

Fenomenologia dell'amore scritto

Anna Taglioli

The essay examines the forms assumed by love in the "written word". It's a journey in the european literature, aimed to understand how change, throughout the history of thought, reshapes the paths of human life. The symbolism of the language of love makes it possible to capture the feeling – reflection of social reality – and at the same time bearer of new social representations.

L'amore scritto è espressione di una necessità degli uomini, quella di raccontare la tensione verso la propria identità per coglierne il senso e il valore; attraverso il linguaggio si svela la narrazione del sé, si ricerca l'Io mediante la rappresentazione delle sue forme. Scrivere sull'amore sembra allora permettere/promettere un ricongiungimento del soggetto con la natura dialettica dell'identità che la vuole composta dall'alterità, nel momento in cui il sentimento amoroso spinge verso e oltre sé, indicando l'origine e la fine di una ricerca. L'amore è in questo senso la base costitutiva dell'individuo e della relazione, è il mezzo che permette la realizzazione della vita sociale (Simmel 2001 [1907]). L'amore scritto si scontra e si confronta pertanto con la presa di coscienza della rappresentazione dell'Io e del mondo e la riflessione a sua volta con l'agire che muove la storia. Nell'atto dello scrivere immaginazione, vissuto, trasposizione, racconto si compenetrano con una incidenza sul percorso individuale e sociale del soggetto. Si tratta di un movimento dialettico secondo il quale da un lato la relazione sociale precede il linguaggio e lo contiene, dall'altro la parola incide nella costruzione della realtà sociale, permettendo la comunicazione tra gli attori sociali e determinando quindi la riproduzione della società (de Rougemont 1998 [1956]; Girard 2002 [1961]).

Prendere in analisi l'amore scritto significa dunque tentare di cogliere questo moto e verificare come l'amore nella letteratura si intreccia nel percorso storico alle riflessioni filosofiche e sociologiche, la descrizione e il racconto si legano ad una interrogazione e attorno al concetto ruota la questione sul senso

dell'uomo e del vivere prima e sulle cause e le conseguenze del mutamento sociale poi.

Si intendono di conseguenza ricostruire riflessivamente alcune delle principali forme e direzioni che assume l'amore attraverso la parola scritta, nel quadro della letteratura europea, in ottica diacronica, per cogliere le trasformazioni paradigmatiche che attraversano la storia del pensiero e dipingono o ridisegnano le coordinate del vivere sociale. Nel simbolismo del linguaggio amoroso si può infatti registrare l'intenzione del sentimento, costretto, direzionato o opposto al quadro storico e sociale e parallelamente conduttore di nuove rappresentazioni e dunque di nuove immagini societarie.

«L'amore tra gli uomini è bello solo se porta alla virtù»¹ ovvero l'amore demone intermediario

Due sono stati da sempre i volti dell'amore: da un lato la contemplazione estatica di bellezza e la tensione verso l'oltre da sé che permette la realizzazione individuale e la crescita, coniugando il sentimento alla ragione, dall'altro la demoniaca pulsione verso il completamento dell'individualità attraverso il desiderio di qualcosa che non si esaurisce con il possesso e che non può essere governato razionalmente. In questa seconda accezione il sentimento appare connesso alla follia come rivelazione del vero, è l'estasi che Platone descrive come delirio e che conduce l'uomo verso il suo destino, un ricongiungimento delle entità divise nella forma unica che hanno perduto. Da qui ha origine l'idea dell'amore come completamento di una mancanza, realizzazione della natura più alta dell'essere umano mediante la ricerca di una assenza, come ci indica il filosofo nel *Simposio*². È l'*Eros* dei greci, l'attraversamento tramite la passione dell'umano, in una tensione verso il divino inteso come realtà metafisica e idea di ogni forma. L'amore risulta dunque il veicolo che permette all'uomo di rivolgersi alla vera conoscenza e orientare la propria vita verso la conquista della verità. Si tratta dell'«intermedio», ciò che sta in mezzo a due opposti e determina la loro inclusione, una mediazione tra l'essere eterno nel mondo delle idee e l'essere in divenire nel mondo fenomenico. *Eros* svolge il ruolo di un legame tra sfera intellegibile e sfera sensibile, è forza dinamica e sintetica degli opposti, rappresenta la struttura bipolare della realtà per cui la materia aspira alla forma e la forma aspira a in-formare la materia, indica

¹ Platone (1997).

² «Ognun di noi, in conclusione, è una contromarca d'uomo, in quanto che è tagliato come le sogliole, è due di uno; e però cerca sempre la proprie contromarca» (Platone 1997: 501).

la tendenza del principio materiale a ricevere il principio formale dell'Uno-Bene. Nel pensiero polare i contrari sono dunque collegati e funzionali ad una più grande unità, l'amore quale tensione al bene e alla felicità incarna una potenza salvifica perché determina il permanere dell'essere nella sfera mortale mediante l'aggancio con l'immortale. In questa dimensione acquista un valore paradigmatico l'accettazione della morte per mettere in salvo gli altri, finalizzata al raggiungimento della gloria immortale, un amore acquisitivo in cui la scelta del sacrificio è legittimata dalla consacrazione dell'atto virtuoso e dall'immortalità del suo ricordo.

Si tratta di una ascesi umana che parte dalla fruizione della bellezza e dunque dall'amore per i corpi belli a quello per le attività umane, attraverso la consapevolezza che i corpi siano specchio delle anime e che le buone e belle attività determinino la conquista della virtù e il raggiungimento dell'armonia. Dopo le attività umane vengono le scienze e dunque l'amore per la conoscenza come "ordine" che conduce a sua volta all'amore per il Bello in sé che rispecchia il Bene, ovvero il principio ontologico strutturale del vivere, la misura di tutte le cose. L'amore è quindi lo stimolo per la conversione del desiderio e la sua sublimazione, nella direzione di un congiungimento conoscitivo ed etico con valori e idee che generano nel mondo le azioni belle e giuste.

Il *Simposio* rappresenta in ultima istanza il gioco delle maschere dove la dimensione apollinea dell'amore prevale sulla sua energia dionisiaca, la forza della misura vince lo squilibrio e l'ebbrezza del piacere. *Eros* simboleggia infatti l'arte della mediazione e sancisce il trionfo di Apollo che divide la sua vittoria con Dioniso. L'amore risulta pertanto il mezzo per ascendere alla verità del vivere, lo strumento per realizzare la propria individualità quale espressione di una realtà metafisica.

Il tema amoroso compare dunque nella filosofia greca come piacere e superamento del piacere per arrivare alla comprensione della propria esistenza che si cela nell'identità e ne rappresenta l'oltre, è dispersione e ritrovamento. Da contraltare all'immagine dell'*Eros* platonico nel mondo greco si è storicamente eretto il concetto di *agape*, mentre trasversalmente è andata sviluppandosi la nozione di *philia*. Se è stata lungamente sottolineata la distinzione dei termini connessi a differenti manifestazioni dell'amore, non è stata viceversa sufficientemente presa in considerazione la prospettiva comune che fa del sentimento amoroso nel suo complesso una pulsione che spinge l'uomo al raggiungimento di una realtà altra da cui deriva il mondo fenomenico. Si tratta di una tensione realizzata attraverso un processo di razionalizzazione successivo ad una sperimentazione emotiva (nella filosofia platonica) o mediante l'applicazione di una regola divina che spinge l'individuo verso una relazione di cura nei confronti dell'altro con cui condivide la universale condizione dell'essere uomo (nella tradizione cristiana). Se storicamente le due prospettive interpretative si sono

alternate/contrastate secondo una dinamica polare, l'immagine di mediazione operata dall'amore tra azione e intenzione, tra realizzazione individuale e aspirazione a cogliere l'oltre da sé si è da sempre manifestata in modalità ambivalenti al loro interno. Parallelamente se originariamente l'amore scritto è pensato nella traiettoria di un superamento dell'individualità tanto nell'icona del dio *Eros* dei greci quanto nella pulsione agapica delle sacre scritture, nella tradizione occidentale si confronterà/scontrerà nei secoli con l'idea di relazione di coppia e con quella di matrimonio. L'*agape* si lega alla responsabilità, la ragione alla fede e l'amore diventa pubblico, dovere morale dato dall'impulso empatico nei confronti dei pellegrini nel mondo.

