

Aura

FRANCESCO DE CRISTOFARO *Il gatto della strega. Appunti su calcio e altri giochi linguistici* **MARIA CASTALDO** *Nzularchia di Mimmo Borrelli o il male della stirpe* **CAMILLA RUSSO** *Esercizi di restituzione. Il mestiere del traduttore* **BENEDETTA CINQUE** *Nikolaj Stavrogin come incarnazione del principio tragico dostoevskijano* **SARA GEMMA** *Déjà-dit/lu/ou: la ricezione come armonia ritrovata?* **MATTEO SQUILLANTE** *«Scivo with a deep distrust and a deeper faith». Sul bilinguismo di Beppe Fenoglio* **IRENE POMPEO** *Eros e Thanatos in Un anno con 13 lune di R. W. Fassbinder* **NICOLA DE ROSA** *Barthes e Schumann: suono, corpo, scrittura*

Aura è una rivista trimestrale
indipendente, open access e no profit.

*Avvertire l'aura di una cosa significa
dotarla della capacità di guardare.*

DIREZIONE DEGLI STUDI

Nicola De Rosa

Sara Gemma

Maria Castaldo

Miriam Orfitelli

ISSN 2723-9527

CC BY-NC-ND 4.0



aurarivista.it
aurarivista@gmail.com



Aura

numero 2 | 2020

Indice

- p. 1* Il gatto della strega. Appunti su calcio e altri giochi linguistici
Francesco de Cristofaro
- 11* 'Nzularchia di Mimmo Borrelli o il male della stirpe
Maria Castaldo
- 21* Esercizi di restituzione. Il mestiere del traduttore
Camilla Russo
- 31* Nikolaj Stavrogin come incarnazione del principio tragico dostoevskijano
Benedetta Cinque
- 43* Déjà-dit/lu/vu: la ricezione come armonia ritrovata?
Sara Gemma
- 49* «Scrivo with a deep distrust and a deeper faith». Sul bilinguismo di Beppe Fenoglio
Matteo Squillante
- 59* Eros e Thanatos in *Un anno con 13 lune* di R. W. Fassbinder
Irene Pompeo
- 69* Barthes e Schumann: suono, corpo, scrittura
Nicola De Rosa
- 77* Autori

Francesco de Cristofaro

Il gatto della strega

Appunti su calcio e altri giochi linguistici

1.

Nel marzo del 2018, Arturo De Vivo, oggi Rettore della mia Università, mi invitò, un po' proditoriamente, a un convegno di aggiornamento riservato a giornalisti sportivi e inserito nell'ambito del programma di Ateneo "F2-Cultura". Il macrotema della giornata di studi era il calcio; nello specifico, il racconto di esso, finzionale e non (difatti intervennero anche alcuni telecronisti di fama, anche se a dire il vero a me ignoti: ma le loro foto autografate mi donarono un'improvvisa e inedita autorevolezza agli occhi dei miei nipotini). Ne fui onorato ma anche, sulle prime, spiazzato: non sono un patito di calcio parlato, uno sport nel quale molti miei colleghi, anche emeriti, eccellono. Né sono mai stato un calciatore provetto. Per molto tempo, da bambino, mi hanno piazzato in porta; lì, impalato tra i due pali ho, se non altro, avuto modo di vedere, di pensare, di allenare i riflessi e di imparare a prendere delle decisioni. In compenso, la letteratura e la lingua mi piacciono parecchio. Nelle righe che seguono mi limiterò a proporvi una manciata di lunghe, e spero stimolanti, citazioni letterarie; farò poi una carrellata, più che un ragionamento, su alcuni fenomeni, specie di carattere

linguistico e stilistico; infine azzarderò una piccola ipotesi teorica.

Comincio da un paio di testi narrativi, il primo dei quali è una specie di sberleffo. Eduardo Galeano ci ha consegnato con *Splendori e miserie del gioco del calcio* un catalogo esilarante di bizzarrie, una fenomenologia di tutto l'apparato del calcio-spettacolo. A un certo punto tocca anche ai signori del quarto e del quinto potere, e l'umorismo di spinge fino al surreale (come in quella incredibile telecronaca che una volta ha raccontato un altro grande scrittore sudamericano, Mario Vargas Llosa):

Prima della gara i giornalisti formulano le loro sconcertanti domande: "Giocherete per vincere?". E ne ricevono risposte sorprendenti: "Faremo tutto il possibile per ottenere la vittoria".

Quindi prendono la parola i cronisti. Quelli della televisione accompagnano le immagini ben sapendo che non possono competere con loro. Quelli della radio, invece, sono sconsigliati ai cardiopatici: questi maestri della suspense corrono più dei giocatori e più dello stesso pallone, e a ritmo vertiginoso raccontano una partita che solitamente non ha molto a che vedere con quella che uno sta guardando.

In questa cateratta di parole, passa sfiorando la traversa il tiro che uno ha appena visto accarezzare il cielo, e corre un pericolo

serissimo di gol la porta nella quale il ragno sta tessendo la sua tela, da palo a palo, mentre il portiere sbadiglia. Quando si conclude la vibrante giornata nel colosso di cemento, arriva il turno dei commentatori. Prima i commentatori avevano interrotto varie volte la trasmissione della partita per indicare ai giocatori che cosa dovevano fare, ma questi non avevano potuto ascoltarli perché erano impegnati a sbagliare.¹

Mi sembra che sia più lusinghiero quanto racconta Orhan Pamuk in *Romanzieri ingenui e sentimentali*, il suo ciclo di Norton Lectures del 2009:

Quando ero ragazzo, a Istanbul negli anni Sessanta, prima che in Turchia ci fosse la televisione, mio fratello e io ascoltavamo le radiocronache in diretta delle partite di calcio. Il cronista forniva una descrizione dal vivo, trasformando in parole ciò che vedeva e permettendo a me e mio fratello di farci un'idea di quanto avveniva allo stadio, che conoscevamo per esperienza diretta. Forniva descrizioni precise dei movimenti in campo di un giocatore, della finezza di un passaggio, dell'angolazione del pallone mentre si avvicinava alla porta sul lato del Bosforo. Siccome ascoltavamo regolarmente il cronista e ci eravamo abituati alla sua voce, al suo stile e giri di frase – esattamente come facevamo leggendo i nostri scrittori prediletti –, eravamo bravissimi a trasformare le sue parole in immagini, e ci sembrava di assistere alla partita. Diventammo fanatici delle dirette radiofoniche, sviluppando un intenso rapporto personale con la voce e il linguaggio del cronista, così che ascoltare la diretta ci dava quasi altrettanta soddisfazione che vedere la partita allo stadio. I piaceri di scrivere e leggere un romanzo sono molti simili a quelle che derivano da questo tipo di ascolto. Ci facciamo

l'abitudine, li desideriamo, e ci rallegra il nostro stretto rapporto con il narratore. Proviamo la gioia di vedere, e di mettere altri in condizione di vedere, attraverso le parole.²

Questa memoria meravigliosa è, oltre che uno spaccato sull'adolescenza di Pamuk, uno straordinario grandangolo sull'infanzia del genere-radiocronaca; è una pagina di estetica, un omaggio al potere, direi al sortilegio del racconto sportivo. Ci parla delle attitudini plastiche che ha una radiocronaca ben fatta, capace di restituire con vividezza il reale (un greco avrebbe detto con *enárghēia*), e di produrre un effetto di induzione magnetica, che spinge la letteratura verso l'epica. È il seme dell'affabulazione, serbato con gelosia da colui che diverrà un premio Nobel; qualcosa che ha a che fare con il tempo inattuabile degli eroi, ma anche con una lirica leggera, in stato di grazia.

D'altronde, non è stato un poeta come Umberto Saba a trarre un canto minimalista, un'epica povera dal «portiere caduto alla difesa | ultima vana, contro terra ceda | la faccia, a non veder l'amara luce. | Il compagno in ginocchio che l'induce, | con parole e con mano, a rilevarsi, | scopre pieni di lacrime i suoi occhi. | La folla – unita ebbrezza – par trabocchi | nel campo | Intorno al vincitore stanno, | al suo collo si gettano i fratelli. | Pochi momenti come questo belli, | a quanti l'odio consuma e l'amore, | è dato, sotto il cielo, di vedere. | Presso la rete inviolata il portiere | l'altro – è rimasto. Ma non la sua

¹ EDUARDO GALEANO, *Splendori e miserie del gioco del calcio*, traduzione di Pier Paolo Marchetti, Milano, Sperling & Kupfer, 2012 (disponibile su Google Books).

² ORHAN PAMUK, *Romanzieri ingenui e sentimentali*, traduzione di Anna Nadotti, Torino, Einaudi, 2012, p. 72.

anima, | con la persona vi è rimasto sola. | La sua gioia si fa una capriola, | si fa baci che manda di lontano. | Della festa – egli dice – anch’io son parte»³? Sentite come in questo famoso componimento, significativamente intitolato *Goal*, l’immediatezza della radiocronaca ha finito per contagiare, con felice epidemia, i moduli della poesia. E ciò forse accade in modo ancora più palese nell’ultimo dei nostri esempi liminari. È solo uno dei tanti esempi possibili: stando solo all’Italia, si potrebbe parlare della partita Inter-Juventus della *Domenica sportiva* di Vittorio Sereni, o della Lucca-Genoa di *Fiori d’improvviso* di Giovanni Giudici, o ancora della geniale *Partita di calcio* di Roberto Roversi... Scelgo invece dei versi di Giovanni Raboni, in cui ci è dato di misurare lo scarto tra i sogni del giorno prima e il mesto presente:

Il tiro, maledizione, ribattuto | sulla linea nell’ultima convulsa | mischia a portiere | nettamente fuori casa, fuori causa, col dito | mignolo, con le spalle, con l’occipite, con | la radice del naso | dall’avversario accorso, guarda caso, | da metà campo – o forse (chi capiva | più niente con quel brio) dal compagno | che va in cerca di gloria | a scapito evidente degli schemi | non più tardi di ieri ribaditi | nella fantastica pace del ritiro | dal mister quando ancora | tutto, anche vincere, anche | azzeccare questo tiro teso, ardente, tra decine | di gambe e lentamente | spalancando la bocca | correre verso il centro, rotolarsi | nell’erba, in lenta muta sfida stendere | le braccia al cielo era possibile...⁴

Qui si avverte che c’è da un lato il fantasticare del ritiro (e si faccia caso all’agglutinarsi del linguaggio specialistico, felicemente mimato: gli schemi, il mister), dall’altro la malora – anzi, la «maledizione» – di quella sorpresa dell’ultimo minuto.

La poesia di Raboni s’intitola *Zona Cesarini*. Come recita la rubrica di un settimanale che vanta innumerevoli tentativi di imitazione, «forse non tutti sanno che» quest’espressione deriva dal calciatore Renato Cesarini, mezzala della Juventus nella prima metà degli anni ’30, il quale realizzò diversi gol nei minuti finali di partita anche contro avversari di rango come il Napoli e il Torino. La locuzione fu coniata in occasione di un incontro tra nazionali, tra Italia e Ungheria, che fu risolta al 90’ (quindi ancora nel tempo regolamentare) da una rete di Cesarini che decise il risultato in favore degli Azzurri, vittoriosi per 3-2. La domenica dopo un giornalista d’ingegno, Eugenio Danese, parlò appunto di “caso Cesarini” riferendosi a una rete segnata all’89’ in una partita di campionato (allora il campionato si giocava tutti insieme: come tutti o quasi tutti i presenti ricorderanno, l’epos di *Tutto il calcio minuto per minuto* era un epos composto di storie intrecciate, una delle invenzioni più belle che ci siano state sottratte dalla società dello spettacolo). Questa vicenda di conio linguistico di un’espressione di enorme fortuna, poi esondata anche al di fuori del gergo giornalistico, mi sembra esemplare: ci parla

³ UMBERTO SABA, *Goal*, in *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori (“I Meridiani”), 2011, p. 444.

⁴ GIOVANNI RABONI, *Zona Cesarini*, in *Tutte le poesie* (1949-2004), a cura di Rodolfo Zucco, Torino, Einaudi, 2014, pp. 181-182.

del formidabile potere plastico (*esemplastico*, avrebbe detto Samuel Coleridge) che hanno i telecronisti e i giornalisti sportivi, i quali palleggiano, insieme, con lo sport più bello e popolare del mondo e con lo strumento più democratico e più pericoloso del mondo. Il calcio e la lingua. Un'invenzione del loro codice privato, del loro idioletto, diviene immediatamente di tutti: in termini saussuriani, la *parole* diviene *langue*. È un miracolo. A proposito della zona Cesarini, ha scritto una volta Alessandro Baricco, bariccheggiando oltre ogni limite: «Cesarini, proprio lui: quando dai il tuo nome a un pezzetto di Tempo – il quale è solo di dio, dice la Bibbia – qualcosa nella vita lo hai fatto»⁵.

2.

Un giorno Pier Paolo Pasolini, uno che amava il calcio giocato ma anche quello cantato in poesia, dichiarò in un'intervista a «L'Europeo»:

Il calcio è l'ultima rappresentazione sacra del nostro tempo; è rito nel fondo, anche se è evasione. Mentre altre rappresentazioni sacre, perfino la messa, sono in declino, il calcio è l'unica rimastaci.⁶

Il calcio secondo lui era quella pratica sportiva di massa uscita indenne e incorrotta dalla guerra, anche se praticata indistintamente sotto le dittature come nelle nazioni a regime democratico. Un'altra

volta si lanciò in una comparazione virtuosistica tra il calcio e la lingua:

Il football è un sistema di segni, cioè un linguaggio. Esso ha tutte le caratteristiche fondamentali del linguaggio per eccellenza, quello che noi poniamo subito come termine di confronto, ossia il linguaggio scritto-parlato. Infatti le “parole” del linguaggio del calcio si formano esattamente come le parole del linguaggio scritto-parlato.⁷

Come quest'ultimo si forma attraverso le combinazioni dei “fonemi” (in italiano, le 21 lettere dell'alfabeto), così la partita di calcio si avvale nella sua costruzione di ventidue podemi che costituiscono, in una combinatoria infinita, un discorso regolato da vere e proprie norme sintattiche. La partita è «un vero e proprio discorso drammatico». I cifratori di questo linguaggio sono i giocatori, noi, sugli spalti, siamo i decifratori: in comune dunque possediamo un codice. Infine, come ogni lingua, anche il calcio ha il suo momento puramente «strumentale» rigidamente e astrattamente regolato dal codice, e il suo momento «espressivo»⁸.

Il discorso proseguirebbe, ma non ho spazio: mi fermo a questi assiomi (che non possono non richiamare la teoria dei «giochi linguistici» di Wittgenstein). Per dire che la prosa dei telecronisti e dei commentatori fa esattamente questo: anzi, è una retorica al quadrato, è un *metadiscorso*. Deve trarre un *mythos* (la parola *mythos* in greco sta per mito, ma

⁵ ALESSANDRO BARICCO, *Il nuovo Barnum*, Milano, Feltrinelli, 2016 (disponibile su Google Books).

⁶ PIER PAOLO PASOLINI, Intervista a cura di Guido Gerosa, «L'Europeo», 31 dicembre 1970.

⁷ ID., *Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori*, «Il Giorno», 3 gennaio 1971.

⁸ *Ibidem*.

innanzitutto per racconto) e un epos di secondo grado da qualcosa che è già in sé articolato come un logos. Lo fa con gli espedienti più diversi. Lo fa con una modulazione raffinata e diversificata, per quanto velocissima, dei tempi verbali. Lo fa con l'impiego di parole straniere, ormai invalse nell'uso, e di neologismi di larghissima e stratificata diffusione. Lo fa con la vividezza di cui ci ha parlato Pamuk, e che naturalmente è diversissima quando si tratta di fare una telecronaca, e si deve quindi inseguire e decodificare o – manzonianamente – ‘rifare le polpe’, cioè dare nuova linfa e una sorta di ridondanza a ciò che lo spettatore *sta già vedendo*. Lo fa con una narrazione a *suspense*, fatta di modulazioni della voce e di ermeneutica e drammatizzazione delle pause (per pensare alle trasfigurazioni letterarie, sale alla mente quel bellissimo racconto che è *Il rigore più lungo del mondo* di Osvaldo Soriano, o certe pregevoli cose del primo De Giovanni). Lo fa con una recursività sia topica che diffusa, che tende anche in questo a restituire un epos (non sono le formule, gli epiteti esornativi a fondare la «tecnologia della parola» omerica di cui ha parlato Walter Ong?⁹), e dà vita a veri e propri ritornelli («l'arbitro manda tutti sotto la doccia»). Lo fa attraverso quella che oggi chiamiamo, ancora con Ong, «oralità secondaria»: ce ne accorgiamo quando l'organizzazione sintattica della frase della telecronaca (che solitamente,

ha scritto Giuseppe Cusmano, si sviluppa «attraverso la paratassi e la giustapposizione di brevi enunciati monoproposizionali, cui si associa un uso assai frequente dello stile nominale, nel tentativo di adeguarsi alla velocità e all'immediatezza delle azioni di gioco»¹⁰), rivela invece una stretta dipendenza, sia pur non dichiarata, dalla scrittura anziché, come ci si aspetterebbe, dall'oralità. È una

nuova oralità, non spontanea come quella primaria, precedente alla scrittura, ma determinata e influenzata dall'uso della scrittura; ovvero un'oralità di ritorno che vuole essere consapevolmente informale per sfruttare al massimo grado l'efficacia comunicativa del parlato.¹¹

Faccio un solo (ma estremo) esempio. Caressa, Roma-Lazio, 31 ottobre 2007:

Il derby è *come un gatto* / il derby è *come il gatto* della strega / s'annida e guarda lì lontano / entra nei pensieri / e non sai come fare a scacciarlo / ogni tanto ti blandisce e ti struscia / ogni tanto invece graffia / si muove di scatto / oppure sta immobile / fisso / lascia che non succeda nulla / *non ti puoi mai fidare* del gatto della strega / *non ti puoi mai fidare* del derby / figuriamoci ad Halloween.¹²

Certo, questa del “gatto della strega” è un'immagine un po' estrema. Più ordinariamente, il *mythos* moderno del calcio si avvale di continuo di metafore, alcune delle quali ormai divenute tropi, catacresizzate: a uno dei più colti e raffinati

⁹ Cfr. WALTER J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, traduzione di Alessandra Calanchi, Bologna, il Mulino, 2014.

¹⁰ GIUSEPPE CUSMANO, *Appunti sul parlato delle telecronache calcistiche*, in «Illuminazioni», n. 26, 2013, p. 40.

¹¹ *Ibidem*.

¹² FABIO CARESSA, Presentazione del match Roma-Lazio, 31 ottobre 2007.

cronisti del secolo passato, Gianni Brera, uno specialista come Pier Vincenzo Mengaldo ha dedicato un'analisi attenta, indicando come alcuni conî linguistici e immagini iperboliche del "principe della zolla", ad esempio *melina* e *cannonata*, si siano poi lessicalizzati e tecnicizzati. E abbiano costituito una rete di immagini, in termini retorici una «topica», che allude al campo della tattica e della poliorcetica, insomma di un'*ars bellica* che non è più selvaggia, ma strategica. Lo studioso sottolinea insomma come sempre più la partita di calcio sia divenuta, nel racconto dei cronisti, un'agone di cervelli, di calcoli, di geometrie, più che una turba confusa tra corpi: così il metaforeggiare è sempre più debitore al campo della balistica, è sempre più tecnico.

Ciò non leva la possibilità di accensioni ad altissimo tasso figurale: si pensi a certi incipit affabulatori di Caressa, che, come è stato notato, sono remotissimi dalla sobrietà di un Carosio, di un Martellini o di un Pizzul (insomma, l'eclisse dalla triplice esultanza di «Campioni del mondo! Campioni del mondo! Campioni del mondo!», Spagna 1982, a «Andiamo a Berlino! Andiamoci a prendere la Coppa!», Germania 2006). E questo è tanto più vero se si tratta di un "discorso della Nazione", cioè se gioca l'Italia; se poi si tratta di patrie immaginate più piccole e municipalistiche, come è oggi più frequente con l'avvento del digitale e della pay-tv, la scommessa è proprio quella di sviluppare (attraverso l'enfasi e la

socializzazione di uno *slang* idiosincratico e insieme carismatico, contagioso) l'empatia, di farsi sacerdoti di un rito laico. Ha scritto Javier Marías:

L'ideologia, la religione, la moglie o il marito, il partito politico, il voto, le amicizie, le inimicizie, la casa, le auto, i gusti letterari, cinematografici o gastronomici, le abitudini, le passioni, gli orari, tutto è soggetto a cambiamento e anche più di uno. La sola cosa che non sembra negoziabile è la squadra di calcio per cui si tifa.¹³

Insomma, la comunità di riferimento diviene, più che un villaggio globale, un 'villaggio glocale', come si dice oggi con efficace *mot-valise*: i cui utenti interagiscono, vogliono dire la loro – con l'avvento dei social è ancora più vero che ogni italiano crede di essere il miglior allenatore possibile; ma, se è per questo, anche il miglior premier, il miglior giudice di Sanremo etc. – in programmi televisivi e radio, esprimere le proprie opinioni sul web. Ciò implica una necessaria democratizzazione del linguaggio sportivo (qualcuno ha detto che oggi sarebbe impensabile una *Domenica Sportiva* come la facevano i dottissimi Ciotti o Brera: il quale era infarcito di Gadda); inoltre il flusso continuo del medium 'liquido' ha prodotto il nuovo dispositivo della diretta web, cioè una telecronaca che (ancora un fenomeno di oralità secondaria) si fissa nelle parole scritte sul video del pc, e persino di immagini iconizzate in grafiche semplici, di immediata lettura, anzi visione, sugli schermi degli smartphone.

¹³ JAVIER MARÍAS, *Selvaggi e sentimentali. Parole di calcio*, traduzione di Glauco Felici, Torino, Einaudi, 2002, p. 78.

E anche la distinzione, che ancor oggi credo si insegni alla prima lezione di giornalismo, tra cronaca e commento tende a sfumare, o almeno si permuta in un'alternanza dinamica. Dopo decenni di suddivisione netta del campo di enunciazione (per cui il logoteta era dapprima il radio o telecronista, e poi uno o più opinionisti), adesso siamo abituati a una compenetrazione dei due ruoli, che si passano il microfono essendo deputati rispettivamente al racconto e al commento (al discorso e al metadiscorso), sempre in diretta. C'è di più: adesso a narrare la storia è qualcuno che è padrone della tecnica del gioco non per esperienza indiretta ma per «esperienza vissuta». E qui si aprirebbe un discorso troppo complesso su un ragionamento cruciale che aveva fatto nel 1936 Walter Benjamin, paventando l'eclisse del narratore come persona di consiglio, capace di tramandare la tecnica, nella società dell'informazione. Benjamin aveva parlato della bottega come di un luogo in cui ogni artigiano era stato garzone errante in gioventù, e aveva fatto esperienza del mondo. Possiamo dire che il giornalismo sportivo, questo esito estremo della società dell'informazione, ha paradossalmente fatto tesoro di quell'intuizione.

