

# Aurora

**GIUSEPPE D'ACUNTO** *Nelly Sachs: il nome scritto sull'aria* **ELISABETTA BIONDI**  
*Trame di corpi: Roth, Salinger* **MICHELA MARIA PALUMBO** *Gadda e il «padre  
dell'interdizione» ne La cognizione del dolore* **ENZA MARIA MACALUSO** *Tre  
metafore biologiche per la vita dell'immagine* **ERNESTO RADICE** *«Morire fu quello  
sbriciolarsi delle linee». Lavoro del lutto e lavoro d'arte in De Angelis, Barthes e  
Knausgård* **GIUSEPPINA ANDOLFI** *Un gioco cerimoniale: Le serve di Jean Genet e  
Festa al celeste e nubile santuario di Enzo Moscato* **GIULIA VITALE** *«I heard a  
negro play». Langston Hughes e altri canti dai margini*

*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

Gianluca Della Corte

ISSN 2723-9527

CC BY-NC-ND 4.0



aurarivista.it  
aurarivista@gmail.com



# *Aura*

numero 3 | 2021



## Indice

- p. 1* Nelly Sachs: il nome scritto sull'aria  
*Giuseppe D'Acunto*
- 7* Trame di corpi: Roth, Salinger  
*Elisabetta Biondi*
- 17* Gadda e il «padre dell'interdizione» ne *La cognizione del dolore*  
*Michela Maria Palumbo*
- 29* Tre metafore biologiche per la vita dell'immagine  
*Enza Maria Macaluso*
- 41* «Morire fu quello sbriciolarsi delle linee». Lavoro del lutto e lavoro d'arte in  
De Angelis, Barthes e Knausgård  
*Ernesto Radice*
- 63* Un gioco cerimoniale: *Le serve* di Jean Genet e *Festa al celeste e nubile santua-*  
*rio* di Enzo Moscato  
*Giuseppina Andolfi*
- 77* «I heard a negro play». Langston Hughes e altri canti dai margini  
*Giulia Vitale*
- 85* Autori



Giuseppe D'Acunto

## Nelly Sachs: il nome scritto sull'aria

[...] solo l'addio ci tiene ancora uniti [...]\*

1. Gli *Epitaffi*

**A** differenza della figura tradizionale dell'epitaffio, in quanto iscrizione funeraria incisa su pietra tombale, quelli di cui è autrice Nelly Sachs (1891-1970) nel periodo dell'esilio svedese, si presentano, invece, come «scritti sull'aria»<sup>1</sup>, ossia sul più etereo e impalpabile di tutti gli elementi. Anch'essi vogliono assicurare memoria a qualcuno che non c'è più, solo che, rispetto alla garanzia che, al riguardo, può fornire la solida pietra, fanno appello alla collaborazione recettiva del lettore, affinché la testimonianza in questione non si disperda e si dilegui<sup>2</sup>. Chi legge è messo, infatti, davanti al «compito di ricordare e di “riempire il vuoto” delle assenze»<sup>3</sup>.

Proprio l'instabilità e la sfuggevolezza degli *Epitaffi scritti sull'aria*, che necessitando della collaborazione dei sopravvissuti e dei posteri predispongono una nuova tipologia di ricordo in cui l'umanità sia volutamente attiva e protagonista, ribadiscono l'apparentemente paradossale inadeguatezza della fisicità della pietra per assicurare una memoria duratura e sinceramente sentita.<sup>4</sup>

Ma il fatto di essere «scritti sull'aria» è in funzione anche di un altro motivo. I defunti rievocati, in quanto vittime dello sterminio nazista, non si sa dove siano finiti, «non sono solo morti, ma anche letteralmente scomparsi, dispersi»<sup>5</sup>: «il [loro] corpo [...] si disperse in fumo / per l'aria»<sup>6</sup>. Ossia, non soltanto non sappiamo dove sono stati sepolti, ma addirittura se lo furono<sup>7</sup>. La poetessa,

\* NELLY SACHS, *Poesie*, a cura di I. Porena, Torino, Einaudi, 1966, pp. 18-21 [*Chor der Getretenen: Coro dei superstiti*].

<sup>1</sup> Cfr. Id., *Epitaffi scritti sull'aria. Grabschriften in die Luft geschrieben* (1947/2010), a cura di C. Conterno, Bari, Progedit, 2013.

<sup>2</sup> Sarebbe questa una caratteristica di tutta la poesia di Nelly Sachs, se è vero che essa chiede al lettore, più che di essere interpretata, di «essere [...] esperita con pazienza e precisione». Lo sostiene HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Prefazione* a N. SACHS, *Al di là della polvere*, trad. I. Porena, Torino, Einaudi, 1966, pp. 5-12: p. 6.

<sup>3</sup> ELAINE MARTIN, *Nelly Sachs. The Poetics of Silence and the Limits of Representation*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2011, p. 133.

<sup>4</sup> CHIARA CONTERNO, *Considerazioni sugli Epitaffi scritti sull'aria*, in NELLY SACHS, *Epitaffi scritti sull'aria*, cit., pp. 17-45: p. 22.

<sup>5</sup> Ivi, p. 41.

<sup>6</sup> N. SACHS, *Poesie*, cit., pp. 4-5 [Senza titolo].

<sup>7</sup> E. MARTIN, *Nelly Sachs. The Poetics of Silence and the Limits of Representation*, cit., afferma che l'epitaffio della Sachs si discosta in diversi punti dal genere corrispondente tradizionale. Mentre l'uno è un modo di

incaricandosi di tumularli, lo può fare, pertanto, solo seppellendoli “nell’aria” e, dunque, non semplicemente commemorandoli, ma approntando per loro quella parola che fornisca a essi una tomba<sup>8</sup>. Si tratta, in sostanza, di prestare un volto e una voce a chi di questo dono e conforto è stato privato<sup>9</sup>, per cui, anche per Nelly Sachs, come nel genere tradizionale, l’epitaffio si avvale della figura retorica della prosopopea<sup>10</sup>.

Si aggiunga poi che, poiché l’incinerazione subita dai morti, andando contro i principi della teologia ebraica, aveva come effetto di escluderli dalla resurrezione, gli *Epitaffi* di Nelly Sachs, erigendo una lapide sepolcrale che restituisca dignità umana ai cremati, possono

---

«commemorare l’individuale», l’altro della poetessa è, invece, un prendere atto della «dissoluzione di una massa collettiva». In tal senso, esso, per quanto sembri riferirsi inizialmente all’individuale, muove dalla convinzione secondo cui quest’ultimo «è, di fatto, irrecuperabile». Ne discende che ciò che ha caratterizzato l’intenzione di Nelly Sachs sarebbe dato dal suo «tentativo di rappresentare l’“irrappresentabile”» (pp. 131-132).

<sup>8</sup> Anche Celan, nella poesia *Fuga della morte*, ricorre a un’immagine analoga: parla per tre volte della necessità di scavare «una tomba nell’aria». Cfr. PAUL CELAN, *Poesie*, 2 voll., a cura di G. Bevilacqua, Milano, A. Mondadori, 1998; vol. I, pp. 62-65. Ricordiamo che Celan intrattenne uno scambio epistolare con la nostra poetessa: PAUL CELAN – NELLY SACHS, *Corrispondenza*, a cura di B. Wiedemann, ed. it. a cura di A. Ruchat, Firenze, Giuntina, 2017.

<sup>9</sup> Sulla poetica di Nelly Sachs come la «poetica di una lingua dei morti»: lingua, in se stessa, impossibile, eppure leggibile solo in rapporto all’esperienza della Shoah, cfr. CHRISTINE ROSPERT, *Poetik einer Sprache der Toten. Studien zum Schreiben Nelly Sachs*, Bielefeld, Transcript, 2004.

essere anche visti come un modo di ridare loro una speranza nella salvezza ultraterrena.

Le poesie della raccolta presentano, inoltre, la seguente caratteristica: descrivono, per lo più, il profilo di persone singole, di cui, però, nascondono l’identità, cifrandola nelle sole iniziali puntate. Un modo di smembrare la persona defunta, convertendo il corpo disintegrato in testo<sup>11</sup>, in parola, in alfabeto<sup>12</sup> e operando, così, quella trasformazione o «metamorfosi [*Verwandlung*]» il cui simbolo è dato dalla farfalla: immagine di un qualcosa che «vince la forza di gravità»<sup>13</sup>, di «[s]abbia che diventa luce», di respiro che si prolunga in «anelito [*Sehnsucht*]»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. WALTER BUSCH, *L’epitaffio e il silenzio dei morti nell’epoca moderna. Trasfigurazioni di una forma letteraria*, in N. SACHS, *Epitaffi scritti sull’aria*, cit., pp. 3-16, il quale rimanda, su questo punto, a PAUL DE MAN, *Allegorie della lettura*, a cura di E. Saccone, Torino, Einaudi, 1997, autore che avrebbe appunto identificato nella prosopopea la «struttura basilare dell’epitaffio» (pp. 12-13).

<sup>11</sup> Cfr. JENNIFER M. HOYER, *Painting Sand: Nelly Sachs and the Grabschrift*, in «The German Quaterly», vol. 82, n. 1, 2009, pp. 24-41.

<sup>12</sup> Sull’alfabeto, in Nelly Sachs, come cifra di un «linguaggio [...] perduto e ritrovato», cfr. LUCIANO ZAGARI, *Realtà e linguaggio nella poesia di Nelly Sachs*, in AA. VV., *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, a cura dell’Istituto Italiano di Studi Germanici, 2 voll., Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1969; vol. II, pp. 679-709: p. 693.

<sup>13</sup> N. SACHS, *Lettere dalla notte (1950-1953)*, a cura di A. Ruchat, Firenze, Giuntina, 2015, p. 67.

<sup>14</sup> Id., *Epitaffi scritti sull’aria*, cit., pp. 54-55 [*Die Tänzerin (D. H.): La ballerina*]. Qui, la sabbia corrisponde a un’altra immagine cara a Nelly Sachs, presente nella sua opera fin dall’inizio: la



La sabbia ritorna poi anche in altre poesie degli *Epitaffi*, ma in una, in particolare, dove la poetessa si nasconde dietro il profilo di una pittrice, la quale vuole dipingere i suoi cari estinti, ma questi gli «cominciano a svanire / [a]ppena muov[e] il dito». Riesce a dipingere solo sabbia: «sabbia che un tempo era carne», «capelli»<sup>15</sup>. La lirica si carica, così, di una valenza metapoetica, in quanto si configura come una riflessione sull'atto stesso dello scrivere: su quello scrivere per cui, proprio nel presente momento, Nelly Sachs incontra, comprensibilmente, una grande difficoltà<sup>16</sup>.

Nel primo epitaffio, all'altezza, dunque, della porta di ingresso della raccolta, troviamo la figura di un angelo che staziona al termine di un «lungo cammino»<sup>17</sup>: angelo che, nel secondo epitaffio, ha il compito di condurre le piccole morti «dentro l'immensa morte»<sup>18</sup>, ossia di portare a compimento quella «protenzione verso l'invisibile» che, in Nelly

---

polvere. Nella raccolta *Nelle dimore della morte* (1940/44), ad esempio, della polvere viene detto che essa «nasconde la luce». Cfr. N. SACHS, *Poesie*, cit., pp. 6-7 [*An euch, die das neue Haus bauen: A voi che costruite la nuova casa*]. Nell'opera di Nelly Sachs, la polvere rappresenta tanto «la caducità e la transitorietà umana», quanto «la possibilità di salvezza. Con la morte l'uomo diventa polvere, ma nella polvere egli può anche rinascere». Cfr. C. CONTERNO, *Metamorfosi della fuga. La ricerca dell'Assoluto nella lirica di Nelly Sachs*, Padova, Unipress, 2010, p. 203. Sabbia e polvere, in definitiva, in Nelly Sachs, non sono «metafore sostitutive di concetti astratti», ma «anzitutto delle realtà»: una forma di «scrittura del reale». Cfr. IDA PORENA, *Introduzione* a N. SACHS, *Poesie*, cit., pp. V-XVIII: p. VIII.

<sup>15</sup> N. SACHS, *Epitaffi scritti sull'aria*, cit., pp. 64-65 [*Die Malerin (M. Z.): La pittrice*].

Sachs, si dà nel «segno inconfondibile della trasfigurazione magica»<sup>19</sup>.

A proposito dell'angelo, la poetessa scrive anche che egli è colui che, lassù in alto, «pesa il tempo»<sup>20</sup>, per cui, attraverso l'immagine della clessidra che, in tal modo, ci viene suggerita, siamo, di nuovo, ricondotti al tema della sabbia e della polvere. Sempre l'angelo viene paragonato, inoltre, a quell'alone che avvolge il pulsare di un unico «battito di cuore», laddove l'«ultima avventura» che ci è concessa è il silenzio, il quale sta per quella soglia in cui le «bolle d'acqua», senza far rumore, «si infrangono nell'aria»<sup>21</sup>.

La figura di questa soglia che apre all'invisibile la ritroviamo segnata anche nell'epitaffio dedicato a un collezionista di pietre, il quale, in esse, avrebbe racchiuso «[i]l silenzio delle ere terrestri» e in quelle preziose, come il cristallo, ad esempio, fatto risplendere il riflesso segreto di «aurore» e di «distanze». Egli,

<sup>16</sup> Su questa lirica, vista come un esempio di «meta-riflessione poetica sulla problematica della rappresentazione», cfr. E. MARTIN, *Nelly Sachs. The Poetics of Silence and the Limits of Representation*, cit., p. 135.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 48-49 [*Der Hausierer (G. F.): Il venditore ambulante*].

<sup>18</sup> Ivi, pp. 50-51 [*Die Markthändlerin (B. M.): La venditrice del mercato*].

<sup>19</sup> MAURIZIO PIRRO, *Il motivo dell'angelo nella raccolta Fahrt ins Staublose di Nelly Sachs*, in AA. VV., *Studi in onore di Giosuè Musca*, a cura di C. D. Fonseca e V. Sivo, Bari, Dedalo, 2000, pp. 387-415: p. 399.

<sup>20</sup> N. SACHS, *Epitaffi scritti sull'aria*, cit., pp. 94-95 [*Der vielleicht nicht Gute (J. L.): Colui che forse non è buono*].

<sup>21</sup> Ivi, pp. 66-67 [*Die Abenteurerin (A. N.): L'avventuriera*].

«liberato dalle notti umane», disporrebbe, così, della «lingua luminosa [*Lichtersprache*] delle lacerazioni»<sup>22</sup>: lingua che si lascia parlare solo quando essa, riducendosi al suo nucleo più riposto ed essenziale, si fa attraversare dall'esperienza della sofferenza e del dolore. «La tua angoscia comincia a rilucere [*ins Leuchten geraten*]»<sup>23</sup>.

Come «prestare una lingua al dolore», ossia come «rappresentare poeticamente i momenti irrappresentabili dell'esperienza» è, fra l'altro, proprio il tema che muove tutta la lirica dell'esilio svedese della Sachs. In tal senso, la cifra stilistica che la connota starebbe nel suo ricorso a «una lingua testimoniale», intesa come un discorso che reca «una testimonianza costituita da tracce della lingua dell'altro», dove chi parla lo fa, appunto, in luogo di un altro «cui è stata tolta la voce e che è stato respinto nel silenzio»<sup>24</sup>.

E, proprio in riferimento a quel dolore che non deve restare irredento, un altro epitaffio parla del bagliore che rifulge da una ferita: in essa, poiché la lambisce il mare, è custodita quella perla che la donna cui è dedicato ha ricercato, in vita,

<sup>22</sup> Ivi, pp. 68-69 [*Der Steinsammler*(E. C.): *Il collezionista di pietre*].

<sup>23</sup> N. SACHS, *Poesie*, cit., pp. 182-183 [Senza titolo].

<sup>24</sup> WALTER BUSCH, *Che lingua parla il dolore? Le prime raccolte poetiche di Nelly Sachs*, in AA. VV., *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco*, a cura di A. M. Carpi, G. Dolei e L. Perrone Capano, Roma, Artemide, 2009, pp. 63-74: pp. 63-64. Non diversamente, anche I. PORENA, *Nelly Sachs: il più atroce dei silenzi*, in AA. VV., *Poeti della malinconia*, a cura di B. Frabotta, Roma, Donzelli, 2001, pp. 3-9, scrive che la Sachs «parla [...] per chi non ha più voce, per

fin dalla nascita. «Sempre cercavi la perla, smarrita il giorno della tua nascita. / Cercavi il bene posseduto, musica della notte nelle orecchie. / Anima lambita dal mare, tu tuffatrice fino al fondo. Pesci, angeli del profondo, risplendevano nella luce della tua ferita»<sup>25</sup>.

Ma la poetessa parla anche di un dolore che, non riuscendo a trovare la sua luce, sta per una soglia in corrispondenza della quale le parole, impotenti, si addormentano, così come le lacrime non conoscono «alcun nuovo mare»: «Qui polvere non si posa; tutto è ritorno»<sup>26</sup>.

## 2. Una poetica del respiro

Abbiamo appena visto come, per Nelly Sachs, la lingua si purifichi quando, lasciandosi attraversare dall'esperienza della sofferenza e del dolore, si riduce, in tal modo, al suo nucleo più riposto ed essenziale. «Salvata la lingua dell'anima [*innere Sprache*] / Che vittoria – Qui piantiamo umiltà»<sup>27</sup>.

A questo punto, la poetessa accede alla soglia del silenzio, nel senso che «l'unico mezzo di espressione rimasto[le] è il respiro, cioè il distillato della parola»<sup>28</sup>. E

chi è stato inghiottito nel silenzio della Shoah» (p. 4).

<sup>25</sup> N. SACHS, *Epitaffi scritti sull'aria*, cit., pp. 70-71 [*Die Ertrunkene*(A. N.): *L'annegata*]. Sul mare, in Nelly Sachs, come simbolo di «rinascita mistico», cfr. C. CONTERNO, *Metamorfosi della fuga*, cit., p. 301.

<sup>26</sup> N. SACHS, *Epitaffi scritti sull'aria*, cit., pp. 76-77 [*Die Mutter. La madre*].

<sup>27</sup> Ivi, cit., pp. 120-121 [*Grabschrift. Epitaffio*].

<sup>28</sup> C. CONTERNO, *Metamorfosi della fuga*, cit., p. 272. Sul fatto che, in Nelly Sachs, questa «lingua del respiro» coinciderebbe con quella

una lirica che, al riguardo, può essere asunta come emblematica di tutto ciò è quella, tratta dalla raccolta *Fuga e metamorfosi* [*Flucht und Verwandlung*], del 1959, i cui primi versi sono, appunto, i seguenti: «Quando il respiro / ha eretto la capanna della notte / ed esce / a cercare in cielo la sua fluttuante [*wehend*] dimora». Ebbene, qui si dice che, raggiunta la pienezza del silenzio, gli occhi traboccano «nella luce veggente»: il nostro segreto si dissolve, tutto si compie «due volte» e «un bel lampeggiare [*zünden*] / accende il tempo»<sup>29</sup>; «lampeggiare [*blitzen*]» che ritorna anche in un'altra poesia, dove, questa volta riferito all'aria, si dice che in esso risuona quel «linguaggio silenzioso» che si comunica a ogni «filo d'erba»<sup>30</sup>.

Circa il respiro, leggiamo, inoltre, che in tutte le lingue esso corrisponde a «una parola vasta. La più vasta. E arriva dentro il segreto»<sup>31</sup>. Si tratta, infatti, di un qualcosa insieme a cui nasce proprio la «voce [*Laut*]», nel punto preciso in cui le parole, ritornando ad attingere alla loro «fonte [*Quelle*]» originaria e facendo, così, «avanzare gli orizzonti / nei veri cieli», «aiutano le stelle a partorire»<sup>32</sup>. «Il respiro [...] cerca nuovi sbocchi [*neue Wege ins Freie*]»<sup>33</sup>.

È questo anche il momento in cui la poetessa, «avvolta nel turbine della

sabbia / sent[e] che c'è del nuovo nella Grazia»<sup>34</sup>, in cui la notte, «nostra sorella», «congeda[ndosi] da [n]oi ultima amante»<sup>35</sup>, dà alla luce «perle [...] del dolore», nonché affida «le sue lacrime al mare»<sup>36</sup>: «si disf[a] in polvere» e «inizia il [suo] cammino senza nome»<sup>37</sup>.

E «senza nome», perché si tratta, appunto, di un «nome» che ha l'esile leggerezza di una rosa, che volteggiava, nel cielo, come una farfalla: come un «segno regale» che, risplendendo nel «mistero dell'aria», porta con sé il riflesso di un «altro mondo [*schönes Jenseits*]»<sup>38</sup>.

parlata da Adamo «prima del peccato originale», cfr. OLOF LAGERCRANTZ, *Versuch über die Lyrik der Nelly Sachs*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1967, p. 68.

<sup>29</sup> N. SACHS, *Epitaffi scritti sull'aria*, cit., pp. 94-95 [Senza titolo].

<sup>30</sup> Ivi, pp. 154-155 [Senza titolo].

<sup>31</sup> N. SACHS, *Lettere dalla notte*, cit., p. 55.

<sup>32</sup> N. SACHS, *Epitaffi scritti sull'aria*, cit., pp. 44-45 [Senza titolo].

<sup>33</sup> Ivi, pp. 170-171 [Senza titolo].

<sup>34</sup> Ivi, pp. 174-175 [Senza titolo].

<sup>35</sup> Ivi, pp. 176-177 [Senza titolo].

<sup>36</sup> Ivi, pp. 178-179 [Senza titolo].

<sup>37</sup> Ivi, pp. 210-211 [Senza titolo].

<sup>38</sup> Ivi, pp. 42-43 [*Schmetterling. Farfalla*].



Elisabetta Biondi

## Trame di corpi: Roth, Salinger

\*

Dopo *Il seno* (1972) e *Il professore di desiderio* (1977), *L'animale morente* (2001) testimonia le ultime battute dal regno del panerotismo euforico di Mr. Kepesh. La terza stanza di *Sailing to Byzantium* di William Butler Yeats dà il titolo all'opera di Philip Roth: «Consumami il cuore; malato di desiderio / E avvinto a un animale morente / Che non sa cos'è»<sup>1</sup>. Parlare, scrivere il desiderio, se non lo si può vivere. Oppure viverlo fino in fondo e dargli corpo e spazio. È ciò che sceglie l'anziano professore di desiderio, il sessantaduenne David Kepesh che, nell'aula di *Practical Criticism*, incontra gli occhi – o forse prima i seni – della ventiquattrenne cubana Consuela Castillo:

La camicetta di seta è slacciata fino al terzo bottone, e questo ti permette di vedere che Consuela ha due seni prepotenti, bellissimi. Noti subito il solco tra i seni. E vedi che lei lo sa. Vedi che, nonostante la compostezza, la meticolosità, lo stile cautamente soigné (o forse proprio per questo), Consuela è cosciente del proprio fascino. Viene

alla prima lezione con la giacca abbottonata sopra la camicetta, ma cinque minuti dopo se l'è già tolta. Quando guardo di nuovo dalla sua parte, vedo che se l'è rimessa. In questo modo capisci che è cosciente del suo potere, ma che ancora non sa come usarlo, non sa cosa farne, non sa nemmeno quanto lo desidera.<sup>2</sup>

Il professore è immediatamente punto, ferito e ghermito da quel segno sensibile che talora addirittura si nasconde ma non si cela: il solco intravisto tra i seni è la genesi della sua ossessione per lei. Un'ossessione che non vedrà mai la fine, anche quando la fine sarà dettata dal «male osceno»<sup>3</sup>.

