthorne, figlio di Nathaniel Hawthorne, nel suo *Hawthorne and His Circle* (1903) ricorda l'incontro avuto con Melville a New York nel 1883: "He conceived the highest admiration for my father's genius, and a deep affection for him personally; but he told me, during our talk, that he was convinced that there was some secret in my father's life which had never been revealed, and which accounted for the gloomy passages in his books. It was characteristic in him to imagine so; there were many secrets untold in his own career" (Melville 2019h, 90, 118).

¹⁰ Le due lettere, entrambe indirizzate al Reverendo Bellows, scoperte e pubblicate da Walter D. Kring e Jonathan S. Carey nei *Proceedings of the Massachusetts Historical Society* nel 1975, sono state riprodotte prima in Yannella, Parker (1981, 11-15) poi confluite nel volume *Correspondence* (Melville 1993b, 857-860), quindi richiamate da vari critici e biografi. Nella prima, di Samuel S. Shaw, fratellastro della moglie di Melville, si parla esplicitamente e più volte di "separation".

¹¹ Sul caso Malcolm, oltre a Melville 1993b, 399-400, si vedano Shneidman 1976; Cohen, Yannella 1992; Bryant 1996.

Il *revival* melvilliano degli anni Venti avrebbe ben presto dato i suoi frutti anche in Italia, nonostante il ritardo dell'editoria nazionale quanto a ricezione delle opere dell'autore americano rispetto a quella di altri paesi europei, molti dei quali avevano iniziato prontamente a divulgare Melville nel corso del secolo precedente. “*Typee* [...] era stato tradotto in tedesco e in olandese già nel 1847 e, più tardi, in danese (1852), svedese (1879), e polacco (1882). Traduzioni tedesche di *Omoo* e *Redburn* vennero pubblicate nel 1847 e nel 1850, rispettivamente” (Mariani 1993, 104-105). E se “[i]n Francia la prima traduzione di un testo melvilliano non apparve fino al 1926” (Mariani 1993, 104), quindi a inizio *revival*, è eloquente il fatto che sia comunque e sempre *Typee* il testo prescelto per introdurre lo scrittore americano nella lingua altrà. Così è stato anche nel nostro paese, con i primi frutti inevitabilmente narrativi che arrivano a maturazione agli inizi degli anni Trenta proprio con le due opere che, a loro modo, avevano decretato la notorietà se non la fama vera e propria dello scrittore in vita: quella mai dimenticata del primo romanzo dei Mari del Sud, rievocata spesso dai suoi contemporanei, incluso Stedman stesso, che di *Typee* aveva curato un'edizione subito dopo la scomparsa dello scrittore (Melville 1892), nonché confermata, appunto, come visto, dalle più o meno contemporanee traduzioni europee, e quella invece mai avuta dal romanzo della balena bianca, riservata infatti ai pochi ma importanti estimatori, a partire dal grande fratello-scrittore “Nathaniel di Salem”, a cui il “libro malvagio” era stato dedicato (“A Nathaniel Hawthorne in segno della mia ammirazione per il suo genio”)¹², fino a varie élite o gruppi esclusivi, soprattutto inglesi, che di *Moby-Dick* avevano capito la grande modernità.

Con *Typee. Un'avventura nelle isole Marchesi*, tradotto dalla “ultima mazziniana d'Italia”, la marchesa Bice Pareto Magliano (Grandi 1940), pubblicato nel 1931 a Torino, e subito dopo con *Moby Dick o la balena*, tradotto da un ventitreenne Cesare Pavese e pubblicato l'anno successivo sempre a Torino (Melville 1931 e 1932), inizia dunque la divulgazione e la conseguente lettura in lingua italiana di un autore che proprio nel periodo forse più critico per la cultura e l'editoria della penisola (1930-1945, tra regime, censura e guerra) riceverà dal nostro paese, in netto recupero, uno degli impulsi più forti per portare a compimento il processo della sua “scoperta europea” (Mariani 1993, 105), un conseguimento culturale su cui gli studiosi sono tornati periodicamente a interrogarsi (Stella 1977; Mariani 1993; Perosa 1998, con i vari contributi melvilliani lì inclusi di Bianchi, Rizzardi, Schiavi, lo stesso Perosa, Bacigalupo e Monti; Mori 2012; Salter 2014). Dopo le traduzioni del 1931 e del 1932, infatti, si avranno a seguire, in aggiunta ad altre ben tre edizioni di *Typee*, l'opera decisamente più popolare e quindi più tradotta e richiesta all'epoca (Melville 1937; Melville 1943b; Melville 1944b), le traduzioni di *Benito Cereno* (Melville 1940), *Billy Budd* (Melville 1942a), *Pierre* (Melville 1942b), *White-Jacket* (Melville 1943a), *Omoo* (Melville 1945a) e *Israel Potter* (Melville 1945b), ad opera, tra gli altri, di esperti professionisti come il giornalista-traduttore Bruno Tasso o il letterato e poeta Luigi Berti, oltre ai ‘grandi’: Pavese, ancora, che dopo l'esilio calabro a fine 1936 era tornato a collaborare con Einaudi a Torino, ed Eugenio Montale, letterati che hanno lasciato vere proprie ‘traduzioni d'autore’ di questo e altri classici americani. Dal secondo dopoguerra in poi la pubblicazione delle opere melvilliane in prosa è cresciuta ininterrottamente con edizioni che hanno spesso riproposto, rivisitato e/o ritoccato traduzioni esistenti, o ne hanno presentate periodicamente di nuove per le stesse o altre opere, a seconda delle diverse varietà di pubblico e finalità fruibili,

¹²“Nathaniel of Salem” è come Melville appella Hawthorne in relazione a “William of Avon” nella sua recensione del 1850 “Hawthorne and His Mosses” (Melville 1987, 246); “wicked book” è la definizione che dà di *Moby-Dick* nella sua memorabile lettera di risposta a Hawthorne del novembre 1851 (Melville 2019h, 32), mentre così recita la famosa dedica di quel libro a Hawthorne: “In token of my admiration for his genius, this book is inscribed to Nathaniel Hawthorne”.

incluse ovviamente quelle accademiche a livello sia scientifico sia didattico, e che, pur arrivando a un'edizione esaustiva di *Tutte le opere narrative*, a cura di Ruggero Bianchi (Melville, 1986-1993), in cui ben cinque dei sette volumi includono al loro interno più opere insieme, hanno continuato a proliferare senza sosta fino a questi primi decenni del nuovo millennio¹³.

Il Melville poeta, ancora e sempre in subordine critico e, in generale, anche ricettivo rispetto al Melville narratore (pure negli Stati Uniti), avrebbe dovuto attendere l'immediato dopoguerra per una prima apparizione in traduzione italiana, quando Luigi Berti, già traduttore di *Pierre e White-Jacket* e successivamente di *Typee* (Melville 1951), raccolse in un volumetto di settantacinque pagine, *Poesie*, una scelta limitata di liriche (sedici in tutto) tratte principalmente dalle opere edite in vita (Melville 1947b), riproposta poi in seconda edizione dieci anni più tardi¹⁴. Non si tornerà a Melville poeta prima degli anni Sessanta quando appare la scelta più rappresentativa ad oggi dei versi melvilliani, in una corposa edizione di oltre quattrocento pagine, anch'essa dal semplice titolo *Poesie*, a cura di Alfredo Rizzardi (Melville 1960, poi riedita nel 1969) che, pur escludendo necessariamente il lungo poema epico *Clarel*, dà spazio rilevante alle meno conosciute ma importanti poesie postume. A *Clarel*, in quegli anni, si dedicherà invece Elémire Zolla (Melville 1965) con una scelta rappresentativa che costituisce il primo coraggioso tentativo di introdurre un'opera estesa, complessa e ostica che nel 1876 – ben dieci anni dopo, dunque, il primo volume di versi sulla Guerra civile, *Battle-Pieces and Aspects of the War* – aveva confermato quella che si sarebbe rivelata la definitiva consacrazione dell'ultimo Melville all'arte poetica e all'oscurità. Laddove una scelta delle poesie sulla Guerra civile verrà tradotta dal poeta Roberto Mussapi insieme ad alcune poesie “di mare” tratte da *John Marr* (Melville 1984b), in un anno che vede apparire anche la traduzione del componimento postumo in prosa e versi *Rip Van Winkle's Lilac*, in una piccola edizione a cura di Giuseppe Lombardo (Melville 1984a), *Clarel* viene riproposto a inizi anni Novanta con una scelta ampliata dallo stesso Zolla (Melville 1993a), per trovare infine la prima e unica edizione completa in traduzione italiana grazie (ancora) all'enorme dedizione di Ruggero Bianchi in chiusura di secolo (Melville 1999). Tra le proposte poetiche dell'ultimo decennio del Novecento spicca anche la pregiata edizione critica di *Napoli al tempo di Re Bomba*, lungo poemetto, tra i componimenti inediti dell'ultimo Melville, con tutti i suoi problemi testuali e filologici, in prima traduzione italiana (Melville 1995) a cura di Gordon Poole¹⁵. Va ricordato, inoltre, che nell'ultimo quarto del secolo scorso i versi di Melville, ad eccezione sempre di *Clarel*, quale lungo poema epico a sé stante, hanno trovato dovuto e ampio spazio (pur a volte dimenticato) anche all'interno di due edizioni miscelanee delle sue opere, entrambe in due volumi: nella prima col titolo *Poesie scelte*, tradotte da Ruggero Bianchi (Melville 1972-1975, vol. II, 847-1011), e nella seconda col titolo *Poesie*,

¹³ Per una bibliografia estesa delle traduzioni italiane dal 1931 al 2018 (pur non esente da possibili integrazioni) rimando alla “Nota biografica e bibliografica” delle *Lettere a Hawthorne*, inclusiva anche degli studi critici apparsi nel nostro paese (Melville 2019h, xxxvii-LIII).

¹⁴ Il ruolo culturale dell'elbano Berti, che inizia la sua ‘avventura’ melvilliana nel 1942 con la coraggiosissima traduzione, sopra menzionata, di *Pierre* – di recente ripresa e rivista da Fidomanzo in un'edizione (Melville 2015) che ha richiamato l'attenzione dell'americanistica più vigile (Mariani 2015; Sampietro 2017 [2015]) – andrebbe approfondito. Poeta e letterato, critico e traduttore di numerosi classici inglesi e americani, co-fondatore di *Inventario* insieme a Renato Poggioli, Berti è stato anche autore di una *Storia della letteratura americana*, in quattro volumi (Berti 1950-1961), un'opera sulla cui collocazione nella storiografia letteraria americanistica italiana del Novecento, in relazione a quella statunitense, si rinvia allo studio di Pontuale 2007, 133-144.

¹⁵ Sull'edizione del poemetto, corredato della poesia “Posillipo al tempo di re Bomba”, che quei problemi filologici ha generato, e di estratti attinenti dal *Journal* di Melville (*Diario di un viaggio in Europa e in Levante*) si tornerà più avanti in quanto riproposta da Poole per il bicentenario (Melville 2019m).

tradotte da Massimo Bacigalupo (Melville 1991b, vol. II, 1563-1711)¹⁶, edizione calibrata per il centenario della morte dello scrittore americano (1891-1991) in un anno, quest'ultimo, che per qualche motivo, però, oltre a una controversa traduzione di *Bartleby* ad opera dello scrittore Gianni Celati, corredata di una scelta rappresentativa del carteggio (Melville 1991a), e a uno dei volumi dell'edizione Mursia già citata di Bianchi (il vol. VI, *Racconti della veranda; Il truffatore di fiducia*), non ha visto un grande ritorno di fervore editoriale per l'importante ricorrenza.

Di vari 'ritorni' l'opera melvilliana in Italia ha invece di recente goduto grazie all'occasione fornita dal bicentenario della nascita dello scrittore newyorkese (1819-2019), un anno, quest'ultimo, che ha arricchito la bibliografia nazionale su Melville di almeno tredici titoli, tra nuove edizioni o ri-edizioni (siano esse riproposte o riviste, ampliate e aggiornate), a cui se ne possono aggiungere altre cinque se, sulla scia editoriale per così dire naturalmente 'allungata' dell'evento, si va a includere anche il corrente anno 2020.

Le traduzioni delle opere in prosa variano da quelle d'epoca o d'autore, come la primissima di Bice Pareto Magliano riproposta per *Typee* (Melville 2019o) o le due di Pavese, *Benito Cereno* (Melville 2019c) e *Moby Dick* (Melville 2020d), destinate entrambe, e da tempo, a 'classiche' e puntuali riapparizioni, fino ad altre traduzioni già accreditate sia di critici accademici come Rizzardi (Melville 2019g) e Bacigalupo (Melville 2019b; Melville 2019d) sia di scrittori come Alessandro Ceni, traduttore prolifico di classici inglesi e americani (Melville 2020b), o ad altre ben note per il loro continuo e svariato re-impiego, come quelle di Enzo Giachino (Melville 2019a; Melville 2019e), e altre ancora, divulgative o critiche che siano¹⁷.

In questo panorama del bicentenario le opere poetiche figurano in una percentuale dopo tutto accettabile, pur se sempre inferiore rispetto a quelle narrative o in prosa: 4 su 22, quasi il 20% dunque delle pubblicazioni a stampa. Anche se Melville – come a lungo e spesso ribadito dagli studiosi, sia americani sia internazionali, impegnati a rivalutarne i versi – ha sì dedicato più anni di attività alla poesia che alla prosa¹⁸, è anche vero che le opere narrative sono di gran lunga più numerose e 'leggibili' (ossia fruibili oltre che, sempre relativamente, importanti), rispetto a quelle poetiche: un semplice fatto che ha avuto e continua necessariamente ad avere ricadute sulle edizioni, sulle traduzioni e, inevitabilmente, anche sulla produzione critica. Nonostante questo, il Melville poeta ha decisamente riguadagnato attenzione e di conseguenza importanza accademica, *in primis* ovviamente negli Stati Uniti, fino al punto di aver fatto ipotizzare, forse neanche tanto iperbolicamente, a inizi anni Dieci di questo millennio, un suo "nuovo revival" proprio per la "sua lunga e svariata carriera di poeta"¹⁹.

I quattro volumi usciti in Italia tra il 2019 e il 2020 offrono dunque spunti più che opportuni oltre che attinenti per alcune considerazioni di natura non solo editoriale ma anche critica e culturale in prospettiva di un auspicio, crescente recupero della sua poesia nel nostro paese,

¹⁶ Nella sua edizione Bacigalupo si avvale, in alcuni casi, di altri esperti traduttori melvilliani quali Ruggero Bianchi, Giuseppe Lombardo e Roberto Mussapi.

¹⁷ Si segnalano, oltre alle immancabili riproposte di *Moby-Dick* (Melville 2019i; Melville 2019l), anche l'edizione rivista e ampliata delle *Lettere a Hawthorne* (Melville 2019h) e le edizioni di *Bartleby* e *L'uomo di fiducia* (Melville 2020a; Melville 2020c).

¹⁸ Si rinvia, tra gli altri, a Spengemann 1999, 573; Robillard 2000, 1; Bryant 2007, 3; Renker and Robillard 2007, 9; Spengemann 2010, 154-155; Mariani 2013, 99. Per un inquadramento più ampio del poeta Melville si segnalano, tra gli altri, i volumi specifici di Stein 1970, Shurr 1972, e Parker 2008, oltre a vari saggi di Renker 2000; 2006; 2014.

¹⁹ "Today we stand at the brink of a new revival: the reclamation of Melville's long and varied career as a poet. Melville pursued his intense dedication to writing poetry for more than three decades – far longer than his career publishing fiction" (Renker 2013, ix).

anche e soprattutto perché, all'opposto, se dal presente del bicentenario si getta uno sguardo retrospettivo al corso di questi primi vent'anni del millennio, bisogna prendere atto che a malapena due titoli che riguardano la poesia di Melville si possono annoverare a incremento della bibliografia nazionale: uno in edizione amatoriale/artigianale di poche pagine (Melville 2011b) e l'altro, più impegnativo e dedicato, a cura di Gordon Poole, in edizione critica (Melville 2011a).

Sebbene tre delle quattro opere poetiche di questo bicentenario per così dire 'allungato' siano veri e propri 'ritorni' di pubblicazioni precedenti, esse sono comunque importanti anche perché le traduzioni, rispetto alle stesse in passato date alle stampe, sono o riproposte in edizioni ampliate, o riorganizzate in curatele critiche. La prima, piccola edizione italiana in assoluto delle poesie di Melville, quella di Luigi Berti, si ritrova a far da base, di fatto, a quella curata da Franco Venturi, che si suppone sia anche il neo-traduttore del volumetto (Melville 2020e), sempre e semplicemente intitolato *Poesie*, dove infatti si rileva la stessa organizzazione del materiale, con la storica "Prefazione" a firma di Berti del 1947, nonché la stessa "Nota" che, riadattata all'uopo e a firma però del curatore, permette, a un confronto, di dedurre i testi scelti e aggiunti a integrazione, tutti comunque provenienti dalle stesse raccolte usate da Berti, ossia *Battle-Pieces*, *John Marr* e *Timoleon*, qui richiamate nelle prime edizioni ottocentesche, oltre alle identiche tre poesie finali, come dai manoscritti tratte e presentate all'epoca da Matthiessen in *Selected Poems*, la sua piccola, rappresentativa edizione melvilliana di appena trentacinque pagine (Melville 1944a). L'edizione di Venturi può essere letta come un agile e accattivante tributo memoriale (anche nel senso di riconoscenza letteraria) all'originario ingresso di Melville poeta nel nostro paese dovuto a Berti, che, più di settant'anni prima, nella "Nota" alla sua edizione, specificava che stava appunto "[p]resentando per la prima volta in Italia la poesia di Melville", un'operazione a quel tempo leggibile a sua volta come un piccolo tributo d'oltreoceano a Matthiessen, che egli cita infatti anche a inizio "Prefazione" per il suo monumentale *American Renaissance* (Melville 1947b, 17, 9). Su altro fronte, il 'ritorno' di *Poesie di guerra e di mare* a cura del poeta Roberto Mussapi si compie con una "nuova edizione" appositamente "approntata per celebrare il bicentenario della nascita di Melville" (Melville 2019n, vii). Con importanti aggiunte che sono "frutto di una riflessione a posteriori" sulla prima edizione del 1984 (che vantava la prefazione di un altro poeta, prematuramente scomparso, Antonio Porta, poi riproposta nel 1995), il volume non è tanto un contributo filologico-scientifico, sebbene il curatore-traduttore richiami "l'eccellente antologia" di Rizzardi del 1960 (Melville 2019n, vi-vii), quanto la riconferma potenziata di un tributo creativo di appropriazione autoriale, in linea con la suggestione tutta personale e vissuta di momenti iniziatici che risalgono all'infanzia, come Mussapi chiarisce nella "Postfazione" (171-175), quando si stabiliscono affinità elettive che gettano "semi fecondi nell'anima" (per parafrasare il Melville di "Hawthorne and His Mosses")²⁰ e determinano in certo modo un destino. Anche la terza opera poetica, *Napoli al tempo di Re Bomba*, a cura di Gordon Poole (Melville 2019m), riguarda un'edizione già apparsa in precedenza due volte, prima singolarmente (Melville 1995) e poi in un volume, *Melville poeta e l'Italia*, sulle cosiddette 'poesie italiane' dello scrittore, tratte principalmente dalla sezione "Fruits of Travel Long Ago" di *Timoleon* (Melville 2011a, anch'essa già richiamata sopra), senza contare il preliminare e fondamentale lavoro filologico da lui compiuto anni addietro per stabilirne il testo originale in inglese (Melville 1989a) che ha fatto e ha continuato a fare da base alle edizioni in traduzione. Anche per il fatto che lo studioso bostoniano-napoletano, in occasione del bicentenario e per la stessa casa editrice, ha prodotto un'edizione parallela di un'altra opera poetica dell'ultimo Melville, *John Marr e altri marinai. Con alcuni versi marinari* (Melville 2019f), i suoi contributi, in quanto contributi critici

²⁰ Così Melville dice di Hawthorne nella sua recensione del 1850: "But already I feel that this Hawthorne has dropped germinous seeds in my soul" (Melville 1987, 250).

e non solo traduttivi, memoriali o creativi come i precedenti menzionati (tutti comunque sempre importanti), si prestano a riflessioni più ampie per inquadrare una potenziale rivalutazione del poeta Melville in Italia. Queste due edizioni hanno infatti catturato subito l'attenzione di esperti colleghi melvillisti che ne hanno prontamente segnalato il valore a un pubblico sia generale che specialistico di lettori (Mariani 2020; Izzo 2020).