Sarà con l'amore cortese prima e con il dolcestilnovo e con Dante poi che l'amore assumerà la funzione di una aspirazione irraggiungibile che permette all'artista di contemplare la bellezza, una pulsione che non si coniuga con la realizzazione di un legame sociale, ma che è tale proprio perché irrisolto, trasposto, idealizzato, opposto alla scelta di una umana convivenza. È l'amore stesso che "spira" creando un movimento nell'anima del poeta che diventa trascrittore razionale dell'Amore che per lui detta; la scelta dell'amore e della poesia diventa così scelta di un valore letterario e spirituale che si allontana dai ruoli sociali, la donna incarna il desiderio inafferrabile che conduce alla continua tensione verso esso. Un amore come aspirazione che supera la passione, come viaggio dantesco verso una verità che apre e accompagna il sentimento oltre il peccato. Ed ecco che si riconoscono per confondersi le due sembianze dell'amore, un demone che guida l'uomo oltre sé attraverso la sperimentazione del proprio corpo e il superamento dei bisogni indotti da questo. Eppure anche se all'inferno per l'infedeltà di una passione fuori dal legame matrimoniale e contro una unione sacralizzata, Paolo e Francesca sono scelti e amati da Dante che canta il loro desiderio, da un lato la bellezza di un sentimento, dall'altro la realizzazione di una unione amorale che rende punibile l'atto ma non l'intenzione dello stesso. Lo sfondo è l'impossibilità di conciliare la realizzazione sociale dell'unione con la pulsione di un amore-passione tale poiché tangibile solo nell'aspirazione.

Come si evince dal XVII canto del Purgatorio se è buona la disposizione naturale ad amare, non sempre lo è la forma dell'amore che l'uomo sceglie, soltanto la sublimazione del desiderio è la conformazione che ingenera l'elevazione dell'animo e permette dunque all'amore umano di esprimersi al meglio.

L'animo, ch'è creato ad amar presto/ ad ogni cosa è mobile che piace/ tosto che dal piacere in atto è desto./ Vostra apprensiva da esser verace/ tragge intenzione, e dentro a voi la spiega/sì che l'animo ad essa volger face/ e se, rivolto, inver' di lei si piega/quel piegare è amor, quell'è natura/che per piacer di novo in voi si lega./Poi, come 'l foco movesi in altura/ per la sua forma ch'è

nata a salire/là dove più in sua materia dura/ così l'animo preso entra in disire/ch'è moto spiritale, e mai non posa/fin che la cosa amata il fa gioire./Or ti puote apparer quant'è nascosa/la veritate a la gente ch'avvera/ciascun amore in sé laudabil cosa;/però che forse appar la sua materia/sempr'esser buona, ma non ciascun segno/è buono, ancor che buona sia la cera³.

Siamo di fronte ad una vittoria apollinea, la ragione non può essere sottomessa al «talento», la passione incarna la tensione che favorisce il percorso conoscitivo dell'uomo conducendolo alla verità del vivere, purché esso non 'ceda' al soddisfacimento della tentazione, ma tenda al suo superamento.

Si tratta di una mediazione contenuta nel codice amoroso che verrà elusa dalla scrittura del Trecento. Da un lato il repertorio della lirica volgare verrà depurato e trasformato dal Petrarca che canterà il rapporto amoroso come contraddittorio e paradossale, dall'altro con Boccaccio entrerà in scena la legittimazione di ogni forma dell'amore e l'invito per l'uomo ad abbandonare la componente razionale per ripristinare il dominio del sentimento naturale, come avveniva nel dolce stilnovo. L'amore diventa valore in sé a prescindere dalla sua elevazione morale, forza eversiva in grado di scardinare ogni legame sociale istituzionalizzato.

In Petrarca poesia e prosa sembrano celebrare la rappresentazione polare del vivere sociale, sancendo il dissidio a cui è condannato l'uomo, costretto tra il desiderio di amore e gloria e l'aspirazione al divino e contemporaneamente disegnando una possibilità di fuga che sta nell'atto dello scrivere, nella sospensione della selezione che traghetta l'individuo dall'infelicità dell'essere uomo all'insoddisfazione dell'esser poeta. Si manifestano le contraddizioni di una vita governata da pulsioni opposte, nell'inquietudine di un'oscillazione pendo-

³ L'animo, che è creato con una disposizione naturale ad amare, è pronto a muoversi verso ogni cosa piacevole, non appena è messo in attività da questo piacere. La vostra facoltà conoscitiva deriva dalla realtà esterna l'immagine, e la elabora dentro di voi, così che fa (volgere l'animo verso quella immagine) e se l'animo, dopo aver considerato quella immagine, si inclina verso di lei, quella inclinazione è amore, è una disposizione naturale che per opera della cosa piacevole incomincia a vivere concretamente in voi per la prima volta. Poi, come il fuoco tende a muoversi verso l'alto per la sua naturale essenza, che è fatta salire alla sfera del fuoco dove, essendo nel suo elemento, si conserva più a lungo, così l'animo preso da amore (per cosa piacevole) avverte il desiderio essa, desiderio che è movimento spirituale, e non trova più pace finché il possesso della cosa amata non gli dà la gioia desiderata. Ora ti può essere chiaro quanto sia nascosta la verità a coloro i quali sostengono che ogni forma di amore in se stessa è cosa buona, (affermando questo) forse in base al fatto che la disposizione naturale ad amare appare sempre buona (poiché tende al bene o a ciò che appare tale); ma non ogni impronta è buona, benché sia buona la cera su cui è impressa (cioè: anche se la disposizione naturale ad amare è buona, non sempre sono tali l'oggetto e il modo in cui essa vi tende). V. Dante (1965 [1472]), *Purgatorio*, versi 19-39.

lare tra passioni e certezze ideologiche, asimmetrie che compongono l'identità del soggetto come prisma di diversi echi. È lo scontro tra l'elemento erotico di una sospensione dei gesti dell'amata, il desiderio ostinato di una umana bellezza e il pentimento religioso nella consapevolezza di una vanità della vita e del mondo; il poeta e l'uomo si trovano in un sistema di antitesi e paradossi, sospendono i rapporti con la vita sociale e parallelamente sono insidiati dalle bellezze caduche della realtà terrena, turbati dal persistere di questo attaccamento. La felicità ricercata nella passione e nel sentimento non «redento come universale ma posto esso come universale» (Croce 1929) si amalgama alla malinconia che s'accompagna con il senso della fugacità, l'apprensione a fuggire il presente con la tendenza a parteciparvi, celando la transizione tra Medioevo e Rinascimento.

Se Dante alzò Beatrice nell'universo di cui si fece la voce, Petrarca calò tutto l'universo nella figura di Laura, cantata nella sua opera maggiore il *Canzoniere*, facendo di lei e di sé il suo mondo e la sua gloria. L'amore non si trova dunque come concetto o simbolo, è l'amante ad occupare la scena con il suo corpo, con la sua fisicità. Laura è la creatura più reale che il secolo poteva produrre, attraverso lei sorge l'opposizione tra il senso e la ragione che tuttavia l'autore scioglie nel momento in cui la vita di Laura diviene umana solo alla sua morte, quand'ella s'è fatta creatura celeste, è lì che inizia il racconto. Essa mostra al poeta la via «che al ciel conduce», il corpo quale velo dello spirito, ma è un credo che non trova appagamento. Nell'artista si rivela il fluttuare continuo di riflessioni contraddittorie poiché il suo amore non è così forte da innescare la ribellione verso le credenze, né la fede così potente da eliminare la sensualità del sentimento.

Il *Canzoniere* rappresenta le fantasie di ciò che il poeta desidera, non con la speranza di conseguirlo, ma con la consapevolezza di non raggiungerlo mai. L'immaginazione costruisce le pulsioni e la riflessione le distrugge, l'amore è colto dunque nella sua dimensione irrazionale quale bisogno perennemente sospeso. Non nasconde la vita nella sua serietà morale come Dante che sublima il piacere nell'universo concependo il sentimento quale una rotta, ma si scontra con la razionalità del credo, consegnando all'uomo l'infelicità della scelta. La malinconia tra mondo divino e selva oscura che il sommo poeta scioglieva nell'azione, diventa in Petrarca la coscienza di una dissonanza insanabile che risiede nella volontà debole e contraddittoria. La sua non è dunque più la malinconia del medioevo legata alla costrizione dello spirito nel corpo e all'idea di un universo trascendente, ma la malinconia di un mondo nuovo, oscuro alla coscienza, che nasce dalla crisalide del medioevo e che non ha ancora la forza di manifestarsi perché compresso dal giudizio dell'intelletto. Un coraggio che emergerà con la voce letteraria di Boccaccio sancendo definitivamente la fine del pensiero trascendente e teocratico privo di intimità che

non calava nell'uomo e nella natura ma se teneva fuori, facendo dell'amore un fatto filosofico e una forza unitiva dell'intelletto e dell'atto.