Dopo l'esame finale e l'assegnazione dei voti, il professor Kepesh è solito organizzare una festa per gli studenti nel suo appartamento ed è lì che infrange le regole della tentazione. L'impulso selvaggio fa fatica a tacere quando Consuela arriva e gli risponde con un tiepido imbarazzo. Ha paura di essere vista con un uomo tanto più grande di lei e ha paura di essere additata come una *groupie*, una ragazza stupida e succube del potere che preme dall'alto. Mentre le sinfonie di

<sup>1</sup> PHILIP ROTH, *L'animale morente* [2001], trad. it. di V. Mantovani, Torino, Einaudi, 2002, p. 75. Questi i versi di W. B. Yeats: «Consume my heart away; sick with desire | That fastened to a dying animal | It knows not what it is».

<sup>2</sup> Ivi, pp. 4-5.

<sup>3</sup> Cfr. FRANCESCO DE CRISTOFARO, *L'efflorescenza tumorale. Figurazioni del 'male osceno': Verga, Kiš, Roth*, in *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente*, a cura di S. Manferlotti, Napoli, Liguori, 2014.

Beethoven e gli adagi di Brahms prendono parte alla scena, i due si avviano a dirigere l'orchestra del piacere. Il professor Kepesh ci parla del caos dell'eros, della radicale destabilizzazione che è il suo eccitamento:

Nel sesso, infatti, non c'è un punto di stasi assoluta. [...] Non c'è modo di trattare metricamente questa cosa selvaggia e sferzata. Non ci sono fifty-fifty come nelle transazioni d'affari. [...] In materia di sesso, è un tornare nella foresta. Un tornare nella palude. Uno scambio di dominio, uno squilibrio perenne, ecco di cosa si tratta. Vuoi escludere il dominio? Vuoi escludere la resa? Il dominio è la pietra focaia, fa sprizzare la scintilla, avvia il meccanismo. Poi... Cosa? Ascolta. Lo vedrai. Vedrai a cosa porta dominare. Vedrai a cosa porta essere dominati.<sup>4</sup>

Esiste un potere più grande del sesso? La risposta è implicita nella domanda: no, non esiste potere più forte. Il sesso non è solo impulso primordiale, desiderio o divertimento, ma anche (e soprattutto) una rivalsa sulla vita e sulla morte:

Perché solo quando scopi riesci a vendicarti, anche se solo per un momento, di tutto ciò che non ami nella vita e di tutte le cose che nella vita ti hanno sconfitto. Solo allora sei più nettamente vivo e più nettamente te stesso. La corruzione non è il sesso: è il resto. Il sesso non è semplice frizione e divertimento superficiale. Il sesso è anche la vendetta sulla morte. Non dimenticartela, la morte. Non dimenticarla mai. Sì, anche il sesso ha un potere limitato. So benissimo

quanto è limitato. Ma dimmi, quale potere è più grande?<sup>5</sup>

L'atto sessuale è la parentesi tonda – come il seno di Consuela – tra l'insoddisfazione e la brama. Talora coincide con la morte, la stessa contro cui si leva l'eco dell'orgasmo. David, per quanto lontano dalla giovinezza, può spingersi di là da ogni limite. È disposto a tutto pur di sventagliare il suo primato sul corpo di Consuela. La gelosia, l'ossessione, la paura di perderla, il confronto con i ragazzini. Un campo di battaglia aperto con nemici astratti. Il pericolo è sempre dietro l'angolo anche quando dietro l'angolo non c'è nessuno. Il rosso carminio è il colore della conquista:

Poi venne la sera in cui Consuela si tolse l'assorbente e rimase in piedi nel mio bagno, con un ginocchio flesso verso l'altro e, come il San Sebastiano di Mantegna, con un filo di sangue che le rigava le cosce mentre io guardavo. Era emozionante? Ero contento? Ero ipnotizzato? Certo, ma ancora una volta mi sembrava di essere un ragazzo. Avevo deciso di chiederle il massimo, e quando lei senza pudore si prestò, finii per sentirmi ancora intimidito. Mi sembrò che non ci fosse altro da fare – se non volevo essere completamente umiliato dalla sua esotica praticità – che cadere in ginocchio e pulirla con la lingua. Cosa che Consuela lasciò fare senza commenti. [...] Ogni nuovo eccesso m'indeboliva ulteriormente: ma un uomo insaziabile cosa deve fare?<sup>6</sup>

Il San Sebastiano di Andrea Mantegna (1480-1481 circa) esposto al Museo del Louvre di Parigi è la figura maschile cui il

<sup>4</sup> P. ROTH, *L'animale morente*, cit., p. 16.

<sup>5</sup> Ivi, p. 52.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 53-54.

lettore è ricondotto tramite la messa in rilievo di Philip Roth. Il corpo nudo del santo è trafitto da alcune frecce mentre il corpo nudo di Consuela scivola sulla lingua del professor Kepesh. Sullo sfondo dell'opera si nota un paesaggio montuoso: in David il paesaggio montuoso è l'attraversamento del limite della relazione estetica. Nel cielo, grandi nubi bianche che corrispondono all'annebbiamento di Kepesh ed il conseguente tracollo di qualsiasi inibizione. La tecnica dell'opera figurativa è tempera su tela; la tecnica dell'opera amorosa è filo di sangue che riga le cosce.

Il professor Kepesh e gli anni Sessanta? Lui prese sul serio il disordine di quegli anni e accettò il verbo del momento – liberazione – nel suo significato più ampio. Dopo averlo scoperto con le Ragazze di Strada, la moglie lo butta fuori di casa. Ed è così che si impadronisce della disciplina della libertà, entrando in quella fase straordinaria in cui fa capolino il sesso occasionale con ragazze più giovani o ex studentesse del suo corso. Ragion per cui il figlio, Kenny, l'ha sempre odiato. Le deficienze del padre innalzano la piramide delle sofferenze del figlio, le cui ferite sanguineranno sempre. Ciononostante Kenny ritornerà dal biologico cattivo esempio ininterrottamente, anche solo per vomitare le solite accuse. Il *Leitmotiv* del dominio si attua pure nella relazione padre-figlio: l'uno, un errore che cammina; l'altro, un innesto di abbandono e odio. Lo sradicamento dalla famiglia impone un prezzo da pagare, ma il vecchio non si lascia cadere. C'è qualcosa

che si radica più ferocemente nel suo essere fisico, nella carne che nasce e nella carne che muore. Il nucleo è, ancora una volta, il sesso, la cui messa in atto è facilitata dalla popolarità scaturita dalla sua attività di critico culturale. Il corso di *Practical Criticism* attira le ragazze e dalla *visio* diventa imprescindibile l'*actio*:

Ora, come sai, io sono molto sensibile alla bellezza femminile. Tutti hanno qualcosa davanti a cui si sentono disarmati, e io ho la bellezza. La vedo e mi acceca, impedendomi di scorgere ogni altra cosa. Queste ragazze vengono al mio corso, e io capisco subito qual è quella che fa per me. C'è un racconto di Marc Twain dove lui scappa, inseguito da un toro, e quando si rifugia sopra un albero il toro alza gli occhi e pensa: «Voi siete la mia preda, signore». Be', quando le vedo in aula quel «signore» si trasforma in «signorina».<sup>7</sup>

Entrano in campo forze contrastanti, sconosciute prima d'allora al famelico David. L'indomabile bellezza di Consuela apre il varco dell'incertezza e della gelosia: «La paura di perderla, mentre ero ancora sopra di lei. Ossessioni che in tutta la mia svariata esperienza non avevo mai conosciuto. Con Consuela come con nessun'altra, la crisi di fiducia fu quasi istantanea»<sup>8</sup>. Il timore di un uomo, paladino del sesso, che non ha mai riposto il cuore tra le lenzuola è il colpo di scena all'interno della narrazione. La ventiquattrenne è l'unica ad avere il potere di cambiare la storia. Chi domina chi?

Consuela si spoglia e la nudità di quel corpo produce un profondo turbamento. Ecco spianata la via verso l'abisso:

<sup>7</sup> Ivi, pp. 3-4.

<sup>8</sup> Ivi, p. 21.

Le cose che si notano nel corpo di Consuela sono due. In primo luogo, i seni. I seni più belli che io abbia mai visto, e sono nato, non dimenticarlo, nel 1930: di seni, ormai, ne ho visti un bel po'. Questi erano tondi, pieni, perfetti. Del tipo col capezzolo che sembra un piattino. Non il capezzolo come una poppa, ma quel grosso capezzolo tra il rosa e il bruno chiaro che è così eccitante. La seconda cosa era che il suo pelo pubico era liscio. [...] Liscio, appiattito e non tanto fitto.<sup>9</sup>

Lo spettacolo dell'amore, del desiderio e dell'apprendistato sul sesso. Non solo studentessa laureanda in prima fila nell'aula di *Practical Criticism*, ma anche alunna nell'arte dell'amore. Il professore si impegna ad educare la pupilla ai propri privati piaceri. Il letto, banco di prova, ed il sesso, termometro delle loro esistenze. E se è vero che la parità sessuale non esiste e non può esistere, e il quoziente maschile e il quoziente femminile non possono coesistere in un perfetto equilibrio, è pur vero che Consuela dà subito prova del contrario. Scava nella palude del Signor Kepesh e, con un morso fulmineo, dichiara la sua posizione privilegiata. La preda scatta dalla posizione subalterna e si tramuta in predatrice:

La pornografia della gelosia. La pornografia della propria distruzione. Io sono rapito, sono estasiato, ma sono estasiato fuori della cornice. Cos'è che mi estromette? È la vecchiaia. La ferita della vecchiaia. [...] In questa pornografia le immagini sono estremamente dolorose. [...] È una rappresentazione, la comune pornografia. È una forma d'arte decaduta. Non è solo una finzione, è apertamente insincera. [...] Nella mia

pornografia, tu t'identifichi non col saziato, con la persona che lo fa, ma con la persona che non lo fa, con la persona che lo perde, con la persona che ha perduto.<sup>10</sup>

La pornografia sfugge ad ogni controllo. Il timore di perderla, l'incertezza, l'asfissiante gelosia appartengono alla brutale volontà di dominio insita nella pulsione sessuale. Il tormento pornografico offusca la mente di David, il quale solennemente la dichiara un'opera d'arte: «[...] quella donna rara e fortunata che è un'opera d'arte, arte classica, la bellezza nella sua forma classica, ma viva, viva, e la reazione estetica alla bellezza viva cos'è, ragazzi? Chi lo sa alzi la mano. Il desiderio»<sup>11</sup>.

\*

Nel 1951 esce *The Catcher in the Rye*, il romanzo dal titolo intraducibile che allude ad una famosa canzone scozzese di Robert Burns che dice: «Se una persona incontra una persona che viene attraverso la segale; se una persona bacia una persona, deve una persona piangere?». Il protagonista del romanzo, il giovane Holden Caulfield, sente canticchiare questa canzone da un bambino per la strada. Crede di ricordare bene il primo verso ma lo storpia: «If a body catch a body coming through the rye» («Se una persona afferra una persona che viene attraverso la segale»). L'immagine che scaturisce dall'alterazione di questo verso è quella di una moltitudine di bambini che giocano in un campo di segale, sull'orlo di un precipizio. Quando un bambino

<sup>9</sup> Ivi, p. 22.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>11</sup> Ivi, p. 35.



sta per cascarvi, c'è qualcuno che lo afferra al volo: *the catcher in the rye*, l'acchiappatore nella segale. Già nel titolo, vediamo, trema un'idea di salvezza. Il protagonista è uno che ha paura. Non chiede di essere salvato. Piuttosto scappa. Holden Caulfield ha diciassette anni ma a volte si comporta come se ne avesse tredici. Ha i capelli grigi e bianchi sul lato destro, ed è alto un metro e ottantanove. Si muove in una New York post Seconda Guerra Mondiale. È praticamente coetaneo di Lolita. Abita una terra di mezzo ed il suo tempo si disegna in maniera simile a una bolla sospesa. Non a caso si ritaglia una vacanza nella vacanza a seguito dell'espulsione da Pencey. Se si affaccia, vede l'estremo centro di tutto: l'Eden del consumismo, del grande sogno americano. Il suo sguardo è ironico e malinconico a un tempo: conserva l'irriverenza nei riguardi degli adulti e l'incapacità di tagliare corto con il mondo dei bambini. Se è vero che Holden Caulfield è uno che scappa, è vero anche che la sua fuga passa innanzitutto attraverso le parole quando diventano menzogna: «Io sono il più fenomenale bugiardo che abbiate mai incontrato in vita vostra. È spaventoso. Perfino se vado all'edicola a comprare un giornale, e qualcuno mi domanda che cosa faccio, come niente dico che sto andando all'opera. È terribile»<sup>12</sup>.

Il nascondimento diviene parte integrante della giostra sessuale di Holden Caulfield dacché il suo desiderio – in potenza, mai in atto – spinge verso il basso, il buio, la frantumazione:

Il sesso è una cosa che francamente non capisco troppo. Non sapete mai *dove* diavolo siete. Io continuo a impormi tutte queste regole sessuali che poi smetto di osservare. L'altr'anno mi ero imposto la regola di non spassarmela più con le ragazze che, stringi stringi, mi rompevano l'anima. Una regola che smisi di osservare quella settimana stessa – quella sera stessa, a dire il vero. [...] Il sesso è una cosa che non capisco proprio. Giuro su Dio che non la capisco.<sup>13</sup>

Assecondare le pulsioni, come ci ha insegnato Mr. Kepesh, o aborrirele, come nel caso del giovane sedicenne newyorkese in costante tensione tra la paura e la brama. Eppure, la fantasia è il *punctum* da cui non si slega. Holden Caulfield immagina, sogna, fantastica, riesce a portare lo sguardo in alto e in avanti quando gli arti restano fermi, muti. Con la fantasia, probabilmente, sarebbe il più grande maniaco sessuale mai visto:

Il guaio è che certe porcate si resta lì incantati a guardarle, in un certo senso, anche se uno non vuole. Quella ragazza che si faceva sputare l'acqua in faccia, per esempio, era abbastanza carina. Voglio dire che il mio grande guaio è proprio questo. [...] Certe volte sono capace di immaginarmi delle vere sconcezze che non mi dispiacerebbe di fare, se appena se ne presentasse l'occasione. Posso perfino capire che ci si potrebbe divertire moltissimo, in un modo un po' sconcio e se si fosse tutt'e due un po' brilli e via discorrendo, a prendere una ragazza e a sputarsi in faccia dell'acqua o vattelapesca.<sup>14</sup>

C'è però l'idea che non gli piace. È un'idea che gli puzza. Con ogni evidenza

<sup>12</sup> JEROME D. SALINGER, *Il Giovane Holden* [1951], trad. it. di A. Motti, Torino, Einaudi, 2008, p. 20.

<sup>13</sup> Ivi, p. 72.

<sup>14</sup> Ivi, p. 71.

gli puzza di sporco. Come puoi sputare sul viso di una ragazza che ti piace? «[...] e se invece vi piace, è presumibile che vi piaccia anche il suo viso, e in questo caso dovrete guardarvi bene dal fargli certe sconcezze come sputarci l'acqua sopra»<sup>15</sup>. Il non superamento della relazione estetica prepara il terreno ad una serie di resistenze o, se vogliamo, pudicizie. La timidezza di Holden, la sua frustrante e frustrata castità, produce un effetto di comicità, costituente essenziale che accomuna la scrittura di Salinger a quella di Roth. La sua è corrosiva, travolgente, a tratti spietata. Senza dubbio meno delicata e ingenua della comicità di un Salinger che ci appare «col triste sorriso del clown»<sup>16</sup> quando il suo *alter ego* impiega un'ora soltanto per slacciare un reggipetto. Quando vi riesce, infatti, è pronto a ricevere uno sputo in un occhio.

Holden Caulfield va a caccia di comicità nei libri che legge. I libri che gli piacciono di più sono quelli che almeno ogni tanto sono un po' da ridere. Quelli che lo lasciano proprio senza fiato sono i libri che «quando li hai finiti di leggere e tutto quel che segue vorresti che l'autore fosse un tuo amico per la pelle e poterlo chiamare al telefono tutte le volte che ti gira. Non succede spesso, però»<sup>17</sup>.

Il giovane avrebbe volentieri telefonato a Monsieur Blanchard, il personaggio di «uno schifo di libro». Un tizio raffinato, squisito ed erotico che aveva un grande castello in Europa, sulla Riviera, «e tutto il suo tempo lo passava a

picchiare le donne con una mazza». Un autentico libertino che «[...] diceva che il corpo di una donna è come un violino e via discorrendo, e che ci vuole un musicista formidabile per sonarlo bene»<sup>18</sup>. L'immagine dello strumento musicale colma, pungendolo, l'immaginario di Holden. Sogna il suo Violino Magico. Sogna di imparare a suonare. Sogna di trionfare sull'impaccio dacché non gli dispiacerebbe affatto essere uno che ci sa fare: «Se volete proprio saperlo, quando mi metto a filare con una ragazza, metà del tempo sudo sette camicie solo a trovare quello che cerco, Dio santo, se capite quello che voglio dire»<sup>19</sup>. Decide così di avviare l'apprendistato erotico con una prostituta biondina, dai capelli ossigenati, senza cappello e con un abito verde coperto da un soprabito caduto via in fretta. Una giovane dal temperamento nervoso – al pari del nostro Holden Caulfield, cui è tra l'altro coetanea – che prende a dondolare un piede su e giù. Ha bisogno di un orologio prima di iniziare. Rifiuta zitta una sigaretta. Non desidera ringraziare l'offerente. Immediatamente ha in odio le chiacchiere e le bugie del cliente, abile ciarlatano, che in quel momento dichiara di avere ventidue anni e di chiamarsi Jim Steele. Di tutta risposta la prostituta si alza e si sfilava il vestito dalla testa. Questi movimenti non suscitano in lui alcuna eccitazione, al contrario:

Certo che mi sentii strano, quando fece così. Lo fece talmente all'improvviso e tutto

<sup>15</sup> Ivi, pp. 71-72.

<sup>16</sup> Cfr. FRANCESCO DRAGOSEI, *Il «Mito dell'innocenza» nel nuovo racconto americano*, «Belfagor», vol. 44, n. 5, 1989, pp. 563-74.

<sup>17</sup> J. D. SALINGER, *op. cit.*, p. 23.

<sup>18</sup> Ivi, p. 106.

<sup>19</sup> Ivi, p. 107.

quanto, voglio dire. Lo so che quando una si alza e si sfilava il vestito dalla testa si ritiene che dobbiate sentirvi tutto eccitato, ma io neanche per ombra. Eccitazione era supergiù l'ultima cosa che provavo. Mi sentivo molto più depresso che eccitato.<sup>20</sup>

Il versante depressivo schiaccia l'istinto pulsionale e sessuale in senso stretto. Caulfield Holden-Jim Steel avrebbe voglia di svignarsela e chiudere in silenzio l'ennesimo fiasco quando irrompe con una domanda del tutto insolita:

[...] Come ti chiami? – le domandai. Tutto quel che aveva addosso era la combinazione rosa. Era molto imbarazzante. Sul serio. – Sunny, – disse lei. – Allora, andiamo? – Non ti andrebbe di parlare un po'? – le domandai. Era proprio una frase da ragazzino, ma mi sentivo così maledettamente strano. – Hai proprio tanta fretta? Lei mi guardò come se fossi ammattito. – E di che diavolo vuoi parlare? – disse. – Non lo so. Niente di speciale. Pensavo solo che forse avevi voglia di fare quattro chiacchiere.<sup>21</sup>

Mentre il piede ricomincia a dondolare, Holden tenta di portare avanti il dialogo: le offre un'altra sigaretta, dimenticando il rigetto precedente; le chiede se è o meno di New York e se lavora tutte le notti. Risponde che sì, lavora tutte le notti e di giorno va al cinema (Holden invece odia il cinema). Faccia a faccia con il fallimento di ogni tentativo comunicativo, il diciassettenne si avvicina alla resa dei conti, ricorrendo all'arte sua propria:

– Senti, – dissi io. – Non sono molto in forma, stasera. Ho avuto una serata balorda. Te lo giuro su Dio. Ti pago e tutto quanto, ma ti secca molto se non lo facciamo? Ti secca molto? – Il guaio era che non mi andava di farlo, ecco tutto. Mi sentivo più depresso che eccitato, se proprio volete saperlo. Era *lei*, a essere deprimente. Quel suo vestito appeso nell'armadio e tutto quanto. E del resto, credo che non potrei *mai* farlo con una che se ne sta tutto il giorno in uno stupido cinema. Credo proprio che non potrei.<sup>22</sup>

Le rituali bugie di Caulfield non trovano una terra fertile di fronte alla buffa espressione sul volto di lei. Non crede alla storia dell'operazione al clavicordo, che poi non sa neanche dove diavolo sta. Holden improvvisa una collocazione: «Be', precisamente, sta nella spina dorsale. Voglio dire, molto in fondo alla spina dorsale. [...] Sono ancora in convalescenza, – dissi»<sup>23</sup>. Questo spiccato talento a masticare fandonie lo rende quasi un attore del cinema, quello che «stava in quel film con Melvina Douglas. Quello che faceva il fratello più piccolo di Melvina Douglas. Quello che cade dalla barca, no?»<sup>24</sup>. Lo sguardo di lei gela il corpo di lui, già di per sé difficile da infiammare. L'incontro si chiude bruscamente e al mancato soddisfacimento della sete sessuale s'accompagna l'umiliazione:

Dopo che la vecchia Sunny se n'era andata, restai per un poco seduto nella poltrona a fumare un paio di sigarette. Fuori faceva giorno. Ragazzi, come mi sentivo

<sup>20</sup> Ivi, p. 108.

<sup>21</sup> Ivi, p. 109.

<sup>22</sup> Ivi, p. 110.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ivi, p. 111.

infelice. Mi sentivo così depresso che non potete immaginarvelo. [...] Però alla fine mi spogliai e mi misi a letto. Avevo voglia di pregare o qualcosa del genere, quando fui a letto, ma non ci riuscii. [...] Ogni volta che cominciavo, mi tornava in mente la vecchia Sunny che mi chiamava mezza cartuccia. Alla fine mi misi a sedere sul letto e fumai un'altra sigaretta. Aveva un sapore schifo. Dovevo averne fumato almeno due pacchetti, da quando ero partito da Pencey.<sup>25</sup>

Il giovane Holden Caulfield si aggrappa alla verginità. Le occasioni di perderla non gli sono mai mancate davvero, ma ancora non gli è riuscito. Succede sempre qualcosa. Quando i piani vanno in fumo, si fa largo l'immagine evocata dal titolo originale: quando un bambino sta per cascare nel dirupo c'è qualcuno che lo acchiappa al volo. Chi potrebbe essere il *catcher in the rye* del nostro protagonista? E come potrebbe, Holden Caulfield, essere l'autore del suo dominio su di sé, fuggendo e rifuggendo dal mondo, dalle occasioni, dai corpi che lo circondano e lo spingono in alto quando il suo è un movimento che mira verso il fondo, la dislocazione, l'isolamento?