3.

D'altro canto, i migliori telecronisti e radiocronisti hanno sempre ambito, e talvolta con esiti eccellenti, a essere *narratori* nel senso più pieno della parola. Tra i personaggi che popolano l'ultimo, recentissimo romanzo di Tiziano Scarpa, *Il*

cipiglio del gufo, c'è un radiocronista anziano e celebre, soprattutto per la sua voce rauca e per la proprietà di linguaggio (qualcuno ha detto che Scarpa sta parlando, *per speculum in aenigmate*, di Sandro Ciotti). Un radiocronista capace come nessun altro di dare agli ascoltatori l'idea che quegli stessi eventi siano proprio le parole a provarli. Ecco come racconta la sua ultima prestazione:

Feci quello che dovevo fare. Descrissi. Circumnavigai i miei giri di frase; tirai a lucido loschi modi di dire facendoli sembrare nuovi di zecca per l'occasione... mescolai l'inaudito al banale... tartassai senza requie la metrica infantile di una filastrocca improvvisata... coagulai complicati concetti in un'unica interiezione.¹⁴

E sentiamo come risponde alla domanda di Nepomuceno Diaz, scrittore-ombra chiamato a scriverne l'autobiografia, sul perché sia stato assoldato da una società di calcio prestigiosa per fare la cronaca degli allenamenti. Risponde così: «Be', li spronava a essere all'altezza delle mie parole»¹⁵. Questo radiocronista-Tirteo ha come unico *target* gli stessi calciatori.

Realtà alternative, non raccontate, ma create da un cronista-demiurgo. Prima di «mandarvi a prendere un thè caldo» racconto un'ultima storia (stavolta non di calcio ma di basket), rifacendomi parassitariamente a un recente saggio di Pasquale Palmieri, giovane e bravo storico della Federico II. È una storia che hanno narrato Federico Buffa e Carlo Pizzigoni, come molte altre (lo scontro fra Germania

¹⁴ TIZIANO SCARPA, *Il cipiglio del gufo*, Torino, Einaudi, 2018, p. 47.

¹⁵ *Ivi*, p. 261.

Ovest e Germania Est nei mondiali di calcio del 1974, il trasferimento dei Dodgers da Brooklyn a Los Angeles, la partecipazione del Camerun a “Italia 90”...), che le hanno trasformate in altrettante finestre attraverso le quali osservare realtà sociali, culturali, politiche, religiose.

Il 2 marzo del 1962 Wilt Chamberlain, uno dei cestisti più noti di sempre,

mise a segno 100 punti in una sola partita, assicurandosi un primato che ancora oggi resta imbattuto e teoricamente inavvicinabile. Vestiva la maglia del Philadelphia Warriors e gli avversari di turno erano i New York Knicks. Per decenni cronisti di tutto il mondo hanno raccontato questo evento affermando di essere stati testimoni diretti della straordinaria serata del Madison Square Garden.¹⁶

In realtà quella partita non si giocò nella celebre arena di New York, bensì in una piccola palestra di Hersey in Pennsylvania, davanti a soli 4000 spettatori. Non abbiamo documenti video che comprovino l'evento, ma solo

il nastro di un resoconto radiofonico, un referto arbitrale e una foto – divenuta iconica – che ritrae un cartello con una scritta celebrativa stretto fra le mani del sorridente cestista. Insieme all'eterno rivale Bill Russel, Wilt Chamberlain cambiò la storia del gioco inventato da James Naismith. Fin dall'inizio degli anni Cinquanta, la pallacanestro si distinse per la sua capacità di contrastare il razzismo e di promuovere l'integrazione negli Stati Uniti, ma l'atteggiamento verso il gigante di Philadelphia non fu di certo privo di contraddizioni. I membri del quartier generale della

National Basketball Association espressero perplessità di fronte al suo assoluto dominio atletico e tecnico, al punto tale da essere indotti a cambiare le regole pur di impedirgli di creare eccessivi squilibri in campo.¹⁷

Ancora oggi, molti operatori dell'informazione sostengono che il 2 marzo 1962 sia un giorno come gli altri: il leggendario primato non sarebbe altro che il frutto di una trama narrativa di pura finzione. E quindi dobbiamo ammettere la possibilità della radiocronaca come invenzione di “mondi eterecosmici” e di una “post-verità”. Magari ci ragioneremo su un'altra volta.

¹⁶ PASQUALE PALMIERI, *Raccontare lo sport. Cronaca, memoria collettiva e storia*, in «SigMa», vol. 2, 2018, p. 123.

¹⁷ *Ivi*, pp. 123-124.

Maria Castaldo

'Nzularchia di Mimmo Borrelli o il male della stirpe

In un grembo buio e umido – riparo dai lampi e tuoni di fuori, ma non da quelli che dentro i personaggi di *'Nzularchia* si scateneranno – una tempesta piomba come una scarica di verità seppellite, a lungo covate nell'inconscio. Più che un'azione, quella di *'Nzularchia* è il progressivo disvelamento di un male che corrode dall'interno, e soprattutto della sua eziologia. Come i muri dell'edificio in cui la scena è ambientata sono invasi dalla muffa che a poco a poco si fa padrona, così questo male si diffonde all'interno dei personaggi come fosse un cancro contagioso, che ha certamente origine in Spennacore, un brutale camorrista che anche dopo la fine della sua carriera malavitosa continuerà a seminare disgrazia, diventando l'aguzzino di suo figlio Gaetano, costretto a nascondere dai boss rivali.

Nel testo è ricorrente la sfera semantica relativa alle viscere, e infatti sembra proprio questo il nucleo da cui il male prende le mosse, la regione in cui si annida per poi metastatizzare coinvolgendo tutte le altre facoltà dell'individuo, e si

serve di un elemento preciso per farlo: la paura. Paura e viscere caratterizzano uno dei primi traumatici episodi dell'infanzia di Gaetano: a sette anni, il padre lo invita a superare la paura dell'acqua, accompagnandolo sulla spiaggia di Torregaveta. Lo spoglia «cu na flemma ca vuleva dicere niente e tutte cose»¹ e, dopo una lapidaria minaccia, lo costringe a gettarsi nel gelido mare di novembre; rivivendo quel ricordo, il ragazzo parlerà di crampi e «impruvvisa mossa 'i viscere»², sensazioni che annichiliscono tutte le altre: «'U ffriddo?!... E chi 'u ssenteva? Tenevo na paura che sulo Ddio sapeva comme s'arrevutava 'ncuorpo»³. Tra l'altro, più avanti viene citata un'antica credenza, che sopravvive in un'espressione idiomatica dialettale, secondo cui un forte spavento arrecato ad un bambino provocherebbe la formazione di lunghi vermi nel suo intestino. Quello del battesimo in mare è uno spaventoso episodio di umiliazione che Gaetano subisce in tenera età e che alla paura dell'acqua, legittima soprattutto per un bambino, non fa che aggiungere ed associare altri e più profondi

¹ «con la consueta flemma del suo solito dir niente e tutto» (MIMMO BORRELLI, *'Nzularchia*, Milano, Baldini&Castoldi, 2017, p. 32). Di qui in poi i riferimenti a *'Nzularchia* in forma abbreviata con la sola indicazione dei

numeri di pagina.

² «improvvisa danza delle viscere» (p. 28).

³ «Il freddo?!... E chi poteva sentirlo? Avevo una paura che solo Dio sapeva come mi si arrovellava in corpo» (p. 34).

motivi di paura. Senza alcun dubbio, esso pone le basi per quell'accumularsi di bile che si protrarrà per tutta la sua vita, dal quale potrà cercare sollievo solo in un'esplosione di vendetta.

Quanto alla bile, è l'antica teoria umorale di Ippocrate a teorizzare che la salute dell'organismo dipenda dall'eucrasia, l'equilibrio dei quattro umori che lo compongono e ai quali sono associati i quattro elementi della natura. Tra questi, la bile gialla o collera, prodotta dal fegato, il cui eccesso provocherebbe nient'altro che la *'nzularchia* del titolo, l'itterizia. La teoria di Ippocrate pose le basi per la medicina sia antica che medievale, essendo stata ripresa da Galeno e in seguito ancora da Isidoro di Siviglia. Soprattutto a questi autori si deve un'associazione tra disposizioni patologiche e disposizioni dell'animo, quindi lo sviluppo di una vera e propria dottrina dei quattro temperamenti, che riconosce nel collerico un individuo dai precisi connotati fisici: magro, asciutto, dal portamento fiero. Isidoro di Siviglia, rifacendosi costantemente alla medicina greca, descrive le passioni che nascono dal sangue e dalla bile, legandole all'aggettivo *oxys*, che copre un'ampia gamma di significati, tra cui "acre", "repentino", "irascibile", "acuto"⁴: questi aggettivi sembrano sufficientemente esplicativi per caratterizzare il tipo di disturbi a cui si fa riferimento. Non stupirà dunque che al carattere bilioso sia associato l'elemento del fuoco, che solo dall'acqua può essere

compensato, dalla tempesta che Spennacore invoca coi suoi «Soscia, so'!! [...] Vott'abbascio, vo'!!»⁵, la tempesta che fuori incollerisce mentre i protagonisti scavano il fondo del ventre in cui si trovano.

E proprio l'elemento del fuoco governa Gaetano: non può essere trascurato il legame imprescindibile dell'opera di Borrelli con la sua terra, terra *flegrea*, che arde, terra di scontri tra dèi e giganti, alle cui imprevedibili furie si attribuiscono i sussulti ctonî della piccola penisola a ovest di Napoli, che si allunga in mare verso le isole di Procida e Ischia, nate anch'esse dalle fiamme e dalla lava, da eruzioni di vulcani ormai sommersi. E ancora, oltre al fuoco, un altro elemento predominante della zona flegrea è il giallo intenso dello zolfo, colore simbolo di tutta la narrazione di *'Nzularchia*, che crea un'atmosfera rappresentata perfettamente nella messa in scena del Teatro Stabile di Napoli che vede alla regia Carlo Cerciello e alle scene Roberto Crea⁶. Le parole di un poeta conterraneo di Borrelli, Michele Sovente, dipingono con intensità la rilevanza che quest'elemento naturale assume nella regione, e in particolare nei suoi abitanti:

Ma, sopra tutti, in certe particolari giornate, soprattutto d'autunno e d'inverno, e in certe serate umide, spiccava l'odore di zolfo. Sovrano, esso impregnava l'aria come una spezia piccante il cibo, e insaporiva i pensieri. Veniva a ondate flessuose, come se attraversasse un'invisibile barriera fatta di cemento,

⁴ ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiae*, IV 5-6.

⁵ «Soffia, soffia!! [...] Butta giù, butta!!» (pp. 10-12).

⁶ M. BORRELLI, *'Nzularchia*, regia di Carlo Cerciello, Napoli, Teatro Stabile, 2007 ([youtube.com/watch?v=tgVyNEuXFd4](https://www.youtube.com/watch?v=tgVyNEuXFd4)).

di ghisa, di pietre, e s'incuneava con forza dappertutto, in crepe e crepacci, il sulfureo precipitato della Solfatara di Pozzuoli. Associare quello strano, insistente effluvio, oscillante tra l'aflore e il pizzicore, all'arsa plaga dove ribolle l'anima profonda dei Campi Flegrei, la loro tellurica essenza, era pressoché spontaneo, anzi automatico. Lo zolfo finiva per identificarsi non solo con il popolo puteolano, ma rappresentava un tesoro nascosto, una risorsa ben più che geofisica, una sorta di energia primordiale i cui effetti riguardavano sia l'ambiente propriamente detto, sia la sfera emotiva e affettiva.⁷

Tutta quest'energia sembra materializzarsi in un'intera sequenza in cui i sentimenti di Gaetano, incalzati dall'eco di Spennacore, erompono come lava ardente. Non si tratta della tenue fiamma che si diffonde *sub artus*, ma di qualcosa che avvampa e cresce più in profondità, e solo in seguito arriva in superficie, manifestandosi ad esempio nel colorito della pelle, che varia da roseo, a giallo, a bianco. Le sue parole descrivono moti dell'animo che, esacerbandosi, assumono carattere fisico: volendo restare nel lessico della malattia, si tratta di una vera e propria psicosomatizzazione, i cui sintomi vengono rievocati in un'anamnesi rivolta a Picceri', oltre che al lettore e allo

spettatore. È un crescendo di sensazioni in cui è ancora e sempre la paura a determinare vomito e ripugnanza, tremori e spasmi, sudori freddi e schiuma gialla ai lati della bocca, per poi infine giungere all'assuefazione, alla calma apparente:

GAETANO E proprio quanne sta freva, sta specie 'i 'nzularchia raggiunge l'apice del suo decorso infettivo, 'mpruvvisamente solo allora ti ci abbitui, tuorne a riciata' liberamente comme a na vota, nu poco abbrucatiello, chesto è avero! Ma nun siente cchiù dolore, nun pruove cchiù fatica e saje pecché? Pecché te si' assuefatto. Sei al sicuro: rachitico, depresso, malsicuro nella noiosa realtà di quattro mura, 'nzerrato, confezionato sottovuoto dint' 'a na busta 'i cellofan.

[...] sembrerebbe che da un momento all'altro tutto sia istantaneamente cambiato, che tutte le tue fobie siano ormai sublimare...

SPENNACORE Ma nunn'è avero...

GAETANO Ancora una volta ci inganniamo. Quel morbo, chella frenesia ha abdicato a favore di un'altra piaga: la minaccia o dir si voglia paura della rottura di tale equilibrio...

SPENNACORE 'Nzomma te faje sotto!?

GAETANO Sì, e precisamente che qualcuno possa disturbare il tuo oblio introducendosi dint' 'a cammera a gas della tua esistenza.

SPENNACORE N'ata paura ancora.⁸

confezionato sottovuoto in una busta di cellophane.

[...] sembrerebbe che da un momento all'altro tutto sia istantaneamente cambiato, che tutte le tue fobie siano ormai sublimare...

SPENNACORE Ma non è vero...

GAETANO Ancora una volta ci inganniamo. Quel morbo, quella frenesia ha abdicato a favore di un'altra piaga: la minaccia o dir si voglia paura della rottura di tale equilibrio...

SPENNACORE Insomma te la fai addosso!?

GAETANO Sì, e precisamente che qualcuno

⁷ MICHELE SOVENTE, *Zolfo*, Napoli, Dante&Descartes, 2004, pp. 11-14.

⁸ GAETANO E proprio quando questa febbre gialla di paura, questa specie di itterico male dell'arco raggiunge l'apice del suo decorso infettivo, improvvisamente, solo allora ti ci abbitui, torni a rifiutare liberamente come una volta, un po' arrochito nella voce, questo è vero! Ma non senti più dolore, non provi più fatica e sai perché? Perché ti sei assuefatto. Sei al sicuro: rachitico, depresso, malsicuro nella noiosa realtà di quattro mura, murato vivo,

E proprio “febbre” e “frenesia” sono sintomi che si ritrovano identici nella trattazione di Isidoro di Siviglia, dal quale ricaviamo anche l’affinità tra il secondo termine e i verbi latini *frendo* e *infrendo*, entrambi afferenti alla sfera semantica della rabbia, con particolare riferimento all’immagine del digrignare i denti. Subito dopo, egli parla anche di *synanchis*, descritta come *continentia spiritus*, ossia una forma di angina che provocherebbe senso di soffocamento e costrizione alla gola⁹. Questi angosciosi disturbi ci danno una precisa immagine di come ciò che viene accumulato e represso possa scalpitare per uscire fuori: quasi a emergere dalle profondità del ventre da cui ha origine, il male sembra cercare la sua strada fuori attraverso le vie respiratorie; quando occupa la gola provoca soffocamento, quando arriva alla bocca, ultima via d’uscita, è come trattenuto dai denti. A tal proposito, potrebbe essere particolarmente appropriato richiamare la specifica distinzione che Aristotele pone tra individui irascibili, collerici e rancorosi: dei primi due sarebbe tipico l’impeto, da cui scaturisce una rabbia che può scagliarsi in maniera repentina contro chiunque e per qualsiasi motivo, ma che con la stessa rapidità sa spegnersi. Diverso il discorso quando si parla di rancore:

I rancorosi, al contrario, fanno fatica a calmarsi e rimangono arrabbiati per molto tempo; infatti trattengono l’impeto. La quiete, poi, torna dopo che hanno ricambiato l’insulto. Infatti la vendetta pone fine

possa disturbare il tuo oblio introducendosi nella camera a gas della tua esistenza.

SPENNACORE Un’altra paura ancora (pp.

all’ira, producendo piacere al posto del dolore. Ma, se questo non accade, sentono il peso dell’ira; infatti, dato che essa non viene espressa, non c’è nessuno che possa convincerli a calmarsi e, d’altro canto, per digerire l’ira <che cova> in se stessi, ci vuole del tempo.¹⁰

Questa definizione sembra ben adattarsi al personaggio di Gaetano, il cui rancore dunque, come abbiamo visto in precedenza, nasce e si sviluppa già nell’innocente culla della sua infanzia.

Ma c’è un altro personaggio ancora più emblematico in tal senso, innocente perché mai nato, e perché mai nominato: Picceri’. Questo è il solo vezzeggiativo con cui il lettore può identificarlo e grazie al quale gli altri personaggi possono rivolgergli, in mancanza di un altro più pregnante e definitivo segno di riconoscimento. E dunque di che colpa può essere tacciato chi non ha avuto neanche il tempo di ricevere un nome proprio? Nei suoi dialoghi con il fratello-amico che si rivelerà essere Gaetano, emerge una vita mai vissuta, che non ha potuto accumulare ricordi, e per questo gli conferisce un’essenza sospesa, come di fantasma. Nella sua mente nient’altro che una torbida palude in cui Gaetano cerca insistentemente di riesumare volti e immagini risalenti a vent’anni prima: anche in questo caso torna l’importanza del nome.

Egli cita, infatti, luoghi specifici della zona flegrea, nomi e cognomi, soprannomi, una serie dettagliata di giochi di bambini, eppure per Picceri’ a questi appellativi non corrisponde nulla di

66-68).

⁹ ISIDORO DI S., *Etymologiae*, IV 6.

¹⁰ ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, IV 5.

familiare, né avviene in lui una reazione epifanica che attesti l'esistenza del suo passato. Le sue risposte incespicano tra esitazioni e vari «Nun me ricordo», fino a scoppiare in pianto quando Gaetano, preso da una furia cieca, continuerà a ossessionarlo chiedendogli quale sia la sua casa, citando ancora precise zone di Torregaveta, «'u scoglio r' 'u Vichingo... 'a Chiaja r' 'i puorche... fore 'u ponte?» e infine reiterando contro di lui un grido, «'U nomme!»¹¹, che, se letteralmente prova a rievocare il nome del paesino natale di Picceri', potrebbe in realtà far riferimento anche al nome di battesimo, sacramento mai ricevuto dal non-nato. Non è l'unico contesto in cui quest'ultimo non riesce a rispondere alle sollecitazioni del passato in cui il fratello inesorabilmente scava, ed è singolare che Gaetano continui a narrare storie avvenute ben vent'anni prima pretendendo che il suo così giovane interlocutore ricordi. Il brindisi a cui lo costringe è esemplare in tal senso: quando Picceri' alza il bicchiere esclamando «Ai nostri ricordi», Gaetano risponderà «Soprattutto... ai tuoi» (p. 56), e il lettore e lo spettatore non possono che domandarsi quali e se essi siano mai stati. È lo stesso Borrelli a chiarire in un passaggio che le lacune della memoria del ragazzo non sono volontarie, bensì forzate: lui *non può* ricordare.

Si comprende, alla fine del testo, che il delitto più efferato di Spennacore è stato commesso nei confronti di Picceri'

proprio vent'anni prima, quando si scagliò letalmente con un coltello contro la madre adultera e la vita che portava in grembo, davanti agli occhi dell'inerte Gaetano di appena dieci anni. L'atrocità del male sceglie come vittima una creatura ancora non del tutto creata, a cui il fratello dirà: «Un feto, chesto si'! Na criatura 'i Ddio, cu 'i mmanelle 'i zucchero annanz' 'a vocca, 'nchiusa... dint' 'a placenta, in parte ancora amorfa, immobile, 'nnucente»¹²; dunque un feto, parola nella cui radice greca *phyo* è il senso intrinseco di far nascere, divenire, creare, germogliare, *essere*. Nulla di tutto ciò toccherà realmente a Picceri', si compirà bensì come sogno allucinato dello stesso Gaetano. In parte quest'ultimo sembra essere consapevole dell'inconsistenza della sua realtà, è come se alcune sue espressioni tradissero ciò a cui ha assistito, il trauma che silenzioso l'accompagna. Difatti, quando Picceri', vessato e spaesato, si chiede cos'abbia fatto di male per ritrovarsi in una situazione tanto spaventosa quanto incomprensibile, lui ne riconosce l'innocenza, gli dice che è «'nnucente, ghianco, linto e pinto comm' 'u fazzoletto 'i mano a 'Mmaculata»¹³; lo definisce, poi, come il fratello mai avuto; e ancora, nelle prime battute del testo, quando tutta la situazione è ancora vaga e oscura anche per il lettore, Gaetano gli si rivolge con una significativa imprecazione «[...] Nun te muovere, nun battere ciglie! Fallo pe' chella bbona

¹¹ «lo scoglio del Vichingo... la Baia dei porci... fuori al ponte? [...] Il nome!» (p. 118).

¹² «Un feto, questo sei! Una creatura di Dio con le manine di zucchero dinanzi alla bocca, chiusa... nella placenta, in parte ancora

amorfa, immobile, innocente» (p. 24).

¹³ «innocente bianco linto e pinto come il fazzoletto in mano alla Vergine Immacolata» (p. 80).

crestiana r' 'a Maronn ca t'adda fa' schiatta' 'ncuorpo a mammeta [...]»¹⁴, che suona come un'inquietante profezia di ciò che in realtà è già avvenuto.

D'altra parte, però, Gaetano sembra assecondare questo non meglio definito inganno della sua mente, soprattutto, come già accennato in precedenza, quando parla con naturalezza dei giochi e dei ricordi di vent'anni prima e pretende ostinatamente che il fratello possa ricordare, sorvolando completamente l'illogicità del tutto. Molto probabilmente, come lo stesso autore sottolinea, Picceri' è una necessaria materializzazione dell'unica figura possibile che possa fargli da interlocutore, o meglio ascoltatore, per sfogare l'esigenza di raccontare, fattasi insostenibile dopo aver sopportato per anni «l'insinuarsi cancrenoso di una malattia» (p. 160), un segreto che è rimasto tale alla sua stessa memoria. È infatti avvenuto in lui un processo di rimozione: Gaetano, crescendo, ha dovuto trovare un modo per sopravvivere, ha cancellato quindi il ricordo di quella violenza bestiale a cui il Gaetano bambino, anche lui creatura innocente, aveva assistito. L'estirpazione del male avverrebbe, così, dimenticandone la causa, lasciandola giacere nei fondali bui del rimosso, ma la presenza del ragazzino, «concretizzazione della parte di memoria riposta» (p. 98), reso tangibile forse soltanto dalla sua mente, riporta tutto a galla; ciò che per istinto di conservazione è stato messo a tacere, scalpita, come quel male viscerale

di cui sopra, per uscire da quello che Borrelli definisce «l'armadio della psiche» (*ibidem*).