«Amore è un tiranno possente, e mi ha così umiliato da farmi confessare che non esiste dolore più grande dello starlo a servire»⁴

Il misticismo indebolito già nella coscienza, elogiato nel Petrarca non come mondo sacro ma come mondo letterario e artistico, cede il passo al naturalismo che sorgeva in armonia con la vita pratica. All'universo lirico succede quello narrativo ed epico con i suoi piaceri e le sue malizie, all'amore platonico l'amore sensuale, la letteratura dell'intimità e del raccoglimento scompare e la vita sale in superficie, mossa dall'inclinazione naturale, si fa attiva, passando da quella che deve essere a quella che è. Boccaccio rappresenta la nuova società per cui il fine del vivere è l'umano, disegna il tratto di un amore rivolto sempre all'esterno oltre l'io dell'autore, verso l'esaltazione delle passioni e dei desideri, attraverso il piacere sensuale del raccontare. Dalla satira allegorica verso gli antichi poeti che troverà massima espressione nel *Corbaccio*, un trattato morale dei vizi femminili, alla rappresentazione di un mondo mutevole e contrastante dove si sovrappongono modelli di comportamento diversi con il *Decamerone*. Il gusto romanzesco si riflette nelle novelle di uomini astuti e ingannati, irretiti in equivoci e miraggi, in amori realistici colti nella loro quotidianità, inseriti nell'ironia di una beffa collettiva che la società gioca loro. Nel mondo licenzioso della furberia e della ignoranza si muove il mondo della cortesia cavalleresca vestito alla borghese, elegante, gentile e raffinato; sulla scena preti, contadini, umili borghesi, mercanti e il corteggio femminile al seguito, mentre il mondo dello spirito e dell'ingegno ride di loro dal retroscena.

Con complessa ironia Boccaccio esalta i sensi e i rapporti sociali, gli 'appetiti' umani, il rapporto amoroso è colto in ogni sua possibile variazione: dal semplice soddisfacimento di un naturale bisogno, alla passione che potenzia le qualità fisiche e intellettuali, fino all'eros incontrollabile e presenta tanto risvolti allegri e comici quanto aggressivi e osceni, si manifesta in forme tenere e remissive o in lotte contro le costrizioni sociali che possono condurre ad esiti tragici e distruttivi. Si trova dunque la felicità raggiunta dagli amanti dopo avventure o eventi straordinari, l'istinto passionale che corrompe la fede dei personaggi religiosi – come nella novella di Masetto che narra la vicenda di un giovane che fingendosi sordomuto riesce a diventare ortolano in un convento e risveglia i

⁴ Shakespeare (2003 [1623]).

desideri tra le suore e l'amore infelice di Lisabetta da Messina che mette in un vaso di basilico la testa dell'amante ucciso dai fratelli e se ne prende cura fino a raggiungere anch'essa la morte quando questi le sottraggono il vaso.

L'autore unisce il mondo aristocratico cortese napoletano a quello comunale fiorentino, nell'opera i personaggi che vivono i loro innamoramenti e i loro conflitti sono animati dalla lotta per la sopravvivenza, il sentimento amoroso si scontra con la razionalizzazione dello *status* sociale, le pulsioni trovano autenticità solo attraverso il controllo di una razionalità che le traduce in valori e ruoli sociali.

In relazione a questo nucleo ideologico si è interpretato il *Decameron* come la prima espressione degli atteggiamenti rinascimentali che irridono e negano il mondo medievale, rappresentazione della nuova borghesia italiana attenta ad affermare la propria gioia di vivere contro ogni presupposto morale. Eppure convivono in Boccaccio i valori della bellezza e degli equilibri antichi, nell'opera ogni progetto e ogni costruzione razionale sembrano legarsi ad una lotta dei personaggi per conquistare qualcosa o dar prova di sé, specchio delle classi dominanti nel Comune mercantile in un momento storico di depressione in cui si diffonde quel realismo economico che sarà la base delle classi superiori ed intermedie nella società italiana. Ecco che l'amore sembra farsi rappresentazione delle trasformazioni storiche per disegnare l'ambivalente relazione tra individualità e collettività, irrompendo nella letteratura del XV secolo (De Sanctis 1985 [1870]).

Sarà dunque con l'umanesimo italiano che si faranno strada generi stilistici legati al classicismo, all'edonismo e all'espressionismo, l'amore diventa il tema dominante delle opere letterarie del Quattrocento e del Cinquecento, esplorato in ogni sua forma. Ad incarnare e riassumere meglio l'immaginario dell'epoca è l'*Orlando furioso* dell'Ariosto. L'autore si muove attraverso la ragione politica del suo tempo intrecciando le vicende militari con quelle politico-sociali, separando le classi sociali e le religioni secondo la deontologia del codice cavalleresco, nello sfondo di una guerra come rito simbolico perché i cavalieri possano mettere alla prova le loro doti morali. I valori eroici emergono con ciò che ad essi si oppone, con il desiderio insoddisfatto, l'errore e la follia, si scopre infatti come dietro ogni cosa si nasconda il suo contrario, in un fragile equilibrio che esclude ogni sicurezza.

Siamo di fronte ad una ampia fenomenologia dell'amore, l'amore-follia e ossessione di Orlando per Angelica, l'amore tenero di Angelica e Medoro, l'amore fedele e borghese di Bradamante e Ruggiero. Il tema dell'amore è connesso a quello della ricerca mai appagata, la ricerca di realizzazione del desiderio che fallisce, quell'ossessivo slancio che conduce l'uomo a perdere la propria umanità, a smarrire la propria ragione e che si scontra con il necessario ma sempre precario controllo delle passioni, nel tentativo di raggiun-

gere un compromesso tra conquiste e valore civile dell'unione coniugale. In un continuo lavoro di revisione del poema, l'Ariosto arriva a legare la pazzia d'amore alla follia oscura che domina le vicende umane e terrene secondo i dettami del denaro e del potere, una lotta crudele nei confronti delle istituzioni sociali avvertite come autoritarie ed oppressive.

Si dipinge con ironia un mondo in continuo divenire che necessita di una capacità di adattamento che sfiora l'incostanza e si manifesta nel tradimento a cui sono soggetti i personaggi dell'opera, Orlando impazzisce proprio quando scopre Angelica diversa da quella che credeva, la sua tragedia nasce dall'idealizzazione dell'oggetto amato e della incapacità di trasformarsi attraverso l'esperienza. «A chi in amor s'invicchia, oltr'ogni pena, / si convegno i ceppi e la catena» (cit, I, 5-81), in questo verso d'ottava l'autore racchiude la concezione dell'amore quale esperienza centrale della vita e occasione in cui la saggezza viene messa a repentaglio, si propone il dualismo ragione/passione come ricerca di un equilibrio mai raggiunto se non nell'accettazione dell'inganno. La follia è la conseguenza di una rincorsa verso l'inafferrabile dove l'oggetto amato si sottrae sempre e si alternano immagini ingannevoli e irreali in un intreccio che fa del desiderio un incanto magico e pericoloso.

Una delle immagini più esemplari del poema è quella del palazzo incantato di Atlante in cui restano imprigionati i cavalieri e inseguono la parvenza degli oggetti del loro desiderio: Orlando insegue la figura artefatta di Angelica, Ruggiero quella di Bradamante e così via. Questo potere della magia nasce dal fatto che i rapporti umani sono costruiti su apparenze false, la rappresentazione della vita come un susseguirsi di sogni conduce ad una oscillazione dell'esistenza tra il perdersi e il ritrovarsi come avviene per Orlando il cui senno verrà recuperato da Astolfo sul finire dell'opera. La follia è inevitabile e la comprensione di ciò è l'unica saggezza possibile.

L'amore è il caleidoscopio che permette al poeta di esprimere la consapevolezza dell'errore a cui è soggetto il giudizio umano, colto nella molteplicità delle sue forme, diventa il motore di una storia che si confronta con l'equilibrio turbato delle corti rinascimentali e si apre ai grandi Stati d'Europa.

Il mondo moderno fa il suo ingresso attraverso l'ironia con cui il poeta ricomponde il passato non più come realtà, ma come arte. Il protagonista non è il savio Orlando, ma un Orlando matto e furioso, la cavalleria è così trasformata, materializza il pensiero medievale secondo il quale l'uomo non può trovar pace che nell'altro mondo e lo rende comico attraverso la concezione che ciò che si perde in terra lo si ritrova in un'altra dimensione. Da qui il viaggio di Astolfo sull'Ippogrifo è una vera parodia del viaggio dantesco. Ma il riso del poeta è serio e profondo, è il riso dello spirito moderno precursore della scienza, dell'artista che pur non credendo nel mondo cavalleresco se ne innamora, ne fa il suo mondo, ci vive dentro come creatura della sua immaginazione

cantando l'amore pur nella consapevolezza che la realtà ne sia sprovvista e che esso viva unicamente nell'intenzione della scrittura.