A ben guardare vi è una certa affinità tra il personaggio di Salinger e quello di Lewis Carroll<sup>26</sup>. Holden e Alice si scottano con un vuoto pieno di solitudine. L'uno riempie gli spazi vuoti con le parole; l'altra con le avventure, la curiosità viva e l'idea che davvero poche cose siano impossibili. Entrambe le opere riflettono il mondo dell'adolescenza e delle sue

tinte. Holden condanna il professor Vinson, che continua a raccomandarlo di unificare e semplificare. Ma le semplificazioni non si addicono al giovane perché «con certe cose non si può, è chiaro. Voglio dire, non è che uno può semplificare e unificare qualcosa solo perché un altro *vuole* così»<sup>27</sup>. Alice ascolta attentamente la Falsa Tartaruga che le insegna a «reggere e stridere prima di tutto» e poi «le diverse operazioni dell'Aritmetica-Ambizione, Distrazione, Bruttificazione, e Derisione»<sup>28</sup>. Ciò che rende Alice un'eroina è la sua apertura alle idee. È ignara dei pericoli che potrebbero coglierla perché i suoi occhi sognanti le impediscono di guardare alle brutture del mondo. Al suo sguardo fa da contrappunto quello scuro di Holden, protetto da un drappo che ha i colori dell'inquinamento. Entrambi, però, evadono raccontandosi e raccontando bugie.

Entrambi vacillano, posti dinanzi alla questione «Chi sono io?». E se non so chi sono, come posso dirigere il mio desiderio?

<sup>25</sup> Ivi, pp. 113-15.

<sup>26</sup> Cfr. MILDRED J. NASH, *Holden and Alice: Adolescent Travellers*, «The English Journal», vol. 72, n. 3, 1983, pp. 30-31.

<sup>27</sup> J. D. SALINGER, *op. cit.*, p. 211.

<sup>28</sup> LEWIS CARROLL, *Le avventure d'Alice nel paese delle meraviglie* [1865], trad. it. di T. Pietrocola-Rossetti, Londra, Macmillan & Co., 1872, p. 142.





Michela Maria Palumbo

## Gadda e il «padre dell'interdizione» ne *La cognizione del dolore*

Uno dei nodi più interessanti dell'opera gaddiana consiste, al di là delle affascinanti questioni tematiche e stilistiche, nella storia editoriale delle opere. Garbugli temporali, rimandi intratestuali, rimaneggiamenti, pubblicazioni a singhiozzo su riviste, reimpiego di sezioni di nuclei narrativi in altri contesti (e *L'Adalgisa* ne è un esempio)<sup>1</sup>, pubblicazioni postume, autocensure, continue mutazioni sono la nota distintiva di queste intricate storie editoriali. *La Cognizione* può quindi fungere da cartina al tornasole<sup>2</sup>: la stesura dei nove tratti (e non capitoli) copre un arco temporale che va dal 1937 fino al '41. Fra il '38 e il '41, infatti, fu pubblicato a puntate sulla rivista fiorentina «Letteratura» e solo nel 1968 avrebbe visto le stampe in volume unico insieme alla poesia *Autunno* (già pubblicata su «Solaria» nel 1932) e una prefazione in forma dialogata il cui titolo è *L'Editore chiede venia*

*del recupero chiamando in causa l'Autore*. Eppure, dopo la pubblicazione su rivista e prima dell'edizione in volume, alcuni tratti erano già confluiti altrove instaurando un dialogo intratestuale fortissimo: ne troviamo due nell'*Adalgisa* (1944), uno nelle *Novelle dal ducato in fiamme* (1953) e uno negli *Accoppiamenti giudiziosi* (1961). Un bello *gliuommero*, quello della storia editoriale della *Cognizione*:

Tutto questo, così acceso e radicale nella *Cognizione*, si ripropone con gradualità e complessità diverse in tutte le altre opere gaddiane, costituendo una rete intertestuale che avvolge nelle maglie di un'unica, pervicace ricerca di scrittura tante pagine anche lontane fra loro, cronologicamente e tematicamente. [...] L'universo gaddiano è un universo in cui *tout se tient* e in cui l'espressionismo del linguaggio, la problematicità del narrare, la

<sup>1</sup> Circa l'ossatura dei dieci disegni milanesi: *Notte di luna* proviene dall'elaborazione di una sezione di *Racconto italiano di ignoto del Novecento*; i disegni *Quando il Girolamo ha smesso...*, *I ritagli di tempo*, *Un concerto di centoventi professori*, *Al parco una sera di maggio* e *L'Adalgisa* provengono dalla rielaborazione del progetto *Un fulmine sul 220*, *Strane dicerie contristano i Bertoloni* e *Navi approdano al*

*Parapagal* invece derivano dal nucleo narrativo della *Cognizione* e, in ultimo, *Claudio disimpara a vivere* deriva da un elzeviro. Così come è indipendente il disegno *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*.

<sup>2</sup> Per la storia editoriale della *Cognizione* cfr. RINALDO RINALDI, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 73-74.

riflessione metanarrativa sono tutti livelli distinti e intrecciati nel crogiuolo della pagina.<sup>3</sup>

Ma quella editoriale non è l'unica storia meritevole d'interesse: un'altra, ben più dolorosa, ben più vischiosa richiama la nostra attenzione. Mi riferisco, nello specifico, alla storia personale dello scrittore. Come sottolinea Rinaldi, «è tutta la scrittura gaddiana [...] a presentarsi in forma di reazione vendicativa: scatto umorale, eppure ogni volta calcolato, contro un mondo falso e caotico dal quale il soggetto si sente escluso ma anche inesorabilmente affascinato»<sup>4</sup> tant'è che «la sua letteratura si presenta come un gigantesco e mai concluso romanzo familiare, [...] contro la famiglia»<sup>5</sup>. Come Roscioni ha ben evidenziato, l'operazione letteraria di Gadda ha per oggetto, di là dei programmi stilistici che connettono fra loro estetica, gnoseologia ed etica, la costruzione di una «mitologia personale»<sup>6</sup>:

Speciale dignità hanno ai nostri occhi quei fatti, quegli atteggiamenti infantili che testimoniano la graduale elaborazione d'una

mitologia personale. L'enfasi, le iperboli, le fantasie, le deformazioni [...] non sono solo strumenti di difesa e di offesa nella guerra "contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti": ma ingredienti, espedienti con cui, giorno dopo giorno, Gadda costruisce il suo mondo fantastico, forgiando uno specifico, inconfondibile armamentario poetico.<sup>7</sup>

E la famiglia (o, come vedremo, «la famiglia padreterna»), nella sua rielaborazione mitologica, è al centro anche di questo romanzo<sup>8</sup>: «la scrittura di Gadda, stilisticamente e tematicamente, è la più compromessa di tutto il nostro Novecento con il dramma psichico dell'autore»<sup>9</sup>.

La stesura della *Cognizione*, come già accennato, inizia febbrilmente nel 1937: il 4 aprile del '36, nell'appartamento milanese di Via S. Simpliciano era morta Adele Leher, la madre di Carlo Emilio. Nello stesso anno l'ingegnere milanese si mobilita per disfarsi il prima possibile della villa di Alta Costa a Longone in Brianza, luogo nei cui confini si sviluppa la trama essenziale del romanzo (seppur

<sup>3</sup> GIORGIO PATRIZI, *Gadda*, Roma, Salerno, 2014, p. 228.

<sup>4</sup> R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 55.

<sup>5</sup> Ivi, p. 56.

<sup>6</sup> A questo si aggiungono i tanti tentativi di ricostruzione della propria genealogia. Vedi CARLO EMILIO GADDA, *Come lavoro*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 438: «Ho dovuto costruire la mia personalità, se persona è, con gli sciàveri d'una tradizione genetica non pura venuti via dalla querce e dal pino, germanico o gallica: nel duro carcere d'un educatoio borromeiano-tridentino, dove gli antidoti laicali risultarono, a volte,

non meno tossici della disciplina catechistica. Alla via delle Gallie, nelle rosse, perdute sere di Padania, si aprivano i miei sogni di bambino». Ma anche nella *Cognizione*, seppur trasfigurata, ne ritroviamo qualche esempio (cfr. C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2017, pp. 51-54).

<sup>7</sup> GIAN CARLO ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, Milano, Mondadori, 1997, p. 69.

<sup>8</sup> Così come è possibile ravvisare dietro la figura di Adalgisa il riflesso di Adele Leher (cfr. R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 63).

<sup>9</sup> ELIO GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, Genova, il Melangolo, 1977, p. 8.



postosto in un immaginario paese del Sudamerica in salsa brianzola). In una lettera del '36 a Gianfranco Contini Gadda scrisse:

la mia casa di campagna (bella grana anche questa!) mi procura più grattacapi che una suocera isterica. Sono le fisime casalinghe, brianzuole e villerezze di un mondo che è tramontato per sempre lasciandoci solo stucchevoli tasse da pagare. – Mi venderò.<sup>10</sup>

Sono anni cruciali: l'ingegnere cerca di affrontare, costretto dagli eventi, i propri demoni ed inizia sbarazzandosi dell'odiatissima villa costruita dal padre, Francesco Ippolito, fra il 1899 e il 1900. E, nello stesso momento, inizia a stendere un'opera: la scrittura del romanzo «ebbe davvero una funzione liberatoria, per così dire terapeutica» e, come sostiene Manzotti, «la stesura dell'autobiografica *Cognizione*, iniziata nei primi mesi del '37, che sul tormentoso rapporto con la madre è incentrata, è anche un *redde rationem* col passato: requisitoria, confessione, apologia»<sup>11</sup>.

Al centro della *Cognizione*, infatti, nei confini della villa assaltata da zoccolanti *peones* nauseabondi e popolane rumorose, di fianco al protagonista Don Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, compare

l'anziana madre e lo spettro del secondo figlio morto in guerra<sup>12</sup>. E Francesco Ippolito dov'è?

Prima di rispondere, ripartiamo dalla dimensione più strettamente autobiografica. Quello che del padre resta è un insieme di informazioni che suonano come una condanna inappellabile: a «quel vecchio egoistone di coltivatore di pere», a quel «negoziante di seta» sono da imputare, a parer del figlio, mancanze di natura affettiva<sup>13</sup> e una profondissima inettitudine relativa agli affari. La miopia nella gestione del patrimonio familiare è evidente nel disastro economico del filatoio di seta di Caronno Milanese e negli eterni cantieri della villa del Longone. E, ancora, quella miopia diviene agli occhi del suo primogenito una delle ragioni delle innumerevoli sofferenze patite durante l'infanzia<sup>14</sup>.

Questo profilo tratteggiato rischierebbe di essere doppiamente parziale (nei termini di incompletezza e deformazione) laddove non venisse temperato da due riflessioni. In prima istanza ha avuto un peso non trascurabile il rapporto conflittuale fra padre e figlio testimoniato a più riprese nella stesura di una brevissima corrispondenza epistolare<sup>15</sup>. Infatti nel 1907 il piccolo Carlo scriveva al padre: «[...] Siccome sono spesso causa che tu

<sup>10</sup> Cit. in R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 55.

<sup>11</sup> EMILIO MANZOTTI, *Carlo Emilio Gadda*, in *Storia della letteratura italiana*, IX, *Il Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 1999, p. 619.

<sup>12</sup> Cfr. C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 127-135.

<sup>13</sup> «La mia sorella consanguinea [l'aggettivo serve a distinguere Emilia da Clara, la germana]

– dirà Carlo in un'intervista – ha per così dire, captato con il suo affetto tutta l'attenzione di mio padre» (G. C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 20).

<sup>14</sup> Cfr. G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 19.

<sup>15</sup> Cfr. G. C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 66.

abbia a dolerti di me e siccome non manco di darti ogni giorno nuovi dispiaceri». Ad aggravare quel rapporto di incomprensione reciproca si aggiunse anche la morte di Francesco Ippolito nel 1909 che lasciò Carlo e i suoi fratelli orfani quando erano poco più che bambini<sup>16</sup>. Questa morte prematura non poté che avere una grande risonanza: quel padre già negligente aveva lasciato ai suoi successori e a sua moglie l'onere del dover fare i conti con i frutti delle sue miopie. In seconda istanza non è possibile trascurare quanto, di là del filtro del «male oscuro», Carlo riconobbe a sé un certo qual «garbo nativo», una certa urbanità, una «oltranza di buona educazione» avrebbe detto Contini, che va considerata evidente, ma non scontata, eredità paterna.

La morte del padre è un momento cruciale per illuminare il rapporto fra Carlo Emilio e Francesco Ippolito:

Ricordo – scrive Carlo Emilio – che inginocchiato al letto di mio padre morto, esclamai nel pianto «Ho appena quindici anni!»,

<sup>16</sup> Ivi, pp. 78-79.

<sup>17</sup> G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 22.

<sup>18</sup> Cfr. E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., p. 9.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ne è esempio questo stralcio di C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit.: «Non tutto il dolore è dicibile, non tutto il male e l'orrore: e il Walalla aspetta (che aspetti pure!) un bel busto di stucco. Non voglio deludere i bidelli del Walalla: avanti, dunque, con quella mezza dozzina di verità e con quelle due dozzine di mezze bugie che, mi son rimaste, incomestibili briciole, nel mio tascapane di soldato, di ferito». Ma ancora: «Caduto preda, ahi!, delle donne-educatrici, poca voce di baritono d'attorno la mia

intendendo dire: «Solo per questo periodo ti sono stato vicino, o babbo». Questa frase fu invece interpretata, e forse ragionevolmente, nel senso egoistico: «O babbo mi lasci in età nella quale il tuo aiuto m'era necessario».<sup>17</sup>

Gioanola sottolinea il sostrato di auto-commiserazione fortissima nelle affermazioni che Gadda ci riferisce di aver profeso al capezzale del padre, di fatto sublimato in un rimprovero che prontamente il figlio si mobilita a giustificare<sup>18</sup>. Qui compare in nuce un punto fondamentale:

il rimprovero che le parole del ragazzo esprimono si iscrive nell'ampio capitolo delle fantasie di maltrattamento messe assieme da Gadda in vari punti dell'opera. Maltrattamento e abbandono sono le valenze affettive dominanti nella considerazione dei rapporti con il padre (e con la madre [...]), che il padre sia morto è una specie di convalida per assurdo del proprio destino di abbandonato, l'estrema orma del rifiuto di cui si sente vittima.<sup>19</sup>

Che Gadda si autopercepisca come un «umiliato e offeso»<sup>20</sup> è tesi piuttosto

puerile indigenza. La mia timidezza di viola mammola le eccitava a salive, dementi bassaridi, e alle vivisezioni crudeli. La loro psiche imitativa la bisognava d'un modello, non meno di quanto la loro... femminilità... bisognasse d'un... ragionevole conforto, ossia d'una... guida: che non c'era. Il modello c'era: ed era la perentoria voce del costume dettato dai maschi, famosi baritoni a dettare, quand'anche meno eminenti e meno diligenti a osservare, loro stessi, il dettato proprio e bischerrimo. Il tono crudo e asseverativo dell'epoca, nonché della gente, il naso del Santo, conferirono al pedagogismo delle educatrici la categoricità inespiabile d'un elenco tariffario. «El polàster el paga dazzi!».

condivisa dalla critica e di oltraggi ed umiliazioni subite dall'hidalgo, specie nell'infanzia, è piena la *Cognizione*<sup>21</sup>. Le fantasie d'abbandono e di maltrattamenti nell'infanzia sono sintomatiche di «ogni situazione affettiva bloccata su rapporti familiari onnipotenti»<sup>22</sup>. Di questa onnipotenza ci mette al corrente lo stesso Gadda definendola, nella *Meditazione milanese*, «la mia famiglia padretterna»<sup>23</sup>: non è propriamente un attributo specifico del padre, dunque, ma è la caratteristica dei rapporti tra i membri della famiglia, una qualità inconscia e indistruttibile (alla morte del padre, infatti, è la madre a custodire e perpetrare un certo ordine inviolabile). Questi rapporti familiari vengono “metabolizzati” attraverso un circuito di colpa-punizione: al centro del romanzo familiare Carlo Emilio svolge il ruolo del bambino *cui non risere parentes*, del figlio rifiutato dai genitori, la cui colpa principale è quella di essere nato, che viene punito con un'educazione severissima, quasi sadica<sup>24</sup> che genera un risentimento che, a sua volta, viene rimosso e incrementa il senso di colpa. Un corto circuito da cui è impossibile venire fuori.

Tutto ciò si riflette nella *Cognizione* dove «il rovello dei rapporti familiari si tematizza pienamente, il ricordo delle angosce provate, nella realtà o nella fantasia, scatta puntualmente ad ogni

riscontro con la prova della munificenza paterna»<sup>25</sup>. Il Marchese Francisco (trasfigurazione del padre) compare poco, se non pochissimo, se paragonato alla frotta di *peones* zoccolanti, alle Peppe, Peppine, Beppine, le Battistine sudamericano-brianzole e, chiaramente, ai due protagonisti: Gonzalo e sua madre. Eppure i riferimenti a Francesco Ippolito sono davvero singolari: è il racconto della Battistina circa la distruzione del ritratto del signor Marchese a presentarci Gonzalo, per esempio. Ma a questo seguono tutta una serie, apparentemente marginale, di riferimenti al padre: l'inserzione di un ricordo, di un brindisi, quasi impercettibile, lontanissimo nel tempo, a seguito della donazione per la campana del paese, la rabbia e la bestemmia nei confronti di tutti i padri e tutte le madri mai esistiti, la citazione delle manie filantropiche ed edili del marchese padre, la seconda frantumazione di un ritratto paterno, un ricordo nitido e deformatissimo dell'educazione infantile, la caricatura dell'ossessione georgica.

Possiamo, a questo punto, analizzare ciascun singolo passaggio.

Partiamo dal racconto della Battistina, domestica della Villa Pirobutirro. Questo racconto si inserisce in una dimensione di pettegolezzo di grande dimensione: già nel I tratto della prima parte, nella prima occorrenza del «figlio della

<sup>21</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 192-93, ma anche ivi, p. 195.

<sup>22</sup> E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., p. 9.

<sup>23</sup> C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, in Id., *Scritti rari e postumi*, a cura di A. Silvestri,

C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, p. 778.

<sup>24</sup> Ne troviamo esempi ne *Le specchiere dei laghi*, ma anche in *Come lavoro*, cit. (cfr. E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., pp. 8-14).

<sup>25</sup> E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., p. 15.

padrona», si susseguono tutta una serie di dicerie e maldicenze sul suo conto. Gonzalo è misantropo, ha dentro di sé «tutti e sette, nel ventre, i sette peccati capitali, chiusi dentro nel ventre, come sette serpenti»<sup>26</sup>, è iracondo e maltratta la povera, vecchia signora, è sadico (ne è esempio la storia del gatto sacrificato per dimostrare il teorema dell'impulso)<sup>27</sup>, è avaro, è smodato nel vizio della gola<sup>28</sup>. I pettegolezzi non mancano neanche nelle altre opere di Gadda: essi sono uno dei procedimenti di inclusione o, più spesso, di estromissione dalla «somaresca tribù» o dalla «famelica sarabanda», dall'«Arca bastarda delle generazioni», dal numero degli uomini e delle donne adatte alla sopravvivenza<sup>29</sup>. Il racconto della Battistina è il seguente:

Quand'è in furia, che ha perduto il suo Signore, non sa più neppur lui quello che gli esce di bocca. Non sa quel che fa! Non lo vada a ripetere, ma la signora, nell'aiutarmi ad asciugare i piatti, mi ha contato che quest'inverno, giù a Pastrufazio, ha voluto schiacciare sotto i piedi un orologio, come fosse uva... che era un ricordo di famiglia: e poi, subito dopo, ha distaccato il ritratto del suo povero Papà, che è appeso in sala da desinare... e ci è montato sopra coi piedi... a pestarlo... [...] E ha ridotto il vetro in tanti pezzetti così (allungò il mento un millimetro impedita nelle mani) come briciole, sotto le suole delle scarpe... oh! Bestia! ...che era un uomo di quelli, suo Padre, lei non lo ha conosciuto, ma io lo posso ben dire, ché l'ho

conosciuto... un uomo al giorno d'oggi si può star sicuri di non trovarne più nemmeno la semenza, di uomini compagni di quello...<sup>30</sup>

Ma il dottore, destinatario del racconto, riconduce gli scatti di Gonzalo, da buon uomo di scienza, ad una mancanza di «virili preoccupazioni che [...] dà il carico d'una famiglia»<sup>31</sup>, all'inesperienza del mondo, alla solitudine che ottunde le capacità relazionali e sociali. Eppure i racconti e le favole contrastano con il primo impatto che il lettore ha con l'hidalgo che, invece, appare così cortese, con il suo «muso d'una malinconica bestia», con il suo «garbo nativo». Ciononostante il sospetto che il fatto sia accaduto davvero ritorna nel II tratto della seconda parte del romanzo, mentre la Signora prepara la tavola per la cena del figlio, appena tornato da un viaggio di lavoro:

Gonzalo, forse, si sarebbe inquietato per la forchetta, al veder quei fili così sghembi, molli... Si sarebbe levato da tavola, avrebbe... Forse avrebbe scagliato via il coltello... contro un ritratto, magari dei più in vista... gli zii...: contro il ritratto del padre!... Forse... No, no!... non aveva mai fatto questo!<sup>32</sup>

È la madre, la signora a insinuare il dubbio e a smentirlo, subito dopo. La soluzione all'arcano, però, arriva qualche pagina più tardi, nel riaffiorare dei ricordi intorno alla laurea. La madre, infatti, avrebbe voluto regalargli per la laurea un

<sup>26</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 42.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, p. 44.

<sup>28</sup> Vedi la maldicenza sull'indigestione con l'aragosta di Gonzalo (cfr. *ivi*, pp. 47-50).

<sup>29</sup> Circa «la somaresca tribù» si veda C. E. GADDA, *L'Adalgisa*, cit., p. 242, ma anche *Id.*, *La cognizione del dolore*, cit., p. 150.

<sup>30</sup> *Id.*, *La cognizione del dolore*, cit., p. 62.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 144-45.

orologio d'oro usato che un profugo russo, o armeno forse, le aveva offerto: quest'episodio aveva scatenato la rabbia di Gonzalo e fra orribili vituperi accadde tale scena:

Staccò dalle pareti un quadro, un ritratto, (come usò anche in un altro accesso, dopo anni), lo appiastò al suolo. La lastra del vetro si spaccò. Dopo di che vi montò sopra: calpestandolo come pigiasse l'uva in un tino, ridusse il vetro in frantumi. I talloni disegnarono come dei baffi al ritratto, due spaventose ecchimosi del ritratto. Egli accusò la madre di adoperar lui, suo figlio, come mezzo o pretesto per regalare del denaro al russo.<sup>33</sup>

Dunque, il fatto è accaduto davvero: Gonzalo è davvero «quel signore favoloso della viltà e della poltroneria, sordido e ingordo, capace solo, nei suoi meglio momenti, di maltrattare la sua madre curva: di offendere alla memoria degli scomparsi»<sup>34</sup>. Ma, al di là del gesto in sé, dobbiamo interrogarci su cosa esso rappresenti: l'esplosione di una rabbia cieca che affonda le radici nella morbosità dei rapporti interni alla «famiglia padretterna». «Il suo rancore veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la mamma ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte»<sup>35</sup>, una ferita che si rinnova e sanguina ogni volta che i ricordi d'infanzia risalgono a galla nella memoria e avvelenano il presente di Gonzalo<sup>36</sup>.