L'insensatezza del brutale episodio chiave conferisce a Spennacore un aspetto ferino, particolarmente evidente nell'interpretazione e nella voce di Pippo Cangiano; insensatezza portata a livelli estremi se si pensa ancora una volta al candore di Picceri', che resta indirettamente vittima dello stesso utero dal quale avrebbe dovuto vedere la luce. Ma non c'è vita né luce per lui, gliene rimane solo uno sfocato desiderio: il pensiero sbiadito di un'esistenza da vero bambino. Ciò è irrealizzabile per chi resta prigioniero di un grembo che gli dà morte invece che nascita, così come prigioniero era il burattino collodiano intrappolato nel *rigor mortis* del legno, con il quale Picceri' condivide il sogno di un'infanzia vera, da *criaturo*, ma non l'esito finale. Ed è proprio questo desiderio stroncato prima di nascere a dar vita a versi notevoli, in un botta e risposta tra lui e Spennacore:

SPENNACORE Vulisse addiventa' criature / cu 'i ddenocchie ammatuntate 'i sanghe: / allucche, zumpe, strille, «picciature»... / e 'u pizzo a riso annacquato 'i chiante.

[...]

PICCERI' Vulesse addiventa' criaturo, / annaria' comme 'u strummolo pe' terra / che scazzeca 'asfarto cu 'a paura, / truttianno, 'i scardulia' 'a puntella 'i fierro. / Vulesse addiventa' criaturo / P'arricetta' 'a cucina r' 'a vennetta, / ma a stiento me ricordo 'a fattura / ca squarciunaje cu collera e dispietto.¹⁵

¹⁴ «[...] Non ti muovere, non battere ciglio! Fallo per quella buona cristiana della Madonna che deve farti crepare all'istante di

morte violenta, nel corpo di tua madre [...]» (p. 20).

¹⁵ SPENNACORE Vorresti diventar

Dunque la vicenda di sangue, orrore e vendetta alla base di tutto viene progressivamente disvelata durante il testo, attraverso sibilline espressioni degli stessi protagonisti, come in parte visto nelle pagine precedenti, ma è solo nel confronto finale tra padre e figlio che tutto si chiarisce. La verità di vent'anni prima torna ad avere i propri contorni. La vista di Gaetano, e di conseguenza anche quella di Picceri', non è più annacquata dal liquido amniotico del ventre in cui è rimasto intrappolato fin dall'infanzia, nel quale ha poi continuato a galleggiare per tutta la vita. Può finalmente riacquisire i dettagli di quel giorno in cui aveva soltanto dieci anni e nessuna colpa, recuperare il sommerso e attuare la sua vendetta. Altra soluzione non si dà per lui, che realizza a pieno la descrizione aristotelica di cui sopra, mettendo in atto nei confronti del padre un vero e proprio contrappasso per analogia. Analogia che non riprende, come ci si potrebbe aspettare, il destino della madre gravida e del suo feto, bensì il proprio: Gaetano, prima di togliersi la vita, gambizza il padre, ma lo condanna ad agonizzare rinchiuso nella tana in cui si nasconde dai boss rivali, lasciandone l'unica chiave all'esterno. Condannato alla «cammera a gas» della propria esistenza, essendo la camera la sua stessa mente, il ventre violato della madre, il trauma

bambino, pingue, / con le ginocchia illividite di sangue, / urla, salti, strilla-capriccianti, / e il musetto vispo, inaffiato di pianti.

[...]

PICCERI' Vorrei diventar bambino, sicuro, / volare come una trottola sulla terra / staccando l'asfalto con la paura / trotando, di scheggiare la puntina di ferro. / Vorrei

subito, Gaetano ha vissuto in una cella da cui evadere è ben più difficile che dalle quattro mura fisiche in cui il padre si trova a latitare: è forse per questo che il figlio sceglie per sé il suicidio, lasciando Spennacore alla stessa fatale segregazione da lui vissuta per vent'anni. Pare che così la nemesi sia compiuta e l'ordine riconciliato attraverso la vendetta, ma in realtà il finale suggerisce un'ulteriore prosecuzione della tragedia. Lo spettatore infatti vede, appena prima che le luci di scena si spengano, Spennacore che, adagiato il corpo del figlio sul letto, affila dei coltelli come un macellaio; e nel testo Borrelli parla al lettore di un parassita che sta per mangiare il corpo della sua prole, «'U pato ca strafoca 'u figlio a vita...» (p. 184).

Quest'immagine con cui si chiude il sipario di 'Nzularchia suscita un inequivocabile richiamo alla vicenda di Tieste, il quale scopre troppo tardi di aver mangiato le carni dei suoi figli, imbanditegli dal fratello Atreo: è uno degli episodi più rilevanti a cui risalire per spiegare il male che affliggerà la loro discendenza. In un saggio che analizza il tema del male nel ciclo degli Atridi e in particolare nell'*Oresteia*, Gennaro Carillo osserva che il termine *stasis* passa in questo caso ad indicare non più il mero conflitto politico tra fazioni opposte della *polis*¹⁶, ma un

diventar bambino, sicuro, / per ripulire la cucina dai rimasugli di vendetta, / ma a stento mi ricordo la fattura / che millantava collera a dispetto (pp. 106-108).

¹⁶ Per quanto riguarda il male che può manifestarsi tanto nella *polis* quanto nella singola stirpe, in 'Nzularchia una riflessione utile può forse nascere tenendo in considerazione che

morbo che si radica nel *genos*, dunque potremmo dire un male che sceglie come principale veicolo di trasmissione il vincolo familiare. Esso ha origine dalla «malattia del riconoscimento»: ciò che è proprio, *oikeion*, diviene estraneo, *allogtrion*¹⁷, e l'episodio più emblematico da questo punto di vista è proprio quello di Tieste, rievocato nelle parole del figlio Egisto. Quest'ultimo sottolinea l'irricognoscibilità di quelle carni straziate, che il padre vomita dopo la scoperta, e quanto esse sarebbero state fatali per la stirpe¹⁸: ne nasce infatti «un grumo chiedente vendetta» che «sta rappreso senza scorrere via»¹⁹, rappresentato a pieno nella trilogia dell'*Oresteia*. Anche Spennacore, assassinando la moglie incinta, viola i vincoli di sangue e accende la miccia per l'irreparabile vendetta che lo aspetta vent'anni dopo, ma ciò che qui può sconvolgere ancora di più è che l'episodio di cannibalismo suggerito nel finale non sembra affatto legato, come nel caso di Tieste, ad un mancato riconoscimento,

Spennacore è un noto camorrista del quartiere, che decide di darsi per morto e segregarsi in un nascondiglio per sfuggire ai boss rivali. Nel testo l'argomento può sembrare quasi marginale, ma in realtà ci mette implicitamente al corrente di un numero imprecisato di ulteriori delitti e violenze attribuibili alla sua mano. Tali morti si aggiungono a quelli che egli fa tra i propri consanguinei, anche se, a differenza di moglie e figlio, essi non condividono con lui il vincolo familiare, ma quello di appartenenza alla stessa comunità, o spesso e volentieri allo stesso giro malavitoso: verrebbe da chiedersi se anche per queste altre vite possa esserci possibilità di compensazione, tramite un castigo o una vendetta, ancora altro sangue da spargere. Resta il fatto che il ruolo sociale di

bensi alla trasformazione letterale – non più soltanto metaforica – del padre nel parassita del figlio.

Di certo, resta una forte similitudine tra la casa di *'Nzularchia* e il «mattatoio», così lo definirà Cassandra²⁰, del tetto degli Atridi: entrambi scenario di tutti e tre i possibili delitti tra consanguinei, citati da Walter Lapini²¹ in riferimento all'*Oresteia*: genitore che uccide il figlio (Agamennone e Ifigenia, Spennacore e Picceri'); uccisione tra coniugi (Clitemnestra e Agamennone, Spennacore e sua moglie); figlio che uccide il genitore (Oreste e Clitemnestra, Gaetano e Spennacore). Entrambi luoghi impregnati soprattutto del sangue di innocenti, dal feto di Picceri' alla stessa Ifigenia, vittima sacrificale, uccisa, nelle parole della madre Clitemnestra, «[...] quasi si trattasse di uccidere una pecora in mezzo ad altre, numerose come un ampio torrente, nelle gregge lanigere [...]»²². In casi come questi, in cui ad essere immolati sono bambini, vergini o altre figure destinate a

Spennacore sembra essere abbastanza controverso, tanto che Picceri' ipotizza che, alla notizia – falsa – della sua morte, nel quartiere ci siano stati canti di giubilo e bestemmie alla sua anima dannata, piuttosto che un lutto sincero.

¹⁷ GENNARO CARILLO, *Quando il male si fa spazio. Patologia e politica nell'Oresteia*, in *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, a cura di Stefano Manferlotti, Napoli, Liguori, 2014, pp. 4-6.

¹⁸ ESCHILO, *Agamennone*, 1583-1607.

¹⁹ ID., *Coefore*, 68-69.

²⁰ ID., *Agamennone*, 1087-1088.

²¹ WALTER LAPINI, *Introduzione a ESCHILO, Oresteia*, Milano, Fabbri, 1996, p. XLI.

²² ESCHILO, *Agamennone*, 1416-1418.

scontare ciò che non hanno commesso, l'interrogativo tipicamente tragico sulla necessità e sul senso della sofferenza gratuita si fa ancora più acuto; il meccanismo della colpa ereditaria può apparire come l'attuazione di una cieca vendetta che si propaga ingiustamente di genitore in figlio. Tuttavia, come afferma ancora Lapini, tale meccanismo serve a creare una consequenzialità tra colpa e punizione, che mira a razionalizzare il male del mondo, o almeno ne è un tentativo:

Che senso ha una giustizia cosmica che permette al peccatore di morire senza pene terrene? La soluzione è che un discendente pagherà per lui; soluzione ingiusta, certo, ma non intollerabile, o comunque meno intollerabile dell'idea, questa sì davvero frustrante e annichilente, che il delitto in quanto tale rimanga inespiaato. Una soluzione *razionalmente* ingiusta, e tuttavia adattissima al concetto arcaico dell'unità del *ghenos*, del vincolo necessitante del sangue e della stirpe. [...] La colpa ereditaria era dunque un modo per sottrarre ai capricci del caso il problema del bene e del male, e gran parte della tragedia eschilea a noi pervenuta si concentra appunto su questo problema: qual è il discriminare che separa la sofferenza giusta dalla sofferenza gratuita?²³

I meccanismi della giustizia compensativa, come appunto quello dell'ereditarietà della colpa, sembrano così agire in virtù di una razionalità teleologicamente superiore, ma ad ogni modo essa resta inafferrabile per l'uomo, che non può sciogliere il nodo dell'assurdo che regola la sua tragica condizione, ma soltanto esserne consapevole.

²³ W. LAPINI, *op. cit.*, p. XXIX.

Camilla Russo

Esercizi di restituzione Il mestiere del traduttore

L'imballatore chino
che mi svuota la stanza
fa il mio stesso lavoro.
Anch'io faccio cambiare casa
alle parole, alle parole
che non sono mie,
e metto mano a ciò
che non conosco senza capire
cosa sto spostando.
Sto spostando me stesso
traducendo il passato in un presente
che viaggia sigillato
racchiuso dentro pagine
o dentro casse con la scritta
"Fragile" di cui ignoro l'interno.
È questo il futuro, la spola, il traslato,
il tempo manovale e ceteriore,
trasferimento e troppo,
la ditta di trasloco.

VALERIO MAGRELLI, *L'imballatore*

1.
I termini *tradurre*, *traduzione*, *traduttore* e i loro corrispettivi nelle altre lingue romanze (il francese *traduire*, lo spagnolo *traducir* il portoghese *traduzir*) possiedono la medesima origine, tutta italiana e risalente agli anni dell'Umanesimo. Attestato in volgare dal 1420, il termine *tradurre* sostituisce nel corso del tempo il sinonimo trecentesco *tra(s)latare* (da cui deriva l'etimologia dell'inglese *translation*), continuatore del

latino *transfere*. Come mai il verbo *traduco*, che nella latinità veniva utilizzato solitamente in ambito bellico e militare ("condurre, trasportare, far passare"), inizia ad essere adoperato nel Quattrocento per designare l'operazione tutta intellettuale del passare da una lingua ad un'altra? La risposta va ricercata in un probabile errore di cattiva interpretazione. Il celebre umanista fiorentino Leonardo Bruni, trovandosi fra le mani un passo tratto da Gellio («vocabulary Graecum

vetus *tractum* in linguam Romanam»¹), aveva interpretato l'espressione *vocabulum tractum* non con il suo significato originario di "vocabolo introdotto, prestato" dalla lingua greca a quella romana (quello che oggi chiameremmo *prestito*), bensì con il moderno significato di "tradotto". Il successo di questa nuova accezione di *traducere* fu straordinario e con il termine *traduzione* si passò ad indicare una nuova modalità di rapporto fra testi scritti in lingue diverse. Il sogno umanista del recupero dell'antichità greca e latina si sarebbe potuto attuare soltanto riconfigurando in una nuova modalità l'approccio al testo classico: non più modificandolo, come avveniva ancora durante il Medioevo, bensì tentando di restituirlo alla sua autenticità più prossima, testuale e storica contemporaneamente. Comincia con l'errore di Brunì quel movimento a ritroso che è l'essenza della filologia: il recupero della forma originale della pagina, il tentativo di riconsegnare al lettore una versione quanto più vicina a quella immaginata dall'autore. Con la rivoluzione umanistica, il traduttore diventa *fedele*. Mantenendo inalterata la forma del testo, cerca di fissarlo al momento storico in cui è stato prodotto e di comprenderlo alla luce di esso.

Tuttavia la semplice storicizzazione di una pagina scritta non è in grado di soddisfare la molteplicità dei piani interpretativi che la attraversano. Il lascito dell'ermeneutica, della psicoanalisi e della linguistica novecentesca è stato quello di farci scoprire che un singolo frammento

di lingua contiene all'interno di sé infinite possibilità d'interpretazione e che la descrizione della spirale interiore che conduce dritta alla volontà di chi lo ha prodotto raramente può realizzarsi. Sulla strada della comprensione, la voce propagata dalle schegge linguistiche lasciate da un autore ci suona ancora più lontana quando egli parla in una lingua straniera. La restituzione del testo alle sue significazioni originarie è ostacolata dalla presenza di un linguaggio che è altro da noi. Di esso non abbiamo memoria e ciò che possediamo sono solo pochi e incerti strumenti grazie ai quali poterlo sovrapporre a quello che già conosciamo. Ogni lingua ritaglia infatti nel mondo che le è proprio un determinato spazio di significato, distinguendo e rendendo pertinenti entità che in un altro parlare invece ricadono sotto il medesimo significante. La lingua francese, ad esempio, conosce la sola parola di *bois* per indicare le stesse entità che in italiano invece sono definite attraverso i tre vocaboli di *legna*, *legno* e *bosco*. Il rischio che ne consegue è che, dinanzi al tentativo di comprensione di una qualsiasi produzione altrui, l'infinita possibilità dei mondi costruiti dalle parole esploda in una miriade di tasselli costituiti da significati indeterminati, provvisori, suscettibili di riorganizzazione costante. Una piena equivalenza fra lingua di partenza e lingua di arrivo del testo non vi potrà mai essere e la restituzione all'originale sarà solo una parvenza di restituzione, un simulacro.

Nonostante la riconosciuta impossibilità teorica ed ermeneutica, la realtà

¹ GELLIO, *Noctes Atticae*, I 18.

concreta delle molteplici esperienze traduttive continua ad irradiare la propria luce. Da una condanna all'impotenza, dal reiterato tentativo di «capire chi neppure si capì da se stesso»² – per usare le parole del poeta Guillaume Colletet riproposte da un poeta e traduttore di eccellenza come Valerio Magrelli – forse la pratica del tradurre trae il suo fascino di esistere, nonché la forza della sua necessità.

2.

Se ammettiamo che una traduzione non sia in grado di trasferire l'essenza, le sfumature inaccessibili, la bellezza, le folgorazioni poetiche e infine l'intimo messaggio dell'originale allora dobbiamo riconoscere che tutte queste cose non esistono nelle traduzioni della Bibbia o delle poesie greche su cui si è fondata la nostra tradizione letteraria e culturale. Sostenere l'impossibilità di tradurre equivale a dire che lo spazio di mondo pensato in una lingua diversa dalla nostra ci è totalmente precluso, che non potremo mai accedere alla produzione verbale di chi è al di fuori della nostra comunità linguistica. Se qualcuno non avesse deciso di tradurre Aristotele, Balzac o Marx, il pensiero e l'opera di questi autori sarebbero stati per sempre ignoti a chi non conosceva il greco, il francese o il tedesco. Possiamo davvero immaginare la nostra identità culturale di uomini e donne dell'Occidente prescindendo dall'importanza che

ha avuto nel corso dei secoli la circolazione delle idee e dei messaggi attraverso le traduzioni? Traduciamo da sempre e lo facciamo perché abbiamo bisogno di appropriarci del modo in cui gli altri guardano il mondo. Rendiamo nostro ciò che ci è estraneo perché ne riconosciamo l'utilità e la bellezza. Il traduttore è colui che media fra i due poli del 'proprio' e dello 'straniero' affinché al piacere di abitare la lingua altrui corrisponda il piacere di ricevere, presso di sé, la voce del diverso. Il suo mestiere è quello di rendere ospitale la parola che altrimenti sarebbe per sempre aliena. Lavorando per chi non ha gli strumenti necessari alla comprensione dell'originale, al traduttore tocca il duplice e delicato compito di avvicinare l'autore al lettore e il lettore all'autore. La riuscita di una buona traduzione vi sarà solo quando chi legge non sentirà la necessità di rivolgersi all'originale, di ricercare all'interno di esso ciò che la traduzione non gli dà.

Membro a sua volta di un determinato ambiente linguistico e sociale, il traduttore pensa e parla nella lingua delle persone a cui offre il risultato del proprio lavoro. La sua cultura, il suo gusto, il suo sentimento dell'arte giocano un ruolo imprescindibile nelle scelte traduttive che stabilisce di prendere. Per quanto possa provarci, egli non riesce mai a sparire del tutto dietro alla pagina che si trova dinanzi: una traduzione porta impressa la traccia sia del suo autore che del suo

² VALERIO MAGRELLI, *Contre la traduction de Guillaume Colletet. Traduction de la première strophe et note à la traduction*, in «Revue italienne d'études françaises», n. 3, 2013 (journals.openedition.org/rief/222).

traduttore. In che termini valutare una presenza tanto ingombrante quanto imprescindibile come quella della mano che traduce, che orienta il testo nella direzione che desidera? Considerare il traduttore al pari di un “maestro del sospetto” o di un mistificatore, in un momento storico in cui, in quanto figura professionale, manca ancora del riconoscimento che gli spetta, è un gesto controproducente.

Per riabilitare lo statuto del traduttore e per concedere alla traduzione la possibilità di essere guardata come un’entità dotata di personale autonomia rispetto all’originale, una delle soluzioni proposte è stata quella di interpretare soggetti e oggetti delle pratiche traduttive alla luce del concetto di *intertestualità*. Secondo l’approccio intertestuale, ciascun testo è un “mosaico di citazioni”. Rappresenta il punto d’arrivo dell’assorbimento e della trasformazione di altri testi, collegati fra loro da un insieme di rapporti più o meno visibili. Ciascun prodotto verbale costituisce un richiamo a ciò che è stato scritto o detto precedentemente e da questa dimensione anteriore non può prescindere: non vi può essere nessuna lettura priva di presupposti del passato. Esattamente come un testo ‘originale’, il risultato del processo traduttivo è il recepimento e l’assorbimento di un altro testo. L’unica differenza fra le due tipologie consiste nel fatto che nella traduzione la ‘citazione’ avviene in una lingua diversa. Da una tale prospettiva, originale e

traduzione sono, ontologicamente e costitutivamente, identici. Le interazioni fra testo di partenza e testo di arrivo non seguono più una direzione verticale – l’originale, essendo collocato prima nel tempo ed essendo diretta espressione dell’autore, gode di maggiore importanza rispetto alla copia – ma si articolano orizzontalmente, in una dimensione di dialogo. Il contenuto e la forma dell’archetipo si intrecciano con quello della traduzione, stratificandosi e dando vita ad una pagina che conserva una relazione di somiglianza con quella da cui ha origine ma che possiede vita autonoma e parzialmente indipendente. Per utilizzare una metafora proposta da George Steiner, una traduzione corretta potrebbe essere paragonata ad un disegno dal vivo³: essa non usurperà il significato dell’originale ma ci mostrerà come sarebbe stato l’originale se fosse stato pensato e concepito nella nostra lingua. Grazie al suo gesto e alle sue scelte, il traduttore attiva le risorse della nostra memoria linguistica che altrimenti rimarrebbero inattive. Da un lato acconsente che la parola del testo originale attraversi e modifichi la propria, ma al tempo stesso estende le caratteristiche del suo idioma natale alle parole straniere che sta traducendo. La presenza ineliminabile del traduttore fa sì che la traduzione non si costituisca più soltanto come l’esito di un passaggio automatizzato da una lingua a un’altra ma come il risultato di un atto creativo, uno dei momenti attraverso cui le opere che

³ GEORGE STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1994, p. 309.

leggiamo si costruiscono. Non potremmo apprezzare a pieno un testo straniero e riuscire a coglierne la potenza evocatrice senza l'intervento di chi ne ha ricostruito la trama delle significazioni, ne ha ricongiunto le connessioni sotterranee e ne ha restituito l'intima essenza in modo tale da potercela far esperire. Ogni lettore che si immedesima nell'opera di un autore che parla un'altra lingua, si sta inevitabilmente immedesimando anche nella personale sensibilità del suo traduttore. Forse è questo il motivo per cui le traduzioni automatiche, che ben si adeguano alla velocità del nostro mondo globalizzato iperconnesso, ci sembrano inadeguate quando si tratta di andare al di là dei più banali scambi informativi. Sarebbe assurdo immaginare di tradurre un'opera della pregnanza e della complessità di *The Waste Land* di T. S. Eliot utilizzando Google Translate. Il traduttore che ricostruisce e restituisce, che scava nella parola 'diversa' e nelle sue folgorazioni spesso inaccessibili permette di far rivivere l'atto creativo che ha ispirato l'originale. Ma, facendolo con parole nuove, allo stesso tempo offre al testo una differente possibilità di esistere. Il dialogo fra autore e traduttore, fra lingua di partenza e lingua di arrivo, fra parole già dette e parole che potrebbero essere dette ci riconsegna l'immagine di una pratica che, prima di essere un esercizio formale, assume il significato di un'esperienza esistenziale.