Complessivamente l'*Orlando furioso* è una delle più alte espressioni della cultura della contraddizione e dell'ambivalenza, il primo modello letterario che costruisce il dubbio rispetto alle verità etiche e psicologiche, l'amore come la letteratura si lega alla follia, nel momento in cui questa è la risultante dell'incontro tra l'idealizzazione del sentimento e la rappresentazione del reale. È una direzione che troviamo in tutto il secolo, a partire dall'elogio di Erasmo da Rotterdam fino a re Lear di Shakespeare e al don Chisciotte di Cervantes. «Un cavaliere errante senza amore è come un albero spoglio di fronde e privo di frutti» ci ricorda Cervantes nel suo romanzo, l'amore è l'ideale che rappresenta l'illusione di un mondo perduto in cui Don Chisciotte si smarrisce ed è nell'ironia di tale smarrimento che si mostra la delusione dell'uomo di fronte ad una realtà in cui si identifica senza fantasia e senza desiderio (de Cervantes 1997 [1605-1615]). Così il sentimento amoroso diventa espressione della fragilità dell'animo umano, quando si manifesta nel bisogno del Re Lear di chiederne conferma alle figlie, senza distinguere la finta adulazione delle maggiori Goneril e Regan dall'onestà di Cordelia che scoprirà soltanto con le vicende. La follia è la risultante di una incapacità da parte del re di cogliere l'amore nel silenzio, la scissione è dunque quella della parola e promessa d'amore chiesta e dell'agire affettivo che la figlia più piccola dimostra senza niente dire di eclatante (Shakespeare 2006 [1623]).

Un intreccio complesso lega amore e follia dando a quest'ultima la funzione di rappresentazione delle inquietudini della condizione umana, arrivando sul finire del secolo, nello sfondo storico della società di Antico regime, in un'Europa dominata dalle grandi monarchie assolute ad associare letterariamente la follia alla devianza. È il passaggio verso l'arte barocca e la rivoluzione filosofico-scientifica con la scienza galileiana, ma anche il tempo della Riforma che promuove un ritorno a tematiche religiose medievali. La scoperta e l'elogio della ragione si associano paradossalmente al misticismo della fede e delle regole, così nella *Gerusalemme liberata* il Tasso lega il concetto di onore a quello di sentimento, rappresentando il conflitto tra le pulsioni amorose e il dovere verso le norme e i valori sociali. L'autore racconta l'amore quale impulso alla deviazione, una potenza che conduce l'uomo fuori dalla collettività a cui appartiene, chi ama non è mai ricambiato, non riesce mai ad esprimere il suo amore e a farsi realmente conoscere dall'amato, il pericolo è dunque nell'infelicità di un sentimento che non corrisposto sfocia inevitabilmente nella solitudine e devia dall'impegno sociale.

L'esaltazione dei valori ufficiali, eroici e religiosi, la necessità di ordine e conformismo si intrecciano alle tentazioni dei sensi, le pulsioni benefiche a quelle distruttive, l'assetto repressivo alle evasioni edonistiche. Si tratta di contraddizioni che non possono essere sciolte, una compresenza minacciosa dei contrari vissuta con fascinazione e con terrore. I personaggi femminili incarnano questa

duplicità, figure di affascinante femminilità distolgono gli eroi dai loro obiettivi e dipingono i pericoli dell'amore e le esigenze di legami di coppia regolati dalla mancanza della passione. Così mentre Clorinda è costretta a mostrarsi come guerriero ritraendo il suo esser donna, nel giardino della maga Armida nelle Isole Fortunate si consuma il godimento erotico nella sospensione del tempo, un paradiso amoroso che promette l'evasione dalle costrizioni sociali, negazione caduca di ogni dovere morale e civile. Quand'ella si innamora del prigioniero Rinaldo e viene da questi abbandonata si trasforma in una remissiva fanciulla che l'amato accetta come sposa. Infine Erminia rappresenta all'opposto una bellezza che sceglie di nascondersi e vive l'amore inconfessato per Tancredi nell'attesa e nel ricordo, fino a realizzare il desiderio di assistere l'eroe ferito. Ecco che l'amore sfugge al suo potere corruttivo solo nel nascondimento o nella relazione che si crea quando non esiste corrispondenza del sentimento.

L'amore sembra dunque l'espedito letterario per raccontare le regole di un mondo pubblico che bandisce come folle e pericoloso il sentimento che allontana dall'impegno sociale e fa smarrire l'uomo in una ricerca che mai trova appagamento. Questo amore passionale si confronta e si scontra con il legame matrimoniale, nella consapevolezza di un necessario e impossibile adattamento delle pulsioni al codice comunitario e si lega inevitabilmente alla drammaticità di una mancata realizzazione del desiderio.

«Il faut cultiver nôtre jardin»⁵: la riflessione sull'amore e l'amore come riflessione

Se nel Cinque-Seicento l'amore nella letteratura si intreccia con temi religiosi e con l'impegno civile, la passione si scontra con le regole della società che allontanano gli amanti e conducono alla tragedia, un amore costretto alla conclusione nella società terrena ma destinato a rivivere nell'intenzione degli innamorati, nel Settecento la scrittura si concentrerà sulle trasformazioni culturali che producono nuovi rapporti sociali, *in primis* sulla cancellazione dei dogmi morali dell'assolutismo, una crisi della coscienza europea verso la laicizzazione del sapere condotta attraverso l'indagine razionale e l'obiettivo di renderlo autonomo dai sistemi sociali.

La conoscenza quale illuminazione si esprime nel moderno concetto di critica, analisi dei pregiudizi cognitivi e relazionali, riflessività come elaborazione delle idee che derivano dalla percezione sensoriale. In questa traiettoria inaugurata dal sensismo il tema amoroso è ricondotto alla sensazione di inquietudine come bisogno che nasce dalla privazione di un oggetto che consideriamo necessario per la nostra felicità e che porta al desiderio. Le idee hanno origine

⁵ Voltaire (1978 [1759]).

dai sensi, è dunque dalle sensazioni che si manifesta il sistema umano, lo indica con pragmatismo filosofico Condillac, secondo il quale «il giudizio, la riflessione, le passioni, tutte le operazioni dell'anima, in una parola, sono soltanto la sensazione stessa che si trasforma differentemente». È mediante l'attenzione che l'uomo percepisce la sensazione e la sua capacità di sentire si scinde tra la sensazione che ha avuto e quella che ha, là dove la prima si manifesta come impressione data effettivamente sui sensi e la seconda si realizza come sensazione già prodotta e dunque come memoria. Si tratta di due attenzioni che presuppongono comparazione e quindi giudizio. Secondo questa logica il desiderio nasce attraverso il confronto tra lo stato d'animo passato e quello in cui ci troviamo, nell'attivazione della memoria che viene a ricordarci l'oggetto che pensiamo possa contribuire alla nostra felicità. Dal desiderio si generano le passioni che non sono altro che trasformazioni della sensazione, l'idea dell'amore quindi è inevitabilmente una riflessione sulla relazione tra sensazioni.

Il *Trattato sulle sensazioni* riflette il dualismo mente e corpo della tradizione occidentale riproposto nel Secolo dei Lumi, l'amore è ricondotto alla riflessività pubblica fuori dalla quale sarebbe bandito come pericoloso e fanatico tanto per il suo carattere privatistico quanto per la sua funzionalità ideologico-religiosa. È per questo che la letteratura nel Settecento allontanerà il tema amoroso, promuovendo la comparsa del romanzo moderno come raffigurazione della società contemporanea e di una umanità mutevole alla quale è necessario guardare con ironico distacco, come avviene nel *Robinson Crusoe* di Defoe attraverso la messa in scena della solitudine dell'uomo di fronte alla natura o lo collocherà come esperienza di sventura umana in un «migliore dei mondi possibili». A scacciare l'uomo dal paradiso terrestre il peccato di un atto d'amore che spinge Candide⁶ al pellegrinaggio alla ricerca di una felicità perduta che scoprirà mai esistita, il sogno di un amore privato e pubblico non troverà altra soluzione che sistemarsi e spengersi nella quotidianità della vita verso la scelta di un'etica laica dell'impegno per far fronte alla miseria e alla noia dei rapporti istituzionalizzati.