La nuova edizione di *Napoli al tempo di Re Bomba*, riproposta in veste editoriale diversa e con una nuova organizzazione interna del testo, oltre che con una “traduzione ampliata e in alcuni punti modificata” (Melville 2019m, 7), acquisisce ulteriore valore traduttivo-letterario proprio sulla scia dell'ininterrotto lavoro critico e filologico che gli studiosi hanno continuato a fare sulle poesie di Melville, soprattutto quelle non pubblicate in vita, come nel caso del lungo poemetto ‘italiano’ in questione. Dei nuovi contributi critici e del lavoro di ricostruzione e preparazione dei testi stessi – resosi imperativo per licenziare l'ultimo volume dei *Writings of Herman Melville*, in cui oltre a *Billy Budd* sono inclusi tutti gli altri *Uncompleted Writings*, ossia gli scritti inediti/incompleti dell'autore (Melville 2017) – Poole ha dovuto prendere necessariamente atto, traendo anche spunti fruttuosi per (ri)proporre una nuova edizione che come tale si impone e va apprezzata. La ricchezza delle varie riflessioni che l'edizione genera è notevole, anche sulla scia di vari studi che, negli anni, il critico stesso si è ritrovato a dedicare proprio al Melville poeta tanto da poter essere a ragione considerato uno degli studiosi “che ha fatto più di chiunque altro per proporre le poesie di Melville all'attenzione del pubblico italiano” (Izzo 2020, 418). C'è innanzitutto la suggestione empatico-letteraria: l'avventura italiana di un giovane Poole inizia nel settembre del 1957, durante la festa di Piedigrotta, un secolo dopo il passaggio e la visita di Melville a Napoli durante il Carnevale del febbraio 1857 (Poole 2012, 86-87; Melville 1989b, 101-105, 453-462). C'è la problematica teorica e pratica della traduzione letteraria interlinguistica, a partire dalla questione cruciale (fertilissima ma impossibile da approfondire in questa sede) di una delle “golden rules of translation, and especially literary translation” secondo la disciplina dei “Translations Studies” (Halliday 2009, 94), una regola che qui verrebbe infranta e al contempo confutata in quanto il traduttore si misura con una lingua d'arrivo non sua: un anglo-americano che dalla sua lingua madre traspone un prototesto di elevata difficoltà linguistica, stilistica e semantica per produrre un metatesto letterario in una lingua altra da quella natia. E all'opposto c'è il virtuosismo interlinguistico confermato da chi frequenta la lingua d'arrivo non sua da una vita, o meglio, le lingue d'arrivo, e quindi un virtuosismo anche intralinguistico, data la ‘napoletanità’ di Poole, con tutto quello che Napoli può aver significato tanto per l'americano di passaggio ai tempi di Ferdinando II di Borbone a metà Ottocento (un passaggio che ha lasciato segni letterari la cui sfida verbale è appunto tradurli) quanto per l'americano che è arrivato un secolo dopo, a metà Novecento, per restare e diventarne parte. E di ciò è prova – tra gli altri luoghi testuali del poemetto, quale “regalo fatto a Melville” (e, aggiungerei, di ‘ritorno’ alla città partenopea), come è stato notato e come meglio non si potrebbe dire – “lo splendido tour de force del canto del ragazzino nella IX sezione di *Napoli al tempo di Re Bomba* tradotto in napoletano. È un momento degno di Pepe Barra o di Enzo Moscato” (Izzo 2020, 422). Ma al di là di questa ricchezza di suggestioni e problematiche, la nuova edizione è importante (anche) perché, a mio avviso, ritorna come l'aggiornamento di un lavoro che spicca come punto (ulteriore) di arrivo proprio per, e grazie a, i risultati precedenti, ricapitalizzati, per così dire, proprio perché rimessi a confronto costruttivo e in fecondo dialogo con le novità filologiche, letterarie e critiche della *scholarship* melvilliana al massimo livello internazionale.

Lo stesso si può dire dell'altra edizione del bicentenario curata da Poole, *John Marr e altri marinai*, e forse anche molto di più, credo, in prospettiva di una potenziale e necessaria rivalutazione di Melville poeta anche in Italia, sia a livello editoriale per un pubblico più va-

sto di lettori, sia a livello critico-accademico per un pubblico più specialistico di studenti e studiosi dedicati. Sebbene la traduzione di quest'opera melvilliana non sia la prima nel nostro paese – “l'intera raccolta *John Marr and Other Sailors*”, pur sprovvista dell'iniziale “Dedica epistolare”, è infatti annidata all'interno dell'ampia scelta antologica proposta da Bacigalupo nell'edizione sopra citata delle *Opere* (Melville 1991b, vol. II, 1599-1683, 1812) – essa può essere considerata come l'edizione poetica sicuramente più promettente del bicentenario. Anch'essa si caratterizza per una messe di suggestioni traduttologiche e genera, ancor più di *Napoli al tempo di re Bomba*, per ovvie ragioni, una serie di riflessioni critiche che meriterebbero una trattazione a parte sia in relazione alle caratteristiche linguistiche e formali dei componimenti e delle sezioni dell'opera, sia in relazione alle più ampie e tipiche preoccupazioni intellettuali, ideologiche e storico-politiche di Melville nel suo insieme, non solo dunque dell'anziano poeta degli anni Ottanta ma anche dello scrittore avversario e contro culturale degli anni anteguerra civile. Basterebbe l'introduzione in prosa del componimento “John Mari”, che dà il titolo all'intera raccolta, per mettere a fuoco alcune di queste preoccupazioni, tra le più dibattute e inquietanti dell'America jacksoniana, tanto più stridenti a fronte del velo a dir poco ambiguo della rimembranza e della nostalgia che cala sulla voce delle *personae* poetiche della prima sezione dell'opera: dal deserto-oceano da cui si ritira il marinaio disabile al suo equivalente della prateria-deserto sulla frontiera interna dove si insediano i pionieri; dallo sterminio dei nativi ad opera delle truppe bianche dell'esercito regolare alla loro deportazione al di là del Mississippi nel pieno oltraggio dei loro diritti naturali; dal progressivo movimento a Ovest della nuova nazione al vuoto che il processo di americanizzazione apre nell'individuo o all'assenza di relazioni sociali che si genera tra l'individuo stesso, il microcosmo familiare e la comunità. Il tutto con un contrasto d'enfasi su concetti-chiave spaziali – quali, per richiamarne solo alcuni, “ocean” e “frontier-prairie”; “new settlements” e “native soil”; “wilds” e “seats of municipalities and States”; “desert” e “dried-up sea”; “wilderness” e “flourishing farms” (Melville 2019f, 34, 36, 38, 40, 42) – da sempre al centro dell'esperienza americana, e su cui si è tornato di recente a meditare anche nel nostro paese (Nori, Vallone, 2020). Oppure basterebbe il testo poetico dello stesso componimento per illustrare le caratteristiche formali e le difficoltà linguistiche a fronte delle soluzioni stilistiche e metriche del traduttore, che in questo caso trasforma i tetrametri trocaici dell'originale anglo-americano (incluse le movimentate alternanze tra i regolari e i catalettici) in magistrali endecasillabi italiani. E, non da ultimo, degna di nota è anche l'originale decisione di inserire nel volume un intermezzo figurativo di nove illustrazioni a colori ad opera di Cristina Cerminara. Vere e proprie tavole artistiche con didascalie dai versi in traduzione delle opere, queste illustrazioni aprono un ulteriore e affascinante fronte di indagine su un altro ben noto e pertinente aspetto linguistico della traduzione, quello della trasposizione dal sistema di segni verbali (già sottoposto a traduzione interlinguistica) al sistema di segni non verbali che definisce la traduzione intersemiotica. Questa a sua volta può essere collocata all'interno di un filone più che accreditato di studi melvilliani sul rapporto tra letteratura e arte e quindi sulla potenza verbale-visiva del suo verso: un piccolo scrigno (una traduzione intersemiotica di una traduzione interlinguistica di un testo verbale) custodito all'interno del volume italiano.

Al di là di questo, e al di là delle precedenti traduzioni integrali o parziali esistenti, proprio perché *John Marr* è un'edizione pensata e proposta coraggiosamente come volume singolo (anche dal punto di vista dell'editore, in un mercato in cui la poesia è a dir poco sotto-privilegiata), si può a mio avviso concordare sul fatto che essa sia davvero “una novità assoluta” (Mariani 2020, 3). Valorizzata infatti dal formato autonomo con cui si presenta, in quanto testo a sé stante, oltre che per l'accurata organizzazione critica del materiale intorno ai componimenti tradotti (“Introduzione”, “Note” e ampia bibliografia di “Testi citati o consultati”), l'edizione

di Poole spicca così come opera ‘specificata’ di Melville, o meglio dell’*ultimo* Melville, un volume che chiede – al pari dei tanti altri in prosa, continuamente proposti e riproposti singolarmente in Italia anche quando, come i racconti lunghi (tra i quali *Bartleby* e *Benito Cereno*, per richiamare solo i più noti e ricorrenti) non erano stati pubblicati come tali – di essere collocato in un macrotesto, di essere parte di una sequenza temporale, di segnare un momento preciso finalizzato a capire e interpretare la storia artistica e umana del suo autore, sia essa o meno una storia di rassegnato declino, continuata dedizione alla scrittura, o segreta ambizione ad aspirare ancora a quella “immortalità” di cui un tempo si era detto sicuro, in privato, in condivisione con Hawthorne (“our immortality”), dopo aver ricevuto la sua lettera di elogio a *Moby-Dick* (Melville 2019h, 34).

Dei cinque libri di poesia, quattro pubblicati in vita e uno postumo, solo *Clarel* – l’opera più lunga e complicata da tradurre, oltre che, come osservato dallo stesso Melville, “eminente adatta all’impopolarità” (Mariani 2013, 104) – ha paradossalmente goduto in Italia di un’edizione a sé stante, come ricordato sopra, tra l’altro, di seicentotrentanove pagine, a cura dell’americanista Bianchi (Melville 1999). L’aggiunta di *John Marr* da parte dell’americanista Poole, in quanto traduzione singola di un’opera singola, va dunque letta come un evento e un segno: l’auspicio a rendere visibili e fruibili le altre opere poetiche mancanti di Melville in Italia come edizioni critiche complete e a sé stanti, sia quelle pubblicate in vita (*Battle-Pieces* e *Timoleon*), sia quelle postume (*Weeds and Wildings*), oltre agli altri e vari componimenti incompleti o non identificabili in relazione a una raccolta vera e propria, deducibile dai manoscritti o come tale plausibilmente pensata dall’autore. Dare a queste opere mancanti l’identità di libri in quanto libri anche in Italia contribuirebbe a sua volta a ispirare o incentivare, magari anche affiancandolo, il lavoro più specialistico di rivisitazione e quindi di rivalutazione critico-letteraria del Melville poeta: un lavoro di cui c’è ancora davvero bisogno nel campo dell’americanistica italiana²¹.

Riferimenti bibliografici

- Baldelli Ignazio (1970), “Congedo”, *Enciclopedia dantesca*, a cura di Giorgio Petrocchi *et al.*, 1970-1978, 5 voll., <https://www.treccani.it/enciclopedia/congedo_%28Enciclopedia-Dantesca%29/> (11/2020).
 Berthold Dennis (2013), “Pictorial Intertexts for *Battle-Pieces*: Melville at the National Academy of Design, 1865”, in Marovitz 2013a, 9-24.
 Berti Luigi (1950-1961), *Storia della letteratura americana*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 4 voll.
 Bryant John (1996), “Melville’s Rose Poems: As They Fell”, *Arizona Quarterly*, vol. 52, 49-86.
 — (2007), “From The Mast-Head”, *Leviathan*, vol. 9 (special issue, *Melville as Poet*), 3-7.
 Bryant John, Mariani Giorgio, Poole Gordon, eds (2014), *Facing Melville, Facing Italy. Democracy, Politics, Translation*, Roma, Sapienza Università Editrice.
 Buell Lawrence (1998), “Melville the Poet”, in Levine 1998, 135-156.

²¹ Al di là delle varie introduzioni, pre- e post-fazioni presenti nelle edizioni italiane delle opere poetiche qui passate in rassegna, la produzione critica specifica su Melville poeta è infatti assai contenuta, tanto più a confronto con i numerosi studi della sua narrativa, e anche a voler includere, doverosamente, i contributi di colleghi stranieri che risiedono nel nostro paese o lo frequentano con una certa regolarità. Si segnalano innanzitutto i saggi di studiosi che, storicamente, hanno consolidato l’avvio dell’americanistica come disciplina accademica in Italia, quali Rizzardi 1955, Zolla 1964, e Cristina Giorcelli 1968, tutti apparsi, non a caso su *Studi Americani*, e ancora Rizzardi 1950, 1953, e 1997. A questi si aggiungono gli studi di Giuseppe Lombardo che è stato, oltre a Poole, uno degli studiosi più assidui della poesia di Melville nella nostra americanistica, con saggi (1975, 1984) e una monografia (1984), ancora l’unica, ad oggi, su un’opera poetica melvilliana. Più di recente si annoverano i contributi di John Paul Russo 2000, Gregory Dowling 2003, Mariani, che dedica gran parte dell’ultimo capitolo della sua agile monografia, *Leggere Melville*, alla produzione poetica (Mariani 2013, 99-111) e Paolo Simonetti 2015, 2017.

- Cohen Hennig, Yannella Donald (1992), *Herman Melville's Malcolm Letter. "Man's Final Lore"*, New York, Fordham UP and The New York Public Library.
- Dowling Gregory (2003), " 'Rainbow o'er the Wreck': The Two Sides of Melville's *Clarel*", in Massimo Bacigalupo, Pierangelo Castagneto (eds), *America and the Mediterranean*, Torino, Otto, 75-84.
- Giorcelli Cristina (1968), "Le poesie 'italiane' di Herman Melville", *Studi Americani*, vol. 14, 165-191.
- Grandi Terenzio (1940), "L'ultima mazziniana d'Italia: Bice Pareto Magliano", *Rassegna storica del Risorgimento*, vol. 27, 1019-1021.
- Halliday Iain (2009), *Huck Finn in Italian, Pinocchio in English. Theory and Praxis of Literary Translation*, Madison, Farleigh Dickinson UP.
- Izzo Donatella (2020), "Gordon M. Poole, a cura di Herman Melville. *John Marr e altri marinai. Con alcuni versi marinari*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2019, pp. 202; Herman Melville. *Napoli al tempo di re Bomba*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2019, pp. 89", *Iperstoria*, vol. 15, 417-422.
- Kelley Wyn, ed. (2006), *A Companion to Herman Melville*, Malden, Blackwell.
- Lawrence D.H. (1923), *Studies in Classic American Literature*, New York, Seltzer.
- Levin J.H. (1984), "Sweet, New Endings: A Look at the *tornada* in the Stilnovistic and Petrarchan canzone", *Italica*, vol. 61, 297-311.
- Levine R.S., ed. (1998), *The Cambridge Companion to Herman Melville*, New York, Cambridge UP.
- ed. (2014), *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, New York, Cambridge UP.
- Lombardo Giuseppe (1975), "A Tomb or a Trophy: 'The Haglets' di Herman Melville", *The Blue Guitar*, vol. 1, 195-237.
- (1984a), "'After the Pleasure Party' di Herman Melville: le fonti, la struttura, l'arte della memoria", *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, vol. 2, 369-402.
- (1984b), "*Through Terror and Pity*". Saggio su "*Battle-Pieces and Aspects of the War*" di Herman Melville, Messina, Università di Messina.
- Mariani Giorgio (1993), *Allegorie impossibili. Storia e strategie della critica melvilliana*, Roma, Bulzoni.
- (2013), *Leggere Melville*, Roma, Carocci.
- (2015), "Melville. Dramma famigliare in cerca di successo", *Alias Domenica*, vol. 5, n. 26, 2.
- (2020), "Melville in proficua tensione con i limiti imposti dalle regole della metrica", *Alias Domenica*, vol. 10, n. 12, 3.
- Marovitz S.E., ed. (2013a), *Melville as Poet: The Art of "Pulsed Life"*, Kent, Kent State UP.
- (2013b), "Connecting by Contrast: The "Art" of *Timoleon, Etc.*", in Id. 2013a, 125-148.
- Martiny Erik, ed. (2012), *A Companion to Poetic Genre*, Chichester, Wiley-Blackwell.
- Matthiessen F.O. (1941), *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford UP.
- Melville Herman (1891), *Timoleon Etc.*, New York, The Caxton Press.
- (1892), *Typee. A Real Romance of the South Seas, With Biographical and Critical Introduction by Arthur Stedman and Portrait of Author*, London, Putnam's Sons.
- (1922-1924), *The Works of Herman Melville*, ed. by R.M. Weaver, London, Constable, 16 vols.
- (1924), *Poems, Containing Battle-Pieces, John Marr and Other Sailors, Timoleon, and Miscellaneous Poems*, in Melville 1922-1924, vol. XVI.
- (1931), *Typee. Un'avventura nelle isole Marchesi*, trad. di Bice Pareto Magliano, Torino, Formica.
- (1932), *Moby Dick o la balena*, trad. di Cesare Pavese, Torino, Frassinelli.
- (1937), *Typee. Avventure alle isole Marchesi*, introduzione di Raffaello Franchi, trad. di Esa Cugini, Firenze, Vallecchi.
- (1940), *Benito Cereno*, trad. di Cesare Pavese, Torino, Einaudi.
- (1942a), *La storia di Billy Budd*, trad. e cura di Eugenio Montale, Milano, Bompiani.
- (1942b), *Pierre*, trad. di Luigi Bertì, Torino, Einaudi.
- (1943a), *Giacchetta bianca, o Del mondo d'una nave da guerra*, trad. di Luigi Bertì, Firenze, Sansoni.
- (1943b), *Typee. Racconto di un soggiorno fra i selvaggi delle isole Marchesi*, trad. di Bruno Tasso, Milano, Edizioni Alfa.
- (1944a), *Selected Poems*, ed. by F.O. Matthiessen, Norfolk, New Directions.