Abbiamo già accennato al nodo colpa-punizione ma è bene, in questo caso, contestualizzarlo: come Gioanola dimostra accuratamente, la dimensione psichica di Gadda è nevrotico-ossessiva e dalle tendenze sadico-anali<sup>37</sup>. La rabbia, infatti, in queste manifestazioni nevrotiche, si accompagna sempre al senso di colpa. Sarebbe, quindi, un errore ridurre l'atto della distruzione dell'immagine paterna ad un'esplosione *tout court* di rancore. Infatti il punto focale sta nelle «fantasie di punizione»<sup>38</sup> che lo scrittore nutre:

Gonzalo non sente colpa perché ha messo sotto i piedi il ritratto del padre ma ha ucciso il padre in effigie perché prova un intollerabile senso di colpa. [...] Essere puniti, dall'esterno attraverso le persone o dall'interno attraverso il rimorso, rappresenta per lo meno una scarica delle dolorose tensioni colpevoli, quando non si accompagnano a vere e proprie soddisfazioni sadiche. Le fantasie di punizione rientrano in pieno nell'universo della colpa e ne rappresentano in un certo senso un modo di alleviamento.<sup>39</sup>

Ma di quale senso di colpa parliamo? Di certo, suggerisce Gioanola, quello «legato direttamente ai cari morti (fratello e padre, la cui assenza è muto rimprovero al superstite inetto)», ma anche quello legato «alle idee coatte contro cui lo scrittore lotta perché gli sembrano riprovevoli (come l'istinto aggressivo rivolto ai

<sup>33</sup> Ivi, p. 169.

<sup>34</sup> Ivi, p. 65.

<sup>35</sup> Ivi, p. 147.

<sup>36</sup> Cfr. ivi, p. 81, ma anche ivi, p. 92. Circa «cui non risere parentes» si veda ivi, pp. 245-48.

<sup>37</sup> È a questa indagine che è dedicato il secondo capitolo del saggio di E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., pp. 91-149.

<sup>38</sup> Ivi, p. 15.

<sup>39</sup> Ivi, p. 18.

parenti)»<sup>40</sup>. Il senso di colpa, però, rientra nel dominio del Super-ego che il bambino introietta dal modello offerto dal padre e dalla madre. Gadda ha fatto propri i divieti e gli imperativi morali della rigida educazione genitoriale, ha nutrito, nei confronti della famiglia padreterna, sentimenti ambigui di amore profondissimo e di odio viscerale che ha prontamente represso<sup>41</sup>. Davanti a quelle tensioni aggressive deve aver provato vergogna, deve aver avvertito il bisogno di espiarli cercando, appunto, un esecutore per la punizione esterno o interno che fosse. Come vedremo il nodo colpa-punizione tornerà anche in merito alle bestemmie.

Gadda, però, ricordiamolo, al centro del suo romanzo familiare si descrive come una vittima degli oltraggi subiti. Egli, infatti, intravede nell'educazione patita, nel «carcere tridentino-borromeiano», ovvero nelle maglie stringenti di un'educazione severissima, un epifenomeno del rifiuto da parte dei genitori cui si somma un'altra gigantesca ferita: la povertà e l'indigenza conseguenti alla mala gestione del patrimonio da parte del padre. Come sottolinea Gioanola

L'accusa essenziale rivolta al padre, che è colui al quale secondo un preciso statuto sociale di natura borghese spetta la responsabilità della cura del patrimonio familiare, è quella di una collaudatissima incapacità amministrativa simboleggiata dalla villa-disastro

<sup>40</sup> Ivi, p. 19. Sul rapporto con la memoria dei morti cfr. C. E. GADDA, *Preghiera*, in Id., *Romanzi e Racconti*, I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, p. 38.

in Brianza e comprovata *ad abundantiam* dal fallimentare commercio dei bachi da seta. In termini di cultura borghese il denaro significa sicurezza, come l'affetto, che tende a sostituire e subordinare: dunque nessuna perdita è sentita così dolorosamente come la perdita di denaro.<sup>42</sup>

Le manie edilizie, in virtù della connessione fra economico e psicologico<sup>43</sup>, non potevano allora che essere inquadrate negativamente: esse venivano viste come effusione di beni (e di bene) in manie narcisistiche a scapito delle esigenze dei figli, privati sia delle risorse che dell'amore riversati sulla casa e sulle persone. Interessante a tal proposito è il seguente passo:

Il Marchese padre, costruttore della villa e della terrazza a livello, era e si sentiva talmente puro, e, sotto l'usbergo del sentirsi puro, amava talmente il popolo del Serruchòn che di chiavistelli o spranghe o serramenti e di cocci di bottiglia ne' muri, di che certi vecchi danarosi si premuniscono contro le tentazioni altrui, non aveva mai nemmeno voluto saperne. D'altronde egli non era affatto un vecchio danaroso, poiché, dopo la costruzione della villa, non sapeva che cosa fosse aver in tasca mai il becco di un quattrino.<sup>44</sup>

Oltre il danno anche la beffa, verrebbe da dire: non solo lo scrittore vive il dramma di sentirsi un figlio non voluto, non amato (e quindi incapace d'amare), ma vede profuso altrove l'amore (e i suoi

<sup>41</sup> Cfr. E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., p. 20.

<sup>42</sup> Ivi, p. 13.

<sup>43</sup> Cfr. ivi, p. 40.

<sup>44</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 181.

surrogati) che ritiene suoi di diritto. Nella Villa e negli atteggiamenti filantropici della madre che scatenano l'ira di Gonzalo, l'hidalgo intravede ancora la presenza del padre, del Marchese: «La propensione alla filantropia è un'altra forma di continuazione di una tendenza che era stata tipica del padre e che ribadisce il senso di un'intesa coniugale pronta a sacrificare le esigenze affettive del figlio alle proprie, e inviolabili»<sup>45</sup>. Si ricordino i seguenti passaggi:

Il villico usufruiva inoltre l'alloggio con luminose finestre sulla campagna: un buon alloggio; che il marchese padre aveva incorporato nella Villa, e protetto di un unico ed egualitario Tetto, parificando in principio ed in fatto l'abitazione dei contadini con l'abitazione dei signori, nonché marchesi e padroni.

Ma il marchese padre, con un guirlache parecido, gli sarebbe sembrato di recar oltraggio al diritto di introspetto e alla buona fede del popolo, che guarda, gode e non tocca.<sup>46</sup>

A questa famiglia di elargizioni "narcissiche" afferisce il ricordo della donazione della campana e di un brindisi avvenuto in tale circostanza:

Tutta la scempiata, tutto il zoccolante residuo degli anni doveva esser solo, a contare, a valere, nel mondo. Ed era nella sua casa ora, il consorzio, come lo aveva sognato, presagito, il Marchese: Per i miei figli, la villa, le pere, per i miei figli. Peccato che uno si fosse buttato in aria, l'aria bonna, a quel modo: ma la gravitazione aveva funzionato, il 9,81, con due fili rossi sui labbri dalle narici, e con gli

occhi aperti, dentro cui si spegneva il tramonto... Coi labbri pareva voler ribere il suo stesso sangue... perché non sta bene... dal naso... il sangue... due fili rossi... dal naso. Il consorzio: come lo amavano papà e mamma, dentro casa, con zoccoli dei cari peoni e peonesse; gutturavano le loro variazioni, rutti indoeuropei al 100/100 dopo tripudio di arrovesciate, pazze, propagandanti Fede, campane: dalla torre. Cinquecento, cinquecento ante-guerra. Il batacchio-clitoride era la gloria, enorme, del paese festante. Cinquecento pesos; cinquecento. Solo cinquecento. La sua maglia, del figlio quando aveva quattordici anni, contro il soffio della tramontana, che al ginnasio la chiamavano Borea, aveva quattro finestre aperte; grandi così. E poco bisognava mangiare, per crescere sani, smilzi. Ma per il futuro la villa, la villa.<sup>47</sup>

La decisione di vendere la villa di Longone (il prototipo su cui si erge la Villa della *Cognizione*) è inevitabile e acquisisce il carattere di una vera e propria liberazione. Anzi, un tentativo di liberazione, «di rompere ogni vincolo con quel totem familiare che è anche il segno di tutti i tabù. Ma i divieti e le inibizioni sono interiorizzati e nulla vale ad esorcizzarli»<sup>48</sup> poiché essa è «il simbolo della famiglia padreterna nel quale si concentrano tutte le significazioni di una civiltà esemplarmente incarnata dai genitori, col valore preminente attribuito al possesso e alle sue dirette manifestazioni, il prestigio, la differenza sociale, il paternalismo caritativo»<sup>49</sup>.

Ristrettezze economiche ed educazione ferrea creano una vera e propria

<sup>45</sup> E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., p. 40.

<sup>46</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 164; 171.

<sup>47</sup> Ivi, p. 188.

<sup>48</sup> E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., p. 41.

<sup>49</sup> Ivi, p. 40.

polveriera: agli occhi di Carlo Emilio Gadda la sua natura difettiva, la sua esclusione<sup>50</sup>, la sua diversità, la sua incapacità di consistere nell'esistenza con un minimo di agio e serenità, il suo statuto di «celibataro solo come uno stecco», di romantico preso a calci dal destino<sup>51</sup> sono tutte colpe del padre, della madre, di quella potenza invincibile d'autorità e di punizione davanti alla quale si agita un sentimento ambivalente. Da una parte, infatti, lo scrittore avverte il bisogno di essere amato, riconosciuto, dall'altro la rabbia, la rancura, il desiderio di vendetta che esplose in atti dimostrativi clamorosi e plateali a cui segue, sempre, il rimorso e le fantasie di punizione, come abbiamo già visto.

D'altro canto,

il figlio non può nemmeno scalfire l'onnipotenza paterna: per questo la sua rabbia è senza risarcimento: essendo impotente non si placa mai, e si doppia per di più col rimorso. Non vale uccidere il padre per verba o in effigie: il padre è immortale perché si è identificato con le stesse strutture psichiche del figlio, diventando il suo Super-ego.<sup>52</sup>

A questa categoria di atti appartengono anche le bestemmie che si accompagnano, sempre, ad un rimorso postumo, tardivo in un circolo di colpa-punizione-

rimorso: evidentemente, ci suggerisce ancora una volta Gioanola, le rivolte al padre si pagano sempre in termini di senso di colpa<sup>53</sup>. «L'arma propria dell'impotente»<sup>54</sup>, che già aveva trovato spazio nel *Giornale di guerra e di prigionia*, trova qui un luogo d'espressione

Avrebbe ripetutamente scorbacchiato e rimaledetto la villa, insieme col mobilio, coi candelieri, con la memoria del padre che l'aveva costruita; incoronando di vituperi osceni tutti i padri e tutte le madri che lo avevano preceduto nella serie, su su, fino al fabbricatore di Adamo. Sarebbe trasceso alle bestemmie.<sup>55</sup>

Interessante è la bestemmia in questa sede poiché essa, come suggerisce Gioanola, presuppone la presenza del padre e cerca di provocarne una risposta, seppur masochista. Un altro spazio entro cui richiamare su di sé una punizione capace di liberare il figlio dai sensi di colpa nei confronti dell'odio represso che è tale proprio perché considerato, sul fronte cosciente, un sentimento disdicevole.

Questo padre, che tanto ricorda il principe padre dei *Promessi sposi*, onnipotente agli occhi del figlio quanto inetto negli affari, è sicuramente inscrivibile nella logica del «padre dell'interdizione»<sup>56</sup>, sideralmente distante dal padre

*Cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Milano, Cortina, 2011, pp. 49-51. È bene chiarire però che l'interdizione cui è sottoposto il figlio da parte del padre castratore è nucleo nevralgico di tutta la riflessione psicanalitica a partire da Freud (cfr. SIGMUND FREUD, *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1912-1913), in *Opere*, a cura di C. L. Musatti,

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, p. 16.

<sup>51</sup> Cfr. R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 7.

<sup>52</sup> E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., p. 18.

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, p. 17.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>55</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 141.

<sup>56</sup> L'espressione «padre dell'interdizione» si deve principalmente a MASSIMO RECALCATI,



ideale. Anzi, molto curiosamente Gioanola nota quanto sia Enrico, il fratello minore morto in guerra, ad incarnare le caratteristiche proprie del padre ideale<sup>57</sup>. Francesco Ippolito ricorda, secondo il parere di Gioanola, la figura del principe padre della vicenda della monaca di Monza<sup>58</sup>: un padre onnipotente, che castra, che esclude i figli dalla normalità, incapace di donare e di trasmettere la connessione fra Legge e desiderio. L'unica donazione del Marchese, oltre alla povertà, resta quella della campana alla comunità di Lukones, ma è riservata ad altri, non ai figli: l'amore è un altrove, un orizzonte negato per sempre e il suo suono è causa di scoppi d'ira. In un cortocircuito temporale il passato torna ad essere presente e la rabbia si riaccende<sup>59</sup>. Nella prematura morte (e nella sua assenza) si sacralizza la sua onnipotenza: il lutto, condizione indispensabile per ereditare la lezione del padre, non ha avuto altro effetto che incancrenire la ferita d'un figlio mai uscito fuori dalla dimensione dell'interdizione. Morto il padre divenne più forte di quanto non fosse stato da vivo. Non è possibile alcuna soluzione: «Ma non c'è magistero per le anime sbagliate: le loro piaghe non conoscono cipria»<sup>60</sup>.

---

11 voll., Torino, Boringhieri, 1967 – 1979, vol. VII.

<sup>57</sup> Cfr. E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, cit., p. 24.

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, p. 14.

<sup>59</sup> Sui ricordi del padre e del dono della campana si veda VALENTINO BALDI, *Come*

*frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 86-90.

<sup>60</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 51.



Enza Maria Macaluso

## Tre metafore biologiche per la vita dell'immagine

Se la tua vista fosse più acuta, vedresti tutto in movimento: come la carta che brucia si curva, così tutto di continuo perisce e intanto si curva.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Frammenti postumi*

La presenza sempre crescente di immagini nella vita di tutti i giorni ha reso il fenomeno dell'immagine un oggetto di studio di cui occorre occuparsi se si intende perseguire l'obiettivo di conoscere e comprendere non solo la realtà che ci circonda, ma la stessa realtà che *siamo*. Il Novecento ha prodotto infatti le più grandi innovazioni tecniche e al contempo ha costruito, attraverso l'uso e l'abuso di immagini, una società «fondamentalmente spettacolista»<sup>1</sup> nella quale viviamo quotidianamente una sovraesposizione alle varie forme della visibilità con l'inevitabile rischio di rimanerne travolti. Domandarsi, dunque, che cosa siano le immagini, quale sia la loro funzione, il loro potere e cosa vogliano veramente dirci è auspicabile e quanto mai necessario.

Il mio contributo non pretende di rispondere esaustivamente a queste

domande e a tutte le altre che da esse possono scaturire, ma intende mettere in evidenza uno degli aspetti fondamentali dell'esperienza estetica dell'immagine, quello della sua vitalità. Nel senso della sua vividezza, ma anche della sua capacità riproduttiva, la vitalità dell'immagine risulta strettamente legata alla dimensione della sua leggibilità e interpretazione. Fare esperienza di un'immagine, o per essere più precisi fare esperienza *con* un'immagine<sup>2</sup>, ci riporta ad una dimensione relazionale in cui ogni immagine, nella sua ineludibile singolarità formale, richiede un discorso specifico che tenti di dischiuderne il senso.

«L'immagine ha esteso a tal punto il suo dominio che diventa difficile, oggi, pensare senza dover “orientarsi nell'immagine”»<sup>3</sup>. Queste sono le parole che il filosofo e storico dell'arte francese Georges Didi-Huberman esprime nei

<sup>1</sup> GUY DEBORD, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992. E-book.

<sup>2</sup> Il filosofo Giovanni Matteucci afferma che l'esperienza dell'immagine risulta assimilabile al paradigma di un'esperienza-con piuttosto che a quello di un'esperienza-di (cfr. GIOVANNI MATTEUCCI, *Estetica e natura umana. La*

*mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Roma, Carocci, 2019).

<sup>3</sup> GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano, Cortina, 2009, p. 243.

confronti della pervasività dell'immagine contemporanea la cui fenomenalità assume le caratteristiche del fuoco che brucia e si autoalimenta. L'attività del *bruciare* viene definita come una disfunzione paradossale che richiede di includere, da parte di chi vuole occuparsi della fenomenologia dell'immagine, una sua propria sintomatologia.

L'immagine brucia: s'infiama, di rimando ci consuma. In che *sensi* – evidentemente al plurale – bisogna intenderlo? [...] Domanda bruciante, domanda complessa. Proprio perché è bruciante, questa domanda vorrebbe trovare immediatamente la sua risposta, la strada per il giudizio, il discernimento, se non per l'azione. Ma, in quanto complessa, questa domanda ritarda sempre la nostra speranza di una risposta. Nell'attesa la domanda rimane, la domanda persiste e peggiora: brucia.<sup>4</sup>

La natura bruciante dell'immagine evidenzia immediatamente un rimando essenziale a colui che la sta osservando e che si lascia consumare dalla fiamma. I due, soggetto osservante e oggetto osservato, si ritrovano reciprocamente coinvolti in una relazione complessa che non può risolversi nella linearità di una trasmissione di contenuti e significati, ma va ad articolarsi in una molteplicità di *sensi* possibili che devono essere intesi evidentemente al plurale.

La domanda riguardante la natura dell'immagine, il suo "che cos'è" per utilizzare una formula interrogativa tipica della filosofia, è anch'essa complessa e bruciante. Il suo bruciare indica l'urgenza di una risposta e l'esigenza di

risolvere la questione in una evidenza di significato definitiva. Ma la domanda continua ad alimentare la fiamma e qualsiasi tentativo di fornire una risposta sembra giungere sempre in ritardo rispetto all'esigenza di stabilire che cosa sia veramente l'immagine. Nel frattempo, bruciando, l'immagine è già mutata in altro, ha assunto altri significati nell'attesa di essere vista ancora una volta. L'immagine vive una continua trasformazione che è anche la sua costante rimessa in gioco. La trasformazione fa sì che l'immagine su cui ad esempio ritorniamo dopo un po' di tempo sia già diventata qualcos'altro nel processo di significazione perché, nel frattempo, sono mutate le condizioni dell'esperienza e siamo mutati noi come osservatori, oppure l'immagine è entrata in relazione con sguardi differenti.

Ci chiediamo, dunque, che genere di conoscenza e di esperienza possano fornirci le immagini del nostro tempo, supponendo che tutto il materiale visuale, storico e teorico vada riorganizzato e ripensato alla luce del carattere *cruciale* – vale a dire del carattere non specifico e non chiuso dovuto alla sua stessa natura di incrocio, di *crocevia* – dell'esperienza con l'immagine. Nel farlo mi riferirò a tre metafore biologiche, o per meglio dire *bio-culturali*, che a mio avviso, messe in dialogo tra loro, possiedono la capacità di descrivere la specifica vitalità e natura mutevole dell'immagine.

## 1. La metafora della falena

La prima di queste metafore si colloca direttamente al cuore del saggio

<sup>4</sup> Ivi, pp. 242-43.

sull'immagine bruciante di Georges Didi-Huberman. Si tratta della cosiddetta parabola della falena che lo studioso francese tenta di costruire per descrivere quali siano i movimenti e le trasformazioni dell'immagine e per cercare di comprendere che tipo di visibilità e di conoscenza possiamo associarvi. La figura della farfalla, da Vladimir Nabokov a Walter Benjamin a Aby Warburg, ha sempre affascinato gli studi sull'immagine e sulla letteratura. L'efficacia di questa metafora nell'ambito del pensiero di uno studioso come Didi-Huberman è da attribuire alla fondamentale mutevolezza che caratterizza le immagini come le farfalle. Fermarsi a guardare passare una farfalla, pertanto, diventa il simbolo di quella pazienza dello sguardo che continua ad osservare senza mai comprendere del tutto l'immagine che cattura la sua attenzione. Tuttavia, questo sguardo sembra appartenere più all'ambito dell'accidente che a quello della sostanza, propenso a cadere facilmente in una forma di illusione percettiva che minaccia la validità della percezione, piuttosto che essere capace di cogliere i movimenti dell'immagine-farfalla. Del resto si è più disposti a credere che ciò che non dura sia meno vero di ciò che dura stabilmente; secondo questa convinzione, agli occhi dei più la fragile e breve vita della farfalla non costituisce di certo un modello da prendere in considerazione, ma solamente una perdita di tempo. La farfalla, ci fa notare l'autore, è inoltre comunemente considerata "carina", "estetica", vista come una

sorta di "ciliegina sulla torta" del reale per la sua inessenziale funzione decorativa<sup>5</sup>.

Al di là di una possibile minaccia per l'azione conoscitiva, l'esempio della vita dei lepidotteri rappresenta per lo sguardo attento e propenso all'osservazione un modello conoscitivo da poter applicare anche alla vita delle immagini. «Queste persone si chiedono se l'accidente non manifesti la verità con altrettanta precisione – visto che ai loro occhi non c'è l'uno senza l'altra – della sostanza stessa»<sup>6</sup>. Le forme sensibili assumono in questo contesto una potenza di verità e ci rivelano nella loro mutevolezza quale sia la loro condizione più propria. Questo è lo sguardo di chi accetta «di prendere, e non di perdere, tempo per guardare una farfalla che passa, voglio dire un'immagine che sorprendiamo sulle pareti di un museo o tra le pagine di un album di fotografie»<sup>7</sup>. Si tratta di un'immagine che vediamo soltanto in maniera discontinua perché è in costante movimento, proprio come la farfalla che una volta divenuta tale comincia a battere le ali per poi allontanarsi e scomparire. Qui si esprime già un primo paradosso: proprio quando l'immagine giunge alla visibilità non è possibile vederla completamente, esattamente come la farfalla che una volta divenuta matura, una volta assunta la forma di farfalla, prende il volo e si allontana.

Cerchiamo allora di seguirla con lo sguardo e ci mettiamo noi stessi in movimento. Vogliamo acchiapparla, angosciati dalla paura di perderla e ogni movimento è accompagnato da un'emozione

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 245.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

diversa: meraviglia, stupore, paura, soddisfazione, disillusione. Ma alla fine l'emozione cessa perché ci accorgiamo che a quest'immagine manca l'essenziale, ovvero la sua vita. Non possiamo fissare un'immagine e possederla come farebbe un qualsiasi collezionista di farfalle. I percorsi dell'immagine vanno oltre l'atteggiamento feticista di chi pretende di possedere le immagini e di conoscerle perfettamente.

«Se non siamo cacciatori nati e non ci interessa diventare esperti o possedere alcunché – dichiara Didi-Huberman – vorremmo, più modestamente, seguire l'immagine con lo sguardo»<sup>8</sup>. Osservare le immagini che abitano la nostra realtà richiede una pazienza dello sguardo e, alla fine, una resa. Seguire con lo sguardo l'immagine vuol dire rendersi conto che essa non ci segue e non gira intorno a noi. Domandarsi cosa siano le immagini implica a questo punto domandarsi cosa desiderano, cosa vogliono<sup>9</sup>. E in effetti ciò che l'immagine desidera veramente è la fiamma: «è verso la fiamma che va e viene, che si avvicina, che si allontana, che si avvicina ancora un po'. Presto, di colpo, si infiamma. Emozione profonda. Sul tavolo c'è un minuscolo fiocco di cenere»<sup>10</sup>.

Ogni discorso sul visibile deve fare i conti con le ceneri dell'immagine. Solo uno sguardo attento e paziente saprà riconoscere quel che resta dell'immagine-

farfalla e ricostruire a partire dalle ceneri una storia dell'immagine non lineare, ma fatta di lacune, di sparizioni, di cose non viste e di cose da vedere. Secondo quanto detto, il luogo proprio dell'immagine è quello dove essa si consuma nel visibile e «dove la cenere non si è ancora raffreddata»<sup>11</sup>. Per lo spettatore trovarsi in quel luogo vuol dire avere la possibilità di accedere ad un'operazione che è ancora in atto e sentirsi implicato dall'immagine di cui si sta facendo esperienza. Si tratta di un'implicazione immaginativa nella quale siamo al contempo soggetto e oggetto, l'osservato e l'osservatore, il distanziato e l'interessato.