«Amare o aver amato basta: non chiedete altro, non c'è altra perla da scoprire nelle pieghe tenebrose della vita, amare è un compimento»⁷: il sogno dello spiegamento di sé

Il trionfo dell'ordine pubblico fondato sulla razionalità nella letteratura e nella filosofia del Settecento, si confronterà nella seconda metà del secolo con le

⁶ Voltaire (1978 [1759]).

⁷ Hugo (1967[1862]).

prospettive neoclassiche; si manifesta una nuova esperienza di inquietudine che attraversa l'Europa, la fiducia verso le idee di giustizia e di ragione cede il passo ad una insoddisfazione per gli sviluppi della civiltà e l'analisi è ricondotta dentro gli individui, nei loro desideri e nelle loro problematiche fino alla ricerca distruttiva di una illimitata espansione dell'Io nel Romanticismo. L'individualismo già diffuso nella cultura e nella società del XVIII secolo si mostra come esaltazione della libertà del soggetto, genialità ricondotta alla natura della quale l'uomo partecipa in un ambivalente vincolo con i valori dell'appartenenza territoriale, fuori dalle logiche di una razionalità universalistica. La visione di una organicità della natura si collega al senso del suo divenire e della sua storicità, l'uomo è dunque portato a ricercare il passato e a volgersi verso il futuro, lo si ritrova a chiare lettere nella filosofia idealistica tedesca.

La nuova attenzione all'Io si traduce in una sottile analisi della sensibilità interiore, in manifestazioni dei sentimenti e delle passioni in cui si esprime la piena partecipazione dell'individuo al flusso vitale della natura. La donna, creatura divina e terrena, prende parte al tempo quotidiano della vita borghese e racchiude al contempo qualcosa di eterno e sovraumano, offre una promessa di felicità infinita. Ma la forza divina dell'amore incontra gli ostacoli delle convenzioni sociali che regolano le passioni alla sublimazione sentimentale. Si fa avanti l'idea dell'incondizionato o dell'assoluto raggiungibile sia attraverso l'esperienza religiosa sia mediante l'intuizione intellettuale. Viene ripresa la prospettiva spinoziana incentrata sulla conciliazione tra due aspetti dell'amore, l'uno legato al finito e riconducibile all'ambito delle umane passioni, l'altro concepito quale *amor dei intellectualis*, visione di tutte le cose nel loro ordine necessario (Spinoza 1990 [1677]). L'amore viene dunque considerato come la capacità di cogliere l'Assoluto nel mondo finito, un desiderio di infinito, si tratta di un'intuizione del divino nello spirito umano⁸.

L'amore esclude ogni opposizione; esso non è intelletto, le cui relazioni lasciano sempre il molteplice come molteplice, e la cui stessa unità sono delle opposizioni; esso non è ragione che oppone assolutamente al determinato il suo determinare; non è nulla di limitante, nulla di limitato, nulla di finito; l'amore è un sentimento, ma non un sentimento singolo: dal sentimento singolo, poiché è solo vita parziale e non vita intera, la vita si spinge fino a sciogliersi e a disperdersi nella molteplicità dei sentimenti per trovare se stessa in questo tutto della molteplicità. Nell'amore questo tutto non è contenuto come somma di parti particolari, di molti separati; nell'amore si trova la vita stessa come una

⁸ Ad elaborare il concetto di infinito quale potenza creativa ed eterna che si ritrova nell'Io libero e incondizionato, in quanto sentimento fu Fichte che diede avvio dunque al movimento romantico.

duplicazione di se stessa, e come sua unità; partendo dall'unità non sviluppata, la vita ha percorso nella sua formazione il ciclo che conduce a una unità completa (Hegel 1972: 528-531).

Sull'onda di questa rivoluzione romantica si ebbe nel primo trentennio dell'Ottocento una straordinaria espansione della cultura tedesca, dalla filosofia idealista di Schelling alla filosofia dialettica di Hegel, una ripresa di tradizioni popolari e passioni tragiche, di irrazionalismo, nazionalismo e tensioni internazionali, mentre nasce il romanzo storico, lente narrativa delle trasformazioni industriali ed economiche. L'amore viene sublimato, identificato con il piacere e il bene spirituale concesso alla triste vita dell'uomo; la comunione delle anime e il naufragio nell'infinito diventa espressione dell'ansia di fondersi col tutto, ecco che la narrativa va a rappresentare la vita quotidiana della società, denunciandone le contraddizioni.

Se in Inghilterra il Romanticismo assunse posizioni rivoluzionarie con Wordsworth e Coleridge, Keats e Shelley, l'amore senza limiti intrecciato alle violenze barbariche, in Francia il movimento assunse caratteri antiliberali e anti illuministici e trovò la sua espressione dirompente con Stendhal, mentre il romanticismo italiano ebbe come punto di riferimento la letteratura tedesca e in particolare le opere di Goethe e di Schiller.

Paradigma dell'amore romantico l'opera di Goethe *I dolori del giovane Werther*⁹, dove il sentimento si trova dipinto nella sua impraticabilità, narrato attraverso l'espedito epistolare tra il protagonista e l'amico Willhelm. Si tratta del racconto di un istante nel quale sul tragitto verso una festa da ballo Werther conosce Charlotte e se ne innamora e decide di vivere il sentimento sebbene essa sia promessa ad Albert. La passione è vissuta all'insegna dell'inquietudine, nell'incapacità del giovane protagonista di allontanarsi dall'amata o di lottare per conquistarla e non permettere il matrimonio. Ed è in questa inerzia di fronte alla scelta obbligata di Charlotte che va in sposa ad Albert che si mostra con intensità sempre maggiore l'infausto stato d'animo del giovane, mentre la situazione va volgendosi verso il dramma. Werther rappresenta l'eroe nella sua fragilità dettata dall'illusione, nella passività di un idealismo che si riversa in apatia, per cui la sola reazione di fronte alla realtà intollerabile sarà la sua ultima azione, il suicidio. L'amata è per il giovane l'incarnazione dell'aspirazione più alta, quella di poter essere attivo nella vita senza esser costretto a rinunciare alle proprie caratteristiche e non riesce ad averla perché non è ancora in grado di misurarsi con realtà, di inserirsi nella società mantenendo la propria dignità. Il libero spiegamento di sé irrealizzato nell'amore e nella vita

⁹ Goethe (1973 [1774]).

riesce a compiersi nella morte dove si ritrova la totalità dell'infinito, ovvero «il momento dionisiaco della realizzazione della propria totalità» (Baioni 1969: 68), a dimostrazione del fatto che non la morte, ma la capitolazione di fronte alla società rappresenta la sconfitta.

La morte è la possibilità che il soggetto ha di esprimere se stesso e di scegliere, mentre la vita si gioca nello spazio tra «il rosso e il nero»¹⁰, tra l'impeto del sentimento amoroso e la stabilità dei ruoli sociali. Julien, il personaggio creato con superba arte da Stendhal, incarna questa scissione, figlio di umili origini riesce a diventare precettore dei figli del sindaco ed è in quel momento che nasce l'amore forte e passionale con la moglie di questi che da prima lo ricambia e dopo invece finisce per essere colta dal senso di colpa e dall'odio verso se stessa: legame proibito e peccaminoso vissuto inizialmente con poetica spontaneità. La signora Rénal è semplice e si lascia conquistare in modo totale, Julien invece è un giovane complesso, in lui predomina l'odio di classe e la volontà di non esser posseduto dal sentimento amoroso che prova, ama la donna e la disprezza in quanto rappresentante di una classe sociale ricca, nobile, potente ed arrogante. Entrambi finiscono per cedere alla passione che diventa folle turbamento, fino alla scelta dell'amata di un necessario allontanamento per ritrovare il rispetto del legame matrimoniale. Questa nuova consapevolezza porterà Julien a ritirarsi in un convento per concludere il noviziato e qui la sorte gli sorride ancora conducendolo alle dipendenze di un potente marchese che lo introduce nell'alta società di Parigi. Sarà di nuovo un amore a sconvolgere la sua vita, quello per la figlia del marchese, un amore contrastato e sofferto, malato di rivalsa sociale, al limite dell'odio. Mathilde in un primo momento disinteressata al giovane di umili origini, si accorge all'improvviso un giorno di esserne innamorata «improvvisamente un'idea la illumina: Ho la fortuna di amare – disse un giorno a se stessa con un trasporto incredibile di gioia – sono innamorata è chiaro [...]. Che cosa manca a Giuliano? Un nome e la ricchezza. Ma il nome può farselo e la ricchezza può conquistarla» e scopre di attendere da lui un figlio. È la possibilità per Sorel di una vera ascesa sociale, nel momento in cui all'amore ipergamico, caldo, materno e borghese che sfidava le regole sociali è successo un amore freddo, di testa, interessato. Ma qualcosa interrompe il calcolo, la lettera con cui la antica amante, interpellata dal padre di Mathilde per aver notizie sul giovane, mette Julien in cattiva luce. Questi furioso per il tradimento, tenterà di uccidere la signora Rénal e verrà condannato alla pena capitale. Nel romanzo il sentimento amoroso è colto in opposizione al sentimento politico che appare compromesso dall'atteggiamento apolitico della lotta delle classi, costretto ad agire alla superficie della vita sociale nella forma

¹⁰ Stendhal (1991[1830]).

dei costumi e dei desideri, mentre l'amore appare quale autentica passione accompagnata al rammarico di una incapacità di tradire la propria classe sociale.