- (1944b), *Typee. Racconto di un soggiorno fra i selvaggi delle isole Marchesi*, prefazione e trad. di Bruno Tasso, Milano, Allegranza, 1944.
- (1945a), *Omoo*, trad. di Giovanni Monaco, Roma, Migliaresi.
- (1945b), *Vita e avventure di Israel Potter*, a cura di Giuseppe Antonelli, Roma, Belardetti.
- (1947a), *Collected Poems*, ed. by H.P. Vincent, Chicago, Hendricks House.
- (1947b), *Poesie*, trad. e cura di Luigi Berti, Firenze, Fussi.
- (1951), *Taipei. Sguardo alla vita polinesiana*, introduzione e trad. di Luigi Berti, Milano Mondadori.
- (1960), *Poesie*, trad. e cura di Alfredo Rizzardi, Bologna, Cappelli.
- (1965), *Clarel. Poema e pellegrinaggio in terra santa*, prefazione e trad. di Elemire Zolla, Torino Einaudi.
- (1968-2017), *The Writings of Herman Melville*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle, Evanston-Chicago, Northwestern UP and the Newberry Library, 15 vols.
- (1971), *Pierre, or The Ambiguities*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle, in Melville 1968-2017, vol. VII.
- (1972-1975), *Opere scelte*, a cura di Claudio Gorlier, Milano, Mondadori, 2 voll.
- (1984a), *Il lillà di Rip Van Winkle*, trad. e cura di Giuseppe Lombardo, Messina, Facoltà di Magistero.
- (1984b), *Poesie di guerra e di mare*, introduzione di Antonio Porta, trad. di Roberto Mussapi, Milano, Mondadori.
- (1986-1993), *Tutte le opere narrative*, a cura di Ruggero Bianchi, Torino, Mursia, 7 voll.
- (1987), *Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*, ed. by Harrison Hayford, A.A. MacDougall, G.T. Tanselle et al., in Melville 1968-2017, vol. IX.
- (1989a), *At the Hostelry, and Naples in the Time of Bomba*, ed. by Gordon Poole, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- (1989b), *Journals*, ed. by H.C. Horsford with Lynn Horth, in Melville 1968-2017, vol. XV.
- (1991a), *Bartleby lo scrivano*, cura e trad. di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli.
- (1991b), *Opere*, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 2 voll.
- (1993a), *Clarel. Poema e pellegrinaggio in terra santa*, cura e trad. di Elemire Zolla, Milano, Adelphi.
- (1993b), *Correspondence*, ed. by Lynn Horth, in Melville 1968-2017, vol. XIV.
- (1995), *Napoli al tempo di Re Bomba*, a cura di Gordon Poole, trad. di Marcella Boldrini, Gordon Poole, Raffaele Russo, Napoli, Filema.
- (1999), *Clarel. Poema e pellegrinaggio in Terrasanta*, trad. e cura di Ruggero Bianchi, Torino, Einaudi.
- (2000), *The Poems of Herman Melville*, ed. by Douglas Robillard, Kent, The Kent State UP.
- (2009), *Published Poems*, ed. by R.C. Ryan, Harrison Hayford, A.A. MacDougall Reising, G.T. Tanselle, in Melville 1968-2017, vol. XI.
- (2011a), *Melville poeta e l'Italia*, trad. e cura di Gordon Poole, Napoli, Filema.
- (2011b), *Pezzi di mare*, Milano, Acquaviva.
- (2015), *Pierre o le ambiguità*, a cura di Vincenzo Fidomanzo, prefazione di Claudio Gorlier, trad. di Luigi Berti, rivista e corretta da Fidomanzo, Milano, Medusa.
- (2017), *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, ed. by Harrison Hayford, A.A. MacDougall Reising, R.A. Sandberg, G.T. Tanselle, in Melville 1968-2017, vol. XIII.
- (2019a), *Bartleby lo scrivano*, a cura di Rossella Bernascone, trad. di Enzo Giachino, Torino, Einaudi.
- (2019b), *Bartleby lo scrivano e altri racconti di terraferma*, trad. e cura di Massimo Bacigalupo, con uno scritto di Jorge Luis Borges, Milano, Mondadori.
- (2019c), *Benito Cereno*, trad. di Cesare Pavese, Milano, RCS MediaGroup.
- (2019d), *Benito Cereno, Daniel Orme, Billy Budd*, trad. e cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori.
- (2019e), *Billy Budd, Foretopman; Billy Budd, gabbiera di parrochetto*, trad. di Enzo Giachino, Milano, RCS MediaGroup.
- (2019f), *John Marr e altri marinai. Con alcuni versi marinari*, trad. e cura di Gordon Poole, illustrazioni di Cristina Cerminara, Napoli, Polidoro.
- (2019g), *La nave di vetro. Redburn: la sua prima avventura*, trad. di Alfredo Rizzardi, prefazione di Dario Pontuale, postfazione di Biancamaria Rizzardi, Forlì, CartaCanta.

- (2019h), *Lettere a Hawthorne*, trad. e cura di Giuseppe Nori, Macerata, Liberilibri.
- (2019i), *Moby Dick*, trad. e cura di Pietro Meneghelli, Milano, Mondolibri, 2019.
- (2019l), *Moby Dick*, presentazione di Davide Morosinotto, trad. di Cesarina Minoli, Milano, Mondadori.
- (2019m), *Napoli al tempo di Re Bomba*, trad. e cura di Gordon Poole, Napoli, Polidoro.
- (2019n), *Poesie di guerra e di mare*, scelta e trad. di Roberto Mussapi, Milano, Mondadori.
- (2019o), *Typee. Un'avventura nelle isole Marchesi*, trad. di Bice Pareto Magliano, Roma, Ecrà.
- (2020a), *Bartleby, lo scrivano. Una storia di Wall Street*, prefazione di Emanuele Trevi, trad. di Gianna Lonza, Milano, Garzanti.
- (2020b), *Billy Budd*, trad. e cura di Alessandro Ceni, Milano, Feltrinelli.
- (2020c), *L'uomo di fiducia*, introduzione di Nemi D'Agostino, trad. di Giuseppe Maugeri, Milano, Garzanti.
- (2020d), *Moby Dick, o La balena*, prefazione e trad. di Cesare Pavese, Milano, Adelphi.
- (2020e), *Poesie*, a cura di Franco Venturi, prefazione di Luigi Berti, Milano, La vita felice.
- Mori Giuliano (2012), "Per una lettura in chiave antifascista della prima traduzione di 'Benito Cereno'", *Ácoma*, Nuova Serie, n. 2 (fascicolo monografico *Glocal Melville*, a cura di Sonia Di Loreto e Giorgio Mariani), 105-113.
- Mumford Lewis (1929), *Herman Melville*, New York, The Literary Guild Of America.
- Nori Giuseppe, Mirella Vallone, a cura di (2020), *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello, I Libri di Emil.
- Ollier Nicole (2012), "Oddity or Tour de Force? The Sestina", in Martiny 2012, 139-156.
- Parker Hershel (2006), "The Isle of the Cross and Poems: Lost Melville Books and the Indefinite Afterlife of Error", *Nineteenth-Century Literature*, vol. 62, 29-47.
- (2008), *Melville: The Making of the Poet*, Evanston, Northwestern UP.
- Perosa Sergio, a cura di (1997), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein. Secondo Seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese, Venezia, 25 e 26 settembre 1995*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti.
- Pontuale Francesco (2007), *In Their Own Terms. American Literary Historiography in The United States and Italy*, New York, Peter Lang.
- Poole Gordon (2012), "Melville poeta: 'Chafing against the metric bound' ", *Ácoma*, Nuova Serie, n. 2 (fascicolo monografico *Glocal Melville*, a cura di Sonia Di Loreto e Giorgio Mariani), 105-113.
- Pound Ezra (1912), *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti. With Translations of Them and an Introduction by Ezra Pound*, London, Swift and Co.
- Preminger Alex (1993), "Envoi", in Preminger, Brogan 1993, 361.
- Preminger Alex, Clive Scott C.S. (1993), "Sestina", in Preminger, Brogan 1993, 1146-1147.
- Preminger Alex, Brogan T.V.F., eds (1993), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton UP.
- Renker Elizabeth (2000), "Melville's Poetic Singe", *Leviathan*, vol. 2, 13-31.
- (2006), "Melville the Realist Poet", in Kelley 2006, 482-496.
- (2013), "Foreword", in Marovitz 2013a, ix-xi.
- (2014), "Melville the Poet in the Postbellum World", in Levine 2014, 129-141.
- Renker Elizabeth, Robillard Douglas (2007), "Melville the Poet: Introduction", *Leviathan* (special issue, *Melville as Poet*), 9-15.
- Rizzardi Alfredo (1950), "H. Melville o il colore del mare", *Archi*, vol. 2, 101-108.
- (1953), "Il mare e l'uomo nella poesia di Herman Melville", *aut aut*, vol. 18, 516-528.
- (1955), "La poesia di Herman Melville", *Studi Americani*, vol. 1, 159-203.
- (1997), "Tradurre la poesia di Herman Melville", in Perosa 1997, 29-42.
- Robillard Douglas (1997), *Melville and the Visual Arts. Ionian Form, Venetian Tint*, Kent, Kent State UP.
- (2000), "Introduction: Melville's Poems", in Melville 2000, 1-49.
- Russo J.P. (2000), "The Crowd in Melville's *Battle-Pieces*", *Rivista di Studi Vittoriani*, vol. 9, 123-147.

- Salter Sarah (2014), "Pure Language and Linguistic Purity: Translation, Fascism, *Moby-Dick*", in Bryant, Mariani, Poole 2014, 241-254.
- Sampietro Luigi (2017 [2015]), "Gli strafalcioni di *Pierre*", in Id., *La passione della letteratura*, Torino, Aragno, 307-309.
- Sealts Merton M. (1974), *The Early Lives of Melville. Nineteenth-Century Biographical Sketches and Their Authors*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Shneidman E.S. (1976), "Some Psychological Reflections on the Death Of Malcolm Melville", *Suicide and Life-Threatening Behavior*, vol. 6, 231-242.
- Shurr W.H. (1972), *The Mystery of Iniquity. Melville as Poet, 1857-1891*, Lexington, The UP of Kentucky.
- Simonetti Paolo (2015), "'Schooled by the Inhuman Sea': Maritime Imagination and the Discourses of Emancipation in Herman Melville's *Clarel*", in Leonardo Buonomo, Elisabetta Vezzosi (eds), *Discourses of Emancipation and the Boundaries of Freedom. Selected Papers from the 22nd AISNA Biennial International Conference*, Trieste, EUT, 195-202.
- (2017), "The Old Melville and the Sea: Ideas of Harbor in Melville's Literary Career", in Vincenzo Bavaro, Gianna Fusco, Serena Fusco, Donatella Izzo (eds), *Harbors, Flows and Migrations. The USA in/and the World*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 75-94.
- Spengemann W.C. (1999), "Melville the Poet", *American Literary History*, vol. 11, 569-609.
- (2010), *Three American Poets. Walt Whitman, Emily Dickinson, and Herman Melville*. Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Stedman A.G. (1891a), "Herman Melville's Funeral", in Sealts 1974, 99-101.
- (1891b), "'Marquesan' Melville", in Sealts 1974, 101-110.
- (1891c), "Melville of Marquesas", in Sealts 1974, 110-115.
- Stein W.B. (1970), *The Poetry of Melville's Late Years*, Albany, State University of New York Press.
- Stella Maria (1977), *Cesare Pavese. Traduttore*, Roma, Bulzoni.
- Sten Christopher, ed. (1991), *Savage Eye. Melville and the Visual Arts*, Kent, The Kent State UP.
- Tamarkin Elisa (2014), "Melville with Pictures", in Levine 2014, 169-186.
- (2016), "A Final Appearance with Elihu Vedder: Melville's Visions", *Leviathan*, vol. 18, 68-111.
- Wallace R.K. (1992), *Melville & Turner. Spheres of Love and Fear*, Athens, University of Georgia Press.
- (2000), "Melville's Prints: The E. Barton Chapin, Jr., Family Collection", *Leviathan*, vol. 2, 5-65.
- (2006), "'Unlike Things that Meet and Mate': Melville and the Visual Arts", in Kelley 2006, 342-363.
- (2013a), "From Ancient Rome to Modern Italy: Italian Art in Melville's Print Collection", *Leviathan*, vol. 15, 41-54.
- (2013b), "Melville's Biblical Prints and *Clarel*", in Marovitz 2013a, 36-62.
- (2018), "Melville's Nine Prints in the Osborne Collection in Texas", *Leviathan*, vol. 20, 79-105.
- (2020), "Words and Shapes on Paper: Art in the Melville Society Archive", *Leviathan*, vol. 22, 55-100.
- Wallace R.K., Schultz Elizabeth, Bryant John (2001), *Leviathan*, vol. 3 (special issue, *Artists After Moby-Dick*).
- Weaver R.M. (1921), *Herman Melville. Mariner and Mystic*, New York, Doran.
- Yannella Donald, Parker Hershel, eds (1981), *The Endless, Winding Way in Melville. New Charts by Kring and Carey*, Glassboro, The Melville Society.
- Zolla Elémire (1964), "La struttura e le fonti di *Clarel*", *Studi Americani*, vol. 10, 101-134.



Citation: P. Simonetti (2020) "Silence is the Only Voice": Le Lettere a Hawthorne di Herman Melville e la scoperta di una nuova voce femminile. *Lea* 9: pp. 553-564. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11930>

Copyright: © 2020 P. Simonetti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

"Silence is the Only Voice"¹: Le Lettere a Hawthorne di Herman Melville e la scoperta di una nuova voce femminile

Paolo Simonetti

Sapienza Università di Roma (<paolo.simonetti@uniroma1.it>)

Abstract

The letters Herman Melville wrote to Nathaniel Hawthorne between January 1851 and December 1852 help us reconstruct the beginning of a new stage in his writing: after the semi-autobiographical sea-novels of adventures, Melville's imagination switched to a different narrative structure, closer to the sentimental domestic settings of Hawthorne's romances and more attentive to female characters. The influence Hawthorne and his wife Sophia Peabody had on Melville's imagination during the period they corresponded, as well as the failed collaboration between the two writers on the "Agatha Letters", brought Melville to the discovery of a new feminine voice and an original female character – the resilient woman – that will appear more frequently in the following part of his literary production.

Keywords: Agatha, Hawthorne, letters, Melville, women

Il 5 agosto 1850 è ricordato come un giorno storico per la letteratura americana: quel lunedì mattina, durante un'escursione con picnic nei Berkshire, Herman Melville incontrò per la prima volta Nathaniel Hawthorne e rimase talmente affascinato dalla personalità e dalle idee dell'autore di *The Scarlet Letter* (1850) che pochi giorni più tardi scrisse – di getto e sotto pseudonimo – una recensione entusiastica dell'unica sua raccolta di racconti che aveva sottomano, *Mosses from an Old Manse* (1846), di fatto trasformando Hawthorne da scrittore regionale strettamente legato alla storia del New England e alla sua città natale, Salem, nello Shakespeare americano². Quell'estate Melville stava lavo-

¹ La citazione completa si trova in *Pierre, or The Ambiguities* e recita: "Silence is the only Voice of our God" (Melville 1971, 204).

² La recensione, intitolata "Hawthorne and His Mosses. By a Virginian Spending July in Vermont", fu pubblicata in due puntate nei numeri del 17 e del 24 agosto 1850 della rivista *Literary World*.

rando a un nuovo romanzo, “a romantic, fanciful, & literal & most enjoyable presentment of the whale fishery”³ (Leyda 1969, 385), ma dopo aver fatto la conoscenza di Hawthorne non esitò a mettere da parte il proprio manoscritto per celebrare lo scrittore più anziano; dal ritratto emerge la figura sfaccettata di “a man of a deep and noble nature” (Melville 1987, 239) dotato di “a great, deep intellect” (ivi, 242), un mago che cattura i lettori con i suoi incantesimi, un leggendario “Man of Mosses” in grado di spargere “germinous seeds” (ivi, 250) tanto nell’anima di Melville quanto in quella della nazione. Sulla scorta dell’ormai classica teoria di Charles Olson secondo cui “*Moby-Dick* was two books” poiché “in the summer of 1850 Melville changed his conception of the work” (Olson 1997, 35, 37), oggi si tende generalmente a considerare come il più importante risultato dell’incontro tra i due grandi romanzieri americani proprio la (ri)scrittura di *Moby-Dick* (1851), che, nel corso di un anno, da “romance of adventure, founded upon certain wild legends in the Southern Sperm Whale Fisheries, and illustrated by the author’s own personal experience”⁴ (Melville 1993, 163), si trasformerà nel complesso e stratificato capolavoro che conosciamo oggi – un’opera-mondo significativamente dedicata proprio a Hawthorne, “in token of [Melville’s] admiration to his genius” (Melville 1988, vii).

Conseguenza altrettanto importante dell’incontro e della successiva frequentazione reciproca dei due autori è rappresentata dalle lettere che Melville scrisse a Hawthorne nell’arco di quasi due anni, dal gennaio del 1851 al dicembre del 1852: lettere doppiamente preziose perché, oltre a costituire l’unica testimonianza diretta dello sviluppo artistico di Melville nel periodo più importante della sua carriera – utili quindi a fornirci indicazioni di prima mano sul suo stato d’animo durante le fasi finali della stesura di *Moby-Dick*, nonché a gettare luce sulla genesi e la scrittura del romanzo successivo, *Pierre* (1852) –, possiedono un intrinseco valore letterario quali “esercizi spontanei di immedesimazione psicologica in cui Melville usa l’amico come specchio per cercare e definire la propria identità letteraria” (Nori 2019, xiv). La citazione è tratta dall’approfondita ed esaustiva introduzione di Giuseppe Nori al volume *Lettere a Hawthorne* (1994), pubblicato da Liberlibri in una nuova veste ampliata e riproposto a venticinque anni di distanza dalla prima edizione, in occasione del bicentenario della nascita del grande scrittore americano. Il libro racchiude l’intero carteggio con testo originale a fronte e ampie note esplicative, ed è arricchito da una bibliografia essenziale che offre al lettore italiano una panoramica aggiornata degli studi melvilliani. Com’è ben noto, però, quello di Melville è un carteggio a una voce sola, in quanto le risposte di Hawthorne non ci sono pervenute, distrutte probabilmente dallo stesso Melville dopo la brusca fine della loro frequentazione⁵. La personalità dell’“Uomo dei muschi” emerge comunque in controluce come presenza/assenza, basata soprattutto sulle proiezioni di Melville: basti ricordare che l’epistolario è incorniciato

³ Almeno stando a quanto scrive Evert Duyckinck in una lettera indirizzata al fratello il 7 agosto del 1850, due giorni dopo il famoso picnic, nella quale definisce il romanzo di Melville “mostly done” (Leyda 1969, 385).

⁴ Così Melville aveva descritto per lettera il romanzo *in fieri* al suo editore inglese un mese e mezzo prima, il 27 giugno del 1850.

⁵ C’è chi, come Mark Beauregard nel suo romanzo *The Whale. A Love Story* (2016), ha immaginato (e per quanto possibile provato a ricostruire) le lettere mancanti a partire dalle risposte di Melville e da uno studio delle altre missive di Hawthorne relative a quel periodo; in realtà, nonostante il romanzo di Beauregard costituisca un esercizio affascinante sul piano strettamente letterario e immaginativo, non vuole ovviamente porsi come lavoro filologicamente accurato. Va inoltre sottolineato che Hawthorne, nelle sue lettere, è solito cambiare tono e a volte addirittura opinione a seconda dell’interlocutore, dimostrandosi spesso sarcastico e cinico con gli amici, affettuoso con la moglie e i familiari, quasi sempre formale e accomodante con gli altri. Mi sembra evidente, quindi, come si evince anche dalle risposte inviate da Melville, che le lettere perdute di Hawthorne non contengano slanci emotivi e voli pindarici paragonabili a quelli dell’amico.

da due secchi rifiuti di Hawthorne, dapprima riluttante a ricambiare la visita di cortesia a casa dell'amico e poi, a distanza di quasi due anni, deciso a non utilizzare il materiale relativo alla cosiddetta “storia di Agatha” che lo scrittore più giovane gli aveva inviato suggerendogli di trarne spunto per un romanzo; non per caso Melville dichiarerà all'amico in una famosa lettera dell'aprile 1851 di ammirarlo anche per la sua capacità di saper dire “No! In thunder”⁶, visto che “the Devil himself cannot make him say *yes*” (2019, 10).

Sin dall'inizio della loro frequentazione entrambi gli scrittori rimasero profondamente colpiti l'uno dall'altro, nonostante la differenza di età e la parabola quasi opposta delle loro carriere. Nell'agosto del 1850, a quarantasei anni, Hawthorne non poteva certo più definirsi “the obscurest man of letters in America” (1851, 5), come avrebbe scritto l'anno successivo nella prefazione alla nuova edizione di *Twice-Told Tales* (1851) rievocando i difficili esordi. Dopo due raccolte di racconti accolte freddamente dai lettori, il suo primo romanzo, *The Scarlet Letter*, pubblicato nel marzo 1850, aveva ottenuto un buon successo di pubblico e critica, e da lì in poi la sua fama sarebbe aumentata in modo esponenziale. Nella piccola comunità di letterati dei Berkshire la notizia del momento riguardava proprio lo scrittore notoriamente schivo e solitario appena trasferitosi con la famiglia in un cottage isolato vicino Lenox, che per la prima volta, vincendo la propria ritrosia, aveva accettato di partecipare a un'escursione di gruppo.