3.

Riflettendo sul delicato compito del tradurre, Ugo Foscolo sosteneva che «alla traduzione letterale e cadaverica può assoggettarsi se non un grammatico, ma alla versione animata vuolsi un poeta»⁴. La storia della letteratura è ricca di esempi di poeti tradotti e traduttori a loro volta: lo stesso Foscolo traduttore di Omero, Quasimodo traduttore dei lirici greci, Montale traduttore di Shakespeare e tanti altri. Ma fatta eccezione per i casi più celebri e fortunati, a lungo i quaderni di traduzioni d'autore sono rimasti sepolti fra le carte degli scrittori, considerati espressione di un esercizio privato e dall'importanza minore rispetto alla produzione maggiore in lingua originale. Da qualche tempo gli studi letterari hanno invece riconosciuto il valore di tali esperienze mettendole in relazione al percorso poetico e personale dell'autore. L'incontro del poeta con un altro poeta sul tavolo della traduzione assume le sembianze di un corpo a corpo, di una tensione dialettica dove due differenti modi di esperire le cose della vita, due intime sensibilità artistiche, due personali coscienze poetiche si incrociano e si riorganizzano in una forma dai contorni nuovi. Fra i casi più interessanti vi è quello che vede protagonisti due poeti d'eccellenza: il francese Renè Char e il suo traduttore italiano Vittorio Sereni. Sereni ha tradotto intensamente Char in due momenti distinti della propria vita: una prima volta nel 1968 con la prosa poetica di *Feuillets*

⁴UGO FOSCOLO, *Sulla traduzione dell'«Odissea»*, in *Opere*, 22 voll., Firenze, Le Monnier, 1972, vol. 7, p. 205.

d'Hypnos (Fogli d'Ipnos), diario degli anni della resistenza e della lotta clandestina, e successivamente nel 1974 con la scelta di poesie e prose confluite nel volume *Ritorno Sopramonte e altre poesie*. Al 1962 risale invece il volume chariano di *Poesia e Prosa* pubblicato da Feltrinelli e frutto di una traduzione 'a quattro mani' con la collaborazione di Giorgio Caproni, al quale spettò però la maggior parte dei testi e la premessa al volume⁵.

Nella *Premessa a Il musicante di Saint-Merry* (1981) – il punto di arrivo di circa trent'anni di traduzioni – è Sereni stesso ad indicarci le occasioni e i motivi del suo lavoro di traduttore. Al di là delle decisioni preventive e dei disegni organici, è stata spesso l'emotività a portarlo nella direzione di un determinato autore: «senza questa sorta di infatuazione, senza questa svolta squisitamente soggettiva, tradurre mi sarebbe stato impossibile o mi avrebbe annoiato»⁶. Questo esercizio offre al poeta l'occasione di esimersi dallo «sgomento della famigerata pagina bianca»⁷, dal faticoso e febbrile lavoro di ricerca delle parole. Esse sono state già lasciate lì dall'autore e ciò che resta al traduttore è provare a restituirne l'eco, la ripercussione interiore che sono state in grado di suscitare.

Il rapporto di Sereni con la poesia di Char non è sempre stato felice. A

differenza degli altri due poeti amati e a più riprese tradotti – William Carlos Williams e Guillaume Apollinaire – lo slancio sublime di Char rappresentava qualcosa di altro, di opposto alla voce del suo traduttore. «Char al primo contatto mi respingeva. Mi appariva lontanissimo da qualunque idea io avessi della poesia. In sostanza non lo capivo»⁸ dichiarerà Sereni quando nel 1976, in occasione del conferimento del premio “Città di Monselice” per la traduzione dell'antologia *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, tornerà a raccontare del suo primo incontro con il poeta provenzale⁹. Il giovane Sereni che incrociò per la prima volta la poesia dei *Feuillets d'Hypnos* di Char dovette sicuramente subire il fascino delle vicende del capitano Alexandre e della resistenza al nazi-fascismo, di quell'appuntamento storico a cui egli mancò e che lo portò alla scrittura di *Diario d'Algeria* (1947). Tuttavia la fascinazione storica ed esistenziale evidentemente non bastava a metterlo in contatto con la tensione, l'ampiezza dell'orizzonte e la sacralità della poesia di Char. Soltanto traducendo, Sereni sarebbe riuscito a sciogliere l'incomprensione e a renderla salutare:

Proprio, se volevo continuare a leggere quel poeta che mi indicava territori sconosciuti in un'aria non più asfittica, non c'era che un modo: tradurlo. Questo caso è

⁵ Le poesie di Char tradotte da Caproni sono attualmente raccolte nel volume *Poesie* pubblicato da Einaudi nel 2017.

⁶ VITTORIO SERENI, *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Milano, il Saggiatore, 2019, p. 50.

⁷ *Ivi*, p. 49.

⁸ RENÉ CHAR – VITTORIO SERENI, *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite*, a cura di Elisa Donzelli, Roma, Donzelli, 2010, p. 5.

⁹ Il discorso è stato pubblicato integralmente sotto il titolo *Il mio lavoro su Char* in R. CHAR – V. SERENI, *Due rive ci vogliono* cit.

abbastanza frequente: un testo a prima vista enigmatico ci è posto davanti, ne conserviamo appena un segmento, una scaglia, ma è questo segmento, questa scaglia, a lavorare occultamente in noi. Un bel giorno l'esperienza individuale lo fa avvampare: una luce retroattiva si estende alla totalità del testo. Non dico sempre, ma con Char questo accade, o meglio è accaduto a me.¹⁰

Da questo momento in poi, secondo Pier Vincenzo Mengaldo, Sereni sarà costantemente fedele a Char¹¹: è da Char che partirà ed è a Char che ritornerà sempre, concedendosi soltanto occasionalmente il tradimento con le altre due voci di Apollinaire e Williams. La 'lealtà' di Sereni al suo collega francese trova conferma anche nelle concrete scelte traduttive applicate ai testi originali, soprattutto se proviamo a confrontarle con quelle del traduttore tedesco di Char, Paul Celan. La scelta del titolo della raccolta *Feuillets d'Hypnos* può illuminarci al riguardo: il sintagma genitivale, scisso da Celan in *Hypnos* e con l'aggiunta del sottotitolo *Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943-1944)*, viene mantenuto inalterato da Sereni che invece lo traduce con l'italiano *Fogli d'Ipnos*. E in generale, le traduzioni chariane di Celan – che, a differenza di Sereni, era traduttore di mestiere – sembrano essere caratterizzate da mobilità e inquietudine, dalla tendenza ad esasperare le frequenti iterazioni del testo francese, in perfetta

concomitanza con le ripetizioni di matrice surrealiste riscontrabili nella produzione personale del poeta rumeno. Una simile propensione alla ripetizione è sconosciuta alle traduzioni di Sereni il quale, al contrario, in pieno spirito italianista, tende alla variazione¹². Sul piano sintattico, ad esempio, è frequente incontrare nei testi tradotti il ricorso a *figurae per ordinem* come inversioni, chiasmi o dislocazioni, il cui effetto è quello di riprodurre la pragmatica del parlato. I critici hanno ritrovato i medesimi stilemi anche all'interno della produzione personale di Sereni, come nel caso del già citato *Diario d'Algeria* (1947), oppure in *Frontiera* (1941) e *Gli strumenti umani* (1965). L'analisi dei testi espunti da *Ritorno Sopramonte e altre poesie* (1974) – sepolti fra le carte di Sereni e raccolti nel 2010 all'interno del volume *Due rive ci vogliono. Quarantasette traduzioni inedite* a cura di Elisa Donzelli – può dirci di più sul metodo traduttivo del poeta luinese. Nelle note alla raccolta del '74 Sereni si accorge della riluttanza di Char a calare i versi in uno stampo, «di una consapevole approssimatività della scansione»¹³. Nel tentativo di sopperire a questa mancanza, Sereni sceglie spesso di adagiare la prosa poetica chariana nell'alveo dei versi, scomponendola mediante l'utilizzo di chiasmi e inversioni. Lo si vede bene in questo testo tratto dalla raccolta *L'age cassant (L'età squassante, 1965)*:

¹⁰ *Ivi*, p. 6.

¹¹ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 377ss.

¹² Cfr. ALESSANDRO BANDA, *Celan e Sereni traduttori di Char*, in «Studi Novecenteschi», vol. 18, n. 41, 1991, pp. 123ss.

¹³ R. CHAR, *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 2002, p. 224.

Tuer, m'a décuirassé pour toujours. Tu es
ma décuirassé pour toujours. Lequel enten-
dre?

Mi ha disarmato per sempre, uccidere.
Tu mia disarmata per sempre.
Come s'interpreta?¹⁴

Per Sereni la poesia di Char non in-
venta: risveglia e scopre, costringe a spo-
starsi di volta in volta su un terreno pree-
sistente e scomparso oppure su uno in via
di formazione. Un cammino a ritroso che
ricorda quello del traduttore il quale, pre-
stando l'orecchio all'eco di una voce per-
duta al di là delle righe del testo, in una
ricerca ostinata di tutte le aperture, risale
lungo il processo di cui la pagina non se-
gna altro che l'esito.

¹⁴ R. CHAR – V. SERENI, *Due rive ci vo-
gliono* cit., pp. 38-39.

Benedetta Cinque

Nikolaj Stavrogin come incarnazione del principio tragico dostoevskijano

1.

Nonostante Dostoevskij non scrisse una pagina in forma drammatica, nei suoi romanzi riecheggia una forte componente tragica. In che modo classifichiamo un'opera come 'tragica'? È sufficiente che soddisfi i requisiti del canone letterario (per esempio, l'unità aristotelica di luogo, tempo e azione)? Che lo sviluppo dell'opera non si concentri esclusivamente su un singolo uomo col suo dramma personale, ma sia determinato da un *fatum* divino, che esercita una forza inevitabile, dando vita ad un romanzo con carattere edificante ed intimidatorio? Bachtin dice che l'analogia dei romanzi di Dostoevskij con la tragedia è riscontrabile in uno dei nodi caratteristici del romanzo dostoevskijano: l'assenza di un mutamento nella psicologia di ogni personaggio, di una crescita, come non la si trova nella tragedia. L'analisi dell'autore parte dalla considerazione che vede Dostoevskij come iniziatore del romanzo polifonico:

La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome

costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij. Nelle sue opere non si svolge una quantità di caratteri e destini per entro un unitario mondo oggettivo e alla luce di un'unitaria coscienza poetica, ma qui appunto una pluralità di coscienze equivalenti con i loro propri mondi.¹

Sebbene Bachtin riveda in Shakespeare e Balzac i precursori di questo tipo di romanzo, solo in Dostoevskij il dramma diviene polifonico; la polifonia di Shakespeare è il risultato di un ambiente culturale simile a quello in cui vive Dostoevskij, ovvero un Rinascimento portato dall'insorgere dal capitalismo. Ma dalla polifonia dostoevskijana nascono doppi, personaggi che dialogano con il Diavolo o con il proprio *alter ego*, i quali costituiscono un'entità multicefala o una moltitudine di personalità, ognuna abitante il suo rispettivo universo.

Dalle parole dello stesso Bachtin, sappiamo che egli conosceva personalmente Vjačeslav Ivanov, poeta, drammaturgo e critico che si occupò anch'egli del legame tra opera dostoevskijana e tragedia. Ivanov collega l'ideologia di Dostoevskij alla

¹ MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, traduzione di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 2002, p. 12.

tragedia attica, in particolare al tema della catarsi, che viene vista come un dono di purificazione, una *medicina vitae* in grado di liberare l'animo dal caos, compito che parimenti l'operato di Dostoevskij pare voler realizzare:

Proprio in ossequio alla formula aristotelica, la musa «crudele» (perché tragica fino all'estrema acme) di Dostoevskij evoca in noi orrore e tormentosa compassione, ma essa ci conduce anche ad una commozione che eleva e libera, rivelando così la purezza e la sincerità della sua azione artistica quale che sia la nostra interpretazione della «purificazione» discutendo sul suo contenuto psicologico, metafisico o morale.²

Un altro importante tema che collega Dostoevskij alla tragedia è, in termini ivanoviani, la «morte della personalità» che l'autore sperimentò, condannato all'impiccagione (a causa della partecipazione ad una società segreta con scopi sovversivi); questa esperienza, che Ivanov definisce come «dionisiaca» (rivedendo nell'episodio una morte spirituale e una nuova nascita), portò Dostoevskij ad elaborare un realismo simbolico o ontologico, che si esprime tramite il «miracolo della penetrazione nell'io altrui»³.

Nonostante la reciproca stima e l'affetto, proprio sulla questione del *tu sei* («affermare l'io altrui non come oggetto ma come altro soggetto»⁴) si basa la discrepanza principale tra il pensiero dei due studiosi: per Bachtin, Ivanov parte da presupposti corretti ma monologizza il principio; inoltre riteneva che

nell'analisi letteraria bisognasse escludere il Male e il dialogo esistenziale, prendendo in considerazione il solo principio estetico. Dal canto suo, Ivanov riteneva impossibile lo studio dell'ideologia dostoevskijana a prescindere dalla fonte religiosa. Ancora Ivanov:

Il romanzo di Dostoevskij è un romanzo catastrofico giacché in tutta la sua impostazione è rivolto ad una catastrofe tragica. Da quel che noi nell'arte poetica chiamiamo tragedia esso si distingue [...] soltanto per il fatto che invece delle poche semplici linee di un'azione abbiamo di fronte a noi, per così dire, una tragedia potenziata. Come se vedessimo la tragedia attraverso una lente di ingrandimento e trovassimo che nel suo tessuto cellulare si ripete e si imprime lo stesso principio antinomico, al quale è sottoposto tutto l'organismo. Ogni cellula porta in sé il seme di una evoluzione agnostica.⁵

Il nodo della catastrofe tragica è quindi il delitto, analizzato dal punto di vista ideologico e sociologico; il carattere tragico risiede proprio nell'indagine dell'animo umano oltre i dati empirici, collegando l'azione dell'uomo alla sfera del divino. La tragedia tutta umana rispecchia e riflette in realtà una tragedia intesa come primitiva e non inserita nel tempo logico. Questa componente tragica a cui abbiamo accennato viene incarnata perfettamente ne *I demoni*.

Un'attenzione particolare viene posta da Bachtin sui personaggi che si muovono ne *I demoni*, considerati degli «uomini di idea», che pensano di possedere la Verità e che incarnano, in un certo

² VJAČESLAV IVANOV, *Dostoevskij. Tragedia, mito, mistica*, traduzione di Ettore Lo Gatto, Bologna, il Mulino, 1994, p. 41.

³ *Ivi*, pp. 20-21.

⁴ M. BACHTIN, *Dostoevskij cit.*, pp. 17-18.

⁵ V. IVANOV, *Dostoevskij cit.*, p. 40.

senso, lo spirito russo dell'individuo che persegue instancabilmente il suo obiettivo. In merito al rapporto del personaggio dostoevskijano con l'idea, Bachtin parafrasa un saggio di Boris M. Engel'gardt⁶:

Engel'gardt parte dalla definizione sociologica e storico-culturale dell'eroe di Dostoevskij. L'eroe di Dostoevskij è l'intellettuale-*raznocinec* staccato dalla tradizione culturale, dall'humus e dalla terra, il rappresentante di una «stirpe fortuita». Quest'uomo stabilisce particolari rapporti con un'idea: egli è indifeso davanti ad essa e al suo potere poiché non è radicato nell'esistenza ed è privo di una tradizione culturale. Egli diventa «L'uomo dell'idea», l'uomo posseduto dall'idea. L'idea diventa in lui un'idea-forza che determina e deforma imperiosamente la sua coscienza e la sua vita. Il romanziere non narra la vita dell'eroe, bensì la vita dell'idea in lui. Il momento dominante della caratterizzazione artistica dell'eroe è quindi l'idea che lo possiede e non il solito momento biografico (come in Tolstoj e Turgenjev).⁷

Per Engel'gardt l'idea è la protagonista del romanzo di Dostoevskij, in quanto il protagonista lascia spazio all'idea stessa e all'autocoscienza. Ma Bachtin reputa inseparabile l'immagine dell'idea dall'immagine dell'uomo che ne è portatore: Dostoevskij raffigura *l'idea altrui*, senza mai confonderla con la propria espressa ideologia. Il vero protagonista nell'ottica bachtiniana è l'«uomo di idea», che non è un tipo sociale o un carattere, ma «una figura interiormente compiuta ed

esteriormente conclusa, l'uomo nell'uomo» che interagisce con l'altro nel «grande dialogo»⁸:

L'idea – come la vede l'artista Dostoevskij – non è una formazione soggettiva psicologico-individuale con domicilio permanente nella testa dell'uomo: è interindividuale e intersoggettiva, e la sfera del suo essere non è la coscienza individuale, ma la comunione dialogica tra le coscienze.⁹

Ma il protagonista dostoevskijano non è solo un uomo posseduto dall'idea. Come nel vangelo di Marco, tutti i personaggi de *I demoni* costituiscono una legione che viene tormentata da Cristo, perché Cristo tormenta gli spiriti e coloro che sono posseduti da essi («Che vuoi da me, Gesù, Figlio del Dio altissimo? Ti scongiuro, in nome di Dio, non tormentarmi!»¹⁰). Tutti i personaggi dell'opera patiscono questo tormento; il ruolo di Šatov, Fedka, Stavrogin e Kirillov è quello dei maiali di Gadara: destinati alla distruzione.

2.

Nonostante nella prima parte Stavrogin non si prefiguri come protagonista del romanzo, ruolo che doveva essere incarnato da Pëtr Verchovenskij, Nikolaj Vsevolodovič si afferma sulla scena come la rappresentazione del male morale assoluto. Stavrogin è sia un provocatore che uno strumento di provocazione: egli è in grado di influenzare ciò che è l'aspirazione individuale di una determinata

⁶ BORIS M. ENGEL'GARDT, *Ideologičeskij roman Dostoevskogo*, in *Fëdor M. Dostoevskij. Stat'i i materialy*, vol. II, a cura di Arkadij S. Dolin, Leningrad/Moskva, Mysl', 1924.

⁷ M. BACHTIN, *Dostoevskij* cit., pp. 12-13.

⁸ *Ivi*, p. 113.

⁹ *Ivi*, p. 116.

¹⁰ Marco 5, 7.

persona, spingendola alla rovina, accendendo in questa un fuoco speciale, una fiamma malvagia. Si pensi che Stavrogin distrugge direttamente o indirettamente Lisa, Šatov, Kirillov, e persino Verchovenskij.

I demoni si apre con una parte dedicata a Stepan Trofimovič Verchovenskij, uno scrittore della vecchia generazione, vano e ridicolo, egoista, considerato un Don Chisciotte che ignora la realtà, nonostante il suo essere acuto¹¹. È proprio con Stepan Trofimovič che il narratore-cronista¹² più si confronta, è il suo intimo confessore, per il quale però prova amore ed odio.

Ritornando al vero protagonista del romanzo, nel secondo capitolo viene evocato Stavrogin, pupillo di Verchovenskij fino ai sedici anni. Prima della sua vera apparizione in scena, a circa tre quarti del romanzo, la sua esistenza viene presentata tramite dicerie, ricordi, dichiarazioni di altri personaggi. Chiara è la rappresentazione fisica del personaggio dalle parole del suo tutore:

M'impressionò pure il suo viso: i suoi capelli erano anche troppo neri, i suoi occhi luminosi anche troppo tranquilli e limpidi, il colorito del viso anche troppo delicato e

bianco, l'incarnato anche troppo vivo e puro, i denti come perle, le labbra come coralli; sembrava un quadro, ma nello stesso tempo si sarebbe detto anche repulsivo. Dicevano che il suo viso ricordava una maschera; del resto dicevano molte cose, fra l'altro anche della sua straordinaria forza fisica. Era di statura quasi alta. (p. 31)¹³

Del suo carattere però, sappiamo poco: il volto di Stavrogin non solo sembra una maschera, ma per l'appunto lo è. Manca nel personaggio la definizione della sua personalità, in linea con l'idea di Bachtin, secondo la quale il romanzo di Dostoevskij ha parzialmente le proprie radici nel romanzo *d'avventure*, con cui ha una somiglianza formale: neppure in quest'ultimo si può dire chi il personaggio sia, perché manca di qualità tipico-sociali e caratterologico-individuali¹⁴. Stavrogin è un personaggio di una complessità rara, la cui caratteristica principale è quella di muoversi sulla linea del bene e del male senza neppure sapere il perché delle proprie azioni; una tendenza che avevamo già visto nella figura dell'uomo del sottosuolo, personaggio dedito alla denigrazione e alla degradazione. Stavrogin sembra capace di provare compassione, come nei confronti di Mar'ja, quando chiede a Šatov di prendersi cura

coinvolto e di parte. Il narratore non sa mai cosa accade e una parte di ciò che succede gli sfugge, dietro la sua ci sono le voci dei personaggi che si fanno narratori di calunnie, informazioni incomplete e scandali.

¹³ Di qui in poi in forma abbreviata nel testo i riferimenti a FĖDOR DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, traduzione di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi, 2014.

¹⁴ Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij* cit., p. 134.

¹¹ Cfr. PIETRO CITATI, *Il male assoluto*, Milano, Adelphi, 2013, p. 290.

¹² Ripercorrendo le tappe dell'evoluzione della narrazione nelle opere di Dostoevskij, in *Povera gente* l'autore utilizza il romanzo epistolare per dare la sensazione di 'presa diretta', senza alcuna mediazione di un narratore; non c'è una voce affidabile, è il lettore testimone ed interprete dei fatti narrati. Ne *L'idiota* utilizza un narratore anonimo, mentre ne *I demoni* il narratore-cronachista offre un punto di vista

di lei; oppure prova grande sofferenza quando si deve separare da Liza, dopo aver passato la notte insieme. Ma questi microbi di umanità sono certamente messi in ombra dalla sua malvagità: basti pensare alle «inconcepibili villanie» nei confronti di Gaganov.