In Goethe e Stendhal si trovano i drammi dualistici dell'amore che si associa al sacrificio sociale e alla morte, nell'incapacità dell'uomo di realizzare la propria identità nella realtà sociale. In quest'ottica il vero amore si lega ad una paura che risulta tuttavia necessaria, paura di perdere la persona amata, contro un «processo di cristallizzazione» che solidifica il sentimento arrivando a creare nel soggetto che ama un processo di idealizzazione dell'amato e di negazione della propria individualità, per questo l'unico esito possibile per l'amore è un'amara delusione (Stendhal 1971 [1822]).

Le due anime gemelle si scontrano con gli ostacoli esterni ed interni, di comunicazione o di diversa intensità e traiettoria delle passioni, connessi alla trasformazione del corpo femminile da strumento a soggetto di piacere in grado di auto-affermarsi e di prendere il sopravvento. La morte soltanto dunque sembra permettere al legame di farsi eterno. Il carteggio del Foscolo rappresenta perfettamente la trasmissione dei temi connessi all'amore libertino e a quello romantico, Ortis incarna l'eroe solo che sceglie il suicidio soltanto quando si rende conto che ogni cosa è perduta, che l'amata sposerà un altro e che la patria è caduta sotto il dominio straniero (Foscolo 1986 [1817]).

Siamo di fronte ad un amore romantico strutturato sull'indagine su se stessi, che anche quando si conclude in tragedia e si alimenta di trasgressione permette di stravolgere le prescrizioni, proiettandosi tanto verso l'idealizzazione dell'altro, quanto verso la possibilità di uno sviluppo futuro, un amore nel quale la fusione degli amanti tipica dell'amore-passione della letteratura precedente, si accompagna alla ricerca del sé che passa attraverso la conoscenza dell'altro (Giddens 1995 [1992]).

L'amore romantico rifletteva dunque e contemporaneamente influenzava i cambiamenti del vivere sociale, si inseriva nelle relazioni tra libertà e autorealizzazione, unendo alla passione il coinvolgimento permanente con l'amato/a e la riflessività. Il progetto di costruzione dell'unità si scontrava inevitabilmente con le strutture e le convenzioni sociali e con il tempo della storia. Nel racconto l'inizio dell'amore è sospeso nel tempo, è riconoscimento di un incontro predestinato, la cui conclusione sfuma nell'eternità (Micali 2001). Se l'amore-passione ha un proprio svolgimento temporale, un inizio e una fine, l'amore romantico si proietta fuori dal tempo (Luhmann 1985 [1982]), sembra eliminare la distinzione tra amore sincero e insincero. La profonda novità risiede nel ruolo principale che assume la narrazione per cui l'io dei due amanti si proietta dentro una storia che intreccia a quella dell'altro. La narrazione romantica è narrazione di una duplice rilevazione: la scoperta di aver incontrato la sola persona desiderabile al mondo e la sensazione di essere salvati dall'amato e inseriti in un futuro che permette di riscattare la propria esistenza, anche attraverso la morte.

L'ideale romantico dell'amore si confronta e si manifesta nella letteratura europea, realista, verista, naturalista e sfuma in quella decadente. Il suicidio di Anna Karenina di fronte ad un amore che ella sente non più corrisposto perché condannato dalla società come adultero si contrappone alla vita familiare serena del personaggio di Levin¹¹; l'atto d'amore di Nora che si sacrifica per estinguere di nascosto il debito del marito, durante il tempo in cui recita la parte della sposa irresponsabile che necessita di protezione, non compreso da questo che una volta scoperto l'inganno la accusa di aver compromesso la sua immagine sociale, porta la donna alla decisione di lasciare la famiglia¹². Sono paradigmi letterari del dramma di un amore che si consuma oltre e contro le regole sociali e che trova nei legami istituzionalizzati l'antitesi al sentimento. La passione sarà collocata nell'analisi delle problematiche sociali, morali e psicologiche della società degli ultimi decenni del secolo che si appresta a diventare la società di massa standardizzata che trionferà nel Novecento con il decollo industriale, per cui andrà manifestandosi il senso di esaurimento e di sconfitta, la fuga dalla realtà esterna e la frantumazione dell'Io con la crisi della nozione di individuo capace di dominare il reale.

In filosofia come in letteratura il tentativo appare quello di riscoprire l'aspetto dionisiaco del vivere a fronte di una modernità apollinea che produce false coscienze e credenza pericolose, quello di riaffermare il predominio del piacere sulla morale della rinuncia. L'amore si schiaccia dunque sul peso del Superuomo lanciato verso l'ideale di una piena realizzazione di sé. Si tratta di un moto che può spingersi sino all'annientamento, l'amore è carnivoro, desidera possedere il suo oggetto, dominarlo «ogni amore reca con sé il pensiero crudele di uccidere l'oggetto dell'amore così da toglierlo una volta per tutte al giuoco perverso del mutamento: perché l'amore ha ribrezzo del mutamento più ancora che della distruzione», ci ricorda Nietzsche (1981 [1878]).

«si ama solamente ciò in cui si persegue qualcosa di inaccessibile, quel che non si possiede»¹³: la scoperta dell'io che è nell'altro e dell'altro che è nell'io

I temi decadenti aprono quindi la cultura del XX secolo, le grandi esperienze dell'Ottocento che si erano riflesse nella visione oggettiva del mondo e nell'unità di coscienza furono stravolte dalla nuova società industriale, mentre l'esperienza angosciosa della guerra consegnava all'uomo e al poeta il di-

¹¹ Tolstoj (1979 [1877]).

¹² La protagonista di *Casa di bambola* – Ibsen (1986 [1869]).

¹³ Proust (1973 [1923]).

sincanto e la fine di ogni illusione, determinando l'inizio di una vera e propria "cultura della crisi".

Questo pare comportare da un lato la nascita di una analisi sociologica che vede nella modernità il predominio di un «agire razionale rispetto allo scopo» su un «agire affettivo» – le azioni degli uomini tendono cioè a farsi sempre più strumentali e il calcolo relativo al perseguimento di fini diviene l'atteggiamento mentale predominante (Weber 1961 [1922]), dall'altro l'affermarsi nella letteratura di un amore come riflesso della personalità del soggetto, in conseguenza alla teoria psicanalitica freudiana. L'innamoramento diventa una oscura e morbosa dipendenza, come sottolinea Mann in *Morte a Venezia*, in cui il protagonista sfugge la salvezza decidendo di rimanere nella città dove si trovava in villeggiatura e dove è scoppiata la peste soltanto per continuare ad ammirare l'oggetto del suo amore. Il sentimento domina colui che ama che a lui si concede con la consapevolezza di perdere la padronanza di sé, lo aveva gridato con disperazione Wilde nella lunga lettera scritta al giovane amato: «Un giorno te ne renderai conto. Per quanto sia stato terribile quello che mi hai fatto, è stato ancora più terribile quello che io ho fatto a me stesso. Cessai di essere padrone di me. Non fui più io a governare la mia anima e non lo sapevo. A te permisi di dominarmi» (Wilde 1992 [1897]).

L'amore si fa potenza di piacere e di dolore, pretende di essere cercato: l'opera di Proust racchiude le domande, le ironie, i miti, le angosce di questo tempo di passaggio alla modernità, il personaggio di Albertine nella *Recherche* è la metafora dell'amore che pretende non solo di esser trovato ma soprattutto di essere cercato e se il mondo è deludente, l'Io è una fonte gioiosa di scoperta e di evasione, è la felicità che scaturisce dalla vittoria sul tempo (Proust 2003 [1913-1927]).