La situazione del trentunenne Melville era molto diversa: dopo il successo immediato dei suoi primi romanzi, *Typee* (1846) e *Omoo* (1847), lo scrittore era reduce dal fiasco dell'esuberante romanzo-allegoria *Mardi* (1849) (descritto in una recensione dell'epoca come “a transcendental *Gulliver*, or *Robinson Crusoe* run mad”, Foster 1970, 666) e dall'accoglienza, migliore ma pur sempre tiepida, ricevuta da *Redburn* (1849) e *White Jacket* (1850) – romanzi semi-autobiografici basati sulle sue passate esperienze marinesche ma ritenuti dall'autore poco più che “two *jobs*, which I have done for money – being forced to it, as other men are to sawing wood” (Melville 1993, 138). A luglio del 1850 Melville aveva lasciato New York per trascorrere l'estate con la moglie e i figli vicino Pittsfield, Massachusetts, con l'intento di lavorare al nuovo romanzo nella fattoria dello zio paterno. Agli inizi di agosto aveva invitato l'amico Evert Duyckinck, editor della rivista *Literary World*, e lo scrittore Cornelius Mathews a passare una settimana in campagna come suoi ospiti, e durante il tragitto in treno i due avevano conosciuto l'avvocato Dudley D. Field, il quale stava organizzando un'escursione con i letterati di spicco della zona. Melville e gli altri si unirono prontamente alla compagnia, di cui facevano parte anche Hawthorne e il suo editore, e la mattina del 5 agosto il gruppetto si incamminò sul sentiero che portava alla cima della Monument Mountain, bevendo champagne e declamando i versi che il famoso poeta John Cullen Bryant aveva dedicato alla montagna.

Come nella migliore tradizione dei *romances*, nel corso degli anni il faticoso incontro tra i due grandi romanzieri americani è diventato oggetto di infinite speculazioni sulla base di aneddoti ormai leggendari tramandati dai resoconti di alcuni dei partecipanti: sappiamo che il gruppo venne sorpreso da un temporale e dovette ripararsi sotto uno sperone roccioso; che una volta arrivati sulla sommità Melville “bestrode a peaked rock, which ran out like a bowsprit, and pulled and hauled imaginary ropes” (Olsen-Smith 2015, 52-53) fingendo di essere su una nave; e che persino Hawthorne, nonostante la sua proverbiale ritrosia (Mathews lo aveva soprannominato “Mr. Noble Melancholy”, mentre Melville era stato ribattezzato “New Neptune”, *ivi*, 44), “rayed out in a sparkling and unwonted manner”, rivelandosi “among the most enterprising of the merry-makers” (Leyda 1969, 384).

⁶Come fa notare, tra gli altri, William B. Dillingham, Melville “was complimenting Hawthorne not for writing thunderous prose which expressed a rebellious *no*, but for a refusal to seek shelter when, figuratively, lightning is striking all around” (1986, 73).

A prima vista quest'ultima informazione potrebbe risultare sorprendente, in quanto Hawthorne è notoriamente l'uomo dei silenzi, l'artista schivo, meditativo e solitario, restio a prendere parte a discussioni pubbliche e ancor più a parlare di sé o a mettere a nudo i propri sentimenti più intimi. Uno dei tratti caratteriali che più colpiscono Melville è proprio la paradossale valenza "sociale" del suo silenzio, come riporta la moglie di Hawthorne, Sophia Peabody, in una lettera alla sorella Elizabeth dell'ottobre 1850: "[Melville] said Mr. Hawthorne's great but hospitable silence drew him out – that it was astonishing how *sociable* his silence was. [...] He said sometimes they would walk along without talking on either side, but that even they seemed to be very social" (Olsen-Smith 2015, 76). La compostezza dell'atteggiamento e dei discorsi di Hawthorne si estende naturalmente anche allo stile della sua scrittura, sempre ricercato e sorvegliato: poco dopo il matrimonio, il 3 settembre 1843, Sophia aveva scritto alla madre di non aver mai conosciuto una persona come il marito,

who *never* used expletives nor superlatives [...], whose talk was always marmoreal – just like his style in writing, in which you can never find language trying to exhaust itself & diluting the thoughts it is meant to strengthen & adorn. [...] He has not the gift of tongues – he is not a talker like Mr. Emerson – he was not born to chat nor converse. [...] Words with him are worlds – suns & systems – & cannot move easily & rapidly". (Hurst 1992, 72)

Melville aveva affinato le proprie abilità di *storyteller* in una scuola ben diversa dal Bowdoin College frequentato da Hawthorne, facendosi le ossa su quelle navi che per lui, come per Ishmael, avevano rappresentato l'equivalente di Harvard e Yale⁷. Appena tornato dai suoi viaggi nei mari del sud, non perdeva occasione di intrattenere con i racconti esuberanti delle sue avventure amici e familiari, i quali l'avevano incoraggiato a trasporli nei suoi primi romanzi. Una conferma delle sue grandi doti teatrali e drammatiche ci viene dalla stessa Sophia Hawthorne, che il 4 settembre 1850 descrive Melville alla sorella in termini ben diversi da quelli che aveva usato per il marito: "When conversing, he is full of gesture & force, & loses himself in his subject. There is no grace nor polish" (Olsen-Smith 2015, 75); due anni dopo, il 24 ottobre 1852, Sophia rimarcherà: "He is as graphic in his speech as in his writing, & when he describes any thing with the living voice, it is there, it is here, just as he says it, & he himself is each several person of the tale" (ivi, 77-78). È quindi altamente probabile che, anche in presenza delle missive inviate da Hawthorne, le "onde tumultuose di pensiero" delle lettere di Melville sarebbero comunque state destinate a infrangersi contro "i grandi silenzi geniali e ricettivi di Hawthorne"⁸. In certi momenti l'autore di *Moby-Dick* è addirittura costretto a diventare ventriloquo, immaginando (o meglio, inventando) le risposte dell'interlocutore: "Amen!' saith Hawthorne", scrive Melville in un post scriptum in calce alla lettera del primo giugno 1851 (2019, 22), mentre già nella

⁷ A proposito dell'effetto che gli anni trascorsi per mare hanno avuto sulla voce poetica di Melville, Andrew Delbanco nota come "His initiation into sailor talk had an enduring effect on a writer who inclined toward formality and sometimes slipped into sententiousness" (2005, 60). Ciò acquisisce un'importanza ancora maggiore se si tiene presente che, da scrittore esordiente, intrattenere amici e familiari con racconti esotici "was Melville's rehearsal for a literary career at a time when a fiction writer's commercial prospects depended largely on the ability to please female readers" (ivi, 64).

⁸ Sono le parole usate da Sophia Hawthorne in una lettera inviata alla sorella Elizabeth il 7 maggio 1851, in cui la donna descrive ancora una volta l'effetto creato dalle parole di Melville: "Nothing pleases me better than to sit & hear this growing man dash his tumultuous waves of thought up against Mr. Hawthorne's great, genial, comprehending silences – out of the profound of which a wonderful smile, or one powerful word sends back the foam & fury into a peaceful booming, calm – or perchance, not into a calm – but a murmuring expostulation" (Hurst 1992, 257).

missiva che apre il carteggio, quella del 29 gennaio 1851, rassicurava il reticente Hawthorne puntualizzando che quando sarebbero stati insieme l'ospite avrebbe anche potuto rimanere in silenzio se lo desiderava: “You may do what you please – say or say *not* what you please” (ivi, 2); a portare avanti entrambe le parti della conversazione avrebbe pensato lui.

È estremamente affascinante ripercorrere nelle lettere il flusso – a volte lineare, più spesso sinuoso e labirintico ma pur sempre limpido – dei ragionamenti di Melville che si avvolgono su se stessi e si riconcorrono, sollevandosi e scrosciando come onde in tempesta; per sondare l'immensa profondità del suo pensiero e afferrare almeno uno scintillio di ciò che rende immortale la sua narrativa, non c'è modo migliore che lasciarsi trasportare dalla corrente di queste lettere appassionate, entusiastiche, empie, spesso impudenti, scritte d'impulso nel periodo più fecondo della sua carriera ma paradossalmente modellate con estrema cura nei più intimi meandri dei suoi pensieri; lettere sconclusionate per ammissione dello stesso autore, ambigue eppure chiarissime, risplendenti di quella suprema verità che non è di questa terra, “the intense feeling of the visable [*sic*] truth” (ivi, 8) che Melville riconosce nelle opere di Hawthorne e intorno a cui modellerà i propri capolavori. Tra elogi all'amico e confessioni private, mini-recensioni delle sue opere e illuminanti riflessioni sul ruolo dello scrittore in una nazione che proprio allora cominciava a far sentire la propria voce letteraria al resto del mondo, il giovane Melville apre il proprio cuore e la propria arte allo scrutinio dell'uomo che ormai considera uno spirito affine, l'unico che è riuscito davvero a comprendere un romanzo come *Moby-Dick*. Avverte un bruciante trasporto affettivo nei suoi confronti, al punto da paragonarlo a un “divine magnet” che lo attrae senza sosta (ivi, 36); nei momenti di maggior slancio, agli occhi di Melville Hawthorne diventa addirittura una divinità capace di pronunciare parole più persuasive di quelle della Bibbia: “Ah! It's a long stage, and no inn in sight, and night coming, and the body cold”, gli scrive a novembre del 1851; “But with you for a passenger, I am content and can be happy. I shall leave the world, I feel, with more satisfaction for having come to know you. Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality” (ivi, 34).

Ad arricchire il ritratto interiore dei due grandi romanzieri americani dell'Ottocento concorre indubbiamente la sezione finale del carteggio, composta dalle cosiddette “Lettere di Agatha” che da sole rivestono un'importanza tutta particolare, in quanto ci permettono di gettare uno sguardo, seppur fugace, nel laboratorio di uno scrittore come Melville, mai dedito ad affidare a manifesti o scritti critici le basi della propria poetica, né tantomeno a discutere in un saggio i propri metodi compositivi. Durante un breve soggiorno a Nantucket nel luglio del 1852, Melville era venuto a conoscenza da un avvocato, John H. Clifford, delle vicende relative ad Agatha Hatch Robertson – un fatto di cronaca riguardante un caso di bigamia con complicati risvolti legali legati a un'ingente eredità – e aveva pensato che Hawthorne avrebbe potuto trarne “a story of remarkable interest” (ivi, 60), ritenendo, come gli comunica per lettera il 13 agosto 1852, che “this thing lies very much in a vein, with which you are peculiarly familiar” (ivi, 50). Nelle lettere successive Melville si dilunga ad abbozzare a beneficio dell'amico alcuni tratti generali della storia, delineando il carattere e il background di alcuni personaggi, sottolineando quelli che per lui avrebbero dovuto essere i nodi centrali e mettendo a disposizione di Hawthorne le conoscenze sull'indole dei marinai maturate durante le esperienze in viaggio: “The probable facility with which Robinson first leaves his wife & then takes another”, suggerisce Melville, “may, possibly, be ascribed to the peculiarly latitudinarian notions, which most sailors have of all tender obligations of that sort” (ivi, 70).

Tuttavia, l'amico rifiuta di scrivere la storia della donna tradita e abbandonata; ed è a questo punto che, come sottolinea Nori, si compie quella “svolta artistica decisiva [...] che negli anni seguenti spinge Melville a concentrarsi sempre più sugli afflitti dell'umanità, i vinti di cui Agatha è il primo esempio riconoscibile. La donna abbandonata, infatti, viene ad essere la capostipite

di una serie di figure minori e patetiche (emarginate e marginali, rassegnate all'attesa o bloccate fra speranza e non-azione, irrevocabilmente destinate all'impermanenza e al declino)" (Nori 2019, xxxi). Le lettere di Melville permettono inoltre di ricostruire con una certa precisione il momento del passaggio, nella sua scrittura, dal romanzo d'avventura semi-autobiografico a una struttura narrativa differente – un genere che non può essere definito strettamente "romantico" nel senso hawthorniano del termine, ma che da Hawthorne mutua un registro più vicino a quello sentimentale di ambientazione domestica e che in un periodo sorprendentemente breve condurrà Melville alla scoperta di una nuova voce femminile, fondamentale nella sua produzione artistica successiva⁹.

Si può provare a risalire alle prime fasi di questa scoperta: in una lettera a Hawthorne scritta probabilmente il 16 aprile 1851, Melville si dilunga in un paragone tra il nuovo romanzo dell'amico, *The House of the Seven Gables* (1851), e un accogliente e raffinato ambiente domestico, "a fine old chamber, abundantly, but still judiciously, furnished with precisely that sort of furniture best fitted to furnish it", con "rich hangings", "old china with rare devices, set out on the carved buffet", "long and indolent lounges" e "an admirable sideboard, plentifully stored with good viands" (Melville 2019, 6)¹⁰. Poco dopo confessa che il personaggio del romanzo che più lo ha colpito è Clifford, figura debole e gentile dagli spiccati tratti femminili – un uomo anziano e vessato, vittima di un tragico raggio, che vive da recluso dopo aver scontato un'immeritata punizione; Melville ritiene la sua figura "full of an awful truth throughout", "conceived in the finest, truest spirit" (ivi, 8)¹¹. Un anno e mezzo dopo, nel descrivere a Hawthorne la figura del padre di Agatha, lo scrittore abbozza un personaggio molto simile a Clifford: "An old widower – a man of the sea, but early driven away from it by repeated disasters. Hence, is he subdued & quiet & wise in his life" (ivi, 58).

L'immagine del vecchio marinaio in pensione è probabilmente modellata anche su quella di George Pollard, il capitano della baleniera Essex affondata in seguito all'attacco di un capodoglio nel 1820; Melville lo aveva conosciuto di persona quand'era stato a Nantucket, dove l'ex capitano lavorava come guardiano notturno: "To the islanders he was a nobody – to me, the most impressive man, tho' wholly unassuming, even humble – that I ever encountered" (Melville 1988, 987-988)¹². Lo scrittore aveva già menzionato Pollard nel capitolo 45 di *Moby-Dick* ed era rimasto colpito dalla "miserable pertinaciousness of misfortune" (ivi, 994) che aveva continuato a perseguirlo negli anni successivi, facendolo naufragare una seconda

⁹ Sul rapporto tra la seconda fase della narrativa melvilliana e la tradizione romantica cfr. l'importante monografia di Giuseppe Nori *Il seme delle piramidi* (1995), dove si afferma che dopo le "lettere di Agatha" Melville "inaugura un vero e proprio progetto contro culturale che recupera, impiega e manipola la tradizione sentimentale al fine di andare oltre quell'attenzione compassionevole o quella considerazione filantropica con cui la coscienza romantica (letteraria e storica) si rivolgeva [...] all'umanità degli umili", ponendo la sua narrativa "esattamente al punto di intersezione fra sentimentalismo e storicismo" (1995, 62). Su questo argomento cfr. anche Nori 2005.

¹⁰ Non stupisce, quindi, che in una lettera al suo editore inglese scritta esattamente un anno dopo, il 16 aprile 1852, Melville descriverà il suo nuovo romanzo, *Pierre*, come "a regular romance with a mysterious plot to it, and stirring passions at work, and withall, representing a new & elevated aspect of American life" (Melville 1993, 226, corsivo mio).

¹¹ Richard Hardack afferma che il racconto di Hawthorne "Rappaccini's Daughter" "suggests to Melville an exigent connection between the feminine and a botanical, intertextual pantheism" (2000, 138) e prosegue considerando *Pierre* "Melville's blatant rewriting of Hawthorne's tale of incest and poisoning" (ivi, 139).

¹² Quella del vecchio marinaio in pensione rappresenterà una presenza costante nell'ultima produzione letteraria di Melville: Pollard in persona viene menzionato nel poema *Clarel*, ma riapparirà in diverse vesti nei racconti e nelle poesie dell'ultimo periodo, da John Marr a Daniel Orme, fino al "Dansker" di *Billy Budd* (1924). Per un'analisi di questo tema cfr. Simonetti 2017.

volta prima di spingerlo a ritirarsi definitivamente a vita privata. Melville ammirava la tenacia di chi, come Pollard, non accetta il destino avverso e insiste a sfidare la sorte, pur consapevole della possibilità di una nuova e ben più amara sconfitta. Tuttavia, quando un quarto di secolo dopo Melville citerà di nuovo la sua figura nel canto 37 della prima sezione di *Clarel* (1876), Pollard apparirà come uno dei tanti vecchi marinai sconfitti che emergono nella sua produzione letteraria più matura; commentando la storia del capitano, un personaggio del poema¹³ afferma con ammirazione: “Better to brave the immense of sea / [...] Than float to valleys ‘neath the lee” (Melville 1991, 116); tuttavia, nei versi successivi, il poeta si affretta a chiosare: “So deemed he strongly erring there” (*ibidem*), arrivando in ultima analisi a condannare la decisione presa da Pollard e quindi anche la sua pertinacia.

Alla figura dell’“ancient mariner” solitario e stanco, che al tramonto della vita si ritrova in una condizione di isolamento fisico e spirituale, in questo periodo se ne affianca un’altra parimenti importante, quella della donna che sopporta in silenzio e con rassegnazione le avversità della vita senza mai perdere dignità e coraggio. Sin da giovane Melville è vissuto a stretto contatto con le donne del suo ambiente domestico (le tre sorelle, la madre e le cugine prima, la moglie, le figlie e le domestiche poi), ma all’inizio della carriera sono state le letture classiche e romantiche a cristallizzare nella sua immaginazione la figura della donna-angelo, la musa idealizzata fonte di ispirazione artistica che si ritrova nei primi scritti, dall’innamorata misteriosa del secondo dei giovanili *Fragments from a Writing Desk* (1839) alla sensuale Fayaway di *Typee*, fino all’indecifrabile Yillah che costituisce l’oggetto della quest intrapresa dal protagonista di *Mardi*¹⁴. A lungo andare, però, all’idea di una “symbolic Eve as a muse in whom the corporeal and the heavenly were blended” (Marr 2006, 231), nell’immaginazione di Melville si affianca la figura gotica della donna fatale seduttrice e incantatrice: la crudele regina Hautia che ostacola l’eroe di *Mardi*, l’enigmatica Isabel che condurrà indirettamente alla rovina il protagonista di *Pierre*, per non parlare della taciturna, fredda ed elusiva Goneril di *The Confidence-Man* (1857), la cui “strange nature” è definita dal narratore “anomalously vicious” (Melville 1984, 61).

Analizzando in modo più approfondito i due “no” che aprono e chiudono il carteggio con Hawthorne spicca un particolare interessante: entrambi coinvolgono più o meno direttamente una figura femminile. Nel primo caso il rifiuto proviene da Sophia: tramite quello che Melville considera, seppur scherzosamente, un “side-blow”, la donna declina l’invito di Melville (precedentemente accettato da Hawthorne) a trascorrere insieme al marito e ai figli un paio di giorni come suoi ospiti; “I am not to be charmed out of my promised pleasure by any of that lady’s syrenisims” (Melville 2019, 2), scrive l’ostinato Melville a Hawthorne, ritenendolo responsabile nonostante l’impedimento riguardi probabilmente la moglie (forse il rifiuto a spostarsi era dovuto allo stato avanzato della terza gravidanza di Sophia) e ribadendo che in ogni caso “the visit (in all its original integrity) must be made” (*ibidem*). Nella ricostruzione degli eventi delineata da Melville, Sophia appare come la donna subdola e gelosa che con un colpo basso e per mezzo di lusinghe tipicamente femminili nega a lui e al marito il piacere promesso di un incontro tutto al maschile. Le parole di Melville vanno ovviamente interpretate tenendo conto del tono leggero e goliardico dell’intera lettera, che tuttavia prosegue tra il serio e il faceto descrivendo l’accoglienza calorosa che riceverebbe Hawthorne e le comodità domestiche che lo attendono, comprese quelle di natura più intima (“Your bed is already made & the wood marked for your fire”, *ibidem*); Melville ribadisce che l’amico non dovrà temere formalità di alcun tipo (“And if you feel any inclination for that sort of thing – you may spend the period of your visit in

¹³ Si tratta di Rolfe, ritenuto da molti critici un alter ego del giovane Melville.