Stavrogin viene definito come un personaggio sanguinario, straordinariamente incline al delitto e soprattutto alla perversione: proprio nella perversione c'è l'espressione massima del male assoluto di Stavrogin, specialmente nello stupro di Matrëša. Questo episodio tanto violento e raccontato nel capitolo *La confessione di Stavrogin*, venne eliminato dal direttore del «Messaggero russo» Michail Katkov, nonostante sia centrale nella comprensione del personaggio demiurgo di cui stiamo parlando. In questa parte del romanzo – conosciuta anche come *Da Tichon* –, la confessione al sacerdote avviene tramite la lettura di un testo che Stavrogin ha scritto per raccontare quell'episodio: riassumendo, in una casa che egli teneva in affitto in via Gorochovaja, con la madre Stepanida Michailovna, viveva la piccola Matrëša. Proprio da quest'ultima Stavrogin è attratto, ed ogni situazione abietta che vive suscita in lui «una collera smisurata e un'incredibile voluttà». Prima della seduzione il suo cuore batteva forte, egli racconta che «d'un tratto mi chiesi un'altra volta se potevo fermarmi; subito risposi a me stesso che potevo» (p. 223), testimonianza di come Stavrogin sia consapevole

del male che fa, ma decida comunque di cedere alla voluttà. Si avvicina quindi alla bambina ed inizia il contatto fisico, ma qualcosa sconvolge Stavrogin stesso: la bambina gli si getta al collo e comincia a baciare. Questo evento traumatico è la causa che rende Matrëša personaggio anoverabile tra le numerose morti del romanzo: Stavrogin e Matrëša infatti si incontrano ancora, ma la bambina mostra al protagonista il suo piccolo pugno (simbolo nell'opera dostoevskijana del tema della vittima infantile) e dopo quest'altro episodio giunge a Stavrogin la notizia del suicidio della bambina¹⁵. Ma come si pone Tichon rispetto a questa sconvolgente confessione? Quella di Stavrogin è chiaramente una confessione che mostra una relazione diseguale, in cui amore e odio sono congiunti, portando il protagonista a non accettare le critiche altrui. La lettura di Tichon dura un'ora, è tanto dolorosa da portarlo a rileggere i passi più volte mentre il suo interlocutore resta immobile; chiede di apportare modifiche a quel documento così sincero ma crudo, una richiesta che cade nel vuoto, respingendo Stavrogin ogni obiezione. Tichon afferma quindi che «un delitto più grande e orribile di quello commesso su quell'adolescente non c'è e non può esservi» (p. 229), sottolineando l'incoerenza da parte di Stavrogin che non si vergogna di confessare il delitto, bensì si vergogna del pentimento. In realtà anche per Stavrogin c'è una svolta vitale in questo episodio:

¹⁵ Un episodio simile viene narrato anche in *Delitto e castigo*, ad opera di Svidrigajlov; tra l'altro egli ha continue apparizioni della defunta

moglie Marfa Petrovna, come Stavrogin ne avrà di Matrëša dopo il suicidio.

Mi è insostenibile solo quella sua immagine, e precisamente la visione di lei sulla soglia col piccolo pugno alzato in atto di minaccia contro di me: solo quel suo aspetto di allora, quel solo momento, quello scrollare del capo. È questo che non posso sopportare, poiché da quel tempo mi si presenta quasi tutti i giorni. (*ibidem*)

Sempre nel racconto a Tichon, Stavrogin afferma che nell'epoca precedente allo stupro avrebbe voluto uccidersi, essendo malato di indifferenza. Come Pečorin (protagonista di *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov), anche Stavrogin è annoiato dalla vita, indifferente nei confronti di qualsiasi cosa, si stanca presto delle persone a lui vicine, è anche incapace di amare sua madre e rompe ogni legame con il suo tutore, egli è in un certo senso *las de vivre*. Questa noia totalizzante è ritenuta un sentimento catalizzatore capace di portare alla distruzione demoniaca, così come aveva detto il Mefistofele di Puskin nella *Scena del Faust*¹⁶. Oltre che con il Faust, Stavrogin ha in comune dei tratti anche con Evgenij Oëgin sia per l'ambiguità del personaggio, che per la soppressione delle sue qualità positive ad opera di quelle negative, ma soprattutto per il tema della maschera, facendosi erede quasi diretto dell'eroe romantico byroniano e puskiniano, nonché incarnazione dello *spleen*.

3.

Stavrogin è dunque al centro del romanzo e riesce ad attirare a sé tutti gli altri personaggi, tra cui Pëtr Verchovenskij che, guidato da lui, diviene capo di

un'organizzazione nichilista che compie una serie di delitti. Sebbene Stavrogin si avvicini al centro e sia il catalizzatore dei membri, egli non sarà mai una figura legata alla politica e al movimento rivoluzionario. Per Pëtr Verchovenskij, come per altri personaggi, quali Kirillov e Satov, Nikolaj è un maestro, un 'polo magnetico' intorno a cui orbitano tutti gli altri personaggi:

Come dio e il demiurgo, egli li ha creati dal nulla, proiettandoli fuori di sé con un gesto di noncuranza sovrana. Le idee, che ora i personaggi ci espongono con voce rabbiosa e frenetica, sono state, una volta, le sue idee: le loro parole sono state le sue parole. Egli è un ragno, piccolo o grande, rosso o nero: ha attirato tutti i personaggi nella sua grande ragnatela.¹⁷

Un ruolo importante è riservato al circolo rivoluzionario, organizzato da Pëtr Verchovenskij (figlio di Stepan Trofimovič Verchovenskij); i rivoluzionari e le loro vite sono un altro tema centrale dell'opera:

Dostoevskij vedeva in lui [Verchovenskij] un Mefistofele moderno: ora fanatico, ora buffone da operetta [...] Non crede in nulla: nemmeno nella rivoluzione; deride ogni filosofia, ogni ideologia, ogni idea, sebbene sia una vittima della ragione [...] La sua è l'incarnazione perfetta dello spirito demoniaco della parodia.¹⁸

Il prototipo storico a cui si ispira Dostoevskij per la figura di Pëtr è il rivoluzionario Sergej Nečëev, e tra l'altro, il filo conduttore tra le figure politiche del

¹⁶ Cfr. M. C. GHIDINI, *Dostoevskij*, cit., p. 219.

¹⁷ P. CITATI, *Il male assoluto*, cit., p. 295.

¹⁸ *Ivi*, p. 292.

romanzo è la loro appartenenza al nichilismo. Sebbene Pëtr sia un calco della figura di Nečaev, egli è in realtà un cinico imbroglione, mosso da desideri personali, senza una reale ideologia. Sotto la maschera di democratico, egualitarista e socialista, egli tratta le persone come pedine degli scacchi. Reputato un fanatico folle, ha come scopo un sovvertimento sulla base delle teorie del filantropo Šigalëv. È chiaro, in conclusione del romanzo, come Verchovenskij parta dalla ricerca della libertà assoluta ma arrivi alla divisione diseguale della popolazione, tanto da poter affermare che «il dualismo antropologico professato da Raskolnikov nel 1866 ritorna ne *I demoni* con un significato diverso: non si tratta qui dell'autodeterminazione dell'individuo, ma di 'un assetto sociale'»¹⁹. È interessante anche sottolineare come la componente del circolo di Verchovenskij sia uno spunto per una critica ai radicali: ne *I demoni*, impregnato di satira, si riversa anche un sentimento contrastante dell'autore per la sua passata infatuazione nei confronti del socialismo e la partecipazione al circolo di Petrusevskij. Dostoevskij in una lettera del 1870 scrive:

[...] ogni tanto mi viene in mente che molti di questi stessi giovani delinquenti, che vanno attualmente in putrefazione, finiranno un giorno per diventare degli autentici e solidi *počvenniki*, e cioè dei veri russi? Quanto agli altri, che finiscano pure di marcire! Finiranno pure per tacere anche loro,

¹⁹ GUSTAVO ZAGREBELSKI, *Liberi servi. Il Grande Inquisitore e l'enigma del potere*, Torino, Einaudi, 2015, p. 116.

colpiti da paralisi. Ma che autentiche carogne!²⁰

Un altro personaggio del romanzo, Ivan Pavlovič Šatov, reputa i nichilisti rivoluzionari «uomini di carta». Anche Šatov è fortemente influenzato dalla figura del demiurgo-protagonista che è Stavrogin. Dostoevskij risponde tramite bocca di Šatov a domande quali: che cos'è il popolo? Qual è la sua natura religiosa? Per Šatov ogni popolo è definito «il corpo di Dio» ed è portatore di Dio perché custodisce in sé la sua idea religiosa. Sulle parole di Šatov influiscono le teorie di Nikolaj Danilevskij, naturalista, filosofo, economo e storico russo, appartenente allo Slavofilismo e sostenitore del Panslavismo. Se il prototipo di Verchovenskij era Nečaev, quello di Šatov è Ivanov, il membro della cricca ucciso dal rivoluzionario. Šatov è anche protagonista di un dualismo creato da Stavrogin: egli si insinua nelle menti, nello specifico di Šatov e Kirillov, instillando in entrambi ideologie differenti e contrastanti. Infatti, Šatov incarna una «fervida fede in Dio e nella Russia», mentre Kirillov «l'ateismo più perfetto»²¹. Kirillov e Šatov sono entrambi buoni, entrambi protettori degli indifesi (come la Zoppa) ed entrambi sono posseduti da un'idea che Stavrogin ha inculcato in loro.

Kirillov è una delle creature più profonde e sorprendenti del genio mistico di Dostoevskij, capace di rivelare gli abissi religiosi dello spirito umano. Egli non

²⁰ F. DOSTOEVSKIJ, *Lettere sulla creatività*, traduzione e cura di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 112-113.

²¹ M. C. GHIDINI, *Dostoevskij*, cit., p. 231.

rifiuta Dio, non è un ateo ma un anti-ateo. La linea narrativa di Kirillov culmina con un suicidio particolare: il suo è un «suicidio logico»²², per affermare che la morte non esiste affatto. Togliendosi la vita, egli mira ad affermare il potere dell'essere umano su sé stesso, cercando di dimostrare razionalmente la verità della sua idea, un tentativo di elevare l'uomo a divinità: «Dio è il dolore della paura della morte. Chi vincerà il dolore e la paura, quello diverrà Dio» e ancora «più in là non c'è libertà; qui è tutto, e più in là non c'è nulla. Chi ha il coraggio d'uccidersi, quello è Dio» (p. 65): il suicidio diviene quindi un esperimento religioso, come prova della volontà. Il cuore di Kirillov in un certo senso è rimasto, a quanto pare, inaccessibile alle tentazioni di Stavrogin: il suo amore per Cristo è intatto, ma il suo tentativo di suicidio logico è fallito, poiché egli annienta la sua umanità, riducendosi ad una bestia, perché:

Si uccide con un colpo di rivoltella [...]. Cosa rimane del suo grande progetto di salvezza? Il mistero che doveva "palesarsi" resta oscuro, rinchiuso nella piccola casa di Filip-pov. Invece della trasformazione dell'uomo in angelo, c'è furia subumana.²³

Al polo di Stavrogin sono legati non solo personaggi maschili, ma anche femminili, tra cui ricordiamo Dar'ja Šatova, Liza Nikolaevna Tušina e Mar'ja Lebjadkina. Dasha è la sorella di Šatov, nonché pupilla di Varvara Petrovna, considerata un angelo, non ha paura di

Stavrogin e lo conosce integralmente, ma da lui non subisce altro che maltrattamenti, infatti:

se non verrò da voi, mi farò suora di carità o infermiera, curerò i malati, o andrò in giro a vendere il Vangelo. Così ho deciso. Io non posso essere la moglie di nessuno; non posso nemmeno vivere in case come questa. Voglio altro... Voi sapete tutto. (p. 153)

Mentre Liza è l'amante di Nikolaj Vsevolodovič, il personaggio più simile a lui, attratta dalla forza cieca e malvagia. Liza dice:

Mi è sempre sembrato (disse lei a Stavrogin in una fatale mattina a C.) che voi mi avete portato in qualche posto, dove vive un enorme e malvagio ragno a grandezza umana, e noi lì tutta la vita lo guarderemo e ne avremo paura. Questo è il nostro amore reciproco. (p. 283)

Il personaggio più complesso tra quelli femminili è indubbiamente Mar'ja Lebjadkina, chiamata la Zoppina, una figura profondamente religiosa, considerata una *jurodivaja* ovvero "folle in Cristo". Gli *jurodivij* sono asceti che scelgono di abbandonare la sapienza umana per dedicarsi a Dio tramite digiuni e veglie; fondamentale per questo tipo di personaggio è la prima lettera di San Paolo Apostolo ai Corinzi, dove abbiamo una chiara rappresentazione di questo topos, come personaggi che sono reietti e deboli, «diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti, fino a oggi»²⁴. La Zoppina non conosce la noia ed è

²² *Ivi*, p. 238.

²³ P. CITATI, *Il male assoluto*, cit., p. 294.

²⁴ 1 Cor. 4, 13.

considerata una figura luminosa, è come un'indovina pagana, una profetessa. La sua veggenza è come quella delle sibille che leggono nel libro dei destini con gli occhi chiusi. Ella è la «Madre umida terra»²⁵, che aspetta di essere soccorsa dal suo Salvatore; quando Stavrogin la incontra, riceve solamente l'epiteto di impostore per eccellenza, perché solo lei sembra, in tutto il romanzo, consapevole della doppia natura mascherata del protagonista.

In linea con l'idea dostoevskijana del male come qualcosa di intrinseco all'uomo che non è naturalmente buono, Stavrogin commette l'azione malvagia e ne trae godimento; è proprio l'infrazione della norma a scuotere per poco il protagonista dalla sua *skuka* ("noia"): mentre la ribellione di Raslkol'nikov in *Delitto e castigo* è un'affermazione titanica, quella di Stavrogin è più profonda, slegata dal concetto di bene e male; non c'è alcuna norma assimilata da trasgredire, alcuno scopo: Stavrogin è libero arbitrio, una enorme forza senza impegno destinata alla distruzione. Egli è amorale e indifferente, connotazioni che portano inevitabilmente alla morte dell'anima e all'accidia; la noia si trasmuta in perversione, «offendere per il gusto di offendere». La forma più violenta e ignobile di questa perversione avviene ai danni degli innocenti, e questa violazione dell'innocenza è spesso associata alla crudeltà. Canalizzando questa perversione nei confronti dei bambini, per Dostoevskij avviene un

«attentato all'ordine dell'universo, una sfida all'esistenza di Dio»²⁶.

Abbiamo già sottolineato la problematicità dell'ultimo capitolo, dell'incontro-rivelazione tra il demiurgo Vsevolodovič e lo *starec* Tichon. In realtà, Ghidini ricorda che nel 1922 fu trovato il capitolo diviso in due parti (che viene pubblicato a volte come appendice al romanzo, a volte si cerca di inserirlo nuovamente nella posizione originaria), ma probabilmente una delle cause della pubblicazione parziale furono i dubbi di Dostoevskij circa la sorte del suo personaggio. Altrettanto problematica è l'essenza stessa dell'episodio narrato, in cui si manifesta completamente la doppia natura di cui abbiamo parlato: davanti allo *starec* c'è uno Stavrogin che disprezza il suo interlocutore, ma vuole confessarsi, non accettando il giudizio di chi ha di fronte. Questo doppio è frutto dell'azione dissolvente e disgregatrice del male; non è solo una duplicazione interiore, ma anche l'eterna battaglia tra bene e male, in cui nella figura del sosia si incarna il demoniaco. Proprio nello sfortunato *Il sosia* del 1846, Dostoevskij inaugura questa linea narrativa, la quale viene ripresa anche nella figura di Ivan Karamazov ne *I fratelli Karamazov*: la convivenza fra *ego* ed *alter ego* è inattuabile data la separazione, l'*alter ego* diventa l'ombra della personalità. Mentre la disgregazione e lo sdoppiamento conducono Jakov Petrovič Goljadkin alla follia (ricordiamo brevemente che il romanzo si conclude con la realizzazione che il doppio di

²⁵ M. C. GHIDINI, *Dostoevskij*, p. 241.

²⁶ P. CITATI, *Il male assoluto*, cit., pp. 295-296.

Goljadkin non è altro che la trasposizione di alcuni aspetti della sua coscienza), nel caso di Ivan Karamazov, la duplicazione interiore si incarna in un demone fisico che tormenta il personaggio (come nell'incubo di Ivan Fëdorovič²⁷).

Nonostante Dostoevskij avesse preventivato e sperato per Stavrogin la salvezza, la redenzione, essa gli viene negata, portando il personaggio al suicidio: egli muore impiccato, separato dal suolo, come avviene per Matrëša, perché «[...] nemmeno il male assoluto lo ha liberato dal suo profondissimo vuoto» (pp. 296-297). La negazione di questo ravvedimento e la morte di Stavrogin causano necessariamente la fine di tutti i personaggi nei quali egli «ha insufflato il suo respiro»²⁸, attivando una reazione a catena che spegne le voci polifoniche presenti nel romanzo. Il protagonista emerso va incontro ad una tragica conclusione: un racconto iniziato con un uomo anziano che immagina sé stesso in esilio, si conclude con l'effettivo isolamento. Difatti, Stepan Trofimovič diventa un pellegrino senza meta; per caso verso il villaggio di Spasov (*spasenie* significa "salvezza"), trova una vecchia ambulante che si prende cura di lui quando si ammala e, ormai allo stremo delle forze, finalmente si riunisce alla Nazione e a Dio.

²⁷ Cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, traduzione di Giacinta Dominicis Jorio, Milano, San Paolo, 1995, pp. 1003-1007.

²⁸ P. CITATI, *Il male assoluto*, cit., p. 297.

Sara Gemma

Déjà-dit/lu/vu: la ricezione come armonia ritrovata?

Le texte est en fait une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc.

UMBERTO ECO, *Lector in fabula*

Succede che l'oscuro scrutare dell'*io* non si metta in marcia solo tra gli spazi bianchi di chi scrive, o negli occhi di chi legge. Avviene che si facciano viaggi più consistenti, in termini di strada percorsa e si arrivi, nel mio caso, in Francia. Queste parole sono necessarie a giustificare il mio citare uno dei più grandi maestri italiani, non nella sua lingua natia, ma in francese. In questi mesi ho infatti compreso che anche qui, quando si parla di teorie della ricezione, non si può prescindere da alcuni capisaldi, come Eco.

Un testo ha ragion d'essere non solo in nome della sua finalità comunicativa, ma soprattutto grazie alla capacità significativa che si riattiva in relazione a dei destinatari. L'autore determina la forma dei propri messaggi non badando, quindi, solo al loro contenuto, ma anche alle possibili congetture e previsioni di chi, quest'insieme di segni, dovrà decifrarli.

Già gli strutturalisti si chiedevano quanta importanza avesse l'Autore all'interno del testo da lui stesso prodotto. Sarebbe una contraddizione il ritenere che la Creatura possa esistere senza il suo Creatore, ma a lungo si è creduto che dopo l'impulso vitale di questa Mano Invisibile (l'Autore), il testo e i suoi molteplici sensi e significati potessero prendere vita da sé, mossi da meccanismi autonomi, come ad esempio la lettura. Il testo, ogni volta figlio del suo tempo (componente del *cronotopo*, secondo l'intuizione di Bachtin) e della contingenza, o *Sitz im Leben* (contesto d'enunciazione), si rinnova ad ogni fruizione delle dialettiche che lo attraversano.

Consci che «l'opera contiene in sé stessa le sue istruzioni per l'uso»¹, l'ago della bilancia della significanza è stato a lungo proteso verso il lavoro autonomo che il testo riusciva a fare da sé. Tuttavia, se la verità risiede nella sfumatura, allora,

¹ TZVETAN TODOROV, *La lettura come costruzione*, in *I generi del discorso*, a cura di Margherita Botto, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 422.

non potendo dare risposte nette, sempre più dagli anni Settanta in poi torna in auge il grande dimentico della letteratura: il Lettore. Per far sì che non ci sia una consumazione quasi onnivora e sterile-nociva del segno², è necessario puntare allo scambio, rimettendo al centro il Lettore: lui, il solo attivatore della macchina inerte che è il testo. Una teoria della ricezione, intesa come atto stesso della fruizione e della lettura, fa proprio questo. Negli anni Ottanta, Otten, ma già prima di lui il Barthes di *S/Z*, si sono chiesti se esistesse una vera e propria “scienza della lettura”: desideravano risposte quasi scientifiche del *processus* interpretativo. Una delle poche certezze, e lo si evince in particolar modo col soggetto forse più prolifico in letteratura, il mito, resta sicuramente che ad attraversare la Storia non siano certo questi incunaboli, o racconti tramandati in maniera inalterata. Parafrasando Genette – senza le sue riscritture e quindi reinterpretazioni, se non si facesse di volta in volta ipotesto, palinsesto pronto per essere ricalcato di nuovi ipertesti intrecciati alla fine in una globale trama letteraria – non sarebbe forse, il mito, un fossile senza alcun valore?

Volendo iniziare quest’analisi con le parole di Otten, diremo che ad ogni atto interpretativo precede una lettura ben ancorata al testo in sé³. ‘Interpretare’ un testo non è dargli un senso, ma è invece

valutare di che pluralità sia fatto e ‘leggere’ significa spostare questo senso nell’intertestualità; nominare i suoi molteplici sensi. Per questo la *jouissance* barthesiana, ad esempio, è proprio il godere dell’estetica del testo, della sua galassia di significati. Se, allo stesso modo, anche per Eco l’opera era *aperta* a infiniti livelli di significanza, per altri semiologi come Iser, quest’ultima è piuttosto *socchiusa*, portatrice di numerosi significati, ma non illimitati e la cui polisemia è circoscrivibile al campo d’indagine del Lettore Implicito e dell’Autore Implicito. Nel caso delle ultime denominazioni introdotte, non lascerò il lettore di questo testo in balia della sua stessa interpretazione, ma mi riserverò la possibilità di chiarificarle in seguito.

Ritornando alla semiologia della lettura di Otten, si può affermare che il lettore, proprio per vivificare il testo, si crei un orizzonte di attesa, un’idea preesistente per poi constatare se i codici che si troverà a decifrare corrispondano o meno alle sue aspettative. Per dirla come Stanley Fish: una lettura puramente formalista è infatti impensabile, il lettore è stato sempre influenzato da correnti culturali e dalla comunità interpretativa cui appartiene, in maniera più o meno conscia⁴. Queste comunità interpretative, come il repertorio di Iser, o l’orizzonte di attesa di Jauss, sono insiemi di norme letterarie ed extra-letterarie che un gruppo

² Cfr. JEAN BAUDRILLARD, *Pour une critique de l’économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1977, p. 210.

³ Cfr. MICHAEL OTTEN, *Sémiologie de la lecture*, in *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, 1987.

⁴ Cfr. STANLEY FISH, *Quand lire c’est faire: l’autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

condivide: convenzioni, codici, ideologie. Sembra quasi un *déjà-lu* della concezione heideggeriana di interpretazione: ogni lettura è quasi una violenza fatta al testo per ridurlo a delle chiavi logico-razionali, ma il più delle volte al lettore resta la frustrazione. Il testo è sempre altrove.

Difatti, le moderne teorie che afferiscono alla semiotica e in particolare lo studio di Otten, cercano di andare oltre il postulato dell'immanenza del senso inteso come: «la mystérieuse substance qui habite le texte et qui l'acte de lecture consiste à le dévoiler, à le découvrir»⁵, per andare verso una concezione del senso che sia «le résultat de la rencontre de deux textes: le texte à lire et le texte du lecteur»⁶. Si vedrà, dunque, che una siffatta interpretazione del testo va verso una lettura definita di tipo orizzontale, che parte dal significante, dal segno linguistico e non cerca di andare verso chiavi di lettura ideologiche al di là del testo, né ricerca la famosa intenzione dell'autore: tiene conto solo di ciò che il testo scritto dice al lettore. Promotore di un esercizio del genere, anche se prettamente per il linguaggio poetico, è stato Michael Riffaterre. È idea dell'autore che sebbene il testo si auto-regoli, esso vede comunque il lettore estremamente attivo e coinvolto, in due momenti. Dapprincipio c'è lo stadio euristico in cui, di fronte al testo poetico, il destinatario cerca di associare il significato a referenti mimetici, ma si rende

conto che ciò che ha davanti è su un altro livello. Scatta così un secondo stadio, quello della lettura ermeneutica in cui si legge sotto una nuova chiave, smettendo di essere nell'illusione referenziale, per entrare nella semiosi⁷.