Così la realtà compressa nei codici sociali diventa il motore di un'operazione letteraria di inversione e allontanamento dalle regole, verso il flusso narrativo in cui il reale si affina e si spiritualizza: in *La signora Dalloway* la Woolf intreccia passato e presente, fa rivivere in Clarissa e in Peter i giorni della giovinezza in cui avrebbero potuto unire le loro vite ormai separate e sancisce il trionfo del presente racchiuso nelle ultime righe del romanzo «"Vengo anch'io", disse Peter. Ma indugiò ancora un momento. Cos'è questo terrore? E questa estasi, cos'è? si chiedeva fra sé e sé. Cos'è che mi mette addosso questa smania straordinaria? È Clarissa, si disse. Infatti, lei era lì accanto» (Woolf 1992 [1925]: 179). Il sentimento sopravvive alla realtà sociale vissuto nell'interiorità del soggetto che ama.

La prospettiva solipsistica che considera l'amore creazione della coscienza del soggetto che in esso e nell'altro decide di perdersi, si confronta con la visione del sentimento come scambio leale e sincero tra due amanti che desiderano conoscersi reciprocamente e impegnarsi nella relazione. Il rapporto amoroso viene descritto nella sua quotidianità, quale esigenza di una ritrovata

serenità nell'Europa del dopo-guerra; il neorealismo fa dell'amore una ricerca di verità, la verità che insegue Milton¹⁴, il suo bisogno disperato di conoscere le menzogne e i tradimenti della vita e la possibilità di riuscirli ad accettare grazie all'amore, si manifesta nel percorso che conduce i giovani del *Quartiere*¹⁵ dall'adolescenza all'età adulta, dalle pulsioni forti ed acerbe alla consapevolezza di una solidità del rapporto vissuto nella sicurezza dei suoi rituali.

Sarà invece con il movimento della neo-avanguardia e del postmodernismo che si assisterà in letteratura come nelle scienze sociali ad un cambio di paradigma basato sull'opera di demistificazione della narrazione romantica dell'amore che celebrava la passione sensuale senza riconoscerla in maniera esplicita, per concepirlo come costruzione culturale dovuta ad un impulso fisico e sessuale.

Il passaggio da una esperienza sociale di «avventura» ad una esperienza «ordinaria» dell'amore viene interpretato sia come perdita del rischio insito nella relazione romantica verso la quotidianità di rapporti privi di immaginazione (Lyman, Scott 1975) sia come abbandono di una dimensione di eccitazione verso una condizione di serenità che distribuisce la pulsione in un tempo lungo (Scitovsky 1976). Si differenziano i racconti dell'«amore realistico» e della «storia romantica», si creano due codici dell'amore che influenzati da esperienze fenomenologiche diverse finiscono a loro volta per agire come codici nella vita quotidiana, anche attraverso l'operazione di rappresentazione e codificazione dei media. Nella narrativa entra la visione dell'amore connessa all'atto del consumo, l'idea che l'impegno sentimentale sia successivo ad una operazione di raccolta di informazioni sul partner, e di comparazione con altri ipotetici compagni (Illouz 2003).

Emma Bovary si trova sul limen tra sensibilità romantica dell'attesa e sensibilità moderna, si illude che il suo rapporto con Rodolfo sia l'inizio di una travolgente storia d'amore.

Prima di sposarsi, Emma aveva creduto di essere innamorata, ma la felicità che sarebbe dovuta nascere da questo amore non esisteva, ed ella pensava ormai di essersi sbagliata. Cercava ora di capire che cosa volessero dire realmente le parole felicità, passione, ebbrezza, che le erano sembrate così belle nei libri. [...] Dopo aver tentato invano di far sprizzare la divina scintilla stuzzicando l'acciarino del suo cuore, e, del resto, del tutto incapace di comprendere quanto non provava come di credere a quanto non si manifestasse nelle forme tradizionali, non faticò a convincersi che la passione di Charles non era affatto qualcosa di grande [...] Le sue espansioni avevano preso un ritmo regolare; la baciava

¹⁴ Il protagonista di *Una questione privata* – Fenoglio (1998 [1963]).

¹⁵ Pratolini (1987 [1944]).

a orari fissi. Era un'abitudine come le altre. Era come un dessert già previsto dopo un monotono pranzo (Flaubert 2009 [1856]).

Se la narrativa si confronta con i mutamenti che attraversano la contemporaneità rappresentandoli è vero anche il contrario, che l'atteggiamento post-moderno è quello «di chi ama una donna molto colta e che sappia che non può dirle “ti amo disperatamente” perché lui sa che lei sa (e lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala» (Eco 1983: 529).

La modernità sembra costruirsi sulla progressiva distanza tra immaginazione e realtà, con la frammentazione dell'esperienza amorosa in blocchi emozionali distinti, nella consapevolezza che l'amore scritto contenga un tempo altro dove il sentimento ha una forma e un valore impensabili nella vita sociale ed eventualmente riproducibili soltanto nell'ironia del gioco. Si tratta di un disincanto, ma anche di una nuova possibilità, la possibilità di giocare la libertà della relazione amorosa nella consapevolezza di una stabilità che non viene minacciata dal fugace allontanamento. Si tratta della scissione degli ideali romantici verso quello che Giddens (1995 [1992]) definisce un «amore convergente» contingente ed attivo, caratterizzato dall'apertura agli altri, dal bilanciamento dei poteri tra i generi e dunque da una parità affettiva. Dalla storia totalizzante ed unica si scivola verso un amore che cresce in relazione all'aumento dell'intimità tra i partner, disponibili a manifestare le proprie paure ed esigenze e ad essere esposti alla vulnerabilità. Si ha così a che fare con un tacito accordo tra gli amanti che si conoscono approfonditamente e scelgono i tempi e le modalità del legame, in riferimento al soddisfacimento dei propri interessi.

La letteratura riflette l'incapacità degli individui di fare delle scelte esclusive e durature, la condizione di libertà a cui sono condannati pare spingerli in un limbo dove anche l'amore viene sospeso per non scivolare nel rischio della delusione e del rimorso: «Come molte persone, mi piace trascinarci questo senso dell'occasione perduta, perché dà alla mia vita una sorta di patina estetica ed è una buona scusa per sentirmi infelice quando le cose non vanno bene» (Coe 2002 [1989]); i giovani-adulti sono colti nella frustrante zona di mezzo tra il bisogno di una svolta che dia stabilità e l'estasi di una condizione di scoperta e di sperimentazione:

Vedi, io ho sempre avuto paura del matrimonio per via, sai della palla al piede, perché voglio la mia libertà e compagnia bella. Ma mentre pensavo a quella stupida ragazza improvvisamente ho capito che era il contrario: che se ti sposi con qualcuno che sai di amare e ti sistemi, questo ti rende libero di fare altre cose. So che non sai cosa senti per me, ma io so cosa sento per te. So che voglio stare con te e che continuo a fare finta di no, con me stesso e con te, e così andiamo

zoppiconi. È un po' come se firmassimo un nuovo contratto ogni due settimane, o roba così, e non ne posso più. E so che se ci sposassimo, io la prenderei seriamente, e mi passerebbe la voglia di combinare pasticci (Hornby 1996: 249).

La relazione si dipinge sotto la luce della ragione che intende imbrigliare l'energia delle pulsioni con l'istituzionalizzazione dell'impegno e del legame, la conoscenza di sé e dell'altro è diventata la base di una negoziazione. Si scoprono le fragilità del soggetto libero e insicuro che prova piacere nel gioco della comparazione amorosa e contemporaneamente sente l'esigenza di una solidità affettiva che possa dare profondità alla pluralità delle traiettorie; si svelano le ambivalenze della condizione esistenziale nella contemporaneità dove l'ideale romantico dell'eternità è tanto idealizzato quanto demistificato, vissuto come sogno di una fase adolescente della vita che cede il passo ad un reale più complesso, movimentato, difficile ed aperto.

Complessivamente l'amore scritto, così come si è manifestato nella letteratura, nella filosofia e nella sociologia europea, pare seguire, come ci suggerisce Bodei¹⁶, tre scenari: quello del desiderio e/o della realizzazione di una corrispondenza e fusione degli amanti; quello della consapevolezza del fallimento di tale desiderio associata ad una interpretazione della fusione come minaccia all'autonomia dei soggetti e infine la rinuncia alla trasformazione del due in uno, riconoscendo l'impossibilità dell'individuo di superare la propria solitudine e rifiutando dunque di inglobare e assimilare l'altro all'immagine di sé.