L'approccio alle immagini finora descritto «presuppone che si guardi l'arte [ma anche le immagini non propriamente artistiche] a partire dalla sua funzione vitale: urgente, bruciante, tanto quanto paziente»<sup>12</sup>. In questo scambio reciproco e nell'incontro tra l'immagine e lo spettatore si realizza la metafora dell'immagine-falena, forma di vita destinata alle fiamme per poter esprimere la propria vitalità.

Ma, per saperlo, per sentirlo, bisogna osare, bisogna avvicinare il proprio viso alla cenere. E soffiare dolcemente perché la brace, al di sotto, ricominci a sprigionare il suo calore, il suo bagliore, il suo pericolo. Come se, dall'immagine grigia s'elevasse un grido: «Non vedi che brucio?»<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Ivi, p. 247.

<sup>9</sup> Di questa visione alternativa dell'immagine, intesa come immagine in grado di desiderare e di volere qualcosa, ce ne fornisce una teorizzazione importante W.J.T. Mitchell (cfr. W.J.T. MITCHELL, *What do pictures want? The lives and*

*loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2006).

<sup>10</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 247.

<sup>11</sup> Ivi, p. 253.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ivi, p. 264.

Quella messa in atto dallo sguardo è un'operazione che implica allo stesso tempo un rischio. Ma è un rischio che è necessario correre se non si vuole perdere l'immagine. Didi-Huberman definisce, infatti, il fuoco che brucia le immagini come qualcosa di passeggero e discreto: il fuoco non distrugge l'immagine, semmai siamo noi a farlo. Le due strategie di distruzione più comuni messe in atto dall'uomo contemporaneo sono opposte tra loro e tuttavia complementari: si tratta di distruggere le immagini, come più volte è accaduto nella storia, o di "soffocare" l'immagine nella massa indistinta dei cliché, moltiplicare le immagini fino a perderne la vera natura e vitalità. Distruggere e moltiplicare sono i due modi per rendere invisibile un'immagine, la quale rischia di perdersi tra il "troppo" delle immagini che proliferano ed il "niente" che di esse si è perduto.

## 2. La metafora del fasmide

La sempre crescente attenzione rivolta alle immagini da parte del pensiero contemporaneo, sia esso strettamente filosofico o meno, è un dato di fatto innegabile. Ciò implica allo stesso tempo una rinnovata attenzione alla sfera percettiva e una domanda su quale sia la portata veritativa della percezione e su quali forme di conoscenza possiamo fare affidamento.

Introduco a questo punto un'altra metafora molto interessante utilizzata da Georges Didi-Huberman in un testo che

riguarda proprio la natura della conoscenza accidentale e i fenomeni di apparizione e sparizione delle immagini<sup>14</sup>. Si tratta della metafora del fasmide, il tipico insetto stecco per il quale il complesso rapporto tra vita e visibilità è una vera e propria problematica esistenziale. I fasmidi – dal greco *phasma* che significa forma, apparizione, visione, ma anche fantasma – sono degli animali abbastanza particolari la cui visione dà vita ad un'esperienza sicuramente emblematica e paradossale. L'autore assume la vita del fasmide come riferimento per una più approfondita riflessione che riguarda il problema della somiglianza e della dissomiglianza, della figura e della defigurazione, della forma e dell'informe, «come se degli animali senza capo né coda potessero dare il nome a un tipo di scrittura e di conoscenza *accidentale*»<sup>15</sup>.

Con l'auspicio che il pensiero si adatti all'oggetto apparente così come l'insetto chiamato fasmide si adatta alla foresta in cui penetra, Didi-Huberman esplicita il paradosso del fasmide, all'inizio del suo studio, nella sezione dedicata alla questione della somiglianza.

Soltanto ciò che all'inizio fu capace di dissimularsi può apparire. Le cose di cui cogliamo subito l'aspetto, quelle che somigliano, tranquillamente, non appaiono mai. Sono evidenti [apparentes] certo, ma niente di più: non si daranno mai come apparenti [apparaissantes]<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. Id., *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Boringhieri, 2011. E-book.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

Lo sguardo che occorre mettere in campo è lo stesso sguardo che segue l'immagine-farfalla e che riesce a vederla, o meglio intravederla, solo tra le fiamme. Come evidenziato dall'autore, quel che serve al fenomeno affinché si renda apparente, prima che richiuda nella sua sembianza che riteniamo stabile e definitiva (pensiamo, o forse speriamo, di aver visto l'immagine), è un'essenziale apertura. In tale apertura, anche se per un solo istante, l'apparente si dà a vedere. Tuttavia, nell'istante stesso in cui si apre al mondo visibile, l'apparente mette in atto una sorta di dissimulazione che prende forma nel rendere accessibile allo sguardo che lo investe il lato nascosto del visibile, ciò che non si vede chiaramente, che si vede solo a tratti, e che tuttavia sottende al panorama del visibile.

L'esperienza della visione dei fasmidi nella teca di un vivario è qualcosa di molto simile all'esperienza dello sguardo che segue l'immagine-farfalla. Abbiamo qualcosa di vivo davanti ai nostri occhi, eppure non vediamo nulla. Aguzzando la vista ci rendiamo conto che la vita di questo animale, il fasmide, è quella stessa scenografia e quello stesso sfondo in cui si confonde.

Di solito, quando ti viene detto che c'è qualcosa da vedere e tu non vedi niente, ti avvicini: immagini che ciò che dev'essere visto sia un dettaglio che il tuo panorama visivo non è in grado di cogliere. Per vedere apparire i fasmidi ci fu bisogno del contrario: dovetti defocalizzare, allontanarmi un

po', abbandonarmi ad una visibilità fluttuante<sup>17</sup>.

Con queste parole l'autore descrive la sua reazione di fronte alla scoperta che per *vedere meglio* occorra in realtà fare un passo indietro rispetto all'oggetto della visione e accogliere quest'ultimo nella visibilità fluttuante, incostante, non definita che ci offre. L'esperienza del vedere si unisce indissolubilmente a quella del non-vedere e richiama su di sé l'esigenza di uno sguardo di altro tipo che riconosca la complessità dell'esperienza dell'immagine.

Quello che possiamo notare è che in realtà il fasmide non si limita a riprodurre le caratteristiche del suo ambiente, come ad esempio il colore, ma ha fatto del suo corpo stesso lo scenario entro cui nascondersi e nel quale, tuttavia, prendere vita. Il fasmide «pur realizzando una specie di perfezione imitativa, infrange la gerarchia che qualsiasi imitazione esige»<sup>18</sup>.

Cosa vuole dirci la metafora sconvolgente e straordinaria al tempo stesso dell'insetto stecco? Cosa può aggiungere al tentativo di comprendere quale sia l'esperienza con le immagini che popolano il paesaggio visivo? Tale metafora sembra suggerire che la natura dell'immagine è paradossale. Il paradosso risiede nella convinzione che ciò che vediamo sia la riproduzione visiva, la rappresentazione di contenuti stabili che l'immagine dovrebbe essere in grado di veicolare. Nella visibilità propria dell'immagine, tuttavia, si scorge qualcosa di più, qualcosa di destabilizzante. L'apparizione

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.



dell'immagine, così come quella del fasmide, apre una costante e sempre nuova sfida euristica che consiste nel riconoscere, in ciò che si suppone imiti qualcosa'altro (la natura, l'ambiente circostante, l'insieme dei significati, dei simboli e degli "oggetti" culturali di un popolo), l'elemento del dissimile. Il prodigio del mimetismo e della riproduzione mostra ad uno sguardo capace di osservare il risvolto della dissomiglianza. «Ma soprattutto, il fasmide dissomiglia perché, una volta che lo abbiamo riconosciuto come animale – che si muove, si abbarbica, si accoppia –, non siamo più capaci di riconoscere l'animale in sé»<sup>19</sup>.

Proseguendo ed esplicitando il parallelismo contenuto nella metafora del fasmide, è possibile riconoscere che anche nel caso dell'immagine, una volta che quest'ultima viene assunta come elemento vitale dell'esperienza sensibile, non siamo più capaci di considerare l'immagine come oggetto univoco della nostra conoscenza.

Ancora una volta sopraggiunge la resa di fronte alla pretesa di sapere di quale sostanza sia fatto il fasmide – o l'immagine. Didi-Huberman afferma di voler rinunciare ad un'eventuale risposta. Forse perché l'immagine non può essere colta secondo i caratteri di fissità e imperturbabilità propri della sostanza. Un discorso sulla vita delle immagini, oggi, deve fare i conti con il fatto che la stessa consistenza ontologica dell'immagine è andata incontro ad una trasformazione radicale<sup>20</sup>.

Ciò vuol dire che per una teoria dell'immagine contemporanea lo statuto dell'immagine deve riferirsi principalmente al suo carattere performativo e che in una data immagine del presente non deve essere visto il limite ultimo della sua condizione, bensì l'annuncio di ulteriori possibilità di sviluppo *nel* tempo per mezzo di immagini, forme e significati nuovi.

### 3. La metafora della sassifraga

La terza ed ultima metafora a cui intendo far riferimento appartiene al mondo delle piante e prende come esempio la vita di una piccola pianta molto particolare, la sassifraga. Della metafora della sassifraga ce ne parla la filosofa francese Marie-Josè Mondzain, studiosa che si è ampiamente dedicata ai temi dell'immagine e dello sguardo, delle varie forme di iconofilia e iconoclastia, e dell'utilizzo delle immagini da parte dei nuovi mezzi di comunicazione.

Notiamo come l'utilizzo della metafora biologica risulti oltremodo diffuso ed efficace all'interno del dibattito contemporaneo sulle immagini. La stessa Mondzain lo riconosce e se ne serve con l'obiettivo di mettere in evidenza la forza originaria ed il potere delle immagini. Il modello della vita delle piante è anzitutto espressione di una solidarietà originaria tra gli esseri viventi e di un'economia di sviluppo che resiste a tutto ciò che si oppone alla vita, ma rappresenta anche l'assunzione di un punto di vista più ampio

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Cfr. FEDERICO VERCELLONE, *Il futuro dell'immagine*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 119.

volto alla complessità del fenomeno dell'immagine e alle sue azioni nel mondo contemporaneo. In modo particolare, l'ispirazione botanica del discorso sulle immagini della filosofa francese prende vita da una piccola pianta che cresce abitualmente sulla pietra e si diffonde a macchia grazie alla sua capacità di "spaccasassi". L'energia fratturante della sassifraga ha la capacità di irrompere in un ordine dato per modificarne nel profondo le caratteristiche e la visibilità. Le sassifraghe colpiscono proprio perché possiedono «l'humilité des herbes et la puissance des arbres»<sup>21</sup>; con la loro azione, innocua e decisiva al tempo stesso, mettono in atto la capacità di apportare dei cambiamenti ad un ordine già dato e di creare, in maniera del tutto inaspettata, nuovi ordini di configurazione della realtà.

Assimilabile all'azione della sassifraga, l'esperienza dell'immagine risulta in grado di imporre la propria spinta vitale e di rompere con l'ordine della necessità. La funzione dell'immagine è quella di innovare creativamente con la propria presenza il panorama culturale con i suoi simboli e significati già dati. «La figure de la saxifrage – scrive Mondzain – est de nature critique et conflittuelle»<sup>22</sup>; ciò vuol dire che essa esprime nella sua propria configurazione un conflitto interno,

tra spinta e resistenza, tra rottura e innovazione.

Difficile non accorgersi del carattere eminentemente politico del discorso di Mondzain, tanto da riconoscere una nuova specie nella famiglia delle sassifraghe, quella da lei soprannominata la *Saxifraga politica*. Quest'ultima ha il compito di mobilitare, all'interno di un mondo dominato dalle leggi del mercato e dagli obiettivi del capitalismo, risorse critiche che ci consentano di contrastare un lesico che ci schiaccia per far circolare nuovi segni, inventare nuovi linguaggi, mostrare nuove immagini capaci di ravvivare la vita della parola e l'entusiasmo dello sguardo nello spazio pubblico.

Il modello *saxifraga* diventa, inoltre, per mano della Mondzain e di altri pensatori e artisti francesi, l'ispirazione per il progetto di un collettivo artistico in attività dal 2007 al 2020 il cui obiettivo principale è rivolto ad un esercizio pratico di radicalità nei confronti dell'immagine e dell'immaginario<sup>23</sup>. Quella messa in campo delle immagini-sassifraghe è l'energia creatrice e sismica del possibile, libera da ogni profondo attaccamento al suolo e capace di emanciparsi dall'ineluttabile corso delle ripetizioni.

Mondzain avanza la proposta teorica di una rivalutazione della forza delle immagini, contro l'azione da lei definita "confiscatrice" del mercato e della

<sup>21</sup> MARIE-JOSÉ MONDZAIN, *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2019, p. 12.

<sup>22</sup> Ivi, p. 28.

<sup>23</sup> Cfr. «Formes vives», nome del progetto del collettivo artistico francese raggiungibile al

sito <https://www.formes-vives.org>. Al suo interno è possibile leggere il contributo di M.-J. MONDZAIN, *Saxifraga politica. Pour proposition*, proposta programmatica per «Formes vives» (<http://www.formes-vives.org/saxifrage>).

spettacolarizzazione del visibile. Contro tale confisca, che riguarda nello specifico le parole, le immagini e le varie forme espressive, la filosofa annuncia l'urgenza di un'azione *radicale* da parte di tutti coloro che a vario titolo si occupano di immagini. Tale radicalità richiama il tema della radice e dell'attaccamento al terreno ed implica il riferimento ad una originalità dell'immagine e della dimensione espressiva. Il contemporaneo panorama audiovisivo deve riscoprire nella radicalità dell'immagine «sa beauté virulente et son énergie politique»<sup>24</sup>. Le immagini non sono, dunque, oggetti che possiamo creare o possedere, né sono semplicisticamente strumenti al servizio delle industrie della comunicazione. Contro un simile asservimento delle immagini, spezzate da una concezione utilitaristica delle stesse, l'appello di Mondzain si rivolge al coraggio delle rotture costruttive e alla forza dell'immaginazione creatrice. Contro la "confisca" delle parole, delle immagini e del tempo, si definisce l'invito ad una riappropriazione che apra le porte alla libertà dello spettatore e all'esercizio di un pensiero critico autonomo.

Di fronte alla riscoperta della radicalità e della vitalità dell'immagine, dove si colloca lo sguardo dello spettatore? Per rispondere a questo quesito riporto le parole di Mondzain: «nous zonons dans un terrain vague, invisibles et actifs au coeur du visible lui même»<sup>25</sup>. Il luogo proprio delle immagini si trova al cuore del visibile in uno spazio del tutto particolare,

vago, indefinito e in continuo movimento che Mondzain definisce "zona" dell'immagine. Qui l'immagine, la *zonarde*, esprime la sua natura girovaga e si apre alla relazione con lo sguardo. La zona è al tempo stesso anche un luogo di resistenza e di emancipazione, di libertà dello sguardo e del senso in cui si offre «a tutti senza distinzione la forza di trasformare il mondo»<sup>26</sup>. Per poter vedere le immagini, dunque, non è sufficiente avere degli occhi, ma è necessario che ciò che viene mostrato tratti lo spettatore in quanto soggetto capace di disporre liberamente dei propri pensieri e affetti. L'energia vitale delle immagini, definita *fictionelle*, è il motore di quell'azione liberatrice nei confronti del visibile che è, in fondo, un'azione di carattere politico.

I modelli biologici sinora presi in considerazione assumono un valore metaforico e operativo all'interno di una più generale riflessione sulla vita e sul potere delle immagini. La descrizione botanica della sassifraga evoca la figura di una forma di vita minuscola, tenace e senza radici, capace di crescere ed espandersi nonostante tutti gli ostacoli e le dominazioni. La farfalla, invece, va oltre la semplice metafora, anche se la sua azione non è estranea ad un gesto metaforico. Alla duplice fragilità e forza di una forma di vita resistente a qualsiasi cattura che caratterizza entrambe, si aggiunge un ulteriore elemento da considerare: il grido della farfalla, ovvero una voce e una

<sup>24</sup> M.-J. MONDZAIN, *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*, cit., p. 37.

<sup>25</sup> Id., *Le commerce des regards*, Paris, Points, 2019, p. 322.

<sup>26</sup> Ivi, p. 320.

volontà espressiva che rivendica il monopolio del visibile.

«Le papillon est un insecte éminemment silencieux dont la nature quasi impondérable est une présence visuelle. Parler du cri du papillon, c'est passer de l'imperceptible au perceptible mais, surtout, du silence à l'audible»<sup>27</sup>. Il grido della farfalla è la voce di chi non ha voce. Coloro che sono impotenti e senza parole, come tutti gli insetti, verrebbero facilmente schiacciati da chi sta più in alto e ignorati dallo sguardo del più forte. Di fatto viviamo in un mondo di vociferazione dove le voci del commercio dominano il regno dello spettacolo e del visibile e non ci fanno sentire né vedere nient'altro. Assumere il modello della farfalla, col paradosso del suo grido silenzioso, o l'esempio della sassifraga, con la forza della sua energia sismica, significa rompere il silenzio assordante che ci circonda e far risaltare un silenzio impercettibile e denso di significati. La forza dell'impercettibile è l'unica in grado di rivoluzionare l'approccio al visibile e alla storia delle immagini e di mettere in risalto la capacità di ogni gesto immaginante di aprirsi a tutti i possibili.

---

<sup>27</sup> Id., *L'appétit de voir*, Noisy-Le-Sec, D-Fiction, 2014. E-book.





Ernesto Radice

## «Morire fu quello sbriciolarsi delle linee» Lavoro del lutto e lavoro d'arte in De Angelis, Barthes e Knausgård

In love, in love, in love you laugh  
in love you move, I move  
and one more time with feeling [...].

NICK CAVE, *Magneto*

**C**omincia con una perentoria confessione privata la metanoia che il morituro Ivan Il'ič esperisce contemplando la galoppata inesorabile della malattia che si accinge, sempre meno di sottocchi, ad imporgli l'estremo congedo dalla vita, perché finalmente raggiunga quell'oscurità, quel baratro a cui, forse, ogni mortale è destinato a tornare sin dai primordi della propria esistenza:

‘Io non ci sarò più, e che ci sarà allora? Niente ci sarà. E dove sarò io quando non ci sarò più? La morte dunque? No, non voglio’. Balzò su, voleva accender la candela, la cercò a tentoni con mani tremanti, sicché fece cadere a terra candela e candeliera, e di nuovo si rovesciò indietro sul cuscino. ‘Perché? Ma poco importa perché’ si disse guardando cogli occhi spalancati nel buio. ‘E la morte. Sì, la morte.’<sup>1</sup>

Ivan Il'ič incontra la minaccia del «Niente», incontra l'annichilente

sopravvenienza dell'Essere-che-inciampa e squaderna di fronte ai suoi occhi l'orrore di quello che il filosofo francese Vladimir Jankélévitch definirebbe il «vuoto problematico del non-senso»<sup>2</sup>, entro il quale ogni accadimento pregresso della sua vita, grande o minimo che sia, rischia di essere gettato.

Una sì fatta postura ideologica, evidentemente tesa a incentivare un modo di intendere la morte che la consideri come fenomeno nichilistico il cui prodotto finale consista in una “tmesi” definita e definitiva, non è prerogativa esclusiva dell'età contemporanea del tempo umano di cui Tolstoj fa, in questo caso, da emblema. Già Lucrezio, nel I secolo a.C., occupandosi del problema della morte e chiedendosi, nel terzo libro del suo *De rerum natura*, che cosa debba quest'ultima significare per l'umanità, asserisce inequivocabilmente che «Nil mors est ad nos neque pertinet hilum, | quandoquidem natura animi mortalis

<sup>1</sup> LEV TOLSTOJ, *La morte di Ivan Il'ič*, trad. di T. Landolfi, Milano, Adelphi, 1996, pp. 51-52.

<sup>2</sup> VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La morte*, trad. di V. Zini, Torino, Einaudi, 2009, p. 67.

habetur»<sup>3</sup>, avallando quindi una tesi che, postulando l'equipollenza tra fine-vita e beatitudine in assenza di dolore, mette in risalto le proprietà devitalizzanti e taumaturgiche di quel *ritornare nel nulla* tanto temuto dal protagonista del racconto tolstojano.

Lo iato temporale che separa la storia del consigliere di Corte d'Appello Ivan Il'ič, e il più grande poema naturalista della tradizione letteraria latina conta circa due millenni, e quantunque geniale e in qualche modo rassicurante possa ancora apparire l'inclinazione dottrinale offerta da quest'ultimo, a ridosso del terzo millennio, la prospettiva di un destino vuoto comminata al genere umano dalla morte sembra non sortire gli effetti pacificatori e anestetici pronosticati da Lucrezio e, prima di lui, da Epicuro. Il «*Nil*» su cui si affaccia il pensiero dell'uomo moderno e contemporaneo possiede infatti un'ineluttabile potenza, o meglio, la sua potenza è ineluttabile perché esso non *ha* una potenza, bensì è una forza tetica (di) sé che, ponendosi, appunto, neutralizza la pura positività dell'Essere di qualsivoglia essente a cui manifesti la sua *presenza*, negando per di più all'uomo l'opportunità di elaborarne una mappatura fenomenologicamente coerente – anche solo teoreticamente congeniale – che possa fungere da acciarino per una eventuale possibilità replicativa. L'onta del nichilismo sussume, per tanto, ogni istanza dell'umano sentire, rammentandogli costantemente della

finitudine e della caducità che sono ad esso consustanziali: ciascun essere umano vive dunque all'ombra del proprio annullamento; ciascun essere umano è Ivan Il'ič.

Ma a un esame più attento della vicenda narrata da Tolstoj nella sua storia celeberrima, appare subito chiaro che tra il protagonista dell'avvenimento e l'oggetto del suo sgoimento intercorre non un contatto diretto, bensì un legame longitudinale coadiuvato proprio dallo sgoimento stesso: Ivan Il'ič non vive il «Niente», giacché se lo vivesse, essi sarebbero la medesima cosa; al contrario, ciò che egli fronteggia è il *pre-sentimento* del Nulla, che si manifesta attraverso la mediazione di quello stesso terrore che lo divora.

Esiste ed è reale, al contrario, una circostanza altra, la quale sinceramente pone l'uomo innanzi all'azzeramento della vita e dei suoi contenimenti, e tale circostanza, tutta imperniata attorno alla tema di colui o colei che sperimenta il trauma della perdita di un oggetto d'amore, si configura come il momento in cui la vita di un individuo viene ad essere tradotta nella dimensione luttuosa, ossia quella dimensione che – come sostiene Sigmund Freud – consiste della fisiologica replica emotiva innescata da un soggetto, a seguito del dileguamento – inteso non solamente in senso biochimico ma anche in senso astratto ed esistenziale – di un oggetto caro, sul quale è occorso un importante investimento libidico<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> «Nulla è dunque la morte per noi, e per niente ci riguarda, | perché la natura dell'animo è da ritenersi mortale» (TITO LUCREZIO CARO,

*De rerum natura*, trad. di L. Canali, Milano, Rizzoli, 2018, pp. 306-07).