Ma, come afferma lo stesso Eco, la buona interpretazione di un testo da parte del lettore dovrebbe evitare sia *l'intentio auctoris*, sia *l'intentio lectoris* e tendere sempre verso *l'intentio operis*, cioè verso i significati registrati nell'opera dall'opera. Sofferamoci, quindi, sulle definizioni, non per mero accademismo, ma per avere un ampio fascio di luce che ci consenta di iniziare il cammino interpretativo. Negli stessi anni, molti altri teorici, seppur con denominazioni differenti hanno rintracciato diversi tipi di Lettori. Se, secondo Iser, il testo è un dispositivo in potenza, che il Lettore rende oggetto concreto, allora l'Autore Implicito⁸, cioè colui che lascia sempre la sua impronta nel testo, potrà indirizzarsi sia ad un Lettore Implicito – o Lettore Modello secondo Eco, cioè un'astrazione ideale che dovrebbe interpretare il testo facendosi portavoce di una serie di codici/repertori di norme sociali e culturali – sia ad un Lettore Empirico, più reale, ovvero: «le sujet concret des actes de coopération textuelles [...], il est celui qui envisage le texte de façon pragmatique»⁹. Allo stesso tempo, visto il ruolo fortemente attivo riversato sul Lettore,

⁵ M. OTTEN, *Sémiologie de la lecture*, cit., p. 342.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. MICHAEL RIFFATERRE, *L'illusion référentielle*, in «Columbia Review», 57/2 (1978), p. 96.

⁸ Cfr. WOLFGANG ISER, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

⁹ U. ECO, *Lector in fabula*, traduzione di Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, pp. 80-81.

l'autore immagina il suo Lettore Modello come colui che è chiamato a collaborare allo sviluppo della vicenda, facendo previsioni e auspicando tanti mondi possibili. Macchina pigra vuol dire questo: la sola cooperazione col Lettore potrà riattivare lo scritto, dando un senso agli spazi bianchi, ai non-detti, ai presupposti. Consapevoli di questo, ritornando ad Otten, una corretta teoria della ricezione dovrebbe affrontare la descrizione di tre ambiti, talvolta confusi tra loro, ma che sono in continua interazione:

- 1) *le texte lui-meme* (cioè il significato, l'insieme di parole, segni grafici)
- 2) *le texte du lecteur*
- 3) *le rapport du texte au lecteur* (la significanza).

Il primo campo, col suo ancorarsi ai significanti, ai luoghi di incertezza e di certezza del testo, alle parole, all'aspetto linguistico e grafico, può esser di riferimento per la lettura orizzontale invocata in precedenza. Il secondo campo, invece, costituisce un vero e proprio focus sul Lettore che dovrà padroneggiare non tanto i codici linguistici, quanto quelli letterari; simbolici, allusivi e degli *scénario-tòpoi* su cui aggrapparsi per poter decifrare.

Scivolando in maniera inconscia da un campo all'altro, si giungerà in maniera naturale nella prateria della significanza, della semiosi, in cui fondendo sia la voce del testo che quella propria di Lettore, si

darà vita ad un rapporto arbitrariamente motivato in cui: si dice una cosa, ma se ne significa un'altra¹⁰.

Per gioire davvero del testo, c'è bisogno di riattivare il suo recettore, di alimentare il fuoco della dialettica senza arrivare ad uno *status* di lettori-consumatori onnivori o bulimici del messaggio. Sarà forse vero, allora, che: «per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del Lettore non può essere che la morte dell'Autore»¹¹?

Con la rivoluzione pervasiva dei *media*, si è giunti ad un paradosso radicato ancora tutt'oggi: quello di una forma rinnovata che anziché porsi da vero tramite del messaggio ambisce alla passività del fruitore stesso. Con i mass-media si è coronato il sogno della pienezza, di una parola sirenica e onnipresente che però, a ben vedere, è senza risposta; di una trasparenza democratica che, di fatto, è astrazione senza vero scambio comunicativo. Quando anche la trasgressione della forma e dei contenuti è divenuta una merce, non resta che fare la differenza nel modo di decifrare. Noi lettori dell'oggi dovremmo far crollare, così, il postulato che McLuhan aveva rintracciato come slogan della nuova era: *Medium is Message*, e sperare non in un divorzio tra autore e fruitore, ma in una ritrovata armonia che risiede nel campo sempre fertile della dialettica della ricezione.

¹⁰ Cfr. M. RIFFATERRE, *L'illusion référentielle*, cit., p. 91.

¹¹ ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, a cura di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, p. 56.

Matteo Squillante

«Scrivo with a deep distrust and a deeper faith» Sul bilinguismo di Beppe Fenoglio

L'idea che l'Europa potesse cadere in un nuovo atroce conflitto era ancora lontana quando Beppe Fenoglio si iscrisse al Liceo di Alba, sua città natale. Nel cuore di un'Italia "fascistissima", sempre più vicina alla chimera autarchica e lontana dal nemico inglese, Fenoglio coltivava – nel suo piccolo – una singolare passione per il mito dell'Impero Britannico, che – nella sua immaginazione – «aveva da essere così nordico, così protestante...»¹. Dall'assidua lettura all'assidua scrittura il passo è breve. L'uso della lingua inglese non è infatti solo cifra stilistica: lo scrittore del *Partigiano* la usa per avvicinarsi ai suoi modelli anglosassoni in un processo di mimesi narrativa e lessicale.

Faulkner, Hemingway e Lee Masters sono fondamentali per la formazione di Fenoglio: saranno i loro scritti a suggerirgli quella diversità stilistica e contenutistica che gli garantirà la fama e la stima di critici e lettori dopo la sua prematura scomparsa.

Questa peculiarità letteraria è così interpretata da Dante Isella:

Fenoglio appartiene ancora a una generazione d'italiani per i quali la lingua viva è il dialetto, mentre l'italiano è la lingua appresa sui libri [...] sicchè l'italiano [...] si connota pure come la lingua della falsificazione propagandistica della dittatura e dei suoi riti celebrativi. L'incontro con l'inglese, sui banchi del primo ginnasio, ha per lui il valore di una rivelazione; è la scoperta, tra i soliti imparatici scolastici, di una lingua magica.²

Non è difficile accettare l'ipotesi di Isella. Lo spostamento del baricentro politico della nazione verso la capitale romana rimane ancora una ferita aperta per molti conterranei sabaudi di Fenoglio. D'altronde il disagio che Beppe Fenoglio prova nel lasciare la propria terra alla volta di Roma – per l'addestramento militare – è tangibile. In *Primavera di Bellezza* è possibile carpire l'estraneità provata dallo scrittore verso le strade della Capitale, i propri abitanti e soprattutto verso la mitologia mussoliniana ampiamente trasudante:

Roma gli pareva di averla attraversata tutta venendo dalla stazione di San Lorenzo a Montesacro, a un passo di strada che si trasformava in marcia scandita nei punti di

¹ BEPPE FENOGLIO, *Il Partigiano Johnny*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1992, p. 52.

² DANTE ISELLA, *La lingua del Partigiano Johnny*, in B. FENOGLIO, *Il Partigiano Johnny*, cit., p. 471.

fama storica e di richiamo imperiale; erano talmente abbruttiti che, prossimi alla metà, sfilarono davanti all'alto muro lattato di villa Torlonia senza un pensiero per l'inquilino. [...] In tre sere Johnny fu sazio del centro di Roma; ora non passava più l'Amene, per un tempo raddoppiato dalla solitudine vagabondava per i larghi inutili viali di Montescro o sulle sponde fulve del torrente, incontro all'enorme sanguinoso disco del sole.³

Posato il suo *sten*, Fenoglio riprese la penna. La guerra da lui poco prima vissuta in prima persona diventa èpos letterario. La sua biografia diventa finzione, Beppe diventa Johnny. Come Fenoglio si avvicina alla letteratura è argomento di gran lunga interessante. L'autore così confessò ad Italo Calvino, già dal primo momento interessato al bilinguismo di un uomo che mai lasciò la sua terra: «Adesso ti dirò una cosa che tu non crederai: io prima scrivo in inglese e poi traduco in italiano»⁴. Il processo creativo fenogliano è esattamente sintetizzato in tali parole. Grazie all'immane lavoro filologico di Maria Corti e Maria Antonietta Grignani è stato possibile toccare con mano l'evoluzione delle opere fenogliane. L'analisi di un'immensa mole di carte e documenti, principalmente conservati senza particolare ordine e riguardo, ha offerto al pubblico italiano l'originalità narrativa di uno scrittore poco conosciuto in vita. Come è intuibile dall'analisi e dalla comparazione delle tre "versioni" del *Partigiano*, una totalmente

in inglese (convenzionalmente indicata come UrPJ – Ur Partigiano Johnny), un'altra italiana con più frequenti inserti inglesi (PJ¹) ed un'ultima con relativamente poche costruzioni anglosassoni (PJ²), Fenoglio tendeva a tradurre sé stesso dall'inglese riformulando radicalmente il suo lavoro. Come sostiene Dante Isella nella sua prefazione a *Il Partigiano Johnny*:

Niente di più errato, però, che immaginarsi un Fenoglio curvo sul suo scritto per un minuto lavoro di lima, intento a una schifilosa politura formale. I «penosi rifacimenti» [locuzione fenogliana, ndr], nel caso di *Primavera di Bellezza*, prima parte del romanzo del *Partigiano*, sono riscritture radicali, sul piano inclinato di una progressiva compressione della forza dirompente delle stesure precedenti.⁵

Ne consegue che il radicale lavoro di riscrittura di Fenoglio, che poteva interrompersi anche per un singolo sintagma che non trovava un'adeguata traduzione italiana, rende evidente la volontà di attribuire un valore molto alto alle parole. Tramite queste vengono veicolati significati impliciti e reconditi in maniera molto più efficace.

Lo scrittore del *Partigiano* era principalmente interessato all'immediatezza comunicativa, qualità offertagli solo dal suo piemontese e dall'inglese. Ecco perché dal punto della trasposizione italiana di UrPJ, Bruce Merry ha rigettato

³ B. FENOGLIO, *Primavera di Bellezza*, Milano, Garzanti, 1959, p. 30.

⁴ MARIO MICCINESI, Intervista a Italo Calvino, in «Uomini e libri», n. 40, 1972, pp. 24-25.

⁵ D. ISELLA, *La lingua del Partigiano Johnny*, cit., p. 470.

l'ipotesi di offrire una traduzione sterilmente fedele all'originale, preferendo virare su un'operazione di creazione artistica. Essendo il testo di UrPartigiano Johnny una bozza per eventuali rifacimenti futuri, i curatori hanno preferito proporre una traduzione meno fedele ma che potesse donare una patina molto più letteraria e libresca ad un testo che era destinato a rimanere sullo scrittoio di Beppe Fenoglio.

Scriva Bruce Merry:

L'intento del traduttore è stato quello di dare una versione quanto più possibile integrale di ogni frase del testo di Fenoglio, scritto in un inglese che è spesso inventato, frequentemente esotico e a tratti esagitato [...]. La traduzione non pretende di essere una versione ideale che si presenti come modello speculare dell'originale inglese: questo sarebbe stato forse possibile, ma di dubbia utilità per la nostra maggiore comprensione dell'opera di Fenoglio. La versione italiana tende, come il testo originale, ad essere idiosincratica, grezza, effusa, torrenziale, a volte preziosa ed esibizionistica.⁶

In questa particolare sfida traduttiva, si è voluto risalire all'origine del linguaggio fenogliano ed interpretarlo tramite le locuzioni e la fraseologia del suo dialetto, le sue preferenze sintattiche e grammaticali, e la lingua dei suoi autori preferiti, primo tra tutti Ernest Hemingway.

1. Il rapporto inglese-italiano in Fenoglio: un confronto tra PJ¹ e PJ²

Com'è già stato sottolineato, Fenoglio revisionava i suoi lavori riscrivendoli del tutto. In questo particolare processo di riscrittura venivano progressivamente sostituiti i lemmi, la fraseologia e la sintassi dell'inglese. PJ², però, non è privo di anglicismi. Non tutto veniva tradotto sistematicamente in lingua italiana: i passaggi che – nonostante le revisioni – continuassero a non avere un esatto corrispondente nostrano venivano lasciati in inglese. Un quadro più chiaro emerge dal confronto tra le due principali stesure di cui si riportano alcuni passi.

Sia nel cap. XXVI di PJ¹ che in «Primo Inverno (penultimo)» di PJ² si tratta della fortuita cattura di un ufficiale tedesco, i fatti sono così esposti nelle due stesure:

PJ¹

[...] le strade avevano un freddo nitore, tutto era percorso da una ventilazione tonica, il sole *literally flapped* sugli esili campanili.

PJ²

[...] le strade avevano un freddo nitore, tutto era percorso da una ventilazione tonica, il sole *letteralmente garriva* sugli esili campanili.
(p. 500; p. 929)⁷

[...] si vide parallelo al petto la canna brunita del mitra del Biondo, spianata contro il parabrezza della

⁶ BRUCE MERRY, *Nota del traduttore*, in B. FENOGLIO, *Opere*, 3 voll., collana diretta da Maria Corti, vol. I, tomo I, a cura di John Meddemmen, Torino, Einaudi, 1978, p. 385.

⁷ Di qui in poi le citazioni dalle due stesure de *Il Partigiano Johnny* in forma abbreviata nel testo da B. FENOGLIO, *Opere* 1, cit.

macchina, e sentiva già *il thudding a terra* degli uomini di dietro.

[...] vide parallela al suo petto la canna brunita del mitra del Biondo, puntata al frantumato parabrezza della macchina, e gli uomini da dietro *già tonfavano a terra*.

(p. 500; p. 930)

Tedeschi presi, e per investimento automobilistico: lo stesso Biondo, col pendulo mitra, *looked helpless before the lotto-event*.

Lo stesso Biondo, col mitra pendulo, *pareva helpless di fronte al caso*.

(p. 500; p. 930)

[...] ma fin dal principio tutta la strada ai loro occhi *winged in its desertness*.

[...] ma fin dal principio quella strada ai loro occhi si *elettrizzava quasi per desertità*.

(p. 501; p. 930)

Come si nota da questi passaggi, Fenoglio tende a tradurre letteralmente il contenuto della prima stesura (*literally flapped/letteralmente garriva*) e, quando ciò non risulta possibile, il costrutto viene semplificato (*lotto-event/caso*) oppure lasciato invariato (*helpless/helpless*). Edoardo Saccone ha anche notato come la traduzione dall'inglese all'italiano comporti:

la riduzione della ridondanza, la sfrondata, non la potatura (tra l'altro di calchi o

pseudocalchi dall'inglese): un maggior assorbimento di umori, non il prosciugamento.⁸

Nel capitolo XXVII di PJ¹, corrispondente circa a «Primo Inverno (ultimo)» di PJ² è narrato il trasporto del partigiano Regis, ferito in combattimento contro i tedeschi, verso un ospedale di fortuna in paese. Nell'ultimo passo, in particolare, si noti la traduzione del poliptoto (*giggled and googled/giggling and googling*) con un'anafora (*ridacchiava e anfanava*):

Johnny *sighed, noisily in the dead silence*: pensava a Tito, che l'aveva già fatto, che era fuori dall'accerchiamento pur giacendone nel cuore.

Johnny *sospirò, fragorosamente nel morto silenzio*: pensava a Tito che l'aveva già fatto, che era fuori dall'accerchiamento pur giacendone nel vero cuore:

(p. 516; pp. 937-38)

All the show was in front of them. Le ultime squadre tedesche stavano salendo le ultime balze a Mombacaro.

La scena era in pieno movimento. Le ultime squadre stavano tedesche stavano guadagnando le ultime balze a Mom.

(p. 518; p. 939)

[...] *giggled and googled*, parlando dei tedeschi in termini disarticolati ma certamente ammirativi, sempre *giggling and gogging*.

⁸ EDUARDO SACCONI, *Tutto Fenoglio: Questioni di cronologia, con qualche appunto di critica e filologia, a proposito del Partigiano Johnny*, in «MLN», vol. 95, n. 1, 1980, p. 198.

Ridacchiava e anfanava, parlando dei tedeschi in termini inarticolati ma indubbiamente ammirativi, *ridacchiava ed anfanava*.

(p. 523; p. 944)

2. L'inglese del mondo reale: l'uso politico di una lingua

Ogni illusione cade al banco di prova della realtà. L'inglese fenogliano è alto, decisamente letterario ed ampiamente idealizzato. L'autore del *Partigiano* apprezzava sia l'eleganza della letteratura elisabettiana, sia la velocità e la freneticità della letteratura novecentesca nord-americana. Essendo la sua «una lingua mentale, non praticata nel quotidiano»⁹ è totalmente esentata dalle modifiche imposte dall'estrema politicizzazione che la guerra portò con sé.

Nella redazione inglese de *Il Partigiano Johnny*, che narra gli eventi compresi tra la primavera del 1945 e la fine della guerra, il protagonista sarà al cospetto di britannici e statunitensi. L'inglese da “black bastard” di Johnny (come i soldati anglo-americani appellavano i partigiani italiani) si colora di disillusione ed amarezza. Il confronto con i figli della patria dei suoi autori preferiti è indegno: è innegabile che il conflitto tra reale ed ideale nella mente di Johnny risulti molto più amaro al lettore se letto in “lingua straniera”. Fenoglio, che sa bene come evolve quella temporanea convivenza tra italiani ed anglo-americani, propone al lettore prima una visione carica di speranza –

permettendogli di provare in prima persona l'entusiasmo di Beppe, Johnny e dei partigiani del tempo verso i liberatori – poi una visione cupa e nostalgica. Come rileva Roberto Bigazzi:

una tipologia di romanzo di questo tipo deve ovviamente passare dai fatti reali a quelli di invenzione (sia pure basati sulla realtà), mantenendo però l'atmosfera di verità che era stata della memorialistica. E questo è il difficile.¹⁰

Ecco perchè in UrPJ si legge in prima istanza: «Johnny yearned to be one of them, to be them» (p. 7) e alcuni capitoli dopo:

I must avoy I'm dying from my midden and my mates nostalgia [...]. But I'm an Italian, Keaney [soldato inglese, ndr], – burst out – Johnny: – and, what matters and weights more, I'm an Italian partisan! (p. 107)

Leggendo il finale dalla redazione inglese del *Partigiano*, viene ben esplicitato anche l'astio che Johnny prova nei confronti degli statunitensi.

In un episodio collocato temporalmente prima dell'aggregazione alle brigate partigiane, il nostro personaggio si scaglia apparentemente senza motivo contro Fiorello La Guardia, sindaco italo-americano di New York durante la guerra, la cui voce è trasmessa da Radio Londra:

⁹ FLAVIO SANTI, *La guerra delle parole del partigiano Fenoglio*, treccani.it, 2018 (treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_141.html).

¹⁰ ROBERTO BIGAZZI, *Fenoglio*, Roma, Salerno, 2011, p. 112.

Scoppiò nel fono la voce di La Guardia, intollerabile a Johnny nella sua sbracata inflessione siculo-inglese, un repellente ibrido di corvino sudore siciliano e di amara anti-sepsi anglosassone. Parlava con accidentata violenza, scortecciando le parole [...]. La voce pitched, ispirata non sapevi se dal disprezzo per i suoi antichi compatrioti o dall'odio mortale per i tedeschi. [...] Imbecille! Sporco imbecille! Cafone.¹¹

La spiegazione di questa scarica d'ira, atipica per il carattere riflessivo del protagonista, è nelle pagine finali:

[...] IT WAS AMERICA, an epic and nonchalant tempo ensemble, ensemble a tirteian aphrodisiac to field and fight [...] They had been playing it all war through and it they would have played on the victory hour and much time after. (p. 93)

E più esplicitamente poco dopo: «Really, one cannot expect such a legère death anthem for the British Empire» (p. 97).

Il feroce odio di Johnny verso gli Stati Uniti è quindi motivato dal primato mondiale guadagnato a scapito del suo amato British Empire. Nonostante tutto, Beppe-Johnny è una pedina fondamentale nei mesi più convulsi della Resistenza. Nei badogliani è ufficiale di collegamento con il contingente britannico, proprio per via della sua competenza linguistica. L'inglese per lui diverrà, nel deserto delle macerie post-belliche, anche un lavoro. Nel 1947 è assunto presso una locale azienda vinicola come corrispondente estero. Non esiterà, tuttavia, a

preferire ancora una volta l'uso letterario all'uso pratico. Lo testimonia la breve biografia inviata alla sua casa editrice per il risvolto di copertina:

Circa i dati biografici, è dettaglio che posso sbrigare in un baleno. Nato trent'anni fa ad Alba (1 marzo del 1922), studente (Ginnasio-Liceo, indi Università, ma naturalmente non mi sono laureato), soldato nel Regio e poi partigiano: oggi, purtroppo, uno dei procuratori d'una nota ditta enologica. Credo che sia tutto qui. Ti basta, no?¹²

Fu proprio la ritrovata passione per le traduzioni ad aprire un importante dialogo con Italo Calvino, allora rappresentante della casa editrice Einaudi. Fenoglio seppe ridestare l'interesse di quest'ultimo grazie all'invio di alcune traduzioni da pubblicare. Ancora oggi l'edizione Einaudi di *The Rime of the Ancient Mariner* ha una traduzione firmata da Beppe Fenoglio.

3. Il problema degli anglicismi nella realizzazione di edizioni critiche

L'uso frequente di un personalissimo inglese alternato ad italiano e piemontese, che non permetteva una pubblicazione con testo a fronte, ha posto molti più problemi ai curatori di quanti ne abbia causati la frammentarietà del testo. La realizzazione dell'edizione definitiva de *Il Partigiano Johnny* è ancora un lavoro di cui non si sente il bisogno.

La prima edizione del 1968, curata da Lorenzo Mondo, sacrifica la buona

¹¹ B. FENOGLIO, *Il Libro di Johnny*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2015, pp. 198-199.