Se la prima prospettiva si trova nell'amore-passione e nell'amore romantico in forme e valori differenti, la seconda può essere sintetizzata dal pensiero di Simmel in sociologia e dalle considerazioni Rilke in letteratura. Simmel (2001 [1907]) considera l'amore il motore della società, esso consente il passaggio dall'individuale al sovra-individuale, al collettivo, è necessità cognitiva e dunque atto psichico che permette l'unione di due entità diverse che da esso vengono trasformate. Non si tratta dunque di una fusione quanto di una riflessività del soggetto che ama che non presuppone l'equivalenza con l'oggetto amato, ma la modificazione di entrambi per mezzo del sentimento. In quest'ottica Rilke (1992 [1897]) ritiene che il diventare troppo identici o troppo diversi per coloro che si amano determini la conclusione della relazione amorosa. La terza ipotesi infine si trova riassunta sia dal pensiero cinico di Musil che narra l'incapacità del soggetto di uscire dal circuito autoreferenziale del sentimento e dunque dalla prigionia identitaria:

¹⁶ *Questioni di filosofia* (a cura di) Remo Bodei: http://www.evitek.it/filosofia/Index_file/Questioni_file/Bodei,%20Questioni%20di%20filosofia.htm.

Il nostro desiderio non è di fare di due creature una sola, bensì di evadere dalla nostra prigione, dalla nostra unità, di diventare due in una congiunzione, ma meglio ancora dodici, un numero infinito, di sfuggire a noi stessi come in sogno, di bere la vita a cento gradi di fermentazione, di essere rapiti a noi stessi o comunque si debba dire, perché non lo so esprimere; allora il mondo contiene altrettanta voluttà quanto estraneità. [...] Il solo sbaglio che potremmo commettere sarebbe d'aver disimparato la voluttà dell'estraneità e immaginarci di fare chi sa quali meraviglie dividendo l'uragano dell'amore in magri ruscelletti che scorrono su e giù fra un essere e l'altro (Musil 1972 [1930-33]: 1102-1103).

sia dalla teoria rivoluzionaria di Adorno che considera l'amore «la capacità di sentire il simile nel dissimile» (1979: 228) e propone l'accettazione dell'alterità come possibilità dell'individuo di essere se stesso: «sei amato solo dove puoi mostrarti debole senza provocare in risposta la forza» (1979: 230).

Ecco manifestarsi il paradosso dell'amore nella letteratura contemporanea: l'esigere da colui che ama che si senta contemporaneamente se stesso e l'altro, poiché se l'individuo si sottrae troppo all'unione con l'altro rinchiudendosi nella affermazione della propria identità l'altro rischia di allontanarsi, se viceversa si concede alla fusione perde la propria autonomia e capacità di giudizio. Il mantenimento dell'amore pare dunque strutturarsi sulla giusta distanza, nel continuo percorso conoscitivo dove l'incontro e la scoperta dell'altro determinano la rilevazione di sé, verso la co-evoluzione delle identità in relazione.

La comprensione della propria alterità e quindi di una identità relazionale permette inoltre di «estendere» l'amore oltre la relazione a due, aprendo l'agire affettivo alla dimensione comunitaria (Ricoeur 1993 [1990]). L'amore scritto dipinge così questa ambivalenza e questa possibilità, facendosi tanto specchio quanto motore del cambiamento sociale:

«Impariamo, amore, da questi monti/Che, così distanti dal mare, sanno il gesto/Di bagnare nell'azzurro gli orizzonti./Facciamo ciò che è giusto e diretto:/Da desideri occulti altre fonti/E scendiamo al mare dal nostro letto»¹⁷.

Riferimenti bibliografici

- Adorno T. (1979 [1951]), *Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, Einaudi, Torino.
 Ariosto L. (2005 [1532]), *Orlando furioso*, Garzanti, Milano.
 Bacchini F., Lalli C. (2003), *Che cos'è l'amor. Ciò che avete sempre saputo sull'amore ma non siete mai riusciti a spiegarvi*, Dalai Editore, Milano.
 Baioni G. (1969), *Classicismo e rivoluzione: Goethe e la rivoluzione francese*, Guida, Napoli.

¹⁷ *Impariamo, amore*, poesia di Saramago (2002 [1966]).

- Boccaccio G. ([1973] 1349-1351), *Il Decamerone*, Hepli, Milano.
- de Cervantes S. M. (1997 [1605-1615]), *Don Chisciotte*, Ghisetti e Corvi, Milano.
- Coe J. (2002 [1989]), *L'amore non guasta*, Feltrinelli, Milano.
- Condillac E. B. (1970 [1754]), *Trattato sulle sensazioni*, Laterza, Roma- Bari.
- Croce B. (1929), *Sulla poesia del Petrarca/nota letta all'Accademia di scienze morali e politiche della Società reale di Napoli dal socio Benedetto Croce*, Sangioanni, Napoli.
- Dante (1965 [1472]), *Purgatorio*, Fabbri, Milano.
- de Rougemont D. (1998 [1956]), *L'amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milano.
- De Sanctis F. (1985 [1870]), *Storia della letteratura italiana*, European Book, Milano.
- Eco U. (1983 [1980]), *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.
- Fenoglio B. (1998 [1963]), *Una questione privata*, Einaudi, Torino.
- Flaubert G. (2003[1856]), *Madame Bovary*, Dalai Editore.
- Foscolo U. (1986 [1817]), *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Mondadori, Milano.
- Giddens A. (1995 [1992]), *La trasformazione dell'intimità. Sexualità, amore ed erotismo nelle società moderne*, il Mulino, Bologna.
- Girard R. (2002 [1961]), *Menzogna romantica, verità romanzesca*, Bompiani, Milano.
- Goethe J.W. (1973 [1774]), *I dolori del giovane Werther*, Garzanti, Milano.
- Hegel G.W.F. (1977 [1907]), *L'amore*, in *Scritti teologici giovanili*, Guida, Napoli.
- Hornby N. (1996 [1995]), *Alta fedeltà*, Guanda, Parma.
- Hugo V. (1967[1862]), *I miserabili*, Lucchi, Milano.
- Ibsen H. (1986 [1879]), *Casa di bambola*, Mondadori, Milano.
- Illouz E. (2003), in Bacchini F, Lalli C. *Che cos'è l'amor. Ciò che avete sempre saputo sull'amore ma non siete mai riusciti a spiegarvi*, Dalai Editore.
- Lyman S.M., Scott .B. (1975), *Drama of Social Reality*, Oxford University Press, New York.
- Luhmann N. (1985 [1982]), *Amore come passione*, Laterza, Bari-Roma.
- Mann T. (1972 [1912]), *La morte a Venezia*, Einaudi, Torino.
- Micali S. (2001), *L'innamoramento*, Laterza, Roma-Bari.
- Musil R. (1972 [1930-1933]), *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino.
- Nietzsche F. (1981[1878]), *Crudele invenzione dell'amore in Umano, troppo umano*, Adelphi, Milano.
- Petrarca F. (1983 [1470]), *Canzoniere*, Garzanti, Milano.
- Platone (1997), *Simposio*, in *Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano.
- Pratolini V. (1987 [1944]), *Il Quartiere*, Mondadori, Milano.
- Proust M. (2003 [1913-1927]), *Alla ricerca del tempo perduto*, Fabbri, Milano.
- Proust M. (1973[1923]), *La prigioniera*, Einaudi, Torino.
- Ricoeur P. (1993[1990]), *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano.
- Rilke R.M., Salomé L.A. (1992[1897]), *Epistolario*, La Tartaruga, Milano.
- Saramago J. (2002 [1966]), *Le poesie possibili*, Einaudi, Torino.
- Scitovsky T. (1976), *The Joyless Economy*, Oxford University Press, New York.
- Shakespeare W. (2006 [1623]), *Re Lear*, Garzanti, Milano.
- Shakespeare W. (2003 [1623]), *I due gentiluomini di Verona*, Fabbri, Milano.
- Simmel G. (2001[1907]), *Filosofia dell'amore*, Donzelli, Roma.
- Spinoza B. (1990 [1677]), *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*, SE, Milano.
- Stendhal (1971 [1822]) *L'amore*, Mondadori, Milano.

- Stendhal (1991 [1830]), *Il rosso e il nero*, Fabbri, Milano.
- Tasso T. (1979 [1581]), *La Gerusalemme liberata*, Mondadori, Milano.
- Tolstoj L. (1979[1877]), *Anna Karenina*, Garzanti, Milano.
- Voltaire (1978[1759]), *Candido*, Garzanti, Milano.
- Weber M. (1961 [1922]), *Economia e società*, Ed. di Comunità, Milano.
- Wilde O. (1992 [1897]), *De Profundis*, Feltrinelli, Milano.
- Woolf V. (1992 [1925]), *La signora Dalloway*, Newton, Roma.