¹⁴ Per una disamina delle figure di donne nella prima narrativa melvilliana cfr. Simonetti 2016.

bed, if you like”, *ibidem*) e chiude la lettera affermando in tono perentorio che “should Mrs. Hawthorne for any reason conclude that *she*, for one, can not stay overnight with us – then *You must*” (ivi, 4) – di fatto eliminando l’incomodo dell’elemento femminile¹⁵.

Eppure, sarà proprio a Sophia che Melville dedicherà idealmente il romanzo successivo, *Pierre*, così come a Hawthorne aveva esplicitamente dedicato *Moby-Dick*. L’8 gennaio 1852 risponde a una lettera “highly flattering” della donna a proposito di quest’ultimo romanzo, confessandole di essere rimasto sorpreso del suo apprezzamento:

It really amazed me that you should find any satisfaction in that book. It is true that some *men* have said they were pleased with it, but you are the only *woman* – for as a general thing, women have small taste of the sea. But, then, since you, with your spiritualizing nature, see more things than other people, and by the same process, refine all you see, so that they are not the same thing that other people see, but things which while you think you but humbly discover them, you do in fact create them for yourself. (Ivi, 38)

Melville loda le innate capacità creative della donna e le riconosce notevoli abilità interpretative – da attenta lettrice “vede” nel testo più cose degli altri –, promettendole che il prossimo romanzo sarà più adatto ai suoi gusti, “a rural bowl of milk” al posto del “bowl of salt water” (*ibidem*) rappresentato da *Moby-Dick*. Forse è eccessivo affermare che dietro il personaggio seducente e misterioso dell’artista Isabel, così come in quello di Lucy, la fidanzata amorevole e devota di Pierre, campeggino i due “lati” della figura di Sophia così come la vede Melville; eppure sarebbe più che naturale che, durante il periodo in cui gli Hawthorne hanno vissuto nei Berkshires, Sophia abbia costituito un’importante fonte di ispirazione per lo sviluppo dei personaggi femminili della narrativa melvillianica. Se l’immaginazione di Melville nei confronti delle donne tradisce “a constant creative struggle between sustaining a heavenly image of women who celebrated pleasure, beauty, and agency and acknowledging the earthly realities of female sexuality, suffering, and subjugation” (Marr 2006, 232), è proprio nel periodo dello scambio epistolare con gli Hawthorne che comincia a prendere forma un terzo tipo di immagine femminile, che in un certo senso aspira a conciliare i due poli della donna-angelo e della donna-Circe. Dopo la pubblicazione di *Pierre*, questa figura assume sempre più i tratti della donna resiliente che sopporta in silenzio le sofferenze senza però per questo risultare sconfitta; al contrario, il suo stesso silenzio e la sottomissione nei confronti di forze (molto spesso maschili) che la soverchiano mettendola a tacere rappresentano da un lato un’efficace forma di resistenza passiva (simile a quella di Bartleby) contrapposta allo sguardo (di nuovo quasi sempre maschile) che vorrebbe rinchiuderla in una specifica categoria; dall’altro questo atteggiamento costituisce una sorta di afflato artistico e creativo che attinge a una fonte diversa rispetto a quella dell’autore maschio – una capacità che però rimane ineluttabilmente in potenza, senza (quasi) mai riuscire a tradursi in sostanza, ma che proprio nel silenzio trova la sua voce più disarmante¹⁶.

¹⁵ Probabilmente a questo punto, come afferma Richard Hardack, Melville “imagines his growing correspondence with Sophia Hawthorne as a route of access to her husband” (2000, 138), ma è altrettanto probabile che con l’evolversi della conoscenza reciproca lo scrittore sviluppi un sentimento di ammirazione verso la moglie dell’amico, come sembra confermare anche la lettera, citata poco sotto, che le invia l’8 gennaio 1852.

¹⁶ La rivalutazione delle figure femminili nella vita e nella carriera di Melville non è un fenomeno circoscritto esclusivamente alla critica letteraria ma si estende anche alla narrativa e alla saggistica più divulgativa, come testimonia la recente pubblicazione di diversi volumi che immaginano storie d’amore e avventure extraconiugali più o meno verosimili e storicamente accurate per l’autore di *Moby-Dick*. Oltre al già citato *The Whale. A Love Story*, incentrato su un presunto rapporto omoerotico tra Melville e Hawthorne, basterà ricordare qui il libro *Melville in*

Questa nuova figura di donna costituirà un riferimento importante soprattutto nella narrativa breve di Melville¹⁷. Per citare alcuni esempi basterà ricordare Hunilla, la vedova Chola protagonista dell’ottavo sketch di “The Encantadas” (1856), abbandonata dal marito su un’isola deserta e soggetta alle violenze dei marinai che vi sbarcano occasionalmente; le giovani operaie della cartiera nel racconto “The Tartarus of Maids” (1855), descritte come “rows of blank-looking girls, with blank, white folders in their blank hands, all blankly folding blank paper” (Melville 1987, 328); o ancora la solitaria Marianna di “The Piazza” (1856), che vive in una casa isolata in montagna dove “no guest came, no traveler passed” (ivi, 9), nell’attesa di qualcosa che non accade mai. Si potrebbe addirittura affermare che lo schema narrativo di quest’ultimo sketch, concepito come introduzione alla raccolta di racconti *The Piazza Tales* (1856), rappresenti una rivisitazione in chiave più matura e consapevole di quello impiegato da Melville nel secondo dei *Fragments from a Writing Desk*: in entrambi i casi il narratore maschile è spinto a intraprendere una *quest* dal miraggio di una seduzione romantica femminile (ispirata dall’anonimo bigliettino d’amore nel frammento, dal misterioso luccichio sulla montagna che instilla nel narratore la fantasia di incontrare una regina delle fate in “The Piazza”), ma l’oggetto della *quest*, una volta raggiunto, si rivela totalmente diverso dalle aspettative. Se, però, in un anticlimax che vuol essere capovolgimento parodistico della *quest* cavalleresca, alla fine del frammento giovanile la misteriosa donna innamorata si rivela semplicemente “DUMB AND DEAF!” (ivi, 204), in “The Piazza” il narratore prende coscienza della condizione meschina in cui vive la donna e arriva ad acquisire una maggiore consapevolezza della propria situazione dopo averne colto il riflesso negli occhi di lei. Il narratore/artista diventa a sua volta oggetto artistico non appena la sua creazione immaginifica – la “fairy queen sitting at her fairy window” (ivi, 9) vagheggiata dal basso – si rivela una donna in carne e ossa che vive una tediosa esistenza segnata dalla solitudine, ma che assume lei stessa il ruolo di artista quando dice al narratore di aver spesso immaginato l’abitazione di lui, vista da lontano nella valle, come “King Charming’s palace” (*ibidem*).

Il paradosso di una voce femminile che riesce a esprimere la propria forza creatrice e a denunciare le ingiustizie subite solo attraverso il silenzio sembrerebbe a prima vista rinforzare lo stereotipo che a lungo ha condannato Melville quale scrittore misogino; bisogna tener conto, però, che i silenzi dei suoi personaggi hanno sempre una portata socio-politica devastante: dal silenzio di Bartleby che “preferisce di no” e che si oppone al lavoro alienante impostogli dall’avvocato (e dal nascente sistema capitalistico di Wall Street), al silenzio sprezzante dello schiavo nero Babo, che rifiuta di difendersi dalle accuse del tribunale alla fine di “Benito Cereno” (1856) perché sa che la sua testimonianza non sarà comunque presa in considerazione; fino al silenzio causato dall’impedimento fisico di Billy Budd, che non gli consente di produrre una

Love. The Secret Life of Herman Melville and the Muse of Moby-Dick (2016), in cui Michael Shelden ipotizza sulla base di ricerche documentarie un coinvolgimento sentimentale dello scrittore con la vicina Sarah Morewood durante il periodo trascorso nei Berkshire; o il romanzo (a dir la verità poco più che mediocre) di John J. Healey *Emily & Herman. A Literary Romance* (2013), che racconta un’improbabile storia d’amore passionale tra Herman Melville e Emily Dickinson. Del resto, già Jean Giono nel suo *Pour saluer Melville* (pubblicato nel 1941 in concomitanza con la sua traduzione francese di *Moby-Dick*, realizzata insieme a Lucien Jacques e con l’assistenza di Joan Smith) aveva inventato un amore platonico tra Melville e una nazionalista irlandese di nome Adelina White.

¹⁷ Per un’analisi approfondita sulle donne abbandonate nella narrativa di Melville, oltre che sullo “use and abuse of the sympathetic outlook in the works of his middle period [...] understood against the background of this national and international context – at the intersection of sentimentality and historicism”, cfr. Nori 2005, 29-67. Come sottolinea Nori, “Melville’s miserable wives and lonely girls are all similarly and symbolically located in liminal spaces – [...] marginal locations [that] bespeak the women’s correspondent conditions of physical disability and spiritual alienation, psychological confusion and existential indeterminacy” (ivi, 52).

storia convincente da opporre a quella, falsa, dell'accusatore Claggart, di fatto condannandolo a morte. Come affermano Elizabeth Schultz e Haskell Springer nell'introduzione al volume *Melville and Women* (2006):

Despite their legitimate feminist concern that Melville projects male fantasies rather than fully developed, individual women characters, early feminist Melville critics failed to consider the strength of such characters, in prose and poetry, as Hunilla and Urania¹⁸; to recognize Melville's understanding of women's victimization; or to perceive [...] that Melville's representation of his women characters is often ambiguous. (8)

A sua volta, Nori giunge alla conclusione che "Melville's way to safeguard his humble characters is to leave them all as they are through what may be called *a strategy of authorial abandonment*" – strategia che risulta "doubly critical" (2005, 57, corsivi nell'originale) specialmente in quei racconti riguardanti donne che vengono così abbandonate due volte, dai loro aguzzini e dal narratore.

Come si è visto, a partire dal 1851-1852 Melville tornerà più volte a riflettere nelle sue opere sulle condizioni avvilenti delle donne, specie quelle appartenenti alle classi più disagiate; a ben guardare, però, i capostipiti di questi personaggi femminili resilienti vanno rintracciati in due figure che appaiono già "cancellate" dai testi che le contengono, ma che paradossalmente, grazie alla loro forza d'animo, sono riuscite a guadagnarsi un'esistenza letteraria postuma: prima ancora che la "reinvenzione" di Agatha prenda forma nelle lettere di Melville troviamo infatti la moglie di Ahab, che attende senza speranza il ritorno del marito: menzionata di sfuggita in *Moby-Dick* ma tratteggiata in modo estremamente suggestivo, questa figura ha colpito a tal punto l'immaginazione della scrittrice Sena Jeter Naslund da conquistarsi un ruolo da protagonista nel suo romanzo del 1999, *Ahab's Wife: Or, The Star-Gazer*. A proposito di Agatha, nella lettera del 13 agosto 1852 Melville la descrive come incarnazione esemplare della "great patience, & endurance, & resignedness of the women of the island in submitting so uncomplainingly to the long, long absences of their sailor husbands" (Melville 2019, 50), ma pur avendo in mente a grandi linee lo sviluppo della storia che avrebbe dovuto vederla protagonista, lo scrittore preferisce cedere il "soggetto" a Hawthorne, forse perché convinto di non essere ancora in grado di confrontarsi con un personaggio femminile di questo tipo. Hawthorne però reagisce piuttosto freddamente alla proposta di collaborazione, e solo allora Melville, nella lettera che chiude l'epistolario e che risale alla prima metà del dicembre 1852, comunica all'amico la decisione di voler intraprendere egli stesso il progetto – "So far as in me lies, I shall endeavor to do justice to so interesting a story of reality" (ivi, 72) –, invocando in chiusura la benedizione di Hawthorne su un'impresa che, però, nemmeno lui porterà mai a termine. "I greatly enjoyed my visit to you, and hope that you reaped some corresponding pleasure" (*ibidem*), scrive Melville alla fine del carteggio: il cerchio dell'amicizia tra i due si chiude così come si era aperto, con la speranza, vana, di Melville di poter ricambiare in qualche modo la cortesia di Hawthorne, ma anche con la consapevolezza di non poter svolgere per l'amico la funzione maieutica che questi aveva esercitato su di lui.

All'inizio dell'epistolario il rifiuto di una donna (Sophia Hawthorne) aveva negato ai due uomini il piacere conviviale della compagnia reciproca, che ovviamente includeva anche sti-

¹⁸ Urania è la scienziata esperta di astronomia che nella poesia "After the Pleasure Party" (1891) ha rinunciato a vivere appieno la propria vita sentimentale e sessuale per dedicarsi all'esplorazione delle profondità del cosmo. È interessante notare che la sua figura è probabilmente ispirata all'astronoma Maria Mitchell (1818-1889), che Melville conobbe durante il soggiorno a Nantucket del 1852.

molanti discussioni di natura letteraria. Nei quasi due anni coperti dal carteggio, anche grazie alla frequentazione con gli Hawthorne, Melville portò a termine *Moby-Dick* e, spiazzando i lettori per l’inaspettato cambiamento di direzione, scrisse un romanzo, *Pierre*, la cui azione narrativa, ambientata tra i Berkshire e New York, ruota intorno a due personaggi femminili originali e antitetici. A Nantucket Melville rimase colpito dalla vicenda di Agatha e, ibridando nella sua mente la sua figura con quella del capitano Pollard, sognò di elaborarne la storia in collaborazione con Hawthorne, intravedendo nell’impresa un’opportunità per i loro “magneti divini” di congiungersi e risuonare insieme. Il rifiuto di Hawthorne nell’ultima lettera del carteggio nega di fatto alla donna (Agatha) un’esistenza tra le pagine del loro romanzo, ma apre paradossalmente la strada alle figure femminili che popoleranno la narrativa breve di Melville.

Come scrive Nori, la figura di Agatha resta in bilico tra diversi livelli ontologici, “abita e si muove in aree liminali fra la terra e il mare [...]. Oscilla poi rassegnata fra speranza e inazione, aspettando con pazienza ‘lettere’ che non vengono mai inviate” (1995, 56); ma, soprattutto, “sospeso fra il suo mittente originario (Clifford) e il suo destinatario ultimo (Hawthorne), il caso della donna abbandonata rimane in limine, una storia che da un lato non appartiene più al regno della ‘realtà’ vera e propria, e che dall’altro non diventa un’opera d’arte” (ivi, 57); Agatha parrebbe quindi destinata a restare “una fantasmatica eroina mai venuta alla luce, condannata a frequentare gli interstizi oscuri nei castelli della storia letteraria, continuando così a perseguitare gli studiosi melvilliani (passati presenti e futuri) come un personaggio spettrale in cerca di un testo in cui incarnarsi” (ivi, 59).

Ciò nonostante pure lei, come la moglie di Ahab, saprà conquistarsi una vita postuma, anche se per vedere la sua figura prendere finalmente corpo in una trama narrativa compiuta bisognerà attendere il 2017, quando gli scrittori spagnoli Sara Mesa e Pablo Martín Sánchez decideranno di raccontare ognuno la propria interpretazione della storia di Agatha a partire dagli appunti di Melville. I due racconti, intitolati rispettivamente “Un reloj y tres chales” e “La historia de Agatha”, sono stati raccolti nel volume *Agatha. A partir de una historia esbozada por Herman Melville* (2017), pubblicato dalla casa editrice La Uña Rota Ediciones. I grandi scrittori influenzano e ispirano i posteri con le loro opere, ma sono davvero pochissimi quelli che riescono a ispirare le generazioni future persino con le opere che *non* hanno scritto; se mai servisse un’ulteriore dimostrazione, le *Lettere a Hawthorne* confermano che Melville riposa inequivocabilmente tra questi giganti.

Riferimenti bibliografici

- Beaugregard Mark (2016), *The Whale. A Love Story: A Novel*, New York, Viking.
- Delbanco Andrew (2005), *Melville. His World and Work*, New York, Vintage Books.
- Dillingham W.B. (1986), *Melville’s Later Novels*, Athens, University of Georgia Press.
- Foster E.S. (1970), “Historical Note”, in Herman Melville, *The Writings of Herman Melville*, vol. III, *Mardi and A Voyage Thither*. ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle, Evanston-Chicago, Northwestern UP and The Newberry Library, 657-681.
- Giono Jean (1986 [1941]), *Pour saluer Melville*, Gallimard, Paris.
- Hardack Richard (2000), “Bodies in Pieces, Texts Entwined: Correspondence and Intertextuality in Melville and Hawthorne”, in Amanda Gilroy, W.M. Verhoeven (eds), *Epistolary Histories: Letters, Fiction, Culture*, Charlottesville-London, University Press of Virginia, 126-151.
- Hawthorne Nathaniel (1851), “Preface”, in Id., *Twice-Told Tales. A New Edition*, Boston, Ticknor, Reed, and Fields, 5-12.
- Healey J.J. (2013), *Emily & Herman. A Literary Romance*, Arcade Publishing, New York.

- Hurst N.L.J. (1992), "Selected Literary Letters of Sophia Peabody Hawthorne, 1842-1853", Ph.D. Dissertation, The Ohio State University, <https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1487778663286098&disposition=inline> (11/2020).
- Leyda Jay (1969 [1951]), *The Melville Log. A Documentary Life of Herman Melville 1819-1891*, New York, Gordian Press.
- Marr Timothy (2006), "Circassian Longings: Melville's Orientalization of Eden", in Elizabeth Schultz, Haskell Springer (eds), *Melville and Women*, Kent, The Kent State UP, 229-251.
- Melville Herman (1850), "Hawthorne and His Mosses. By a Virginian Spending July in Vermont", *Literary World*, vol. 7, n. 185, 125-127; n. 186, 145-147.
- (1968-1993), *The Writings of Herman Melville: The Northwestern-Newberry edition*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle, Evanston-Chicago, Northwestern UP and the Newberry Library.
- (1971), vol. VII, *Pierre, or The Ambiguities*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G. Thomas Tanselle.
- (1984), vol. X, *The Confidence-Man: His Masquerade*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle.
- (1987), vol. IX, *Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*, ed. by Harrison Hayford, A.A. MacDougall, G.T. Tanselle et al.
- (1988), vol. VI, *Moby-Dick or The Whale*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle.
- (1991), vol. XII, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, ed. by Hayford Harrison, A.A. MacDougall, Hershel Parker, G.T. Tanselle.
- (1993), vol. XIV, *Correspondence*, ed. by Lynn Horth.
- (2019 [1994]), *Lettere a Hawthorne*, ed. by Giuseppe Nori, Macerata, LiberLibri.
- Mesa Sara, Sánchez P.M. (2017), *Agatha. A partir de una historia esbozada por Herman Melville*, Segovia, La Uña Rota Ediciones.
- Naslund S.J. (1999), *Ahab's Wife: Or, The Star-Gazer*, New York, William Morrow & Company.
- Nori Giuseppe (2019 [1994]), "Herman Melville, le lettere a Hawthorne e le lettere americane", Introduzione a Herman Melville, *Lettere a Hawthorne*, xi-xxxiii.
- (1995), *Il seme delle piramidi. L'evoluzione artistica e intellettuale di Herman Melville*, Fermo, Andrea Livi Editore.
- (2005), "The Impotence of Grief: On Melville's Wretched Women and Lonesome Girls", *Letterature d'America*, vol. 25, n. 106, 29-67.
- Olsen-Smith Steven, ed. (2015), *Melville in His Own Time. A Biographical Chronicle of His Life, Drawn from Recollections, Interviews, and Memoirs by Family, Friends and Associates*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Olson Charles (1997 [1947]), *Call Me Ishmael*, Baltimore-London, The Johns Hopkins UP.
- Schultz Elizabeth, Springer Heskell (2006), "Introductory. Melville Writing Women/Women Writing Melville", in Elizabeth Schultz, Heskell Springer (eds), *Melville and Women*, Kent, The Kent State UP, 3-14.
- Shelden Michael (2016), *Melville in Love. The Secret Life of Herman Melville and the Muse of Moby-Dick*, New York, HarperCollins.
- Simonetti Paolo (2016), "Frammenti da uno scrittoio. Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori del giovane Melville", in Herman Melville, *Frammenti da uno scrittoio*, Giulianova (TE), Galaad Edizioni, 7-52.
- (2017), "The Old Melville and the Sea: Ideas of Harbor in Melville's Literary Career", in Vincenzo Bavaro, Gianna Fusco, Serena Fusco, et al. (eds), *Harbors, Flows and Migrations: The USA in/and the World*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 75-94.