¹² ID., *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Torino, Einaudi, 2002, p. 50.

pratica filologica a favore della leggibilità del testo. I criteri editoriali sono così accennati:

Fenoglio credeva a queste pagine e ci lavorò con accanimento, come dimostra l'esistenza di una seconda parziale stesura: dove la scrittura è più rapida ed essenziale, minore l'indugio descrittivo, più meditata e filtrata l'invenzione linguistica.¹³

In realtà l'intervento editoriale non si limita semplicemente all'uniformazione di nomi di persone o luoghi, livellati su PJ² con alcuni accorgimenti, ma opera una sistematica contaminazione tra le due stesure. Tuttavia è proprio la precarietà di tale edizione a creare un certo interesse accademico verso le opere di Fenoglio. Solo dieci anni dopo – siamo nel 1978 – Maria Corti riesce a coordinare la pubblicazione delle opere complete. Le stesure sono tenute rigorosamente separate, sacrificando la leggibilità a favore della correttezza filologica. Tanto da necessitare di traduzione per il libro dedicato ad UrPJ. Nonostante le meritorie intenzioni, il lavoro della Corti circola esclusivamente tra gli addetti ai lavori e il grande pubblico continua a leggere l'edizione Mondo. Per questa ragione nel 1992 viene pubblicata la cosiddetta “edizione canonica”, curata da Dante Isella. Il libro fu pubblicato dal 1994 al 2004 nella collana ET Tascabili e poi dal 2005 al 2014 nella collana Super ET. Il compromesso trovato da Dante Isella consiste nel dividere il romanzo in due blocchi: il

primo comprende l'arrivo di Johnny ad Alba e le prime esperienze nelle fila partigiane, il secondo, invece, riguarda l'entrata nelle truppe di Nord, l'occupazione di Alba, il duro inverno del 1945 e il reimbandamento. Per contaminare il meno possibile le due redazioni, Isella decide di recuperare i primi venti capitoli di PJ¹ (XVI-XXXVI nel dattiloscritto originario), rinumerandoli da 1 a 20, ed unirli agli ultimi 19 capitoli di PJ², rinumerandoli da 21 a 39 ma mantenendo in forma di sottotitolo l'originaria divisione in blocchi stagionali. Il lettore è ben avvertito della scelta editoriale sia tramite la nota dell'editore, che precede lo scritto, sia da una cesura grafica tra le due parti e, quindi, tra le due redazioni.

Se la scelta di Isella può sembrare quasi rivoluzionaria e definitiva, il lavoro di Gabriele Pedullà, pubblicato nel 2015, offre ancora una nuova audace versione del romanzo. Gabriele Pedullà, già autore di saggi sul lavoro di Beppe Fenoglio, decide, ventitré anni dopo l'edizione Isella, di rivedere la struttura del *Partigiano*. L'intento di Pedullà non è quello di superare l'edizione di Dante Isella, ormai entrata meritoriamente nel circuito scolastico, ma quello di fornire al lettore il senso del progetto fenogliano, ovvero del *libro grosso*. Appurato che Fenoglio fosse intenzionato a pubblicare in volume unico *Primavera di Bellezza e Il Partigiano Johnny*, si è deciso di “saldare” le due opere nelle due “prime” redazioni. Ne risulta un volume che,

¹³ LORENZO MONDO, *Introduzione* a B. FENOGLIO, *Il Partigiano Johnny*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1968, p. 5.

ideologicamente, è molto vicino alla probabile volontà dell'autore. Gabriele Pedullà decide anche di modificare il titolo del testo da lui curato: non più *Il Partigiano Johnny* ma *Il libro di Johnny*. Il critico opera questa modifica non in polemica contro il celebre titolo redazionale di Mondo, ma per segnalare in maniera forte il distacco della sua edizione dalla tradizione del *Partigiano*.

La questione filologica rimane ancora aperta esattamente quanto la questione linguistica. Si tratta di fare i conti con un altro tipo di letteratura italiana, così ancorata alla pratica regionale da far riferimento ad ulteriori sistemi linguistici. Le opere di Fenoglio sono quindi, a ragion veduta, uno dei più riusciti esempi di bilinguismo in un autore squisitamente italiano. Tuttavia l'interesse filologico (e ancor di più linguistico) verso gli scritti dello scrittore piemontese è sempre stato limitato a poche voci critiche. Se l'analisi della trafila editoriale, ampiamente sconfinante nella branca della filologia d'autore, è stata raccontata con una certa accortezza, mancano studi completi sulla pratica linguistica fenogliana. In un periodo di sempre maggiore internazionalizzazione della lingua italiana, i modelli del passato fanno ancora luce. Come ebbe a dire Lorenzo Mondo nel lontano 1968: «Ma è destino che il partigiano di Fenoglio, si chiami Johnny o Milton, continui a risorgere dalle carte postume dello scrittore»¹⁴.

¹⁴ *Ibidem*.

Irene Pompeo

Eros e Thanatos in *Un anno con 13 lune* di R. W. Fassbinder

Che una cosa sia un simbolo o no dipende anzitutto dall'atteggiamento della coscienza che osserva.

CARL GUSTAV JUNG, *Tipi psicologici*

La costruzione dell'identità e del sé rappresenta un perfetto campo di indagine per la settima arte. Nella prospettiva del regista tedesco Rainer Werner Fassbinder – le cui opere cinematografiche si sviluppano in un contesto storico di fervore rivoluzionario sul piano artistico e sociale – Eros e Thanatos subiscono un mutamento simbolico, trasformandosi da elementi naturali dell'inconscio collettivo a manifestazioni di patologie psichiche derivanti dall'alienazione. Il regista ha utilizzato la macchina da presa come lente d'ingrandimento sull'animo umano, mettendo in risalto desideri condizionati, rapporti disumanizzati e l'estetica masochistica. La sua indagine cine-sociologica suggerisce allo spettatore un'attenzione per queste dinamiche e denuncia artisticamente l'eccesso di razionalità e cinismo che contraddistinguono la società odierna. Egli vuole alludere a una trasformazione sociale che deve avere origine dalla riflessione sull'identità e dalla riscoperta del sé per avere risonanza sulla collettività.

All'interno della sua filmografia, *In einem Jahr mit 13 Monden* ("Un anno con 13 lune", di qui in poi *13M*) rappresenta un'opera unica nella visualizzazione delle pulsioni di vita e di morte. Omaggio al defunto compagno Armir Meier, scomparso nel '78, la narrazione segue la storia di Elvira/Erwin nei suoi ultimi cinque giorni di vita. Ripercorrendo le varie tappe della sua vita, Elvira cerca di capire l'origine dei suoi tormenti interiori. Su consiglio dell'amica Zoe, una prostituta, inizia questa ricerca esistenziale indagando sulla propria infanzia. Si dirige così all'orfanotrofio dove è stata cresciuta e scopre, parlando con una delle suore, che la sua vita è il frutto di un amore proibito tra la madre e un uomo che all'epoca era sposato. Non potendo crescere il bambino, sua madre decide di abbandonarlo alle cure delle suore impedendogli però di essere legalmente adottato, per non destare scalpore nella società borghese, condannandolo in tal modo a un'esistenza solitaria e a una crescita senza figure genitoriali di riferimento. Dopo questa amara

scoperta, Elvira si confronta con i pochi affetti della sua vita cercando un luogo sicuro in cui sentirsi a casa. La moglie e la figlia, per cui prova un grande affetto, non riusciranno a colmare quell'assenza di amore che l'ha segnata per tutta la sua vita, così ricerca il confronto con l'unico uomo che lei abbia mai amato, Anton Saitz, e per il quale si era sottoposta ad un'operazione per il cambiamento di sesso. Anton, cinico speculatore edilizio, rifiuta Elvira dimostrandole tutto il suo disprezzo. A questo punto la depressione della protagonista è totale. Il suo stato di assoluto spaesamento causato dalla mancanza di amore sin dalla tenera età e dalla difficile convivenza con il suo cambio di sessualità che non le garantisce l'accettazione dell'amato, la inducono al suicidio.

Ciò che rende quest'opera unica non è solo la protagonista principale, che analizzeremo successivamente, ma la cornice nella quale Fassbinder iscrive la drammaticità della storia, legandola ad un evento che trascende la volontà umana, ad un aspetto che potremmo definire *mistico*. Infatti, il film si apre con una sequenza di scene che riprendono un parco semidesolato alle prime luci del giorno, dove alcuni uomini ricercano la compagnia di altri uomini. Una voce fuori campo ci inserisce subito nel quadro angosciante della storia spiegando come nel tempo una particolare congiuntura astronomica, più precisamente un anno con tredici lune, desti negli uomini sensibili una forte depressione. Questa

introduzione si ricollega, probabilmente, all'antico uso del calendario lunare per cui il tempo annuale era diviso in tredici mesi. Anche il calendario ebraico ad esempio è lunisolare, cioè «viene adattato al moto annuale della Terra intorno al Sole, aggiungendo un mese intero, secondo un ciclo particolare. Questo mese in più viene inserito nel calendario per tre volte ogni 7 anni [...]»¹. Questa descrizione ci ricorda molto quella fatta dall'autore in apertura del film. Inoltre anticamente si credeva che l'umore e la vita stessa dell'uomo fossero influenzate dal moto lunare, come le maree. Un esempio sulla fascinazione derivante dal rapporto tra l'uomo e la Luna è rappresentato dal testo di Plutarco *De facie in orbe lunae*, in cui attraverso diversi dialoghi e disquisizioni tecniche sulle macchie lunari, si giunge ad una conclusione di tipo escatologico che vede la Luna come dimora di Persefone, regina degli inferi, e quindi dimora delle anime morte. Il ciclo lunare e il ciclo della vita vengono posti sullo stesso piano.

In Fassbinder, l'utilizzo di un escamotage di tipo mitologico è da ricondurre alla nuova dialettica del moderno in cui passato e presente si inscrivono nella figurazione di un linguaggio sacro, senza tempo. Gli elementi vengono combinati in favore di un'espressione totalizzante del tempo e dei sentimenti cui l'uomo è costantemente soggetto, trovando nell'epoca moderna ulteriori elementi su cui riflettere usando la storia del passato

¹ JOEL C. DOBIN, *Astrologia cabalistica. La tradizione sacra dei sapienti ebrei*, Roma, Mediterancee, 2001, p. 111.

come punto di partenza per questa analisi:

[...] Una soglia vecchio/nuovo del tutto particolare, che rappresenta (proprio nel senso di messa in scena) la soglia tra mito e discorso critico, ma nel contempo anche una zona intermedia in cui il discorso dialettico può essere effettuato con il linguaggio del mito.²

Partendo dunque dal discorso storico e dall'inquadramento del sentimento, nel corso del tempo si determina una rappresentazione delle pulsioni soggette a delle componenti trascendentali all'animo umano: un'utopica e sfuggente via d'uscita per il protagonista della storia intrappolato, infatti, nel suo essere doppio, presente e passato. Secondo quest'ottica, il suo ineluttabile destino è già prestabilito.

Questo messaggio, tipico della visione pessimistica del regista, consente però ad Elvira di emergere come un personaggio unico nel suo genere. Infatti a differenza dei tipici protagonisti di Fassbinder, Elvira/Erwin è l'unica effettiva vittima di un sistema che l'ha abbandonata a se stessa. La sua innocenza angelica traspare per tutta la durata del film e la sua tenerezza lega nell'immediato lo spettatore alla sua tragica esistenza. L'inesistenza del suo nucleo familiare ha instillato in lei il desiderio di crearne uno tutto suo con la moglie, rivelandosi però solo un palliativo per un desiderio più profondo. Se il primo nucleo familiare rispecchia Eros

nei termini dell'autoconservazione, dimostrato anche dalla nascita della figlia, Thanatos rimane nascosto nell'ombra per riemergere a tutti gli effetti dopo l'incontro con Anton che rappresenta non solo tutto ciò che Elvira vorrebbe essere, forte, sicura e ricca, ma anche l'unico elemento in grado di condurla all'autodistruzione. Quindi il primo nucleo familiare verrà abbandonato per seguire la via della morte. Il pensiero di Elvira è rivolto contro se stessa e la induce a convincersi di non meritare la vita, qualunque essa sia. Anton rappresenterebbe la chiusura del cerchio, il movente perfetto per fare ciò che in fondo ha sempre desiderato.

La sua frammentaria identità è traspunta sullo schermo attraverso gli specchi del bar dell'hotel in cui si rifugia con Zoe. Qui la sua immagine è segmentata in diverse parti. Ritroviamo in questa scena la *de-realizzazione* con cui Fassbinder omaggia e si contrappone alla *Nouvelle Vague*. Il corpo sezionato di Elvira ci indica una profonda rottura interiore che la vede suddivisa a metà tra la sua essenza di uomo e di donna, la sua non collocazione nella società. La pulsione di morte è latente e il suo desiderio viene esternato dall'autore in una scena in particolare, che segue difatti quella dello specchio: la visita al mattatoio durante il monologo con l'amica Zoe. La visione riporta alla mente l'angoscia esistenziale causata dalle pressioni dell'ordine sociale presente in *Stačka* ("Sciopero") di Èjzenštejn, del 1924. Con un montaggio alternato,

² MAURO PONZI, *Pasolini e Fassbinder. La forza del passato*, Roma, Nuova Cultura, 2013, p. 183.

Èjzenštejn rappresentava la repressione della rivolta operaia accostandola alle immagini di un mattatoio dove un bue viene sgozzato, sottolineando la crudeltà dei padroni sugli operai. Nella scena di Fassbinder emerge tutto il dolore interiore e la pulsione di morte che trovano nella violenza del mattatoio la loro autentica e poetica raffigurazione. Il monologo inizia nel bar dell'hotel dove Elvira si rifugia con l'amica Zoe, e le racconta alcuni aneddoti della sua vita *di prima*, legati all'ambito lavorativo. Elvira, infatti, quando era un uomo faceva il macellaio e, durante il monologo, sottolinea come l'atto dell'uccisione della bestia non sia «una cosa contro la vita ma la vita stessa. Il sangue che fuma, e la morte! è la sola che dà un senso alla vita della bestia che aspetta la morte. Aspettare è bello» (13M), dice Elvira. Senza spezzare il monologo la scena seguente vede le due fanciulle in visita al mattatoio dove la voce narrante di Elvira connette i due spazi durante il racconto. Mentre sullo schermo scorrono le immagini di animali che vengono trascinati, legati, e macellati, la protagonista narra della sua vita, dell'incontro con Irene e poi con Christoph. Il parallelismo tra la crudeltà delle immagini e il vissuto di Elvira è palpabile, ma il regista ritiene opportuno rimarcare il pathos del momento, l'espressione di questa angoscia esistenziale, attraverso

l'uso della «parola-teatro»³ incarnata dalla protagonista che parafrasa un passo del *Torquato Tasso* di Goethe⁴:

Se l'occhio ha una visione spaventosa lo spirito si arresta, sta sospeso, così mi vedo infine esiliato, cacciato come fossi un mendicante. Così mi hanno incoronato e ornato per condurmi vittima all'altare, così mi hanno carpito l'ultimo giorno il mio unico avere, a forza di lusinghe mi hanno tolto per sempre il mio poema il mio unico bene e ora nelle vostre mani, tutto ciò che avrebbe potuto in ogni luogo darmi onore e salvarmi dalla fame, adesso, adesso vedo perché dovrei oziare per fare che il mio poema resti per sempre incompiuto, perché il mio nome venga da tutti dimenticato, perché gli invidiosi scoprono mille errori perché alla fine io sia dimenticato, perciò devo abituarli a rimanere in ozio, perciò devo risparmiarli me e i miei sensi, noi stessi ci inganniamo così volentieri, e onoriamo quei vili che ci onorano. (13M)

A questo passo, segue la spiegazione di Elvira in merito alla decisione del suo cambiamento di sesso svelando che la sua volontà di far coincidere anima e corpo è dettata dal bisogno di essere amata da Anton. Il suo desiderio e l'amore che prova per questi è una pura idealizzazione mentale. Anton rispecchia l'idea di un fantasma, «una forma di alterità sulla quale non possiamo avere nessuna padronanza»⁵. Ciò di cui Elvira si innamora e la corrispondenza reale della figura di Anton ci appaiono nel film come

³ MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 2009, p. 164.

⁴ DOUGLAS CRIMP, *Fassbinder, Franz, Fox, Elvira, Erwin, Armin, and All the Others*, in «October», vol. 21, 1982: "Rainer Werner Fassbinder", p. 72.

⁵ EMILIANO BAZZANELLA, *Eros e Thanatos. Senso, corpo e morte nel seminario XX di Jacques Lacan*, Trieste, Asterios, 2013, p. 68.

due elementi completamente differenti. Il fantasma è il risultato di una idealizzazione, del bisogno di sopperire a una mancanza che induce all'exasperante ricerca dell'impossibile. Il desiderio masochistico idealizza l'amore e il sentimento come un simbolo, qualcosa che trascende da se stesso. Nell'amore:

l'Altro o si manifesta come significante (l'altro sesso nella sua genericità e universalità) o come oggetto causa del desiderio, o infine come l'impossibilità del rapporto sessuale, ossia un rapporto senza rapporto che deve indefinitivamente e fallimentarmente re-isciversi.⁶

Elvira ricerca inconsciamente un oggetto del desiderio che non corrisponde al reale, ma nella sua impossibilità lo è, consentendole di creare ripetitivamente degli eventi che le causano disagi interiori e che la inducono alla fascinazione della morte. Nel processo di fantasmizzazione questi mondi divengono reali, acquisendo una loro autonomia e sostituendo di fatto il reale. Anche l'atmosfera mistica con cui si apre il film acquisisce un suo senso, inscritto nella visione del reale impossibile. Se la voce interiore della protagonista rievoca dei meccanismi psichici definiti, non bisogna sottovalutare l'importanza del contesto in cui questi pensieri sfociano facendo emergere anche i fattori esterni scatenanti, come il conflitto con la pressione sociale. L'accettazione di sé tramite l'Altro, rispecchia l'esigenza di una identificazione

con la società che in questa storia non avviene. Tutto ciò che circonda Elvira esiste per renderla cosciente della non accettazione delle persone come lei.

La crisi dunque è biunivoca, parte da dentro l'individuo, cerca confronto con la verità esterna al proprio corpo e, non trovando riscontro, ricerca dentro di sé generando un'ulteriore frattura nella psiche. Sviando dai canoni prestabiliti dalla società l'unica possibilità per Elvira di dare uno scopo alla sua vita è ricercare la fine della sua esistenza. Infatti, tutta la narrazione diventa un perenne inno alla morte, nella ricerca costante di un movente, dato da un singolo fattore o dalla molteplicità di questi. Non accettando se stessa e sentendosi rifiutata dalla società e dall'amato Anton, la frammentarietà del suo Io risulta impossibile da rimarginare. Questa proiezione-introiezione di identità non garantisce quindi nessuna stabilità nella ricerca di una propria individualità. Il processo di costruzione dell'identità di Elvira terminerà nella sconfitta. Questo inizia inconsapevolmente e nella sua fase successiva necessita di una guida, che lei purtroppo non ha e qui si apre la fase di stallo che la conduce prima alla depressione e poi al suicidio. Per essere precisi, parliamo di «individuazione, un processo dinamico che dura tutta la vita»⁷. La psiche è soggetta a due fasi evolutive: la prima durante la giovinezza e la seconda nella maturità. La prima determina l'individuo in base alla separazione che egli fa degli elementi esterni alla sua

⁶ *Ivi*, p. 139.

⁷ MURRAY STEIN, *Il principio di individuazione. Verso lo sviluppo della scienza umana*, traduzione di Paola Donfrancesco, Bergamo, Moretti & Vitali, 2010, p. 11.

psiche, ad esempio il bene e il male, definendo il Sé e l'Altro, ma è in questo momento che si crea l'*Ombra*⁸. Quest'ultima rispecchia l'acquisizione delle qualità, in principio collettive e poi individuali, con cui ci si identifica. Elvira nella sua vita passata raggiunge questo primo stadio, nonostante un'esistenza travagliata, segnata dalla solitudine. Ma nella seconda fase emerge il dramma. Dovendo liberare la psiche dagli elementi assorbiti dall'esterno in favore del suo vero Io, si ferma. Il suo vero Io rimane intrappolato tra la normalizzazione psichica degli opposti Sé-Altro e la paura di far emergere il suo vero Io. Nonostante infatti ricerche conferme nella società per liberarsi dal dubbio inerente alla sua decisione sul cambiamento di sesso, proietta le sue incertezze sull'esterno facendolo divenire un'estensione della sua volontà. Non riuscendo a divenire il suo centro gravitazionale, il potere decisionale è assegnato ai fattori esterni a lei che nel film si trasformeranno in un alibi perfetto e voluto per il raggiungimento del suo obiettivo primario: la morte.

Se la mancata costituzione di una coscienza forte la guida verso eventi autodistruttivi, è pur vero che questa debolezza è determinata effettivamente anche dai fattori esterni, cioè dalla società. Il rapporto uomo, sessualità, psiche, società è inscindibile e complesso e va analizzato nel quadro completo. I principi su cui si fonda la differenza di classe sono stati denunciati nel cinema per molto tempo ma Fassbinder, in questo film in particolare, si focalizza sullo sguardo interiore delle

prede del sistema il cui ruolo può variare in base alle opportunità finanziarie. Un doppio legato proprio all'ordine sociale è ben rappresentato dal personaggio di Anton Saitz. Questi racchiude perfettamente l'idea del duplice interpretando nella sua vita sia il ruolo di vittima che di carnefice. Quest'ultimo, ebreo e vittima dei lager si piega alle logiche del potere cercando di espiare il dolore rivalendosi sugli altri individui, diventando uno speculatore edilizio. La vittima diventa il perfetto carnefice borghese inserito nell'ordine sociale. Per il suo status egli rinuncerà a tutto ciò che lo rende umano. Il sadismo di Anton è più forte del masochismo di Elvira e ciò comporta l'annullamento completo della sua identità e della sua volontà di vivere. Il doppio di Elvira si manifesta nell'immediato nella sua duplice sessualità ma la sua disfunzione esistenziale s'inserisce in un quadro più complesso. Mentre Anton si libera dai tormenti interiori incanalando nel denaro il soddisfacimento del suo piacere, per Elvira il cambio di sessualità dovrebbe aiutarla a determinare la sua identità mirando consequenzialmente ad un appagamento anche di tipo affettivo. La società di Francoforte in cui Elvira si muove nella sua duplicità la rifiuta ma la sua crisi esistenziale è in realtà frutto di un preciso meccanismo sociale che consente agli individui integrati di non sentire minacciata la propria stabilità. La sua non ordinaria sessualità è necessaria alla società per evidenziare la differenza tra ciò che è giusto secondo i canoni

⁸ *Ivi*, p. 19.

patriarcali e ciò che non può essere accettato ed è considerato dunque diverso:

La società borghese [...] è una società di perversione abbagliante e diffusa. E questo nient'affatto nella forma dell'ipocrisia, poiché nulla è stato più manifesto e prolisso, più apertamente assunto dai discorsi e dalle istituzioni; né perché, per aver voluto erigere contro la sessualità una barriera troppo rigida o troppo generale avrebbe dato luogo suo malgrado a tutta una germinazione perversa e ad una lunga patologia dell'istinto sessuale. Si tratta piuttosto del tipo di potere ch'essa ha fatto funzionare sul corpo e sul sesso.⁹

Il sistema si evolve nel tempo e controlla l'Es, quindi riesce a gestire la molteplicità degli individui come un'unica entità, nell'ordine borghese:

La proliferazione delle sessualità attraverso l'estensione del potere [...] è assicurata e sostenuta dagli innumerevoli profitti economici che per il tramite della medicina, della psichiatria, della prostituzione, della pornografia, si sono innestati ad un tempo su questa moltiplicazione analitica del piacere e su questa intensificazione del potere che lo controlla.¹⁰

Fassbinder prova a sottrarre la sua protagonista da un ruolo passivo tipico ad esempio nel cinema hollywoodiano rendendola estranea allo sguardo maschile nella società borghese, donandole

un'autonomia che la porterà a scegliere la libertà attraverso la morte. L'idea del decadimento di una narrativa fallocentrica era stata portata avanti già da Laura Mulvey negli anni '70 con la *feminist film theory*, mediante la quale si avvalorava la tesi dello stato di subordinazione della donna che diventa oggetto dello sguardo dell'uomo nel costrutto filmico: «Sia le donne sia gli uomini sono mal serviti dai costrutti teorici in cui sono definite le differenze sessuali in termini di mancanze e deficienze, accompagnate, di regola, da reazioni patologiche ad esse»¹¹. Più precisamente la scelta di un personaggio transessuale sembrerebbe una presa di posizione da parte dell'autore per scardinare i tipici archetipi del maschile e del femminile imposti dalla tradizione nel tempo.