<sup>4</sup> La definizione che qui si riporta è tratta da SIGMUND FREUD, *Lutto e melanconia*, in Id.,



Stando alla riflessione di Martin Heidegger, la morte si rivela come cosa ben più grande di ciò che colui o colei che è sospite è in grado di comprendere, giacché «Nei patimenti per la perdita del defunto non si accede alla perdita dell'essere quale è "patita" da chi muore», ma si può unicamente «"assistervi"»<sup>5</sup>; eppure, nonostante ciò, è evidente come l'altrui morte venga vissuta da chi sopravvive *integralmente*, e comunque, in misura più o meno drastica, *quasi mortem propria*, dal momento che l'investimento libidico nei confronti di chi si ama non è mai parziale, non aderisce mai esclusivamente ad una o più parti dell'altro. Sia esso riferito a un genitore, a un compagno, una compagna, un figlio o una figlia, esso – se è autentico – è sempre totale ed esclusivo; colui che ama «sente l'altro come un Tutto»<sup>6</sup> dice Roland Barthes, ma non un Tutto qualunque, bensì il *suo* Tutto. Il defunto è reclamato con dolore a partire dalla valenza della sua insostituibilità, e quando l'«esame di realtà»<sup>7</sup> sottopone un soggetto all'incontro irreversibile dell'altro, ecco che una vertigine lo fa procombere: il Tutto è diventato Niente; *quel* Tutto che conferiva il dono dell'indispensabilità si è tramutato in Nulla.

Quando in uno dei suoi scritti sulla letteratura Jean-Paul Sartre si domanda quale possa essere la motivazione alla base

della promozione dell'esercizio della scrittura nell'uomo, la risposta è la seguente:

Siamo i rivelatori dell'essere, questo lo sappiamo, ma sappiamo anche che non ne siamo i produttori. Questo paesaggio, se gli voltiamo le spalle, marcirà senza testimoni nella sua permanenza oscura. [...]. Noi saremo annientati, ma la terra rimarrà nel suo letargo finché un'altra coscienza non verrà a svegliarla. Così, alla nostra intima certezza di essere "rivelanti" si aggiunge quella d'essere inessenziali nei confronti della cosa svelata. Uno dei principali motivi della creazione artistica è certamente il bisogno di sentirci essenziali nei confronti del mondo.<sup>8</sup>

Posto che, oltre alla creazione di un'opera d'arte, anche un negoziato d'amore possa investire un essere umano di pregna significanza, appare chiaro come, conseguentemente, una perdita d'amore non faccia altro che rimandare l'uomo alla sua primigenia insensataggine, la quale lo costringe all'atto estremo e paradossale della scrittura, per mezzo della quale egli tenta di estinguere il fio della sua originaria surrogabilità, riportando all'essere chi ha perduto e con esso l'essenzialità di cui è stato deprivato.

Del resto già Giacomo Leopardi, riflettendo attorno ai benefici procurati dalle opere artistiche nei confronti di chi è stato lacerato dagli eventi della vita, si

*Metapsicologia*, trad. di R. Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, p. 126.

<sup>5</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. di P. Chiodi rivista da F. Volpi, Milano, Longanesi, 1971, p. 287.

<sup>6</sup> ROLAND BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2014, p. 18.

<sup>7</sup> S. FREUD, *Lutto e melanconia*, in *Metapsicologia*, cit., p. 127.

<sup>8</sup> JEAN-PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, trad. di D. Tarizzo, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 32.

esprime in questi termini in un polizzino del suo *Zibaldone di pensieri*:

Hanno questo di proprio le opere di genio, che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose, quando anche dimostrino evidentemente e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita, quando anche esprimano le più terribili disperazioni, tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento della vita, o nelle più acerbe e *mortifere* disgrazie (sia che appartengano alle alte e forti passioni, sia a qualunque altra cosa); servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando né rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta.<sup>9</sup>

Leopardi è maestro, in questo e in molti altri momenti della sua produzione poetica e filosofica, nel dimostrare l'esistenza di una profonda sincrasi tra il dolore di cui è madida un'opera d'arte e il sollievo che pure scaturisce dalla sua lettura o produzione. La possibilità della nascita di un controcanto emotivo dalle screziature positive, a partire dall'angoscia intrinseca alla generazione del canto stesso, è forse la più lucida motivazione che fornisce il destro di enunciare l'omologia tra un lavoro del lutto e un *lavorio* artistico. Per mezzo della scrittura, l'esercizio del linguaggio – «la casa dell'essere» di cui poeti e pensatori sono «custodi»<sup>10</sup> – permette a un autore di impetrare nella

pura, acronica e atopica positività dello spazio letterario i fondamenti diroccati della sua vita *sub specie aeternitatis*, facendogli perdere, come sostiene Maurice Blanchot, «la facoltà di dire “io”»<sup>11</sup>: passando da «Io a Egli» ciò che è accaduto, ora «non capita a nessuno [...] e si ripete in una dispersione infinita»<sup>12</sup>. La paradosalità di riparare un dolore irreparabile è oltrepassata a sua volta col paradosso di un Io che supera sé stesso, e con questo il suo vissuto. Ciascuno dei segni grafici che nero su bianco solcano il foglio della pagina si profila in ultima istanza come la cicatrice di gloria che racconta la fine di un travaglio ormai sublimato, e l'opera che lo circoscrive reca le prove di una morte subita, introiettata e superata di cui tuttavia non rimane alcuna testimonianza: l'opera è il cenotafio dell'artista.

Non è errato, a questo punto, pensare come veri e propri monumenti sepolcrali tre delle numerose opere letterarie in morte che costellano il panorama della letteratura moderna e contemporanea di tutto il mondo: *Tema dell'addio* di Milo De Angelis, opera dedicata alla compagna e poetessa Giovanna Sicari; *La morte del padre* di Karl Ove Knausgård, romanzo in cui l'autore si scontra con il tema della perdita del padre affiancandolo al ricordo dell'età della sua infanzia e adolescenza; e il *Journal de deuil* di Roland Barthes, intimo diario di lutto che l'autore inizia a tenere all'indomani della

<sup>9</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di F. Cacciapuoti, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 623.

<sup>10</sup> M. HEIDEGGER, *Lettera sull'umanesimo*, trad. di F. Volpi, Milano, Adelphi, 1995, p. 31.

<sup>11</sup> MAURICE BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, trad. di F. Ardenghi, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 19.

<sup>12</sup> Ivi, p. 26.

morte di sua madre, occorsa il 25 ottobre del 1977.

In particolare, risultano oltremodo interessanti le meccaniche per mezzo delle quali questi autori rendono artisticamente le peculiarità del tempo e dello spazio del lutto che vivono, giacché esse permettono il ravvisamento di parametri procedurali e isotopie morfologico-semantiche condivise, nonostante le diverse modalità d'approccio che le differenti forme strutturali richiedono.

Per ciascuno di questi autori infatti – nonostante ognuno di loro sia chiamato a vivere lutti di tipo differente –, il concetto di tempo, popolarmente inteso, sembra subire una sensibile ed evidente modificazione: nel momento in cui la vita si materializza nella dimensione luttuosa, esso non viene esperito nella sua accezione comune, ovvero come immediato e perpetuo fluire delle cose, ma come sentimento continuativo dello stesso doloroso momento, il quale, essendo in perenne rotazione attorno al proprio asse e, rinnovandosi mantenendo una posizione discreta rispetto agli istanti precedenti e successivi, scema – eventualmente – d'intensità a causa di una progressiva perdita di energia impiegata nel lavoro di ripescaggio dei ricordi. In quest'ottica è luciferina una riflessione del filosofo francese Gaston Bachelard che, facendo propria la tesi sull'istantaneità del tempo di Gaston Roupnel e, definendo il tempo di quest'ultimo come «rappresentato da una retta bianca, [...]

sulla quale si iscrive, come un accidente imprevedibile, un punto nero, simbolo di un'opaca realtà»<sup>13</sup>, asserisce: «la vita non procede in discesa, lungo l'asse di un tempo obiettivo che la incanala; la vita è struttura imposta dagli istanti di tempo, ma la sua realtà essenziale è costituita dall'istante singolo»<sup>14</sup>.

Il tempo del lutto dunque, manifestandosi come estenuante e disperato attimo particellare in sempiterna reiterazione, dispone il soggetto in uno stato di prostrazione singolare, nella misura in cui sancisce, per mezzo di un continuativo e coercitivo arrovellamento, il ripiegamento di quest'ultimo nello spazio assoluto di un eterno presente che, diluendosi all'infinito, invade ogni istanza della vita e ne minaccia la prosecuzione rammentandole la morte. Ed è proprio questa iteratività la chiave che consente l'accesso al segreto del tempo del lutto: «ciò che persiste è sempre ciò che si rigenera»<sup>15</sup>, sostiene ancora Bachelard e, per tanto, ciascun grano temporale, essendo *quantizzato*, ovvero isolato rispetto ai grani ad esso adiacenti, non può mai essere unito ad alcuno dei suddetti, giacché l'esistenza di un punto di intersezione non è contemplabile. E, inoltre, da tale continua rigenerazione emerge che «non è l'essere che è nuovo in un tempo uniforme», bensì «è l'istante che, rinnovandosi, riporta l'essere alla libertà [...]. Fin dall'inizio, l'istante si impone nella sua interezza come fattore di sintesi dell'essere»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> GASTON BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, trad. di A. Pellegrino, Bari, Dedalo, 1973, p. 48.

<sup>14</sup> Ivi, p. 46.

<sup>15</sup> Ivi, p. 86.

<sup>16</sup> Ivi, p. 49.

Ma se l'istante, come si è detto poc' anzi, si fa eterno foriero della morte da un lato e, al tempo stesso, sintetizzatore dell'essere dall'altro, allora per la proprietà transitiva l'essere che sopraggiunge al soggetto, o meglio, l'essere del soggetto – per recuperare una fortunata ed efficace formula heideggeriana – è un «*essere-per-la-morte*»: «la fine incombe sull'Esserci», scrive Heidegger, «la morte non è una semplice-presenza non ancora attuata, [...] ma è, prima di tutto, un'imminenza che incombe», nella misura in cui essa è «una possibilità di essere che l'Esserci stesso deve sempre assumersi da sé»<sup>17</sup>.

Tutto ciò si esplicita in modo particolarmente evidente nella riflessione teorica che Milo De Angelis conduce nel suo breve saggio intitolato: *Cosa è la poesia?* nel quale si può leggere:

L'attimo e la durata. Grande tema, eterno della poesia. L'attimo, che non è mai statico, quando è davvero un attimo destinale. [...] È un istante che bisogna cogliere tra i mille possibili, è l'istante cruciale, il *kairòs*. [...] Ecco, il *kairòs* è questo congiungersi delle epoche, questo movimento centripeto con cui il passato e il futuro confluiscono nell'attimo.<sup>18</sup>

E poco dopo, cercando di penetrare ulteriormente l'essenza di tale granulo temporale, aggiunge:

Alla parola "attimo" preferisco "istante". È anche bello da pronunciare. Ha il suono

vibrante di un participio presente e viene da un verbo, *instare*, che significa incombere, essere sul punto, essere imminente, e che dunque porta già in sé questa presenza dei tempi, mescola ciò che palpita ora con ciò che si prepara a scaturire.<sup>19</sup>

Sono questi i pensieri che il poeta renderà concreti in tutta la sua produzione artistica e, in modo particolare, in *Tema dell'addio* in cui il motivo dell'istantanea temporalità, pur evolvendo in modo eteroclitico nel corso delle sei sezioni di cui l'opera è composta, compare come ossessivo stornello rispettivamente nelle sezioni I, II e VI. Si pensi a una poesia presoché liminare come [*Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto*] emblematica rievocazione del momento di rottura sempre presente tra l'Io e il Tu:

Milano era asfalto, asfalto liquefatto. Nel deserto di un giardino avvenne la carezza, la penombra addolcita che invase le foglie, ora senza giudizio, spazio assoluto di una lacrima. Un istante in equilibrio tra due nomi avanzò verso di noi, si fece luminoso, si posò respirando sul petto, sulla grande presenza sconosciuta. Morire fu quello sbriciolarsi delle linee, noi lì e il gesto ovunque, noi dispersi nelle supreme tensioni dell'estate, noi tra le ossa e l'essenza della terra.<sup>20</sup>

La morte fraziona il sistema-vita disgregandone l'unità per mezzo di un inopinato processo dinamitardo, facendone saltare via le strutture elementari, quelle «linee» destinate a rimanere per sempre fisicamente non ricomponibili e che

<sup>17</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, cit., p. 300.

<sup>18</sup> MILO DE ANGELIS, *Cosa è la poesia?*, in Id., *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, Mondadori, 2017, p. 415.

<sup>19</sup> Ivi, p. 416.

<sup>20</sup> M. DE ANGELIS, *Tema dell'addio*, in *Tutte le poesie* cit., p. 288.

oramai non concedono altro che uno sguardo lanciato da lontano alla loro antica concordanza, sul baratro di un «istante» che, avanzando, si pone tra Io e Tu eliminando qualsivoglia contatto potenziale. Un «istante» che, semplicemente «non è più dato», come «il pianto che si trasformava | in un ridere impazzito»; «le notti passate | correndo in Via Crescenzago»; «il batticuore di aspettare mezzanotte» quando «entra nel suo vero tumulto», perché «uno solo è il tempo, una sola | la morte»<sup>21</sup>. Ma questa intuizione di un tempo in caduta acquista un nitore ancora più commovente allorché alla mente del poeta sopraggiunge la consapevolezza del fatto che, sin dall'inizio, «tutto era già in cammino»; «tutto | il tempo luminoso» che allora «sfiorava le labbra»<sup>22</sup> non ha fatto altro che proseguire con il metro inesorabile della sua fine: un momento oltrepassato il quale, non rimane altro che prendere atto che «non c'era più tempo»; quel tempo che «era una luce marina tra le persiane, una festa di sorelle, la ferita, l'acqua alla gola»<sup>23</sup> ritorna e svanisce assieme a «tutti i respiri che si riunivano nella collana»<sup>24</sup>, talismano del Tu che condensa e sintetizza ogni grano cronologico, almeno fino a quando l'Io non è costretto a ricordare di aver pensato: «non avevi [*Giovanna*] più la collana. Non avevi più tempo»<sup>25</sup>. Se la collana rappresenta emblematicamente la forza motrice del *pneuma*, e non averla più significa aver perduto il tempo, allora si inferisce

chiaramente che assieme al tempo ciò che si perde è il respiro, ovvero la vita, e che tale smarrimento non può che avvenire poco per volta e inspiegabilmente: l'istante doloroso coesiste sovente con il doppio dell'incredulità, come si legge in una poesia della seconda sezione intitolata non a caso *Scena muta*:

Un istante della terra,  
 uno stare con le cose,  
 bene mattutino che si offre  
 e si ricorda, dimora  
 trovata nel tumulto: un tempo  
 che capivi a mano a mano, lente  
 costruzioni a mano a mano, calendario  
 terrestre. Non so poi  
 cosa è accaduto, cosa  
 è accaduto, amore mio, come  
 mai, come mai.<sup>26</sup>

Il poeta non solo è oberato da un lancinante dolore, ma è anche costretto a farsi carico delle conseguenze apportate da un istante mortale fondamentalmente scriteriato e incomprensibile. Da qui il sentimento di sbigottita incredulità che rassomma nel momento finale della poesia emblematicamente reso per mezzo dell'uso centellinato dell'*enjambement*, figura retorica *par excellence* della sospensione e della rottura: le interruzioni del verso presenti al v. 9 e al v. 10 mettono in risalto le parole *cosa* e *come* evidenziandone non solo il valore postulativo, ma generando, – per mezzo della spezzatura delle due rispettive epanalessi: “cosa è accaduto, cosa | è accaduto” (vv. 9-10); “come | mai, come mai” (vv. 10-11) – la

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 288-89.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ivi, p. 289.

<sup>26</sup> Ivi, p. 295.

duplice epanadiplosi: “cosa è accaduto, cosa” (v. 9); “mai, come mai” (v. 11). L’articolarietà di tale processo retorico prego di stratagemmi che marcano l’urgenza della domanda e del dolore da un lato, e la necessità parimenti incombente di inquadrare la propria situazione con la massima esattezza possibile, consente all’autore di assolvere – almeno formalmente – il problema del dubbio concernente l’essenza dell’istante letale e la conseguente indicibilità che esso reca con sé: «l’ineffabile è inesprimibile perché mancano le parole per esprimere o definire un mistero così ricco [...]; la morte, invece, è indicibile perché non c’è, dal primo momento, assolutamente niente da dire»<sup>27</sup>.

Ma è proprio a partire da questo «niente da dire» che il grido del poeta si leva contro la monolitica serialità del suo tempo in cerca di pace e redenzione, destinate ad essere raggiunte solo nella sezione finale del canzoniere, alla fine del lungo e arzigogolato cammino lirico atto a ripercorrere i momenti della quotidianità ospedaliera della sua compagna, dove in piena analogia con la logica secondo la quale microcosmo e macrocosmo si eguagliano e possono essere colti l’uno indipendentemente dall’altro solamente da una prospettiva *particolare*, così l’attimo, in quanto unità di misura minima del tempo eterno, innalza quest’ultimo incarnandolo. È

unicamente «Nell’invalicabile minuto» che «tornano tutti | i giardini della [...] vita, tutte le ombre | [...] le foglie, | i saluti, respiri in soprassalto, estati, frasi | che sembravano sepolte, sepolture | che sembravano avvenute»<sup>28</sup>; è nel minuto in cui «si è spezzato l’ordine» che il Tu può rimanere nudo «per tutta l’estate, con la mano | che gira all’infinito la maniglia»<sup>29</sup>. Il tempo dell’estate, tempo di agonia, malattia e sofferenza, si eleva e si accorda alla melodia delle sfere celesti; si accorda – come scriverebbe Cicerone – a quel suono «qui intervallis coniunctus inparibus, [...], impulsu et moto ipsorum orbium efficitur et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit»<sup>30</sup>:

Camminavi con la coscienza del sangue  
e l’attimo strappato al suo giorno,  
mia arciera, mia trafitta  
che ogni notte ti accendi nel cielo  
ora che il corpo si è fatto musica  
delle sfere, voce consacrata, silenzio.<sup>31</sup>

La volontà di preservare chi si è perduto dalla dimenticanza e dall’oblio del nulla che altrimenti inevitabilmente sopravverrebbe a chi defunge è più volte menzionata come uno dei motori fondamentali che alimentano il processo di scrittura, soprattutto da Roland Barthes nei frammenti del diario da lui composto a seguito della scomparsa di sua madre,

<sup>27</sup> V. JANKÉLÉVITCH, *La morte*, cit., p. 81.

<sup>28</sup> M. DE ANGELIS, *Tema dell’addio*, cit., p. 313.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> «[*Il suono*] che sull’accordo di intervalli regolari, [...], risulta dalla spinta e dal movimento delle orbite stesse e, equilibrando i toni acuti con

i gravi, crea accordi uniformemente variati» (MARCO TULLIO CICERONE, *Il sogno di Scipione*, trad. di A. Barabino, Milano, Garzanti, 1995, pp. 10-11).

<sup>31</sup> M. DE ANGELIS, *Tema dell’addio*, cit., p. 311.

frammenti che l'autore ha tenuto – nonostante le due brevissime interruzioni – con grande regolarità per circa due anni (dal 26 ottobre 1977 al 15 settembre 1979). In uno di questi lambelli datato 29 marzo 1979 si legge infatti:

Vivo senza nessuna preoccupazione della posterità, senza nessun desiderio d'essere letto più tardi [...], con la perfetta accettazione di scomparire completamente, senza nessuna voglia di “monumento” – ma non posso sopportare che questo valga anche per mam. (forse perché lei non ha scritto, e perché il suo ricordo dipende completamente da me).<sup>32</sup>

Eppure, nel momento in cui ci si pone la domanda che pertiene all'effettività di ciò che l'autore riesce realmente a tramandare attraverso un'opera esplicitamente intima, ciò che emerge è che, a dispetto delle succitate intenzioni dello scrittore, accanto ai ricordi materni – indubabilmente centrali – è destinato a restare tradito anche l'«Immobile»<sup>33</sup> sgomento privato che, come in De Angelis, ha a che fare con la subitanità dell'istante temporale e la sua sconvolgente pervicacia.

In questo senso, la prima significativa nota viene composta il 15 novembre 1977, nota in cui Barthes, riflettendo sulla ormai chiara differenza tra un morire che, pensato concettualmente, può anche essere elemento di sollecitazione per un *Esserci* che altrimenti non tenderebbe alla progettazione di sé, e la dura presa di coscienza comminata da un

morire che è effettivo e presente, rileva come quest'ultimo modo di concepire la morte lo costringa non solo ad assumere un atteggiamento differente nei confronti del tempo della sua vita, ma lo costringe anche a vivere in maniera completamente differente quel tempo stesso:

C'è un tempo in cui la morte è un *avvenimento*, una ad-ventura, e, a questo titolo, mobilita, interessa, tende, attiva, tetanizza. E poi un bel giorno, ecco che non è più un avvenimento, ma un'altra durata, compressa, insignificante, non narrata, tetra, senza rimedio: vero lutto, che non è suscettibile di alcuna dialettica narrativa.<sup>34</sup>

La riflessione intorno alla natura del tempo del lutto sembra poi occupare una regione specifica del diario, quella cioè che concerne i cinque mesi che intercorrono tra il frammento scritto in data 26 novembre 1977 in cui Barthes scrive: «Mi spaventa il carattere *discontinuo* del lutto», e quello composto il 23 marzo 1978 dove si legge: «Imparare la (terribile) separazione fra l'emotività (che si calma) e il lutto, la tristezza (che è *presente*)»<sup>35</sup>.

Denotare il lutto come condizione *discontinua* essenzialmente presuppone l'aver sperimentato il paradosso di un dolore fisso ma non ininterrotto; interinale ma in replica costante; un dolore che punge al primo contatto lasciando una ferita che, non solo rimane immedicabile, ma viene anche aggravata dagli attacchi successivi. Questa travolgente alta marea di sofferenza che si chiama lutto e che,

<sup>32</sup> R. BARTHES, *Dove lei non è*, trad. di V. Magrelli, Torino, Einaudi, 2010, p. 236.

<sup>33</sup> Ivi, *passim*.

<sup>34</sup> Ivi, p. 52.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 69 e 105.

per suo statuto ontologico si presenta come indefettibile, «non si consuma» perché non può essere sottomessa «all'usura, al tempo» in quanto «il soggetto (che io sono)», – dice l'autore – «non è *presente*, è solo *al presente*» in un vortice «caotico» ed «erratico» fatto di «*momenti* (di tristezza / d'amore della vita) tanto *freschi* ora [29 novembre 1977] quanto il primo giorno [26 ottobre 1977]»<sup>36</sup>. Ed è proprio «di fronte a ogni "momento" di tristezza» che lo scrittore è convinto di concretare il suo lutto ogni volta «per la prima volta», come se ogni attimo fosse il parossistico ipocentro del proprio terremoto interiore: «totalità d'intensità»<sup>37</sup> dell'attimo.

In Roland Barthes, il lutto fa irruzione non come un «annientamento», come un «blocco» che «supporrebbe qualcosa di "riempito"», ma come una «disponibilità dolorosa»<sup>38</sup>, come una «situazione senza riscatto possibile», penetrando «nel cuore più nero» di una «silenziosa domenica mattina»<sup>39</sup>; e, facendo oscillare il soggetto tra una «violenta crisi di lacrime» e un «malessere continuo, particolarissimo»<sup>40</sup>, ristagna in un «universo» che l'autore definisce «opaco»; un «universo» in cui «nulla vi risuona davvero – nulla [...] si cristallizza»<sup>41</sup>.