Citation: S.M. Casella (2020) Ancora su Prufrock e Arsenio. A proposito di T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca di Ernesto Livorni (Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 396). *Lea* 9: pp. 565-570. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12457>.

Copyright: © 2020 N. Cognome. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Ancora su Prufrock e Arsenio.
A proposito di
*T.S. Eliot, Eugenio Montale
e la modernità dantesca*
di Ernesto Livorni
(Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 396)

Stefano Maria Casella
Università IULM (<stefano.casella@iulm.it>)

Abstract

Ernesto Livorni's *T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca* (Florence 2020) is a detailed and informative comparative study on T.S. Eliot's and Eugenio Montale's poetry and poetics, on their most representative texts (poetry and literary criticism), on their aesthetic theories as formulated in their critical essays and reviews. It consists of a thorough survey of scholarly contributions throughout the years, of the two poets' reviews and critical essays, Montale's translations of some of Eliot's poems, and common motives, themes, and characteristics of their poetry. The Italian academic living in the USA frames the theme of his in-depth analysis in the light of Dante Alighieri's poetry, its perennial validity, as the subtitle: "e la modernità dantesca" clearly suggests.

Keywords: Dante Alighieri, Ernesto Livorni, Eugenio Montale, poetry comparative analysis, T.S. Eliot

Nel quadro estremamente articolato, variegato e complesso della comparatistica novecentesca tra letterature italiana ed anglo-americana, in particolare sul versante della poesia e nello specifico del movimento modernista un posto di primaria importanza spetta, sin dall'origine della problematica – e pressoché immutato, anzi sempre crescente nel suo interesse nel corso del tempo – al rapporto poetico e critico tra due massimi Nobel rispettivamente di lingua inglese e di lingua italiana: T. S. Eliot ed Eugenio Montale.

Si tratta di un tema di lunga portata, che reca il sigillo critico dell'*auctoritas* del "divino anglista" a partire dai tardi anni Venti del Novecento, e che si è proiettato fino ai nostri giorni: come a dire che sono ormai trascorsi più di settant'anni dall'inizio del confronto, che si apriva con la memorabile considerazione,

invito e *caveat* al contempo: “Parallels in history, though apt to be misleading, offer a tempting playground for speculation [...]” (Praz 1948, 244).

Persino superfluo ricordare come, nel corso di questo lungo lasso di tempo, innumerevoli studi, capitoli di volumi, saggi, interventi, dissertazioni, siano stati dedicati a questo argomento dal punto di vista delle tematiche e della *imagery* della poesia, della poetica ed estetica dei due autori, delle rispettive formulazioni critiche di carattere generale, dei loro interventi di saggistica critica e delle recensioni ad altri autori (funzionali comunque ad indagare somiglianze e differenze) nonché della critica che della loro opera si è interessata in termini appunto comparatistici.

Ma non è questo il luogo ed il momento di ripercorrere la storia dell’argomento: proprio per mettere subito in luce uno dei molti pregi dello studio di Livorni, sarà opportuno anticipare una volta per tutte come, sotto vari aspetti, questo lavoro rappresenti il punto di arrivo non solo dei lunghi e assidui studi dell’accademico italiano operante negli Stati Uniti, ma degli studi *tout court* sull’argomento. Per prendere a prestito l’ossimoro forse più caro ad Eliot, l’analisi di Livorni rappresenta al contempo “end” e “beginning” sebbene, nel caso specifico, si tratti soprattutto di un “end”; prima che altri studiosi si cimentino in un nuovo “beginning” per il quale, crediamo, ci vorrà veramente del tempo: un lavoro così minuzioso ed approfondito fissa il punto del cosiddetto *state of the art*, e lo segnerà ancora a lungo. In altri termini, stavolta attingendo ad un famoso titolo montaliano, quelle di Livorni costituiscono delle “conclusioni” tutt’altro che “provvisorie” alla neppur tanto *vexata quaestio*.

In sintesi, Livorni pone i termini del confronto nella maniera più classica, precisa, dettagliata, minuziosa, informata, coerentemente scientifica ed accademicamente corretta. Le macro-aree di indagine sono quelle fondamentali ed imprescindibili per qualsiasi lavoro serio e fondato sull’argomento: un preciso approccio cronologico alla nascita ed allo sviluppo del confronto; una *recensio* della maggior parte degli interventi della critica sull’argomento¹; un’analisi minuziosa degli interventi di Montale sulla poesia e sulla poetica di Eliot (non viceversa: non si hanno pronunciamenti di Eliot sul poeta italiano) in prospettiva diacronica; un confronto tra le formulazioni di poetica di Eliot (soprattutto quelle d’esordio, le più originali ed incisive in termini di teoria critica) e quelle, talvolta forse *solo* apparentemente meno sistematiche (ma non per questo meno acute, valide e fondamentali) di Montale; una *close reading*, puntuale e sofisticata, ad illustrazione delle analogie e delle differenze, dei testi emblematici (e non solamente in versi) su cui si istituisce il confronto: da “The Love Song of J. Alfred Prufrock” ad “Arsenio”, da *The Waste Land* ad *Ossi di Seppia*, *Le Occasioni*, *La Bufera*, da *Ash-Wednesday* agli *Ariel Poems*. Innumerevoli sondaggi vengono condotti alla luce dei personaggi dei due poeti: Prufrock ed Arsenio appunto, Gerontion dell’omonimo poemetto eliotiano, la montaliana Esterina, e poi su alcune immagini privilegiate come quelle dell’orto, del muro, del vento, del mare, nonché sull’uso e la funzione delle epigrafi e citazioni, soprattutto da Dante e soprattutto nella erudita poesia eliotiana.

¹ Poche le omissioni, e certamente non imputabili allo studioso; tra questi (sempre in prospettiva anglofona ed eliotiana, seppur “tangenzialmente”), Lonardi 1989 e 2011, nonché, sul fronte dei primi interventi critici sul rapporto Eliot-Montale, Vittorini 1939, in cui tra l’altro appare un ironico giudizio del critico siciliano sul carattere “stoico” di Montale, “vecchio leone imperturbabile”, a confronto con quello di Eliot, “un bambino sperduto che grida aiuto e cerca di esorcizzare la paura” (in Casella 1996, 93). *Sub specie poesia* sarebbe stato opportuno, a nostro modesto parere, sottolineare invece la prima occorrenza (estremamente significativa proprio per tale priorità) di una citazione dantesca, seppur lievemente imprecisa, da parte di Eliot, ovvero il frammento “O Lord have patience” (*Inventions of the March Hare*, s.d.) introdotto a mo’ di epigrafe dalla terzina dantesca (*Inf.* III, 4-6): “*Justitia mosse il mio alto fattore | Mi fece la divina potestate | La somma sapienza e il primo amore*” (Eliot 1996, 83) che sarebbe poi ricomparsa, stavolta pressoché corretta dal punto di vista formale e non meno significativamente nel “Dante” del 1929, con chiara spiegazione da parte di Eliot stesso (Eliot 1999 [1932], 244).

Non meno importante e alquanto originale nella sua prospettiva tematica il capitolo “Identità del viaggio e alterità della donna”, in cui le leggendarie figure montaliane di Annetta/Arletta, Dora Markus, Gerti, Liuba, Iride, Mosca, Volpe ma soprattutto la visionaria indimenticabile “messenger accigliata” Clizia, vero e proprio “mito personale” nell’accezione che ne dà il critico francese Charles Mauron (1963) sfilano nella lettura precisa che ne offre Livorni. In parallelo ecco le Sirene di Prufrock e la “Lady” dell’omonimo “Portrait”, i complessi/complessati personaggi femminili di *The Waste Land* (specchio delle idiosincrasie del loro autore), che si risolvono poi in una prospettiva neo-stilnovistica e dantesca da donna-angelo nella sublimazione (di Emily Hale) in *Ash-Wednesday*, nonché nei personaggi femminili fonte di rivelazione e di illuminazione in alcuni *plays* eliotiani. Beatrici ed anti-Beatrici, “donna o nube, angelo o procellaria”, “visiting angels” che ancora una volta rivelano analogie e differenze tra due poeti.

L’ultima parte della attenta disamina è dedicata all’analisi delle traduzioni montaliane di alcuni *poems* di Eliot; due *Ariel Poems*: “Canto di Simeone”, “Animula”, e “La Figlia che Piange” – poi tutti confluiti nel *Quaderno di Traduzioni* del 1948. In questa parte della sua analisi Livorni affronta con autorità e competenza le problematiche non solo di natura traduttiva (scelte lessicali, registro stilistico, musicalità) ma soprattutto di natura interpretativa: le sfumature semantiche e le scelte e varianti del poeta-traduttore italiano nei confronti del testo eliotiano.

Punto chiave rimane pur sempre la teoria eliotiana dell’“objective correlative” (Eliot 1919, 141-146), a confronto con la poetica montaliana degli oggetti; nella definizione del poeta ligure “[...] una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l’occasione spinta e l’opera-oggetto” per cui “bisognava esprimere l’oggetto e tacere l’occasione-spinta” (Montale 1976, 567). Enunciato cui il poeta ligure aggiunge poi la famosa (o “fumosa”?) smentita riguardo ad una possibile ascendenza/influenza eliotiana: “Anche qui fui mosso dall’istinto non da una teoria (quella eliotiana del ‘correlativo oggettivo’ non credo esistesse ancora, nel ’28, quando il mio *Arsenio* fu pubblicato nel *Criterion*)” (*ibidem*). Ma non si dovrà mai dimenticare come, con questi due poeti, ci si trovi di fronte a due abilissimi dissimulatori: l’americano era noto coll’epiteto di “The Possum”; quanto al genovese, egli stesso sottolinea (auto-)ironicamente la propria propensione al depistaggio nel famoso *incipit*: “I critici ripetono, / da me depistati [...]” (Montale 1980, 276).

Per concludere questa prima parte della presentazione, non si potrà non sottolineare un’ulteriore specificità di questo lavoro, che lo distingue da tutti i precedenti: lo studioso italiano non si limita al “consueto” confronto tra i due poeti ma, molto opportunamente, lo inquadra in una cornice ben più importante, significativa ed illuminante, ovvero alla luce della poesia di Dante Alighieri; eloquente in tal senso la seconda metà del titolo: “[...] e la modernità dantesca”. Nessuna migliore guida che quella di Dante, per mettere esattamente a fuoco le poetiche moderne e moderniste dei due poeti novecenteschi. Ovviamente, Livorni non è tenuto ad una esplorazione monotematica sulla poetica di Dante (già altri vari critici se ne sono occupati: basti ricordare Manganiello 1989, Kenner 1998 e Litz 1998), ma riesce a toccare con precisione i punti chiave della questione.

Va da sé che il duplice fronte di indagine, ovvero il rapporto Montale-Dante e parallelamente quello Eliot-Dante non si può esaurire in un capitolo, ma anche in questo caso non è questo il punto. La “modernità” di Dante non va intesa nel senso superficiale, acritico, sbrigativo e disinformato tipici del nostro tempo, secondo il quale ogni cosa dev’essere “moderna” e “al passo coi tempi” – pena l’esser priva di valore estetico, artistico, culturale. È “il moderno” (non entriamo ovviamente nella *querelle* su tale concetto in termini storici, filosofici, ideologici, culturali ecc.) che si deve confrontare con il Passato e con i Grandi del Passato, non viceversa: Eliot insegna, in “Tradition and the Individual Talent” (1921). E Montale stesso riconosce con lucida chiarezza che

Si può dire tutto il male che si vuole della dantologia moderna [...] ma si deve riconoscere che al di là dei suoi aspetti patologici essa ha almeno il merito di aver affermato una grande verità: che Dante *non* è un poeta moderno [...] e che gli strumenti della cultura moderna non sono i più adatti a comprenderlo (fatto invece negato dai moderni filosofi che si credono particolarmente autorizzati ad alzare il velo, ma da che parte? Dalla parte della moderna ragione dispiegata). (1976, 16-17)

Evidentemente condividendo appieno tali assunti.

Ancora qualche ultimo breve spunto (questo sì consapevolmente “provvisorio” da parte di chi scrive) a proposito di Dante ed Eliot. È noto che quest’ultimo dedicò ben tre saggi al Fiorentino: “Dante” (1920), “Dante” (1929) e “What Dante means to me” (1950), che si sviluppano secondo un percorso logico, argomentativo e dimostrativo ben precisi e con declinazioni di sensibilità personale chiaramente diverse, pur in un quadro di coerenza ed unitarietà. Non è qui possibile tornare sulle riflessioni eliotiane, ma si vorrebbe rammentare almeno un paio di temi a parer nostro fondamentali; primo, la definizione dell’allegoria:

[A]llegory means clear visual images. And clear visual images are given much more intensity by having a meaning [...] Dante’s is a visual imagination [...] it is visual in the sense that he lived in an age in which men still saw visions. It was a psychological habit, the trick of which we have forgotten [...] We have nothing but dreams, and we have forgotten that seeing visions – a practice now relegated to the aberrant and the uneducated – was once a more significant, interesting, and disciplined kind of dreaming. We take it for granted that our dreams spring from below: possibly the quality of our dreams suffers in consequence. (Eliot 1999 [1932], 242-243)

In realtà, questa tipica precisazione eliotiana deve molto al “Dante” di Ezra Pound, settimo capitolo di *The Spirit of Romance* che precorre Eliot di ben dieci anni: “Dante’s precision both in the *Vita Nuova* and in the *Commedia* comes from the attempt to reproduce exactly the thing which has been clearly seen” (Pound 1953 [1910], 126), cui fa da corollario, nel capitolo successivo “Montcorbier, *alias* Villon”: “Dante’s vision is real, because he saw it” (ivi, 178). Il concetto fondamentale è quello del “vedere”, della “visione”: intuito fulmineamente dal venticinquenne Pound all’epoca di *The Spirit of Romance* e delle sue prime cinque sillogi poetiche (*A lume spento* e *A Quinzaine for This Yule*, 1908; *Personae* ed *Exultations*, 1909; *Provença*, 1910) nel 1920 verrà espresso con maggior precisione ed argomentazione dal trentaduenne Eliot. Di fatto, entrambi questi poeti, nelle loro rispettive opere d’esordio, dimostrano di aver essi stessi sperimentato “visioni” – e per nulla o quasi per nulla di maniera, estetizzanti o “costruite/in-dotte”: quindi ciascuno di loro coglie nel Maestro fiorentino proprio le analogie con la propria stessa esperienza poetica visionaria. Montale non è da meno: “Forse un mattino andando in un’aria di vetro” (1980, 40)² ne costituisce probabilmente la prova più eloquente.

Un secondo punto che si vorrebbe sottolineare, e che anch’esso accomuna i due poeti novecenteschi, è il senso esatto della parola (quello che Pound aveva precisamente definito con la formula flaubertiana “le mot juste”). Sempre Eliot, in “What Dante means to me”, esprime un concetto altissimo di natura estetica ma soprattutto etica:

Of what one learns, and goes on learning, from Dante I should like to make three points. The first is that of the very few poets of similar stature there is none [...] who has been a more attentive student of the *art* of poetry, or a more scrupulous, painstaking and *conscious* practitioner of the *craft* [...] To realize more and more what this means, through the years of one’s life, is itself a moral lesson; but I

² Per un puntuale confronto tra questo “osso breve” montaliano e un analogo poemetto visionario di Eliot (“Silence” del 1910, ora in Eliot 1996, 18) vide Casella 2003.

draw a further lesson from it which is a moral lesson too. The whole study and practice of Dante seems to me to teach that the poet should be the servant of his language, rather than the master of it. This sense of responsibility is one of the marks of the *classical* poet [...] To pass on to posterity one's own language, more highly developed, more refined, and more precise than it was before one wrote it, that is the highest possible achievement of the poet as poet. Of course, a really supreme poet makes poetry also more difficult for his successors. (Eliot 1965, 132-133, corsivi nel testo)³

E anche Montale dimostra, nel corso di tutta la sua lunga parabola poetica e critica, di non essere mai venuto meno a questo rigoroso impegno, a questa esigente vocazione etica come artista, la ben nota “decenza quotidiana” (“Visita a Fadin”, Montale 1980, 217) declinata in questo caso sul piano del servizio alla “parola”. A dimostrazione che il magistero dantesco (qui si vale appieno la definizione “modernità” nel senso più ampio) si proietta non solo nella poesia, nella poetica, nella tecnica, nel *métier*, nella *imagery* ma, per questi due grandissimi poeti, anche al livello più alto, quello appunto etico del senso della propria missione *qua poeta* – magari, proprio, “in pro del mondo che mal vive”. O, forse, dovremmo accomunare i due poeti novecenteschi con le famose parole del “miglior fabbro” a Westminster Abbey, 4 febbraio 1965, estremo saluto, *viaticum* e ammonimento a tutti noi: “I can only repeat, but with the same urgency of 50 years ago: READ THEM” (Pound 1966, 109).

Riferimenti bibliografici

- Casella S.M. (1996), “Intervista (non immaginaria) ad Eugenio Montale”, *L'Anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature*, vol. 8, n. 1-2, 87-103.
- (2003), “‘Empty Silences’. T. S. Eliot and Eugenio Montale”, *RSA Journal (Rivista di Studi Americani)*, vol. 14, 67-91.
- (2018), “‘By no means an orderly Dantescan rising’: Ezra Pounds Anmerkungen zu Dante Alighieri”, in Franziska Meier (Hrsg.), *Dante-Rezeption nach 1800*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 185-204.
- Eliot T.S. (1999 [1929]), “Dante” (1929), in Id., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 237-277.
- (1999 [1932]), “Hamlet and His Problem” (1919), in Id., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 141-146.
- (1965 [1964]), “What Dante means to me”, in Id., *To Criticize the Critic and Other Writings*, London, Faber and Faber, 125-135.
- (1996), *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*, ed. by Christopher Ricks, London, Faber and Faber.
- Kenner Hugh (1998), “Pound and the American Dante”, in M.L. Ardizzone (a cura di), *Dante e Pound*, con la prolusione di Mario Luzi, Ravenna, Longo, 35-38.
- Litz A.W. (1998), “Dante, Pound, Eliot: the Visionary Company”, in M.L. Ardizzone (a cura di), 39-45.
- Lonardi Gilberto (1989), *Il poeta e l'agone. Un esempio di partita doppia montaliana*, Verona, Essedue.
- (2011), *Winston Churchill e il bulldog. La «Ballata» e altri saggi montaliani*, Venezia, Marsilio.
- Mangiariello Dominic (1989), *T.S. Eliot and Dante*, Houndmills-Basingstoke-London, MacMillan.
- Mauron Charles (1962), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Librairie José Corti.
- Montale Eugenio (1976), *Sulla Poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- , “Intenzioni. Intervista immaginaria” (1946), 561-569.
- , “Dante ieri e oggi” (1965 e 1966), 15-34.
- , “Ho scritto un solo libro” (1975), intervista a cura di Giorgio Zampa, 601-607.

³ In un registro decisamente più basso e ironico, ma non meno pertinente rispetto all'ultima frase di questa riflessione eliotiana, Montale avrebbe dichiarato: “Dante ha fatto il pieno (come direbbe un automobilista) e per gli altri la benzina è stata scarsa” (Montale 1976, 604).