Fassbinder è perfettamente cosciente della difficoltà di trasferire questi messaggi e di renderli tangibili allo spettatore. Il film a prescindere dalla sue caratteristiche cruente o melodrammatiche rimane idealizzato come il luogo dell'immaginario; per questo:

i personaggi dello schermo risultano naturalmente degli oggetti di opposizione mentale, in quanto la loro presenza effettiva dà loro una realtà oggettiva, così che a trasferirli in oggetti di un mondo immaginario deve intervenire la volontà dello spettatore.¹²

⁹ MICHEL FOUCAULT, *La volontà di sapere*, traduzione di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 46.

¹⁰ *Ivi*, pp. 47-48.

¹¹ CHRISTOPHER HAUKE – IAN ALISTER, *Jung e il cinema. Il pensiero post-junghiano incontra l'immagine filmica*, Milano, Mimesis, 2018, p. 240.

¹² ANDRÉ BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, traduzione di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 1999, p. 165.

L'autore prova a rappresentare questi meccanismi, queste patologie, inscrivendoli in storie più o meno verosimili nella speranza che lo spettatore colga la riflessione sociale e psicologica, almeno in parte. La consapevolezza di non riuscire a filtrare dei messaggi così complessi emerge dai suoi film e dal tragico destino che accompagna tutti i suoi personaggi. Elvira appare in ogni caso come il messaggio stesso, un simbolo culturale a cui il regista chiede di rivolgerci, di confrontarci. Guardare all'Altro per capire di più noi stessi e in che mondo viviamo. Il capovolgimento di questa visione è dato proprio dal doppio di Elvira che, da simbolo sovversivo, si trasforma in realtà nel prodotto di una società che l'aveva prevista e che necessita delle persone come lei per innalzarsi a buon redentore. Il simbolo della sua sessualità decade, «diventa così separato dalla sua manifestazione originale, che muore come simbolo e diventa un mero segno di qualcosa di noto»¹³. In questo caso la rappresentazione del malessere borghese. Questo disagio raffigura la nevrosi del regista. In tutti i suoi film le figure femminili «sono figure che provocano impulsi contrastanti e contraddittori, da cui il regista da un lato si vuole distinguere e dall'altro si vuole identificare, che ama e odia contemporaneamente»¹⁴. Questa identificazione-distinzione dell'Io viene rivissuta costantemente come un riflesso, innescando impulsi autodistruttivi. Anche in questo film gli istinti fassbinderiani rimarcano non solo la volontà di smascherare i complessi

meccanismi dell'animo e della psiche umana, associandoli alle influenze della società borghese, ma cercano di scardinare la morale con cui essi stessi vengono interpretati dall'individuo e quindi dallo spettatore.

¹³ C. HAUKE – I. ALISTER, *Jung e il cinema* cit., p. 45.

¹⁴ M. PONZI, *Pasolini e Fassbinder* cit., p. 210.

Nicola De Rosa

Barthes e Schumann: suono, corpo, scrittura

MAUPOMÉ Schumann, comment l'entendez-vous?

BARTHES Je l'entend comme je l'aime et peut-être vous me demanderez "comment l'aimez-vous?", à cela je ne peut pas répondre. Je l'aime précisément avec cette partie de moi-même qui est à moi-même inconnue.

France Musique, 21 ottobre 1979¹

Un giorno, ai primi tempi dei miei studi pianistici, mi furono assegnate le *Kinderszenen* op. 15 di Robert Schumann. Avevo una discreta edizione di una nota casa editrice italiana. Il curatore, anch'egli molto noto, coglieva la radice narrativa della musica, ma, sulla base di un sostanziale fraintendimento critico, aveva deciso di allegare ad ogni brano una libera didascalia descrittiva; come se il testo, pur col legittimo desiderio di arricchire, presumesse di dover supplire alla musica. In ogni caso, quei brevi raccontini entravano a far parte del già intricato ipertesto della ricezione schumanniana. Io non andai avanti nella lettura delle *Kinderszenen*, mi bloccai sul brano più commovente della raccolta: *Fast zu ernst*. Tempo dopo capii che Schumann mi avrebbe

accompagnato a lungo. Poi suonai anche le *Kinderszenen* con più distacco, e proprio riguardandomi da lontano provai ad approfondire il perché del sinistro potere che *Fast zu ernst* ebbe su di me; per mezzo di quel suo canto strutturalmente sfasato, come di un oboe il cui suono oscilla in equilibrio su una corda sottile:



Kinderszenen op. 15, n. 10, bb. 1-3

Un celebre amatore, Deleuze, era rapito dall'esser-fuori-fase di questo tipo di melos schumanniano, che sembra abitare il proprio spazio musicale avvertendolo però come sotto minaccia: «In Schumann tutto un sapiente lavoro melodico,

¹ ROLAND BARTHES – CLAUDE MAUPOMÉ, *Schumann*, «Comment l'entendez-vous?», France Musique, 21 ottobre 1979, trascrizione dall'archivio sonoro dell'Institut

National de l'Audiovisuel, per gentile suggerimento di Guido Mattia Gallerani, a cui vanno i miei sinceri ringraziamenti.

armonico e ritmico, giunge a questo risultato semplice e sobrio, *deterritorializzare il ritornello*»¹. In un certo Romanticismo, è l'incancrenirsi di una ferita ad alimentare questo status cautelativo per cui il poeta sospetta del proprio spazio: topografico, politico e poi estetico. È ciò che Adorno sottolineava per un ebreo in territorio tedesco: Heinrich Heine, la cui ferita fu quindi geopolitica e linguistica. La ferita Schumann, invece, fu luttuosa. Lo fu per la congiuntura esiziale che più alimenta il pericoloso fascino del supporre un nesso fra il suo testo (musicale) e l'epitesto, nel senso di ciò che accadde *out of the book*. Ci riferiamo alla sciagura vangoghiana d'esser venuto al mondo al posto di un Altro. Come van Gogh occupò il posto e addirittura il nome del Vincent fratellino mancato, Schumann prese il posto della sorellina Laura, morta poco prima che lui nascesse. Nell'identificazione melanconica per cui lo spettro dell'Altro rimpiazzato piomba rovinosamente sull'Io², è come se il discorso mnestico si piantasse compulsivamente su quella figura terza tra i due, che per ancestral diritto avrebbe dovuto possederli entrambi: la Madre, il cui ultimo nato sconta la colpa di averle negato il tempo per disfare un nido e prepararne un altro.

¹ GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI, *1837. Sul ritornello*, in *Capitalismo e schizofrenia*, 2 voll.: vol. II, *Mille piani*, traduzione di Giorgio Passerone, Roma, Cooper&Castelvecchi, 2003, p. 487.

Il lettore si interrogherà sull'utilità e ancor più sulla legittimità di questo preambolo, ma ecco che veniamo a Barthes. Il suo amore per Schumann sembrerebbe alimentarsi per mezzo di un riconoscimento – veicolato dalla musica – nell'intimità raccolta, meditativa eppure alle volte irruente del compositore, col suo apparir senza legami salvo quello col sé, ergo salvo quello con la Madre:

Tornando a Schumann (l'uomo dalle due donne – dalle due madri? – di cui la prima cantava e la seconda, Clara, gli diede visibilmente la parola abbondante: cento lieder nel 1840, l'anno del suo matrimonio), l'irruzione della *Muttersprache* nella scrittura musicale, è veramente la restituzione dichiarata del corpo, come se, sulla soglia della melodia, il corpo si scoprisse, si assumesse nella duplice profondità del colpo e del linguaggio, come se, nei confronti della musica la lingua materna occupasse il posto della *chora*.³

Alle prese con la ricezione del testo schumanniano – nel caso suddetto *Kreislariana* op. 16 – Barthes ne percepiva un discorso materno così potente da disporre un'astrusa configurazione tra il *melos* come pura manifestazione sonora e quanto da esso sembrerebbe più lontano: il corpo di Schumann, come fissato nella *chora*, lo stadio primario e prelinguistico dello sviluppo psicosessuale di

² Cfr. SIGMUND FREUD, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, 12 voll., a cura di Cesare Musatti, traduzione di Renata Colorni, Torino, Boringhieri, 1976, vol. 8, p. 108.

³ R. BARTHES, *Rasch*, traduzione di Daniela De Agostini, in *Saggi critici*, 4 voll.: vol. III, *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 2001, p. 297.

cui parla Julia Kristeva, in cui l'Io nemmeno riesce a distinguersi dal grembo della Madre ed è guidato senza resistenze dal circolo pulsionale, da quanto più vicino si possa avvertire il Reale in senso laciano. Quella musica rapiva Barthes come la foto di una vecchia casa col portico in ombra, in cui egli era sicuro di esser già stato:

è là che vorrei vivere. Questo desiderio penetra dentro di me a una profondità e con radici che non conosco [...]. Dinanzi a questi paesaggi prediletti, è come se io fossi sicuro di esserci già stato o di doverci andare [...]. L'essenza del paesaggio (scelto dal desiderio) sarebbe allora questo: *heimlich*, che risveglia in me la Madre [...].⁴

Lo stesso faceva per me *Fast zu ernst*. Diremmo che esso serbasse per me ambedue gli elementi d'interesse che Barthes rinveniva in alcune fruizioni fotografiche: un *punctum*, oltre allo *studium*. Sin dal titolo, "Quasi troppo serio" – come io, bambino, ero stato davvero – il brano mi parlava di una casa ormai lontana e dei suoi segreti.

Sulla base della suddetta antinomia rilevata ne *La chambre claire*, quella tra *studium* e *punctum*, traiamo il primo indizio di una filiazione, nell'ermeneutica barthesiana, fra lo straniamento potenzialmente attivabile dalla fruizione della Foto e quello attivabile dalla Musica; perché per Barthes quei due elementi d'interesse della fruizione fotografica si muovono come i due temi di una sonata:

l'uno è stabile – diremmo – si muove nello spazio di *tonica*; l'altro è instabile, si muove nello spazio di *dominante*:

Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum* [...]. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce).

Avendo così individuato nella Fotografia due temi (giacché in definitiva le foto che amavo erano costituite come una sonata classica) [...].⁵

Ne *La chambre claire*, sin da subito, col pretesto dell'indagine eidetica nei confronti della Foto, noi siamo indotti a non afferrar mai la fatalità che alimenta il testo di Barthes; se non fuggacemente, perché quel vero fattore perturbante, il necessario viaggio a ritroso verso l'immagine della madre perduta, Henriette, è una fiamma ardente e indicibile che si muove nel testo senza avvamparlo mai. Ci soccorre, in merito, un frammento di *Roland Barthes par Roland Barthes*, con la necessità di lasciarlo alla sua dignità di frammento, senza alcuna tautologia:

Affinità possibile della paranoia e della distanziamento, per il tramite del racconto: l'«egli» è epico. Il che vuol dire: «egli» è cattivo, è la parola più cattiva della lingua: pronomi della non-presenza, esso annulla e mortifica il suo referente, non si può applicarlo senza disagio a chi si ama [...].⁶

Quest'angoscia del dire *ella* appare elaborabile proprio attraverso lo scomodo

⁴ ID., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, pp. 39-41.

⁵ *Ivi*, p. 28.

⁶ ID., *Barthes di Roland Barthes*, traduzione di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 191.

tentativo di scrittura del sé a cui Barthes si sottopone. Il dato essenziale è che questa scrittura parta dalla foto o che, più in generale, sia verbalizzazione di contenuti non verbali. A cavallo tra il '75 e l'80, oltre alla riflessione sul ruolo dell'immagine fotografica, nel suo riportare uno *spectrum* davanti allo *spectator*, si ritrova in Barthes anche un coinvolgimento in tutto ciò che ha a che fare con l'immagine sonora. Come origine dell'enorme *ekphrasis* intertestuale che Barthes imprime su carta tra *Roland Barthes par Roland Barthes* e *La chambre claire*, oltre alla Foto c'è in parte anche la Musica. Ebbene, nell'unico punto de *La chambre claire* in cui la prosa si abbandona alla verità, proprio la cruciale fotografia del *Giardino d'Inverno* è per Barthes come una sola musica in particolare:

(dato che sto cercando di dire questa verità), quella Fotografia del Giardino d'Inverno era per me come l'ultima musica composta da Schumann prima di crollare, quel primo *Canto dell'Alba* che si armonizza al tempo stesso con l'essere di mia madre e col dolore che la sua morte mi dà [...].⁷

È come se a risvegliare l'*Unheimliche* non fossero i singoli contenuti mnestici, ma la configurazione che si instaura tra suono-immagine-testo; come in una costruzione del segno che richiede l'energia di tutti i suoi membri (immagine acustica-immagine mentale-immagine grafica), ma solo per poi esplodere a forza di pathos, rimbalzando alla sua matrice reale: il corpo, la *chora*, la pura pulsione, come nel n. 7 di *Kreisleriana*:



Kreisleriana op. 16, n. 7, bb. 1-2

Tuttavia, non è nella musica di Schumann in sé che il segno si somatizza, bensì nell'*ekphrasis* attraverso cui Barthes verbalizza la sua fruizione. È lì che il segno si fa figura del corpo, *somatema*:

il corpo schumanniano conosce (qui, almeno) solo biforcazioni; non si costruisce, diverge incessantemente, secondo un accumulo di intermezzi; del senso ha solo quell'idea *vaga* (il vago può essere un fatto di struttura) che chiamiamo significanza. [...] Il testo musicale *non segue* (per contrasti e amplificazioni) ma esplose: è un *big-bang* continuo.

Non si tratta di battere i pugni contro la porta, come si pensa faccia il destino. Piuttosto, è necessario che batta all'interno del corpo, contro la tempia, nel sesso, nel ventre, contro la pelle interna, in tutto quell'emotivo sensuale che si chiama, per metonimia e anche per antifrasi, il «cuore».⁸

L'ultimo Barthes, probabilmente da *L'empire des signes* fino al romanzo incompiuto che forse si sarebbe chiamato *Vita Nova*, sembra sempre più ostile non solo alla pretesa di senso che il testo vorrebbe provocare, ma anche alla pretesa d'ordine attraverso cui un testo vorrebbe criticarne un altro, nella misura in cui le stesse consuetudini della forma-saggio iniziano a vacillare. Si ha una svolta

⁷ ID., *La camera chiara* cit., p. 72.

⁸ ID., *Rasch*, cit., p. 289.

sostanziale verso il frammento, quello di eredità schlegeliana, che è anche schumanniano. Come l'*haiku*, il frammento ha qualche *chance* di resistere alla pretesa del senso. Quest'ultimo viene condannato a una liberatoria esplosione attraverso cui il linguaggio si sfiora ereticamente col corpo, con la *jouissance*, con lo stadio pulsionale, ritmico, musicale che la Kristeva, in cotrapposizione al *simbolico*, definirebbe *semiotico*. Dalle notazioni dei viaggi giapponesi fino al primo e ultimo romanzo tentato e non ultimato, Barthes passa per *Le plaisir du texte*, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Fragments d'un discours amoureux*, *La chambre claire* e, tra queste, per la morte di Henriette. Questa linea temporale descrive un percorso in cui l'oramai conferenziere del *Collège de France* abbandona sempre più la natura di un testo che *conferisce* e abbraccia man mano quella di un testo che *confessa*, in cui l'io *si* confessa e – sin dal dilemma della trasfusione del nome autoriale in pronomi testuale – lo fa esitante:

non parlare di sé può voler dire: *io sono Colui che non parla di sé*, e parlare di sé dicendo «egli» può voler dire: *io parlo di me come d'uno un po' morto*, preso in una leggera bruma d'enfasi paranoica, o ancora:

⁹ ID., *Barthes* cit., pp. 190-191.

¹⁰ Per un catalogo delle interviste di Barthes e per un'analisi dell'intervista radio-televisiva pensata come genere cfr. GUIDO MATTIA GALLERANI, *List of print, radio, and filmed interviews given by Roland Barthes* e *The Faint Smiles of Postures. Roland Barthes's Broadcast Interviews*, in «Barthes Studies», n. 3, 2017, pp. 90-94 e 51-78. Per un'analisi del contesto in cui si staglia quest'oralità

parlo di me alla maniera d'un attore brechtiano che deve distanziare il suo personaggio: «mostrarlo», non incarnarlo, e dare alla sua mercanzia come un buffetto, il cui esito è di scollare il pronome dal suo nome, l'immagine dal suo supporto, l'immaginario dal suo specchio [...].⁹

La strada verso questa scrittura in cui l'io assume voce propria passa, non a caso, per un sempre più intimo interesse nei confronti dell'oralità, appunto per ciò che è voce, ciò che è suono. È proprio in forma orale che l'interesse di Barthes per il suono si esplicita, esattamente in una serie di interviste radiofoniche¹⁰, in cui a farsi viva è la sua *grana della voce*, pulviscolo sottile che sottende tutta la materialità, caducità, ereticità attraverso cui Barthes restituisce il legame dell'universale estetico: la narrazione – al di là del codice, musicale, visuale o testuale che sia –, con l'universale erotico: il godimento. Nell'infinita titanomachia tra lui stesso e il linguaggio, il lavoro dell'ultimo Barthes è una lotta all'immaginazione di un corpo parlante, di una parola corporea, viscerale, ventrale e, quindi, di nuovo materna, una lotta alla realizzazione dell'ipotesi kristeviana di *genotesto*, che un lied di Schumann intonato da Charles Panzéra o un *Canto dell'Alba* suonato da Yves Nat gli poteva suggerire, semmai di

radiofonica e del suo legame con la musica cfr. ID., *Écoute et pratique de la radio: Roland Barthes à France Musique*, in CLAUDE COSTE – SYLVIE DOUCHE (a cura di), *Barthes et la musique*, Rennes, PUR, 2018, pp. 153-166. Si lascia al lettore il riferimento di quest'ultimo e recente volume, come valida lettura per ampliare un discorso che qui vuole prospettarsi solo come introduttivo.

fronte alla foto di un *Giardino d'Inverno*.

Autori

FRANCESCO DE CRISTOFARO insegna Letterature comparate all'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Ha vinto il premio Sapegno con *Zoo di romanzi. Balzac, Dickens e altri bestiari* (Liguori, 2002). È autore di saggi in volume e in rivista. Ha pubblicato un'antologia delle *Opere* di Giovanni Verga (Treccani, 2012). Ha diretto una nuova edizione commentata dei *Promessi sposi* (Rizzoli, 2014) e a *Manzoni* ha dedicato anche un profilo critico (Il Mulino, 2009). Nel 2017 ha coordinato le ricerche *Il borghese fa il mondo* e *L'epica dopo il moderno*, i cui risultati sono apparsi per i tipi di Donzelli e di Pacini. È coordinatore dal 2014 del Laboratorio Malatestiano. Ha curato il manuale *Letterature comparate* (Carocci, n.e. 2020). Con Giancarlo Alfano, ha curato l'opera in quattro tomi *Il romanzo in Italia* (Carocci, 2018). Con Stefano Ercolino il volume *Critica sperimentale. Franco Moretti e la letteratura* (Carocci, 2021).

MARIA CASTALDO ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Linguistica generale sul relativismo linguistico, l'evoluzione dell'ipotesi Sapir-Whorf e l'orientamento delle ricerche attuali. Attualmente studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo. Collabora con la rivista culturale «Kairós».

CAMILLA RUSSO ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Linguistica generale sull'italiano giuridico dei documenti legislativi europei. Attualmente è una studentessa del corso magistrale in Filologia moderna presso il medesimo Ateneo, dove prosegue il suo percorso accademico nell'ambito delle scienze linguistiche.

BENEDETTA CINQUE ha studiato Lingue e culture comparate presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Si è laureata con una tesi in Letteratura russa sulla ricezione critica de *I demoni* di Dostoevskij in Ivanov e Bulgakov. Attualmente studia Lingue e comunicazione interculturale in area euromediterranea presso lo stesso Ateneo.

SARA GEMMA ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letteratura italiana dal titolo *Le misure dell'umano. Scienza e fantascienza nelle Storie naturali di Primo Levi*. Per un soggiorno di un semestre, ha studiato *Textes, interprétation et édition* presso l'Université de Lorraine, Nancy. Attualmente studia Filologia moderna presso l'Ateneo federiciano. Collabora con la rivista culturale «Kairós».

MATTEO SQUILLANTE ha studiato Lettere presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". Si è laureato con una tesi in Filologia della letteratura italiana dal titolo *Il Partigiano Johnny: problemi redazionali ed editoriali*. Studia Storia e Culture Globali presso lo stesso Ateneo. È giornalista pubblicista. Collabora con la testata «Newsly» e con la rivista culturale «Kairós». I suoi due scritti, *Il cinema di Pasolini e la grande tradizione del Rinascimento* e *"Petrolio", il romanzo della banalità del male*, sono stati pubblicati dal Centro Studi "Pier Paolo Pasolini" di Casarsa della Delizia.

IRENE POMPEO si è laureata in *Cultura e amministrazione dei beni culturali* presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" e poi in *Discipline della musica e dello spettacolo. Storia e teoria* presso il medesimo Ateneo, discutendo una tesi magistrale sul cinema di Rainer Werner Fassbinder. Ha collaborato con l'Ylab Rai per il Prix Italia 70, con Parallelo 41 per la rassegna Venezia a Napoli e con il Giffoni Film Festival. È attualmente membro attivo nell'associazione Kine-mata Arte&Cultura.

NICOLA DE ROSA ha studiato Discipline musicali presso il Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli. Attualmente studia Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". È inoltre borsista presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Si è interessato al dialogo *inter artes* nell'estetica letteraria e musicale tra Otto e Novecento. Figura tra i relatori del XXVII

Convegno Annuale della Società Italiana di Musicologia.