Un pensiero del 20 marzo 1978 fornisce l'occasione di corroborare quanto detto fino ad ora da un lato, e di approfondire un altro aspetto della temporalità del lutto barthesiano al quale si è solo

accennato. Scrive Barthes: «Si dice (mi dice la signora Panzera): il Tempo calma il lutto – No, il Tempo non fa passare niente; fa passare soltanto l'*emotività* del lutto»<sup>42</sup>.

Nel momento in cui il lutto «acquista la sua andatura da crociera...», Roland Barthes prende a «imparare la (terribile) separazione fra l'emotività (che si calma) e il lutto, la tristezza (che è *presente*)»<sup>43</sup>. E giacché «l'emotività, dunque, ritorna. | Fresca come il primo giorno di lutto»<sup>44</sup>, l'autore in fine può unicamente limitarsi a prendere atto dell'imponderabile vastità del sentimento unico che vive e che continuamente riaccoglie nonostante la stanchezza, nonostante la fatica. E infatti nell'ultimo frammento del diario datato 15 settembre 1979 egli scrive laconicamente: «ci sono delle mattinate così tristi...»<sup>45</sup>. Così s'interrompe l'opera barthesiana, rimasta incompiuta a causa della morte dell'autore, in seno a una punteggiatura sospensiva che innalza, e, forse, immortala il sospiro di rassegnazione di un uomo, in un finale a lungo cercato invano eppure, forse, finalmente e involontariamente raggiunto: solo pace e silenzio.

Meritano invece un discorso a parte le vicende pertinenti al periodo luttuoso vissuto da Karl Ove Knausgård subito dopo la morte del padre, non solo per la complessità del rapporto che sin dalla tenera infanzia l'autore ha intrecciato con quest'ultimo, ma anche per la brevità che

<sup>36</sup> Ivi, p. 74.

<sup>37</sup> Ivi, p. 77.

<sup>38</sup> Ivi, p. 82.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 83-84.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 85-86.

<sup>41</sup> Ivi, p. 90.

<sup>42</sup> Ivi, p. 103.

<sup>43</sup> Ivi, p. 104-05.

<sup>44</sup> Ivi, p. 153.

<sup>45</sup> Ivi, p. 246.



caratterizza il tempo del suo lutto – durato poco meno di una settimana – da un lato, e per la scarsità di quella componente speculativa e teoretica sul tempo – così evidente in De Angelis e Barthes – dall'altro. Tuttavia, scarsità non vuol dire assenza, anzi, l'unica traccia di esplicita riflessione teorica presente nel romanzo può essere utile per disbrogliare la complicatezza della vicenda e trovarne il bandolo.

In uno dei momenti iniziali del suo libro un Knausgård ormai maturo, padre di due figli responsabile di una intera famiglia, ragionando sulle fattezze del tempo che lo affeziona da quando il testimone del suo vecchio è passato a lui, scrive:

Loro [*i suoi due figli*] sono in grado di cancellare dalla mia mente anche il passato più recente [...]. Succedono molte cose nella piccola vita di tutti i giorni [...], ed è soprattutto questo che ha modificato la mia immagine del tempo. Mentre prima lo vedevo come una distanza da percorrere, [...], ora esso si intreccia in modo totalmente diverso alla vita che si svolge qui e adesso. Se dovessi illustrarlo con un'immagine, sarebbe quella di una barca in una chiusa: in modo altrettanto lento e inderogabile la vita viene sollevata dal tempo che in maniera costante scorre penetrando da tutti i lati.<sup>46</sup>

La suddetta metafora navale utilizzata dall'autore risulta mantenere una certa aderenza qualora la si volesse traslare e pensare anche come rappresentazione della percezione del tempo del suo lutto.

Ma prima di procedere è obbligatorio precisare che, nonostante un tempo di elaborazione pari ad appena sette giorni risulti essere incompatibile con la lunghezza dell'estensione temporale teorizzata da Freud, è pur vero che, in questa occasione, un sì fatto decorso si allaccia al metabolismo del lutto in base a un rapporto di proporzionalità inversa: alla diminuzione della durata del processo, l'intensità della crisi aumenta. Anche in questo caso quindi – come già in De Angelis e Barthes – trionfa l'istante; trionfa il tempo unico.

La vita di Knausgård viene tradotta nella dimensione luttuosa dalla telefonata del fratello Yngve che gli annuncia la morte del loro padre. A partire da quella telefonata «il pensiero di papà» scrive lo scrittore norvegese, si manifesta «a intervalli regolari, [...], ma senza essere collegato a sentimenti né emozioni», rimanendo «una pura e semplice constatazione»<sup>47</sup>. Ma proprio nel momento in cui ha inizio il decollo dell'aereo che l'autore è costretto a prendere per raggiungere la località dove suo padre verrà seppellito, ecco che, costretto a una meditazione forzata a causa della immobilità che sempre accompagna ogni episodio di viaggio, accade l'inaspettato:

Le lacrime sgorgavano dal nulla. Me ne resi conto quando spuntarono, è da idioti, pensai, è sentimentale, è stupido. Ma non servì a nulla, ero penetrato in qualcosa di morbido, indefinito, privo di confini [...]. In quell'istante, con la mente di nuovo lucida,

<sup>46</sup> KARL OVE KNAUSGÅRD, *La morte del padre*, trad. di M. Podestà Heir, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 41-42.

<sup>47</sup> Ivi, p. 276.

chinai la testa sulla maglietta e mi strofinai gli occhi [...]. Ma non era finita. Lo sentivo, quello era solo l'inizio.<sup>48</sup>

Ma il lutto vero e proprio prende le mosse solo più tardi, quando l'autore, giungendo insieme a suo fratello presso l'abitazione della loro nonna, laddove il padre aveva da tempo abitato e perduto la vita, dopo aver scoperto le condizioni a dir poco deplorabili di una casa lurida e inospitale, propone a sé stesso di iniziare una immensa impresa di pulizia, perché questa possa assurgere a simbolo di riscatto e redenzione da una morte che, in fondo, oltrepassa il fatto in-sé e sopraggiunge esalando dagli atteggiamenti passati di un padre assente o manchevole, sentimentalmente intimidatorio o a limite ambiguo. Racconta Knausgård:

Avrei lavato e ripulito ogni merdosissimo centimetro di ogni merdosissima stanza, avremmo buttato via tutto quello che aveva distrutto, [...], avremmo sistemato per bene la casa e poi avremmo riunito lì tutti quanti. Lui poteva anche aver distrutto tutto, ma noi l'avremmo ricostruito. Noi eravamo persone come si deve. [...]. Avevo diritto [...] di decidere come si sarebbe svolto il funerale. Cazzo se si poteva fare. Bisognava soltanto pulire. Pulire, pulire, pulire.<sup>49</sup>

Tuttavia neppure una grande volontà può sbaragliare la potenza di un dolore presente ma invisibile: già dopo aver varcato la soglia di casa per la prima volta, Knausgård viene «sopraffatto da una violenta crisi di pianto»: «tutto il petto» scrive l'autore «tremava e sussultava, non

riuscivo a respirare, ero scosso da profondi singhiozzi e il mio viso si contrasse, completamente fuori da ogni controllo. “Ohhhhhhhhhhh,” gemevo. “Ohhhhhhhhh”»<sup>50</sup>. Istante di ferro che avvolge, il pianto coglie negli attimi e nei luoghi più singolari – come nel giardino nel quale, all'inizio del romanzo, il padre viene ricordato nell'intento di far crescere un esotico pesco – e si alterna a momenti di forsennata igiene e detersione: «il giardino dove mi trovavo sembrava malato. Piansi per alcuni minuti, poi [...] proseguì il mio lavoro dentro la lavanderia [...], cosparsi il pavimento di candeggina, ne usai mezzo flacone, poi presi a fregarlo con lo spazzolone prima di risciacquare tutta la superficie e far scivolare lo sporco»<sup>51</sup>. E sempre nel giardino irrompe l'ultima grande e subitanea superfetazione emotiva prima della conversione – anch'essa istantanea e impreveduta – che porrà fine al tempo del lutto per dischiudere nuovi orizzonti. L'ultima valanga di lacrime sopravviene allorché l'autore, facendo «su e giù per il giardino tagliando l'erba» e rapando «in modo metodico e sistematico tutti gli alberelli, tutti i fiori, tutta l'erba», afferma: «Piansi tutto il tempo. Venivo travolto da un'ondata dopo l'altra mentre ero lì a rasare l'erba, non era più una cosa che cercavo di contrastare, lasciavo che venisse quando voleva»; e immediatamente aggiunge:

Per lo più tenevo lo sguardo puntato sulla lama rotante e sui fili d'erba che cadevano come soldati decimati, [...], tutto mentre le

<sup>48</sup> Ivi, p. 290.

<sup>49</sup> Ivi, p. 357.

<sup>50</sup> Ivi, p. 340.

<sup>51</sup> Ivi, p. 355.

lacrime mi rigavano le guance perché papà, che era cresciuto qui, era morto. O forse non era per quello che piangevo, forse era per tutt'altri motivi, forse era per tutta la sofferenza e l'infelicità che avevo accumulato dentro di me negli ultimi quindici anni che adesso trovavano sfogo.<sup>52</sup>

Arriva così la metanoia, il profondo e radicale cambiamento che si consoliderà nelle ultime pagine del romanzo, quando Knausgård, recandosi da solo all'obitorio per vedere la salma del padre per la seconda e ultima volta, si troverà unicamente di fronte alla pura «assenza di vita» deprivata di quella emotività che lo aveva «dilaniato» fino al giorno prima, comprendendo, finalmente, che quella morte da sempre considerata «la dimensione più importante della vita, oscura, allettante, non [è] altro che un tubo che perde, un ramo che si spezza al vento, una giacca che scivola via da una gruccia e cade per terra»; «forma» come l'essere umano «che il mondo manifesta ed esprime di continuo»<sup>53</sup> in silenzio.

Il tempo del lutto è anche tempo della memoria; tempo di nostalgia che nei suoi momenti più potenti e morbosi sfocia facilmente in nostomania, ovvero nell'incessante e urgente bisogno fisico di ritornare a quel passato che, a poco a poco, eludendo ogni tentativo cosciente di trattamento, sfugge progressivamente al presente in coni d'ombra sempre più profondi e impenetrabili.

L'atto di rievocazione mnestica obbedisce alla medesima legge della

subitanità del tempo del dolore, giacché in esso è compresa. Ancora una volta può essere utile un pensiero del già citato Bachelard, il quale proprio a proposito della memoria sostiene: «dobbiamo sottolineare la natura poco durevole del ricordo della durata. Ci ricordiamo di essere stati, ma non per quanto tempo» perché «la memoria, guardiana del tempo, non preserva che l'istante; non conserva niente, assolutamente niente, della sensazione complicata e fittizia della durata» in quanto la durata «non è una condizione primordiale: ci consente di misurare l'attesa, ma non l'attenzione, che riceve tutto il suo valore di intensità in un istante»<sup>54</sup>.

Da un'attenta analisi delle tre opere in questione si rileva come ogni sopraggiungimento del defunto a mezzo della memoria si manifesti essenzialmente in due modi: uno diretto, che prevede la rievocazione della persona perduta o di un evento con essa vissuto tutta *interiore* al soggetto (*memoria diretta*); e uno indiretto, il quale prevede che tale rievocazione giunga al soggetto a partire da una particolare sollecitazione esterna (*memoria indiretta* o *associativa*).

La forma di memoria diretta più immediata è sicuramente quella concernente il ricordo della persona amata attraverso la sopravvenienza del suo nome – «immagine di quel tanto di ignoto»<sup>55</sup> – come scrive Marcel Proust – che ogni uomo tenta di evocare pronunciandolo. All'interno delle opere in esame, a partire dal momento della morte di chi si è

<sup>52</sup> Ivi, pp. 477-78.

<sup>53</sup> Ivi, p. 505.

<sup>54</sup> G. BACHELARD, *L'intuizione dell'istante*, cit., pp. 54-55.

<sup>55</sup> MARCEL PROUST, *I Guermantes*, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, trad. di N. Ginzburg, F. Fortini et al., Torino, Einaudi, 1991, p. 712.

perduto, il nome – nei suoi varî e differenti contesti di rievocazione<sup>56</sup> – compare rispettivamente: 21 volte ne *La morte del padre* (nelle constatazioni di dolore private dell'autore); 73 volte nel *Journal* di Barthes; e una sola volta nel canzoniere di De Angelis.

Ma le rievocazioni mnestiche più interessanti e peculiari sono proprio quelle che sopraggiungono a partire da sollecitazioni esterne, e, tra queste, quelle più intense e indomabili provengono proprio dagli oggetti concreti, veri e propri impositivi assoluti, che si contraddistinguono rispetto a tutti gli altri proprio per la loro appartenenza a una persona defunta.

Il rapporto che s'innesci tra chi sopravvive e tali oggetti può essere definito *transustanziale*, perché evidentemente affine dal punto di vista concettuale al dogmatico e omonimo rituale della liturgia cattolica. Questo è vero teoreticamente parlando. Ma non è tutto se tale concetto astratto viene considerato dal punto di vista letterario.

In letteratura le classiche tecniche retoriche che consentono a un autore di mettere in relazione due enti, vicini o lontani che siano, e di modificarne la distanza sono essenzialmente tre: la *similitudine*, la *metafora* e l'*analogia*; quattro, se si considera anche il *correlativo oggettivo* teorizzato da T.S. Eliot, così tipico in Eugenio Montale. Indipendentemente dalla loro intrinseca differenza, tutti questi strumenti retorici hanno una cosa in comune: gli enti interessati, una volta

interconnessi, vengono a giacere sempre su uno stesso piano intermedio di affinità più o meno immediatamente riconoscibile dal lettore. Nelle opere che trattano della morte di una persona e della elaborazione del dolore che ne consegue, questa immediatezza viene meno, nella misura in cui il rapporto oggetto-soggetto perduto, essendo un rapporto tra enti posti su piani inguaribilmente diversi (il primo su un piano immanentistico e il secondo su un piano trascendentale), non può essere afferrato se non con un ragguaglio da parte dell'autore, che può allacciare un nodo ideale tra le parti agli occhi del lettore, costruendo il contesto generale della sua vicenda di vita a livello macrotestuale per mezzo della memoria di singoli biografemi che, in questo caso, è una forma di memoria associativa. È per questo che, ad esempio, Roland Barthes decide di non inserire nel suo saggio dedicato alla fotografia – e di cui si parlerà tra poco – la foto di sua madre così decisiva per l'andamento del suo lutto. Barthes infatti, rivolgendosi ai lettori, scrive in una parentesi:

(Io non posso mostrare la Foto del Giardino d'Inverno. Essa non esiste che per me. Per voi, non sarebbe che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del "qualunque"; essa non può affatto costituire l'oggetto visibile di una scienza; non può fondare un'oggettività, nel senso positivo del termine; tutt'al più potrebbe interessare il vostro *studium*: epoca, vestiti, fotogenia: ma

<sup>56</sup> Si ricordi che, a differenza di Milo De Angelis, la cui perdita concerne la moglie, per Roland Barthes e Karl Ove Knausgård le figure

perdute sono figure parentali. Per tanto nominazioni come "papà", "mamma" e simili sono da considerare come nomi a tutti gli effetti.

per voi, in essa non vi sarebbe nessuna ferita).<sup>57</sup>

In quest'ottica il processo transustanziale deve essere considerato non solo come strumento concettualmente esplicativo, ma anche e soprattutto come dispositivo retorico *ad hoc* caratteristico di questo "genere" di *letteratura in morte*<sup>58</sup>.

In questo senso la tecnica retorica della transustanziazione è un vero e proprio *leitmotiv* della prosa knausgårdiana, fecondo ricettacolo di oggetti in trionfo. Quando Knausgård giunge all'appartamento di sua nonna con suo fratello Yngve, entrambi pronosticano il grigiore dell'immediato futuro che li attende già solo a partire dal graveolente odore che penetra le loro narici poco dopo aver varcato la soglia del vialetto d'ingresso e salendo su per la scala che porta in casa. Un odore che così viene descritto: «L'odore che impregnava l'abitazione era insopportabile. Si sentiva un tanfo di putrido e di piscia». «Cosa cazzo poteva puzzare così?»; «Cosa poteva avere un odore così schifoso?», si chiede l'autore per ben due volte poco prima di entrare nel soggiorno, luogo delle risposte alle sue domande:

Davanti al divano e alle poltrone vicino alla parete erano ammucchiati indumenti. Vidi due paia di pantaloni e una giacca, delle mutande, calze. Puzavano terribilmente. C'erano anche bottiglie rovesciate, confezioni di tabacco, alcuni panini rinsecchiti e

altra spazzatura. [...]. Sul divano c'erano degli escrementi, in parte spalmati sul tessuto, in parte in pezzi. Mi chinai sui vestiti. Anch'essi erano sporchi di escrementi. In alcuni punti la laccatura del parquet era corrosa sotto forma di grosse chiazze irregolari. Di piscio?<sup>59</sup>

Birre, liquori, bicchieri, pacchi di lettere, tovaglie, lenzuola, pantaloni, maglioni e mutande ammontati e imputriditi, lamette da barba, rasoi, forcine, pezzi di sapone vecchi e secchi, confezioni di shampoo appiccicose: sono solo alcuni degli oggetti che popolano lo spazio del lutto di Knausgård, con il quale nel corso della sua immobile settimana l'autore intratterrà un rapporto efficacemente esprimibile con un'unica parola: *disgusto*. Questa parola non è casuale e richiama esplicitamente l'omonimo saggio di Aurel Kolnai, in cui quest'ultimo definisce il sentimento in questione tracciando un doppio parallelismo con l'angoscia e l'odio, secondo i dettami della fenomenologia, definendo il disgusto come manifestazione paradossale che «come l'angoscia, è un'autentica reazione passiva, mediante cui il soggetto reagisce difendendo da un'affezione che si dirige [...] verso di lui» e che al tempo stesso «similmente all'odio, [...] va in cerca dell'oggetto nella sua intera essenzialità», concludendo che

Se l'angoscia ha per scopo di riuscire a staccarsi dal suo oggetto, di liberarsene, e l'odio di annientarlo oppure ridurlo in uno

<sup>57</sup> R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003, p. 69.

<sup>58</sup> La definizione si rifa allo studio di FRANCESCO GIUSTI, *Canzonieri in morte. Per*

*un'etica poetica del lutto*, L'Aquila, Textus, 2015.

<sup>59</sup> K. O. KNAUSGÅRD, *La morte del padre*, cit., p. 336.

stato di debolezza [...], il disgusto assume [...] una posizione intermedia: [...], in riferimento all'*avvenire* e all'*agire*, gli preme di più allontanare il suo oggetto dall'ambiente del soggetto personale che lo prova, dunque "portare pace".<sup>60</sup>

Nonostante il fatto che gran parte dell'oggettistica raffazzonata qua e là sul pavimento della casa sia appartenuta alla quotidianità del padre, in realtà questo ginepraio di materia altro non è che poltiglia da pattumiera. Ci sono invece oggetti che posseggono – per usare un termine parapsicologico – un'*aura propria*, un'irradiazione sentimentale specifica che nasce, esiste e viene riconosciuta dall'autore in quanto proveniente dalla sfera di oggetti appartenenti all'identità del genitore: una pipa, immediatamente associata al periodo in cui il padre si dedicava ad attività all'aria aperta; una lettera mai inviata, trovata sulla stufa a olio in mezzo a una pila di carte con su scritto «*Cara Ylva!*», segno del fatto che pur non avendo l'indirizzo di casa sua, il padre di Knausgård aveva pensato a sua nipote e addirittura era in procinto di scriverle; ma più di tutti, hanno grande valore i piccoli gioielli personali indossati dal padre dell'autore al momento del decesso, e che quest'ultimo, tirandoli fuori dalla bustina marrone che li conteneva, si ferma ad osservare un'ultima volta all'egresso di una drogheria:

Il suo anello, una collanina, qualche moneta, uno spillo. Era tutto. Oggetti in sé del tutto comuni. Ma il fatto che li avesse indossati, che l'anello fosse stato al suo dito, la

collana al suo collo, quando era morto, conferiva loro un'aura particolare. Morte e oro. Li rigirai nella mano uno alla volta e mi riempirono di disagio. Avvertii la paura della morte allo stesso modo in cui la percepivo da bambino. [...]. Rimisi gli oggetti nella busta, la infilai nuovamente in tasca.<sup>61</sup>

Anche il lutto di Roland Barthes, come quello di Knausgård, si consuma in un ambiente chiuso: lo spazio dell'appartamento di sua madre che l'autore – come scrive in una nota del 31 ottobre 1977 – decide di continuare ad abitare dopo la morte di quest'ultima. Ma continuare ad alloggiare in quel luogo, prendersene cura, viverlo, significa anche cercare – e in questo caso certamente accettare – una vicinanza che pur non potendo essere fisicamente ripristinata, vuol essere almeno psichicamente intuita; e ciò avviene ancora una volta attraverso la mediazione intempestiva degli oggetti che però, nel caso di Barthes, può occorrere solo in seconda battuta, agendo epifenomenologicamente a partire da una vecchia foto raffigurante sua madre da giovanissima, ritrovata dall'autore nel giugno del 1978. Roland Barthes dà conto di questa fotografia non solo nel suo *Journal*, ma anche e soprattutto nel precitato saggio sulla fotografia intitolato *La camera chiara*, – scritto peraltro parallelamente alla stesura del suo diario –, la cui seconda parte, prendendo le mosse proprio dal ritrovamento della suddetta fotografia, è a quest'ultima quasi interamente dedicata. Racconta Barthes:

<sup>60</sup> AUREL KOLNAI, *Il disgusto*, trad. di M. Tedeschini, Milano, Marinotti, 2017, p. 46.

<sup>61</sup> K. O. KNAUSGÅRD, *La morte del padre*, cit., p. 486.