- (1980), *L'Opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini, Gianfranco Contini, Torino, Einaudi.
- , “Visita a Fadin” (1944), 217.
- , “Il tu” (1971), 276.
- Praz Mario (1948), “T.S. Eliot and Eugenio Montale”, in Richard March, M.J.T. Tambimuttu (eds), *T.S. Eliot. A Symposium*, eds. Richard March, M.J.T. Tambimuttu, London, Editions Poetry, 244-248.
- Pound Ezra (1953 [1910]), *The Spirit of Romance*, New York, New Directions.
- “Dante”, 118-165.
- “Montcorbier, *alias* Villon”, 166-178.
- (1966), “For T.S.E.”, *The Sewanee Review*, vol. 74, n. 1, 109.
- (2015), *Dante: dalle carte Scheiwiller*, a cura di Corrado Bologna, Lorenzo Fabiani, Venezia, Marsilio.
- Vittorini Elio (1939), “Auden e MacNeice”, *Il Tesoretto*, vol. 1, 11-12.



Citation: R. Gigliucci (2020) Ernesto Livorni, T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 396. *Lea* 9: pp. 571-574. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12459>.

Copyright: © 2020 R. Gigliucci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Ernesto Livorni, *T.S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca*, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 396

Roberto Gigliucci

Sapienza Università di Roma (<roberto.gigliucci@uniroma1.it>)

Abstract:

The book by Livorni is a rich and complete overview of the relationship between Montale and Eliot. He underlines not only the common elements between the poetics of the two authors, but particularly the deep differences. The volume is a useful summary about this issue, and offers also some intriguing analysis of specific poetic texts. There are some small flaws the review indicates, concerning exegesis and bibliography.

Keywords: Comparative Studies, Eliot, Modernism, modern poetry, Montale

Montale ed Eliot: due poeti costantemente avvicinati, talora sembrerebbe quasi fatalmente. Due poeti fra i più distanti che si possano immaginare. La loro presunta prossimità è un grande equivoco della storiografia letteraria scolastica, una geniale semplificazione. Il nuovo libro di Livorni chiarisce: “Tuttavia, il binomio resiste perché l’affinità esiste: certamente esiste anche nei modi di una diversa, seppure comune, comprensione del ruolo del poeta modernista che è e vuole essere ad un tempo moderno e classico” (10). Certo, nel grande alveo del modernismo, Eliot e Montale stanno insieme con Pound, Rilke, Valéry, Trakl, Benn, Ungaretti, Pessoa e tanti altri, ma il modernismo è neoformazione linguistica corrispondente a un dato di poetiche storiche, categoria che ormai abbiamo accettato (dico noi italiani), ma che ovviamente ha nome legione.

Livorni ricostruisce minuziosamente la storia dell’*incontro* fra i due poeti, la mediazione di Praz e i processi evolutivi paralleli che porteranno alle *Occasioni* e a *Waste Land*, e lo fa in un primo capitolo (“Ragioni di affinità”) brulicante di preziose informazioni e con un’efflorescenza di note bibliografiche e di discussione, molto analitiche. Prosegue, adottando lo stesso sistema di *storie parallele*, peraltro di gradevole leggibilità, con un secondo capitolo concentrato sugli *oggetti* (“Poesia dell’oggetto

e poesia come oggetto”), cento pagine fittissime più una cinquantina di pagine di note. Assai articolato e dotto anche il capitolo seguente, “Identità del viaggio ed alterità della donna” (altre cento pagine fra testo e note), quindi il volume si conclude con un più breve capitolo su un tema cruciale, di ambito traduttologico: “Montale traduttore di Eliot: una questione di *Belief*”.

Basta la sequenza dei titoli delle sezioni per capire l’intento di Livorni: ricostruire con una precisione e un’acribia le più strenue possibili la vicenda del “rapporto” Eliot-Montale. In tal modo egli offre un libro decisamente pregevole per la puntualizzazione quasi esaustiva dei dati e moltiplica in esso elementi di un’ermeneusi che non indietreggia neppure davanti ai versi più *obscuri* e seducenti della poesia difficile dei due.

Tuttavia c’è da dire che l’autore sembra, talora, un po’ succubo della vulgata critica che tende ad avvicinare, più che ad allontanare, le due poetiche, con quel sottofondo dantesco che le unisce (unirebbe) e che del resto appartiene anche a Pound e a una schiera di altri poeti novecenteschi. Dall’altra parte, Livorni definisce bene anche le distanze, fra le quali ne segnalo particolarmente due: il valore del *belief* esaltato da Eliot (con la progressiva fede acquisita nel trascendente), inconcepibile da parte di Montale; il doppiofondo *petrarchista* del Montale almeno delle *Occasioni* (ma non solo) che lo differenzia profondamente dall’autore di *Prufrock* e di *Waste Land* (il Petrarca del *Triumphus Eternitatis* non è però estraneo ai *Four Quartets*, a nostro umile parere).

Ci intriga particolarmente il secondo punto sopra citato: “Infatti, il dantismo di Montale, oltre ad essere tanto importante quanto il petrarchismo del poeta genovese, si modella secondo due linee principali: da una parte, l’opzione di un lessico di marca decisamente dantesca soprattutto nel contesto di specifici componimenti; dall’altra l’adozione di un modello che si potrebbe dire stilnovistico che si alterna tra gli esempi forniti dai due grandi modelli di Dante e Petrarca” (188-189). Si tratta più o meno di quel *dantismo delle parole e petrarchismo degli emblemi* di cui si legge nell’ampio volume curato da Andrea Cortellessa *Un’altra storia. Petrarca nel Novecento italiano* (2004, 143-149).

Singolarmente Livorni, che ci consta lavorare attualmente proprio sul petrarchismo, non evoca questo contributo e del resto, nonostante la locupletazione di note esibite, ignora anche qualche altro saggio che avrebbe ben figurato nella sua bibliografia, come ad es.: Ida Campeggiani, “John Donne e il barocco ne *La bufera e altro*” (2015), per fare un solo esempio. Anche in ambito eliotista c’era qualcos’altro da evocare, in fatto di letteratura critica, soprattutto a proposito del *Prufrock*, ma son peccati veniali in un libro così vasto e ambizioso come quello che stiamo recensendo.

Tornando alle parole d’ordine della *vulgata* critica, Livorni, dopo un bel paragrafo sull’identità di realtà e idea in Eliot e quindi sull’inscindibilità di immanenza e trascendenza in Montale, affronta ineludibilmente l’annosa questione del correlativo oggettivo. Qui forse una sonora smentita alla presunta comunanza dei due poeti all’ombra di quel concetto andava avanzata con più decisione. Sappiamo bene che Eliot adotta il termine nella propria critica ad *Hamlet* e alla mancata *oggettivazione* nella tragedia di Shakespeare, quindi in un senso e in un contesto che non ha molto a che fare con la prassi poetica, questa sì potentemente efficace, della “coincidence of the thought with the thing” (115), erede del *sensuous thought* metafisico.

Anche Montale entra in contatto con i poeti inglesi del Seicento (Irma/Clizia li frequentava assiduamente), e certamente il suo realismo metafisico deriva pure da quel ceppo, ma più ancora dal nodo moderno Baudelaire-Browning (sono sue espressioni, come noto). Se esistesse un correlativo oggettivo in Eliot e Montale, sarebbe qualcosa da scindere in due “applicazioni” totalmente diversificate: nell’inglese la raffigurazione, fragmentata quanto si vuole, di una realtà brutale che attraverso la materia sale a dimensioni metafisiche (e infine nettamente trascendenti), nel genovese la *difficultas*, tipicamente barocca, di ostendere l’oggetto e negare l’indicazione

dell'occasione (come se si togliesse la rubrica esplicativa a certe liriche cinque-secentesche). Inoltre la chiarezza semplice e sublime del dettato di Eliot, che più è musicato ed elementare, più risulta oscuro (la linea che trionferà nel grande Wallace Stevens), si contrappone nettamente allo "stile alto", perennemente oraziano, del poeta degli ossi, delle occasioni, delle bufere.

Livorni propone a questo punto tre linee di confronto: l'uso del *tu*, l'uso degli oggetti, la citazione. L'articolazione è sapiente; nelle analisi di singole liriche, però, ci permettiamo di notare alcuni rilievi che lasciano perplessi. Non affronto l'esegesi del canto d'amore di Prufrock, per non dilungarmi troppo, ma segnalo solo alcuni altri momenti. Ad esempio apparentare il finale di *Death by Water* al celebre baudelairiano "You! Hypocrite lecteur!" (157) ci pare incongruo, visto che la sezione di *Waste Land* è in forma epigrafico-sepolcrale, quindi il *tu* è specificamente colui che passa e, vivo, considera la morte. L'interpretazione di Esterina come fanciulla che si tuffa nel mare emblema di vita contraddice con le acquisizioni interpretative che fanno riferimento invece al tuffo come al trapasso (iconologia già classica): la donna è figura martiriale da subito. Ancora, a proposito di *Notizie dall'Amiata* e della celebre invocazione al vento: Livorni parla di uno "scenario che si caratterizza come *marino*, accennato dalle 'antiche mani dell'arenaria'" (170, il corsivo è mio). Ora non si comprende dove possa essere il mare (l'acqua sì, giacché piove), mentre le mani dell'arenaria, già lette da Isella come pezzi di statue fragili, sono state spiegate più recentemente come stratificazioni di pietra arenaria. Inoltre il vento non è qui affatto una forza negativa, ma anzi è desiderato disperatamente come purificatore e agente di dinamismo temporale, in contrapposizione all'acqua che segna un ristagno dell'esistere (acqua, ma non di mare!). Involontariamente comico è l'accostamento del "becco" della falena montaliana al "becco" (caprone) di *Inf.* XV, 72 (anche se il commento di Giorgio Inglese sceglie l'altro senso). Da elogiare sono le numerosissime intertestualità ostese in queste pagine da Livorni, ma talora si può dubitare della loro effettività. Penso a *Incontro* di Montale, con i riferimenti esibiti al canto di Francesca, senza notare però un'ulteriore citazione ivi esplicita: "nell'aria persa" (ivi, v. 52). Così come a proposito di *Ash-Wednesday* manca il rilievo della citazione dantesca di Maria "fontana vivace" (*Par.* XXX, 12) in "holy mother, spirit of the fountain" (307).

Ma questo è cercare il pelo nell'uovo – anche se nessuno troverà gradevole trovare un pelo nel proprio piatto. Consideriamo suggestioni più vaste, come quando Livorni esplicita che nella poesia montaliana spesso si verifica un equilibrio interstiziale "tra una dimensione fisica ed una metafisica" (291). Gli ultimi studi sul realismo metafisico del poeta ligure forse avrebbero corroborato questa corretta posizione interpretativa.

E poi l'ultimo capitolo su Montale traduttore di Eliot è sicuramente un ottimo coronamento dell'intero volume. L'autore evidenzia bene la distanziamento di Montale nel corpo a corpo coi versi eliotiani, ove i piccoli *tradimenti* sono invece spie macroscopiche di un porsi dentro e contro il testo tradotto, tipico atteggiamento del *Quaderno di traduzioni* (si pensi al caso clamoroso del confronto con Guillén).

In conclusione non esitiamo a dire che questo *Eliot e Montale* di Livorni risulta un volume di notevole utilità per avere un quadro complessivo e documentato di ciò che si sa sul rapporto fra i due poeti, e soprattutto sulle loro divergenze (thanks God).

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1975), *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard.
- Campeggiani Ida (2015), "John Donne e il barocco ne *La bufera e altro*", parti 1 e 2, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa – Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5, vol. 7, n. 1 e vol. 7, n. 2, rispettivamente 37-69 e 473-491.

- Cortellessa Andrea, a cura di (2004), *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano* (Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001), Roma, Bulzoni.
- Dante Alighieri (2016 [2007]), *Inferno, Paradiso*, in Id., *Divina Commedia*, voll. I e II, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci.
- Gigliucci Roberto (2007), *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti.
- Montale Eugenio (1975), *Quaderno di traduzioni*, testi originali a fronte, Milano, Mondadori.
- Petrarca Francesco (1996), *Trionfi; Rime stravaganti; Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca, Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Eliot T.S. (1963 [1958]), *T.S. Eliot: tradotto da Eugenio Montale*, testo originale a fronte, Milano, All'Insegna del pesce d'oro.
- (2001), *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, testo inglese a fronte per le opere poetiche, Milano, Bompiani, 2 voll.



Citation: M. Romanelli (2020) Un'inedita e ignota recensione di Giacomo Leopardi. *Lea* 9: pp. 575-577. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12460>.

Copyright: © 2020 M. Romanelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Christian Genetelli,
*Un'inedita e ignota recensione di
Giacomo Leopardi («L'ombra di Dante»),
Milano, LED Edizioni, 2019, pp. 66*

Martina Romanelli

Università degli Studi di Firenze (<martina.romanelli@unifi.it>)

Abstract:

As Dante's celebrations approach, Genetelli's research on Leopardi continue to dig into the remote areas of the archives. Among the papers dating from around 1816, there is an unpublished review of an equally unknown booklet devoted to the figure of the Florentine poet, written by Giuliano Annibaldi; and Genetelli chooses to highlight it, together with Leopardi's Dantism.

Keywords: Annibaldi, Dante, dream vision, Leopardi, review

L'ultimo contributo leopardiano di Christian Genetelli è un volumetto, pubblicato da LED, che esce a distanza di tre anni dalla ricostruzione delle vicende filologico-editoriali legate all'epistolario del poeta (vd. Genetelli 2016). Lo studioso torna a investigare le carte Leopardi, ma questa volta si spinge verso aree che si possono definire molto periferiche e perfino ibride, visto che tutta la sua ricerca fa capo a un autografo, databile al 1816, di per sé piuttosto minuto e, dati alla mano, *mis de côté* dallo stesso Leopardi.

La recensione “inedita e ignota” del titolo, che Genetelli trova sommersa fra le migliaia e ben più frequentate scritture che sono conservate a Napoli (nello specifico, si tratta di: Carte Leopardi, XV.38a), intende infatti presentare al pubblico, prima che “il vento e i pizzicagnoli [lo] disperd[ano]” per sempre (Leopardi in Genetelli 2019, 10), un non meglio conosciuto volumetto, di un quasi altrettanto oscuro Giuliano Annibaldi, dal titolo *L'Ombra di Dante* (1816; volumetto, peraltro, assente da qualsiasi inventario o archivio, anche digitale). In più, la recensione del Leopardi consiste in una singola carta, che, sebbene vergata in bella copia, e dunque col *ductus* “molto sorvegliato” o “l'impaginazione e l'allineamento del testo” tanto “accurati”

da far pensare a uno scritto pronto per la stampa (Genetelli 2019, 12n.), è riempita per ben più di tre quarti solo e soltanto dalla trascrizione delle terzine dell'operetta di Anniballi; ed è, in aggiunta, del tutto sconosciuta alla bibliografia ufficiale e ufficiosa del poeta, irreperibile sia fra le pubblicazioni a stampa (in particolare, fra le recensioni per quello Stella dello *Spettatore* che proprio in quegli anni collaborava attivamente con Monaldo e il figlio) sia, perfino, nelle scritture private o privatissime, come possono esserlo l'epistolario stesso – che non lascia mai trapelare un seppur minimo accenno alla cosa – e come gli indici manoscritti – in cui costantemente si elencano i titoli in lavorazione, in corso di edizione o, anche, da destinare senza appello al macero.

Quella che tuttavia avrebbe potuto essere una semplice curiosità filologica, e cioè un'informazione archivistica quasi accessoria che, semplicemente, ingrossa il numero delle pubblicazioni a tema Leopardi, in questo caso ha assunto un valore ben diverso, perché riesce a entrare in piena sinergia con i meccanismi della crescita e della formazione della poetica leopardiana – particolare che, se dovessimo per un attimo pensarci, è anche un buon esempio, utile a chi si avvicina a lavori di questo tipo, di come si possa fare filologia, senza inevitabilmente forzare la natura delle tracce d'autore, la loro interpretazione e, anche, il loro peso specifico.

Genetelli organizza il lavoro in due parti ben distinte: abbiamo, prima, cinque capitoli che chiariscono le coordinate della vicenda e, in chiusura, un'appendice iconografica, in cui l'autore dà una riproduzione, peraltro di ottima qualità, proprio del volumetto che Giuliano Anniballi (1789-1864), professore urbinato di belle lettere, fece stampare nel 1816 a Loreto.

Ai capitoli 1-3 e 5, in particolare, è affidata la ricostruzione dell'intero contesto, che Genetelli ricava associando i ritmi editoriali di casa Leopardi, il mercato tipografico della zona loreтана e recanatese, la lettura della stessa *Ombra di Dante* (che è una sorta di rassegna della tradizione letteraria italiana in forma di visione onirico-poietica, con un Anniballi/Dante asceso al cospetto di un parnaso proto-edenico), e quindi anche gli epistolari e le memorie di figure vicine all'Anniballi, come per esempio l'abate Sebastiano Sanchini, dedicatario dell'opuscolo. Il risultato è un sorprendente intreccio di conoscenze e di abitudini pubblicistiche comuni, che fanno di Anniballi un satellite delle frequentazioni dei Leopardi e che, oltre a gettare uno sguardo sul tessuto culturale della zona, soprattutto permettono a Genetelli di individuare un taglio esegetico ben preciso nella recensione.

A interrogativi più puramente letterari risponde il capitolo 4 (“Nelle maglie della recensione”, 25-34). Qui, Genetelli studia la meccanica del testo e propone una sorta di lettura sinottica che isola una serie di corrispondenze strutturali e di “prelievi paralleli” (ivi, 32) tra l'avantesto di Anniballi e le scritture leopardiane.

L'interpretazione di Genetelli si muove su più altezze e sembra soprattutto voler chiarire quale sia stato il ruolo quasi dialettico e propedeutico dell'*Ombra di Dante* per il Leopardi di quegli anni. Oltre infatti alla prefazione, percorsa da una sottile vena oraziana¹, con cui Leopardi nell'autografo introduce la sua selezione di terzine e critica gli esiti spesso insoddisfacenti dell'editoria e dei circoli culturali delle terre *natie e selvagge*, il capitolo mette in luce un dialogo sotterraneo fra i due autori, che si incrocia direttamente con il laboratorio privato del Leopardi del 1816. Anno cruciale, del resto; anno, fra gli altri, dell'*Inno a Nettuno*, delle lettere polemiche indirizzate alla *Biblioteca italiana* o dell'abbozzo della *Maria Antonietta*, ma anche e soprattutto

¹ Si ricordi che in tempi vicini alla lettura e recensione dell'*Ombra di Dante*, proprio Orazio era al centro di alcune prove di riflessione sull'estetica: a parte il travestimento dell'*Ars poetica* del 1811, proprio sullo *Spettatore italiano* di Stella era stato pubblicato nel 1816 (sul n. 66, del 15 dicembre) “Della fama di Orazio presso gli antichi” (noi, ad oggi, lo possiamo leggere in Leopardi 1817).

anno in cui Leopardi, tra novembre e dicembre, compone i cinque canti della sua visione, ossia quell'*Appressamento della morte* che non vedrà mai la luce prima della Starita 1835 – per giunta in versione ampiamente rielaborata. Ora, Genetelli, che sull'*Appressamento della morte* ha lavorato, fino a curarne un'edizione nel 2002 con Sabrina Delcò-Toschini, arriva così a scrivere una sorta di nuova cronistoria compositiva della visione leopardiana e, al tempo stesso, arriva anche a reinterpretare la recensione inedita all'Anniballi come se fosse, non solo un progetto editoriale naufragato, ma una lettura capace di stimolare e smuovere alcuni meccanismi del Leopardi che sceglie di sperimentare il genere della visione e recupera, sebbene forse indirettamente, l'ipoteso della *Commedia* (e di "dantismo leopardiano" parla del resto esplicitamente Genetelli, a p. 33). Procedendo nella sua lettura alternata, il capitolo accorpa infatti un mosaico fatto di echi e memorie collettive: il testo dell'*Ombra di Dante*, si tratti delle terzine trascritte sull'autografo napoletano o di quelle escluse ma, di fatto, lette da Leopardi, proietta un'ombra obliqua sui canti dell'*Appressamento*, come a dovergli offrire una sorta di bacino collettivo (perché collettiva, condivisa, è la memoria dantesca) a cui attingere. Come se appunto si trattasse di una (in)volontaria strategia di composizione, fatta di suggestioni, di micro-calchi, di omaggi e di una certa fluidità e malleabilità del vocabolario poetico, che si sposta all'interno della "fitta rete della [...] memoria" (ivi, 32). Siano quindi tributi più o meno "sgrossati" ai rispettivi avantesti (si va dalle autocitazioni del Dante-guida in Anniballi alle *variationes* lemmatiche dell'*Appressamento*; ivi, 27-33), la caccia ai *loci paralleli* fa della piccola traccia leopardiana un osservatorio particolare, proiettato direttamente sul farsi del pensiero poetico dell'autore. Senza dimenticare, poi, che la stessa forma-visione tornerà anche a distanza di molto tempo nell'opera di Leopardi, con altre atmosfere, con altra "intonazione" (Salvadè 2017, 115) e all'altezza di ben altre visioni notturne: quando l'attonito Federico Ruysch si ritroverà di fronte non più a un pantheon letterario come l'Anniballi (che poteva riconoscere, in una radura idillica, ora Petrarca e Laura, ora Ariosto, Tasso o Caro; vd. Anniballi 1816, 6-9), bensì a una moltitudine senza nome, che mortifica e annienta la sua curiosità con l'escatologia del nulla.

Riferimenti bibliografici

- Anniballi Giuliano (1816), *L'ombra di Dante, visione del signor Giuliano Anniballi da Urbino, pubblico maestro di seconda classe al comunale ginnasio di Loreto*, Loreto, stamperia Rossi.
- Genetelli Christian (2016), *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, Milano, LED.
- (2019), *Un'inedita e ignota recensione di Giacomo Leopardi («L'ombra di Dante»)*, Milano, LED.
- Leopardi Giacomo (1817 [1816]), "Della fama di Orazio presso gli antichi. Discorso del conte Giacomo Leopardi", *Lo spettatore, ovvero Mescolanze di viaggi di storia, di statistica di politica, di letteratura e di filosofia. Diviso in parte straniera e in parte italiana*, tomo VII, Milano, presso l'editore Antonio Fortunato Stella, 133-142.
- (1835), *Opere di Giacomo Leopardi*, vol. I, *Canti di Giacomo Leopardi*, edizione corretta, accresciuta e sola approvata dall'autore, Napoli, presso Saverio Starita.
- (2002), *Appressamento della morte*, edizione critica di Sabrina Delcò-Toschini, introduzione e commento a cura di Christian Genetelli, Padova, Editrice Antenore.
- Salvadè A.M. (2017), "Dialoghi e lettere dall'aldilà: note su un genere di saggistica letteraria", in Gabriele Bucchi, C.E. Roggia (a cura di), *La critica letteraria nell'Italia del Settecento. Forme e problemi*, Ravenna, Longo Editore, 105-115.



Referenze iconografiche

Citation: Referenze iconografiche, *Lea* 9: p. 579. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12461>.

Per tutte le riproduzioni di beni culturali italiani presenti nel volume, se non appartenenti al dominio pubblico, sono state adottate le norme indicate nel Decreto-Legge 31 maggio 2014, n. 83, al quale si rimanda.

Nel caso di riproduzioni di beni culturali italiani di qualità superiore a quella consentita del citato DL, e nel caso di beni culturali esteri, se non appartenenti al dominio pubblico, si è proceduto con la richiesta di liberatoria.

Si ringraziano per le gentili concessioni:

Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand
Bibliothèque Mazarine, Paris
Biblioteca nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”
Dehmel Archiv, Hamburg
Filippo Tuena
Getty Research Institute, New York
Internet Archive
Ippolita Altea Nori
MAD, Paris
Musée Nissim de Camondo, Paris
Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo -
Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli
Nottetempo, Milano
The Trustees of the British Museum, London
Warburg Institute Archive, Warburg



Contributors

Citation: Contributors, *Lea*
9: 581-586. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12462>.

Giulia Abbadessa (<giulia.abbadessa@unifi.it>) is a PhD student in “Europe’s Founding Myths” (Universities of Florence, Paris-Sorbonne and Bonn), with a project on Berenice’s myth. She graduated in Modern Philology with a double-degree (Sapienza-Sorbonne). She worked at the Universidad of Filología (Valencia) and at the CNR.

Stefania Acciaioli (<acciaioli@uni-bonn.de>), PhD in German-Italian Studies (Firenze-Bonn), currently teaches Comparative Literature (Bonn) and Italian (Köln). She has published on W. Hauff (2012) and on the fantastic-uncanny in Hoffmann and Beckford (2012), and essays on European Romanticism, travel literature, and figurative arts.

Andrea Baldan (<baldan@em.uni-frankfurt.de>) graduated in Italian Philology and Literature and in Italienstudien in 2018 after a Joint-Degree Project between Ca’ Foscari University of Venice and Goethe of Frankfurt am Main. In 2019 he started his doctoral research on the myth of Cuccagna-Cocagne at Goethe University.

Federica Barboni (<federica.barboni@univr.it>) is a PhD candidate at the University of Verona and the University of Fribourg. She is currently working on the influence of *Les Fleurs du mal* on Italian literature; her research interests focus on modern and contemporary poetry. She has written on Andrea Zanzotto and Vittorio Sereni.

Diana Battisti (<diana.luna.battisti@gmail.com>) is a scholar of German and comparative literature. She is the author of a book on Carlo Dossi and Jean Paul (2012). As a post-doc at the Fondazione Cini she edited, translated and published the letters by B. Geiger and S. Zweig (2018). She collaborates with academic journals *LEA*, *RLMC* and *Studi Germanici*.

Maria Chiara Brandolini (<mariachiara.brandolini@unifi.it>) is a PhD candidate in “Europe’s Founding Myths” (Universities of Florence, Paris-Sorbonne and Bonn). Her current research focuses on the relationship between music, myth, Latin rhetoric and language disorders such as echolalia in the eleven volumes of *Dernier Royaume* by Pascal Quignard.

Simone Caforio (<simone.caforio@unifi.it>) mastered at Bonn University with a thesis on the genesis of the novel *Malina* by I. Bachmann. Currently he is a PhD Student in German Studies at the University of Florence. His doctoral research deals with some of the most important novels describing the transition of German Reunification.

Giuseppe Carrara (<giuseppe.carrara@unimi.it>) holds a PhD in Filologia e Critica from the University of Siena and a PhD in Études romanes from the University of Nanterre. He is the author of the books *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti* (2018) and *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* (2020). He teaches Literary Theory and Criticism at the University of Milan.

Marta Cassina (<marta.cassina90@gmail.com>) is a PhD student in Philosophy at the Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Currently, she is working on a dissertation which retraces the contemporary debate addressing the *formes de vie*, on the basis of a theoretical and ethical analysis of the resources provided by the paradigm of “use”.

Stefano Maria Casella (<stefano.casella@iulm.it>) teaches English and American literature, Modernism, comparative and environmental literature. He has published studies on E. Pound, T.S. Eliot, Italian poets, and Dante. His recent work includes a groundbreaking triptych on the poetics, philosophy and spirituality of Henry Beston.

Roberta Colbertaldo (<colbertaldo@em.uni-frankfurt.de>) is Postdoctoral Researcher in the project “Fat Worlds. Utopian and anti-utopian discourses on food and body in the pre-modern era (France, Italy)” funded by the DFG at Goethe-University Frankfurt. She studied Italian Literature and Textual Criticism at the University of Milan (BA), Heidelberg (MA), Berlin and Ferrara (PhD).

Giuseppe Crivella (<giuseppe.crivella@parisnanterre.fr>), PhD in phenomenology (University of Perugia). Member of the Philosophical Society of Burgundy. His latest work focuses on Husserlian phenomenology: *Verso le matrici antepredicative della fenomenologia trascendentale*, Mimesis editore, 2018.

Valeria Dei (<valedai@hotmail.it>) got her PhD degree from Università di Pisa and Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Her thesis in French about Irène Némirovsky, Albert Cohen and Joseph Roth has won an award from the Università di Pisa as one of the best PhD theses of the Academic Year 2018/2019.

Michel Delon (<michel.delon@sorbonne-universite.fr>), Emeritus professor at the Sorbonne and commentator for the *Revue des deux mondes*, is a specialist of the late Enlightenment and early Romanticism. He has edited Diderot and Sade for the Bibliothèque de la Pléiade, and directed the *Dictionnaire européen des Lumières*. He is the author of many books, most recently *Le Principe de délicatesse* (2011), *Diderot cul par-dessus tête* (2013), and *La 121e journée* (2020).

Andrea Demiaz (<andrea.demiaz@gmail.com>), born in 1987, formerly a criminal lawyer, high school teacher and PhD student. His work focuses on the city of Rome as seen by French romantic writers between 1796 and 1871. He belongs to CEREdI (University of Rouen Normandy) and works under the guidance of Professors Sylvain Ledda and François Vanoosthuyse.

Fabrizio Desideri (<fabdesideri@unifi.it>) is Professor of Aesthetics at the Università degli Studi di Firenze. He is editor in chief of the online Journal *Aisthesis* (indexed in Scopus). His most recent books are: *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio* (2018; “Gian Piero Orsello” Prize for Philosophy), *Walter Benjamin e la percezione dell'arte* (2018).

Quentin Petit Dit Duhal (<quentinpetitdd@hotmail.fr>) is a PhD candidate in Art History at Paris Nanterre University. Author of articles in scientific journals (*Savoirs en Prisme, ArtItaliés, Sculptures, exPosition*), he is interested in issues related to gender studies, queer studies, post-human and more generally engaged art from the second half of the 20th century to nowadays.

Federico Fastelli (<federico.fastelli@unifi.it>) teaches Comparative Literatures at the University of Florence. Among his publications are: *Dall'avanguardia all'eresia. L'opera poetica di Elio Pagliarani* (2011), *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d'avanguardia*

Francesca Favaro (<france.favaro@gmail.com>) obtained the National Scientific Qualification (II level) in Italian Literature. She has published volumes and essays about authors of the 18th and 19th centuries (Verri, Monti, Cesarotti, Barbieri, Foscolo); most recently she has dealt with the literary legacy of Sappho and Anacreon.

Stefano Franchini (<franchini@studigermanici.it>) is currently research fellow at the Istituto Italiano di Studi Germanici in Rome with a project on blasphemy in German literature. He recently edited writings on political and social philosophy for the Martin Buber-Werkausgabe and published the exegetical study *Cristo e l'inferno* (2020).

Roberto Gigliucci (<roberto.gigliucci@uniroma1.it>) is full professor of Modern Italian Literature at Sapienza University of Rome. He has been working on modern Poetry (Montale, ermetismo, Pavese etc.) and on Renaissance poetry. His latest books concern Luigi Pirandello, from a philological and interpretative point of view.

Cristina Giorcelli (<mariaacristina.giorcelli@uniroma3.it>) is Professor Emerita of American Literature at the University of Rome 3. She is a specialist in mid- and late-nineteenth-century fiction and Modernist poetry and fiction. Co-founder and co-director of the journal *Letterature d'America*, she has edited 16 volumes on clothing and identity (*Abito e Identità*, 1995-2012; *Habits of Being*, with P. Rabinowitz, 2011-2015). She was President of the AISNA (1989-1992) and Vice-President of the EAAS (1994-2002).

Clementina Greco (<clementina.greco@unifi.it>) is a PhD student at the University of Florence. Her research mostly focuses on Concrete Poetry and Futurism. She collaborates with the projects of *Verba Picta* and *Culture del dissenso*. She published *Declinazioni europee di poesia totale: Franz Mon, Arrigo Lora-Totino, Jiří Kolář, Julien Blaine* (2018). She is working as a collaborator in the editorial office of the Helicon publishing company in Arezzo.

Gabriele Guerra (<gabriele.guerra@uniroma1.it>) is Associate Professor of German Literature at the Sapienza University of Rome. His main research interests are German Judaism in literature and thought in the first half of the 20th century, the Conservative Revolution and Ernst Jünger, the historical avant-gardes at the crossroads of aesthetics, politics and religion.

Marta Jordana Darder (<marta.jordana8@gmail.com>) is a PhD candidate in Spanish Literature and Comparative Literature (Sorbonne, Univ. Autònoma de Barcelona), with a thesis on the representations of exile and dissidence in Goytisolo's novels (supervisors Professors V. Gély and J.R. López García). She is a member of the Research Group GEXEL and of the CRLC.

Anna Kostner (<kostner.anna@gmail.com>) studied General and Comparative Literature in Munich, Paris and Madrid. Currently she is a PhD student at the Graduate School Practices of Literature (WWU Münster). Since 2019 she has been the recipient of a DAAD scholarship. Her research interests include post 19th century Austrian, French and German literature.

Brigitte Krulic (<brigitte.krulic@parisnanterre.fr>), Professor at Paris Nanterre University, is a specialist of political thought history and of the cultural transfer between France and Germany (XIX and XX centuries). Her main research interests are the rise of the États-nations, the notion of democratic modernity, the “modèle républicain” and the relations between novel and history.

Michela Landi (<michela.landi@unifi.it>) teaches French Literature at the University of Florence. Her research mainly focuses on the relationship between music and literature from the 18th to the 20th centuries. In this field, she has authored a number of essays and monographs. She has recently published an essay on Baudelaire as a critic of Wagner (*Baudelaire et Wagner*, FUP, 2019).

Marta Maiorano (<marta.maiorano@unifi.it>) is a PhD candidate in “Europe's Founding Myths” (Universities of Florence, Paris-Sorbonne and Bonn). Her thesis focuses on the representation of the just war theory in the work of Campanella and Rabelais, and on its religious and political implications.

Andrea Mariani (<amariani@unich.it>) taught Anglo-American Literature at the Sapienza University of Rome and at the University of Chieti-Pescara, where he was Chairman of the Department of Linguistics and Literary Studies (2000-2006). He was also President of the AISNA (2010-2013) and Italian representative on the Board of the EAAS (2013-2016). He is the author of four books and of several essays on the classics of the American Renaissance and on some major poets of the 20th century.

Giulio Martire (<gv.martire@gmail.com>) born in Milan. Romance philologist; master's degree at Università degli Studi di Milano and PhD at Università di Macerata and École Pratique des Hautes Études – PSL. Research areas: *chansons de geste*; Occitan lyric; folklore studies; ecdotics; historical grammar; literary theory; dialectic thought.

David Matteini (<david.matteini@unisi.it>) (Comparative Literature PhD) teaches French language at the University of Siena. His areas of research are the European novel between the 18th and 19th centuries, cultural transfers at the time of the French Revolution and the crisis of knowledge and letters during the Enlightenment.

Michela Memmola (<michela.memmola@unifi.it>) is a PhD student in “Europe's Founding Myths” (Universities of Florence, Paris-Sorbonne and Bonn). She graduated with a thesis on the Myth of Antigone. Currently, her doctoral research focuses on female characters in contemporary French and Italian novels of exile.

Federica Moretti (<federica.moretti@unil.ch>) is a PhD candidate in Anthropology at the University of Lausanne within the frame of the ERC-ARTIVISM project. Her academic works focus on migration/mobility-related phenomena, as well as on activist socio-political expressions in urban contexts, creativity and conviviality, visual and multisensorial anthropology.

Ippolita Altea Nori (<altea.nori@gmail.com>) is an award-winning artist and photographer. She was educated at the Academy of Fine Arts of Macerata and Nottingham Trent University. Her works have been exhibited in Bologna, Macerata, Roma, Milano, Vercelli, Nottingham, Bruxelles, as well as published online in *National Geographic*, *Vogue*, and *Level 25 Artjournal*. She has also published poems and short stories in literary anthologies.

Giuseppe Nori (<giuseppe.nori@unimc.it>) is Professor of American Literature and Language at the University of Macerata, Italy. He is the author of two books on Melville and of essays on Modernism, Romanticism, and seventeenth-century literature. He has translated and edited works by Melville, Carlyle, Hawthorne and Stephen Crane.

Daniela Padularosa (<daniela.padularosa@uniroma1.it>) is a Research Fellow in German Literature at the Sapienza University of Rome. Author of two monographs on Hugo Ball and co-editor of books on Avant-garde, Weimar Republic, Post-'89 German Culture, she's currently researching on the relationship between literature and art, particularly focusing on Goethe and Warburg.

Leonardo Quintavalle (<leonardo.quintavalle@unifi.it>) is a PhD student in Comparative literature at the University of Florence. He is currently researching the influence of the circumstantial paradigm in the 19th century novel. His main research focuses are the relationship between sciences and literature, as well as literary theories.

Consuelo Ricci (<consuelo.ricci@u-bordeaux-montaigne.fr>) is Italian lecturer in the Faculty of Foreign Languages at Université Bordeaux-Montaigne. She has a PhD in Comparative literature at the Università di Firenze and Sorbonne Université. Her research focuses on literary genres, especially epistolary novels, in France, Italy and Germany at the end of the 18th century.

Martina Romanelli (<martina.romanelli@unifi.it>) is a PhD Candidate at the University of Florence. She is working on a critical edition of Francesco Algarotti's literary essays. She has recently published a book on Leopardi's *Zibaldone 2999* (2018) and an essay on the (lost) translation of Petronius's *Bellum civile* by Algarotti (2019).

Mario Rossi (<mario.rossi@univie.ac.at>) Dr. Mag., graduate in Moral Philosophy, teaches Italian Language and Literature at the Romance Department of the University of Vienna. He deals with issues related to ontology in literature, feminism, literature of migrant subjects, intercultural philosophy and inclusion policies by means of a critical use of digital humanities.

Antonio Rostagno (<antonio.rostagno@uniroma1.it>) is Professor of Musicology at Sapienza University of Rome. Some main fields of interest: romantic music, Italian Opera (particularly Giuseppe Verdi), contemporary music, theory of music historiography. He devoted a monograph to R. Schumann (2016). He is currently working on a book on "music issues of the last thirty years" for the publisher Carocci.

Monika Salzbrunn (<monika.salzbrunn@unil.ch>) is Full Professor of Religions, Migration, Diasporas at University of Lausanne. She is the first female scientist in Switzerland to receive the ERC Consolidator Grant in Social and Human Sciences. She was PI of the projects “(In)visible Islam in the City. Material and Immaterial Expressions of Muslim Practices within Urban Spaces in Switzerland” and “Undocumented Mobility and Digital-Cultural Resources after the ‘Arab Spring’”.

Paolo Simonetti (<paolo.simonetti@uniroma1.it>) is assistant professor of Anglo-American literature at Sapienza Università di Roma. His research areas include Herman Melville’s works, postmodernist and contemporary fiction, the language of comics. He has edited the works of Bernard Malamud and Philip Roth for “I Meridiani” Mondadori.

Lavinia Torti (<lavinia.torti2@unibo.it>) is a PhD student in Italian Contemporary Literature at the University of Bologna in co-tutorship with Sorbonne Université. She studies the relationships between texts and images in Italian fiction of the 21st century. She has published essays on Giorgio Manganelli and Tommaso Pincio.

Clément Van Hamme (<clement.van_hamme@sorbonne-universite.fr>) is a third-year PhD student in the Faculty of Arts and Humanities at Sorbonne University. His doctoral research investigates the political, theological and cultural origins of French literary interest in the Republic of Venice during the Early-Modern period, especially between 1570 and 1740.

Elisabetta Vinci (<evinci@unict.it>) is a Lecturer in German language at the University of Catania, where she graduated in Foreign Languages and Literatures and was awarded her PhD in Cultural Heritage. Her research interests and publications concern German and Austrian literature and language, theatre, and cognitive narratology.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue,
Intercultura, Letterature e Psicologia
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticononiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, Luigi Meneghello. *La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Reborà, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), «Still Blundering into Sense». *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), «Granito e arcobaleno». *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)
- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta* 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)

E. Bacchereti, F. Fastelli, D. Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN:
2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978