Così solo nell'appartamento nel quale era morta da poco, io andavo guardando alla luce della lampada, quelle foto di mia madre, risalendo a poco a poco il tempo con lei, cercando la verità del volto che avevo amato. E finalmente la scoprii. Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli smangiucchiati, d'un color seppia smorto, essa mostrava solo due bambini, che facevano gruppo, all'estremità d'un ponticello di legno in un Giardino d'Inverno col tetto a vetri. Mia madre aveva allora (1898) cinque anni, suo fratello sette.<sup>62</sup>

La fotografia – e più in generale gli altri oggetti per Knausgård e De Angelis – agisce nei confronti dello scrittore francese mettendo in evidenza l'inalterabilità del ricordo che da essa scaturisce. Avere a che fare con gli oggetti di una persona amata e purtroppo perduta, infatti, significa essere costretti a vivere un rapporto di scontro con il proprio mondo, con la propria esistenza, giacché entrando in rotta di collisione con essi si può solamente uscirne *offesi*, ovvero *urtati*. L'incontro con l'oggetto è sempre impattante per il soggetto sospite, dal momento che il ricordo ad esso congiunto non ammette travisamenti o traslazioni di forma di alcuna sorta: *suscipere mortem* significa sempre in qualche modo anche *offendi materia*. E così avviene anche per il Roland Barthes che di fronte all'antica immagine della madre acquista la «sensazione che il vero lutto cominci ora [15 giugno 1978]»<sup>63</sup>, ovvero dal momento in cui dentro di lui iniziano a farsi strada le ragioni profonde alla radice di ciò che lui

stesso nelle pagine centrali del suo saggio denomina *punctum* (“ferita”), ossia il particolare, l'istante, il punto d'intersezione – inteso da Barthes lacanianamente – che mette in contatto diretto con il Reale (*Tyche*), e che si concreta perché «quella fotografia» – scrive l'autore – «riuniva tutti i predicati possibili di cui era costituito l'essere di mia madre»; quella foto scattata in un Giardino d'Inverno ormai lontano «era effettivamente essenziale, essa realizzava per me, utopisticamente, *la scienza impossibile dell'essere unico*»<sup>64</sup>. Ma c'è di più. Proseguendo la riflessione non solo intorno all'essenza della foto in sé, ma anche attorno al ricordo da essa generato e attorno al rapporto che a questo lo lega, Roland Barthes sostiene che tra le ragioni che muovono la fotografia manca quella che prevede la possibilità di ritornare a un tempo perduto inteso come tempo che deve essere recuperato. Scrive Barthes: «La fotografia non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato»<sup>65</sup> e che «davanti a una foto, la coscienza non prende necessariamente la via del ricordo [...] ma, per ogni foto esistente al mondo, essa prende la via della certezza»: «ogni fotografia è un certificato di presenza»<sup>66</sup>. Per tanto, se la fotografia è la concreta testimonianza di un passato presente che, pur essendo

<sup>62</sup> R. BARTHES, *La camera chiara* cit., p. 69.

<sup>63</sup> Id., *Dove lei non è* cit., p. 149.

<sup>64</sup> Id., *La camera chiara* cit., p. 72.

<sup>65</sup> Ivi, p. 82.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 86-87.

certamente passato, si fa presente nella coscienza che lo interroga, allora è vero che tale passato è presente pur essendo passato, e che quindi agli occhi della suddetta coscienza la fotografia non può che essere la traccia evidente di un presente che sempre è sul punto di svanire, di sfuggire; un presente che scivola via dagli occhi, pur essendo fermo e immobile tra le dita della mano. È questo l'incantesimo di cui è capace un semplice oggetto in un contesto come quello del lutto, in cui tutto si amplifica e anche un intimo dettaglio grandeggia rivelando il proprio invisibile microcosmo. E quest'incantesimo si ripete pressoché analogo anche nella visione deangelisiana dello spazio-tempo.

Il poeta ritorna, dunque, nei luoghi che lo hanno visto protagonista, in un passato che, come per Barthes e Knaušgård, non è mai passato per davvero: il poeta «si immerge» sì, «nel suo passato con un tuffo in mare aperto», ma «non si tratta di una ricerca del tempo perduto», bensì «di un tempo in perdita, continuamente in perdita, che si intreccia al presente, lo trasforma, lo configura, lo sfigura, lo fa suo, in un abbraccio ardente e inesauribile», perché «il passato remoto si fa passato prossimo e poi infinito presente e futuro anteriore. Tutto è così presente da essere perduto. Tutto è così remoto da essere imminente». Ed è proprio questo tempo che virando ancora

una volta su se stesso «dà interezza ai luoghi amati, e li completa»<sup>67</sup>.

In *Tema dell'addio*, non è esattamente possibile cercare un «luogo amato», ma certamente si può dire che in esso sia presente il luogo di un amore indimenticabile: l'ospedale. Il «silenzio di ospedali» – genitivo potenzialmente interpretabile come descrittivo e, al tempo stesso attributivo – domina l'intero scenario della sezione III (*Trovare la vena*), dedicata completamente alle sessioni chirurgiche affrontate dalla compagna durante la permanenza ospedaliera già ricordata in una poesia della prima sezione dai toni netti, laconici e perentori:

Il luogo era immobile, la parola scura. Era quello il luogo stabilito. Addio memoria di notti lucenti, addio grande sorriso. Il luogo era lì. Respirare fu un buio di persiane, uno stare primitivo. Silenzio e deserto si scambiavano di volto e noi parlavamo a una lampada. Il luogo era quello. I tram passavano radi. Venere ritornava nella sua baracca. Dalla gola guerriera si staccavano episodi. Non abbiamo detto più niente. Il luogo era quello. Era lì che stavi morendo.<sup>68</sup>

Nel luogo ultimo dell'amore «l'essenza della carne ferita» passeggia «tra due muri» con il «cemento | tra le dita» e la «luce» che se ne sta «chiusa | nel petto»<sup>69</sup>: «Sei un lontano passo di danza | mentre saluti tra i corridoi»<sup>70</sup> dice la voce del poeta che guarda da lontano, mentre «On y fait du feu dans la salle!»<sup>71</sup> come direbbe Maurice Maeterlinck, e

<sup>67</sup> M. DE ANGELIS, *Cosa è la poesia?*, cit., p. 414.

<sup>68</sup> Id., *Tema dell'addio*, cit., p. 291.

<sup>69</sup> Ivi, p. 294.

<sup>70</sup> Ivi, p. 300.

<sup>71</sup> «Si prepara il fuoco nella sala!» (MAURICE MAETERLINCK, *Hôpital*, in Id., *Serre calde*, trad. di M. De Angelis, Milano, Mondadori, 1989, pp. 58-59).



«l'ansia dei bicchieri» si fa espressione indicibile di un'attesa che aumenta, esponenziale, di fronte «alla luce | verde del reparto, ai corridoi, | al vetro sbarrato, all'addio | con le ciglia asciutte»<sup>72</sup>. Ma il poeta non è l'unico ad attendere, un'altra solitudine si aggiunge alla sua: «nella stanza, nel modo esatto | di disporre gli oggetti» si consuma l'«attesa» di una donna in procinto di giungere «all'istante | dell'ingresso», al «confine» che prepara «alla [...] pura linea, al sorriso, all'annuncio» di un'eternità da lei cantata con la «calda voce dell'al di là»<sup>73</sup>.

Gli oggetti di questa stanza non vengono mai menzionati, solamente gli aghi si presentano in duplice ricorrenza accordando, insieme alle lampadine, un «tremito»: «qualcosa che s'incarcerava dove grida»<sup>74</sup>; quegli aghi che, dice De Angelis al suo Tu: «entrano in te che cerchi | di stare con le cose»<sup>75</sup>. Nel resto dell'opera gli affetti personali del Tu compaiono poche ma significative volte. La poesia certamente più emblematica è posta *in limine* alla sezione V:

Mi saluti, ti rimetti il reggiseno, senti  
che puoi smarrire il codice terrestre, demolire  
il nucleo precipitare nel buio. Vai verso la doccia.  
Ricordi un nove e ottanta a corpo libero,  
una primavera della pelle, una diagonale perfetta.  
Dall'incubo estrai una forcina, ti aggiusti  
i capelli, indossi la cuffia, chiedi soltanto  
di essere risparmiata.<sup>76</sup>

Il «reggiseno», la «forcina», la «cuffia» si uniscono al parco ricettacolo di oggetti formato dalla «collana» del Tempo già incontrata nella prima sezione, ai «sandali», al «rimmel», agli «hot pants», al «kimono»; ma soprattutto alla «camicetta verde» che compare nell'ultima sezione, sotto la quale ormai giace il «vuoto di secoli»<sup>77</sup> di quel seno che non reca più il marchio dell'asfalto; quel seno intravisto in Monferrato anni prima, la cui «ferita» non «ha più contorno»<sup>78</sup>; quel seno così provato dal dolore che la stessa poetessa Giovanna Sicari, nella sua ultima opera intitolata *Epoca immobile*, riesce miracolosamente ad eternare con parole struggenti e, al tempo stesso, cariche di tenerezza:

Solo una scia d'amore vorrei cantare  
quando non sono né donna  
né carne, né volo, né acqua  
quando non sono quella

e il nulla pietrifica in una condizione  
d'inferno: sconforto di giorni  
dove tutto e niente sono  
la cosa cieca della cosa viva.  
Se almeno piovesse e tu dicessi  
fai questo per me con la mano  
premuta, vedi questo seno  
di donna non è sessuale, è una  
cosa di bambini.<sup>79</sup>

Procedendo nell'ottica di una fenomenologia della coscienza interna del tempo

<sup>72</sup> M. DE ANGELIS, *Tema dell'addio*, cit., p. 298.

<sup>73</sup> Ivi, p. 304.

<sup>74</sup> Ivi, p. 299.

<sup>75</sup> Ivi, p. 301.

<sup>76</sup> Ivi, p. 307.

<sup>77</sup> Ivi, p. 311.

<sup>78</sup> Ivi, p. 312.

<sup>79</sup> GIOVANNA SICARI, *Non sono né carne né volo*, in Id., *Epoca immobile*, Milano, Jaka Book, 2003, p. 14.

– come direbbe Edmund Husserl – si è visto come ciascun autore abbia vissuto il tempo del lutto come un tempo di monolitico immobilismo connotato dalla rigenerazione del medesimo subitaneo istante che, oltre ad essere principalmente istante del dolore, è anche istante della memoria. Il concetto di durata è stato pressoché escluso, e a buon diritto, dal momento che era giocoforza analizzare il tempo secondo la prospettiva degli autori. Ma trascendendo tale prospettiva è pur vero che, a dispetto delle singole esperienze raccontate da questi ultimi, ciascuna di esse ha una durata effettiva più o meno lunga che comporta significative modificazioni nei soggetti indipendentemente dal loro grado di coscienziosità rispetto a tali variazioni. E ciò comporta un problema di non trascurabile importanza: come si può giustificare la coerente coesistenza di queste due forme temporali sostanzialmente antitetiche, dal momento che il *tempo-in-sé* ha cessato da almeno cent'anni di essere pensato come transeunte e unitario?<sup>80</sup> La risposta è che il tempo del lutto, a questo punto, deve essere pensato non in termini strettamente *temporali*, ma in termini di calore ed energia fisica.

Per capire meglio quanto appena detto occorre prendere in considerazione i ragguagli del fisico teorico Carlo Rovelli che, nel suo libro intitolato *L'ordine del tempo* ricorda:

<sup>80</sup> Per un percorso graduale che mostri le differenti modalità prospettiche adoperate nei millenni dall'uomo per pensare la categoria del tempo, da Aristotele a Isaac Newton, per poi arrivare alla fine del tempo transeunte e unitario teorizzata da Albert Einstein, cfr. CARLO

Il calore *non può* passare da un corpo freddo a uno caldo. [...] Questa legge enunciata da Clausius è l'*unica* legge generale della fisica che distingue il passato dal futuro. Nessuna delle altre lo fa [...]. Nelle equazioni elementari del mondo, la freccia del tempo appare solo quando c'è il calore. Il legame fra tempo e calore è dunque profondo: ogni volta che si manifesta una differenza fra passato e futuro, c'è di mezzo il calore. In tutti i fenomeni che diventano assurdi se proiettati all'indietro c'è qualcosa che si scalda.<sup>81</sup>

E dopo aver nuovamente ribadito che «solo dove c'è calore c'è distinzione tra passato e futuro», aggiunge che secondo quest'ottica anche «i pensieri si dipanano dal passato al futuro, non viceversa, e infatti pensare produce calore nella testa...»<sup>82</sup>. È dunque solo attraverso il deterioramento dell'energia in calore che si può pensare il tempo in termini di *divenire* storicamente e localmente inteso; ed è solo in termini di deterioramento dell'energia in calore che il tempo interno del lutto degli autori trattati non solo assume i toni di un processo attivo, ma può anche coesistere pacificamente con un divenire prima erroneamente inteso. E ancora: è solo in termini di tale svilimento energetico che ciascun essere umano può lasciare una traccia di sé, perché se è vero che «tracce sono ovunque» – come scrive ancora Rovelli – è pur vero che «per lasciare una traccia, è necessario che qualcosa si arresti, smetta di muoversi, e questo può avvenire solo con un

ROVELLI, *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi, 2017 e Id., *Sette brevi lezioni di fisica*, Milano, Adelphi, 2014.

<sup>81</sup> Id., *L'ordine del tempo*, cit., pp. 29-30.

<sup>82</sup> Ibidem.

processo irreversibile, cioè degradando energia in calore. [...] In un mondo senza calore, tutto rimbalza via elastico e nulla lascia traccia di sé»<sup>83</sup>.

Riassumendo, ciascun lavoro del lutto che occupa i percorsi artistici di Milo De Angelis, Roland Barthes e Karl Ove Knausgård, deve essere letto, dal punto di vista *temporale*, come un fluido sferico la cui elevata velocità di rotazione attorno al proprio asse non gli consente – chiuso com'è in sé stesso – di liberarsi immediatamente delle sottocutanee zone di oscurità, se non attraverso un copioso dispendio di energia psichica che, alterandosi in calore, *raffredda* progressivamente il processo e indebolisce l'intensità delle suddette zone.

Se quanto detto sino ad ora è corretto, allora è chiaro che il tempo del lavoro del lutto (tempo del dolore e della memoria) da un lato, e il tempo del *lavorio* d'arte dall'altro, possono essere unicamente pensati in termini freudianamente durevoli, non secondo i parametri di una evoluzione *dinamica* e quindi cronologicamente intesa di questi tempi, bensì secondo i principî di una loro *termodinamica* evoluzione: «Il nostro affetto per i morti» ha scritto non a caso Proust «non si indebolisce perché sono morti loro, ma perché siamo noi stessi a morire»; «una tenerezza di seconda mano»<sup>84</sup> è tutto

quanto rimane di Albertine, della sua amata.

Il lutto è la spezzatura di una *fides*, la rottura del filo di lana che sigillava un'*alleanza* tra due pesi di ghisa e condanna alla *solitudine*<sup>85</sup> chi rimane. Eppure, una quasi-totale trascendenza è possibile. Col beneplacito dell'arte, col beneplacito del tepore della vita stessa, non soltanto la ripartenza si fa possibilità autentica, ma può per di più manifestarsi sotto il segno della promessa di un nuovo amore e di una vita nuova e rinnovata.

<sup>83</sup> Ivi, p. 149.

<sup>84</sup> M. PROUST, *Albertine scomparsa*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., pp. 1986-87.

<sup>85</sup> Si ricordi che il sostantivo "*solitudo*" ha originariamente il significato di "*deserto*", e che specularmente l'aggettivo "*desertus*" attribuito all'uomo ne fa un essere "*abbandonato*". La

solitudine del lutto è la solitudine dell'uomo in mezzo alla mera materialità delle cose, e non ha niente a che vedere con la solitudine non luttuosa, che consiste invece nella percezione coscienziosa della naturale discretezza esistente tra gli individui.



Giuseppina Andolfi

## Un gioco cerimoniale: *Le serve* di Jean Genet e *Festa al celeste e nubile santuario* di Enzo Moscato

### 1. Un teatro come (a)tipico rituale

Quando nel 1986 Jean Genet moriva lasciando dietro di sé una produzione letteraria e teatrale destinata a rimanere tra le più affascinanti e complesse del panorama europeo, Enzo Moscato, agli esordi della sua carriera, prendeva la decisione più importante della sua vita: dedicarsi completamente al teatro. Sebbene intercorrano circa quarant'anni fra le rispettive produzioni drammaturgiche di questi autori, è possibile riscontrare numerose sfumature comuni all'interno della loro concezione artistica e teatrale.

Il contesto letterario in cui Moscato si inserisce sembra riprendere ampiamente le tematiche esistenziali che invadono l'opera genettiana e l'ambiente culturale francese della prima metà del Novecento. Il senso di solitudine, l'isolamento dell'individuo, la sua difficoltà nel comunicare con gli altri, l'alienazione e la sotmissione a degradanti influenze esterne, «al conformismo meccanico della società come alle pressioni ugualmente degradanti della sua stessa personalità – la sessualità e il conseguente

senso di colpa, le ansietà che derivano dall'incertezza della propria identità e dalla certezza della morte»<sup>1</sup>, il tra-vestimento, sintomo di una continua evoluzione, ricerca di una forma espressiva ed esistenziale di un sé multiforme e sfaccettato, il tutto inserito in un *ritualismo assoluto*, lontano da qualunque dibattito ideologico. Genet ci mostra la sua drammaturgia come un cerimoniale fatto di irrealità, un gioco di specchi, riflesso di un riflesso, spinto fino allo stremo, che acquista il suo senso pieno di «celebrazione del gioco d'ombre che è la vita considerata dal punto di vista della morte»<sup>2</sup>; è un alchimista che combina la Morte con la Vita, preferisce l'immaginazione alla vita reale, va aldilà dell'essere per immergersi nel non-essere, nel *nulla*.

Sono queste le tematiche in cui sprofondano i personaggi di Genet, e su questa scia ritroviamo quelle battaglie intuite da Moscato e combattute dai suoi protagonisti, immersi anch'essi in questo *gioco cerimoniale* seguito da una distruzione rituale; uomini, donne, travestiti presentati come «i diversi da noi, gli irraggiungibili e incomprensibili "altri",

<sup>1</sup> MARTIN ESSLIN, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1990, p. 190.

<sup>2</sup> NICOLA CHIAROMONTE, *Il cerimoniale di Jean Genet*, in Id., *Scritti sul teatro*, Torino, Einaudi, 1997, p. 71.

tali quali sono, con la loro difformità, le loro passioni, il loro dolore chiuso, l'incalcolabile distanza che li separa da noi e l'infinita somiglianza che li lega a noi tutti»<sup>3</sup>. Moscato come Genet, si impegna ad aumentare questa distanza sulla scena, attraverso la voce e i gesti dei cosiddetti dannati della terra, sottomessi alla classe dominante e al loro odio: i negri, le serve, le prostitute, gli omosessuali di Genet, o i travestiti, le prostitute, gli omosessuali e le zitelle bigotte di Moscato.

Protagonista di questi conflitti sarà la Lingua, il *linguaggio deformato* tipico di entrambi gli autori. Nel teatro di Genet i reprobri e gli abietti delle *pièces* hanno adottato il linguaggio dei loro nemici per deformarlo e per nascondersi all'interno di esso, attraversando la lingua più colta e raffinata, caricata di enfasi e di rabbia e poi snaturata, come strumento della propria aggressività; nei testi di Moscato questa deformazione si palesa con un continuo passaggio di registri, dal dialetto napoletano arcaico a quello tradizionale o tipico di un determinato ambiente, dall'italiano elaborato a quello medio-colloquiale, fino alla ripresa di altri dialetti e di lingue straniere, in una meravigliosa serie di associazioni linguistico-sonore. Il linguaggio immerge il lettore-spettatore in un immaginario simbolico, un rituale grottesco che culmina con un atto estremo: la relazione tra *teatro* e *morte*.

Quello a cui aspirano i due autori è un teatro visto come liturgia pura, in cui gli aspetti mistico-rituali vengono esasperati per rinnovare l'idea stessa del fare-teatro.

In entrambi incombe la necessità di sganciarlo dalla banalizzazione, da quella descrizione di gesti quotidiani visti dall'esterno e dalla sua collocazione al centro degli affari e del consumismo; è un teatro posto ai limiti indefiniti delle cose che scivola nel sogno e nel delirio mistico. Lo spettatore dovrà uscire dal teatro stordito, scosso da una profonda crisi interiore che gli faccia rivivere i suoi problemi esistenziali, che lo mostri nudo e lo faccia sprofondare nel vuoto di una realtà illusoria.

## 2. Conflitto sororicida

*Le serve* e *Festa al celeste e nubile santuario*, collocate rispettivamente tra i primissimi capolavori di entrambi gli autori, sono i primi esperimenti e, come tali, rispecchiano quella che viene considerata la fase iniziale di scrittura per entrambi, susseguita poi da un'evoluzione. Già in queste due opere sono evidenti gli aspetti e le sfumature che accomunano la visione del teatro e la filosofia dei due drammaturghi. In particolare, il rapporto ossessivo tra le sorelle di entrambe le *pièces* rappresenta uno degli aspetti fondamentali, su cui vale la pena soffermarsi. Le sorelle di Genet e le sorelle di Moscato fanno evidentemente parte dei reprobri, di quei personaggi irraggiungibili, appartenenti ad un mondo inferiore distante dalla società, e protagonisti dell'intera opera drammaturgica di entrambi gli autori; escluse dal mondo per la condizione inferiore in cui vivono tentano di inserirsi con uno sforzo di *immaginazione*, attraverso un gioco cerimoniale. È evidente

<sup>3</sup> Ivi, p. 83.

infatti, che in entrambe le opere sia onnipresente una condizione rituale e tragica, sebbene abbiano una struttura diversa. *Le serve* si presenta come una tragedia quasi perfetta nella più pura tradizione francese (una tragedia capovolta poiché le eroine sono *serve*), dove unità di tempo e d'azione sono completamente rispettati e, nonostante la *pièce* si svolga in un atto unico, potrebbe essere suddivisa teoricamente in cinque atti, in cinque movimenti intervallati dalle cosiddette interruzioni come il suono della sveglia, lo squillo del telefono, l'arrivo e la partenza della Signora.

*Festa al celeste e nubile santuario* è divisa in due tempi, svolti in momenti diversi e simbolicamente rappresentativi: nel primo tempo l'azione si svolge il 7 di dicembre, giorno della vigilia della festa della Madonna Immacolata, dalle ultime ore della notte all'ora di pranzo; nel secondo tempo l'azione si svolge nove mesi dopo (quasi al termine della gravidanza di Maria) il 7 settembre, festa della Madonna di Piedigrotta. È presente in questo caso solo una delle tre unità tradizionali cioè quella di luogo, poiché l'azione si svolge interamente nello spazio chiuso e claustrofobico delle quattro mura (in linea anche con *Le serve*).

Tra le sorelle c'è una perenne tensione, fatta di tenerezza e violenza, amore e odio al tempo stesso, con risonanze erotico-sessuali palesate in entrambe le opere in maniera differente. Da un lato assistiamo ad un gioco mostruoso che si svolge tra

Chiara e Solange nella stanza della Signora: Chiara-Signora insulta con tono tragico esasperato Solange-Chiara che inizia a vestirla con un vestito rosso dopo averle preparato il tiglio, il famoso tiglio che sarà oggetto del loro destino. Il gioco ha inizio. È evidente sin da subito, che le due sorelle non hanno una vera e propria identità, ed è possibile individuare parecchi livelli di identificazione. «Quel giovane lattaio, ridicolo com'è, ci disprezza»<sup>4</sup> dice Chiara-Signora alludendo al lattaio Mario con cui si presume che una delle due sorelle abbia un qualche tipo di relazione; come in questo caso, nel corso dell'opera le due sorelle rispettivamente nei panni della Signora o dell'altra serve, si tradiscono spesso. Nell'una e nell'altra e nei panni della Signora cercano di scoprire la loro propria realtà, tutto è Doppio: «così ognuna delle due cameriere non ha altra funzione che di essere l'altra, di essere – per l'altra – sé stessa come l'altra»<sup>5</sup>. Esse non sono solo ciò che la Signora ha stabilito che siano; sono possedute dalla Signora ma sono anche possedute l'una dall'altra: «È grazie a me, soltanto a me, che la serve esiste. Grazie ai miei strilli e ai miei gesti»<sup>6</sup> dirà Chiara alla sorella, nei panni della Signora.

Così come potrebbero simbolicamente essere possedute le sorelle Garofalo di Moscato dal culto della Madonna, immagine di quella verginità a tal punto esaltata, da essere il sintomo delle proprie celate perversioni sessuali, represses da una mentalità religiosa chiusa e bigotta.

<sup>4</sup> JEAN GENET, *Le serve*, trad. di G. Caproni, Torino, Einaudi, 1979, p. 7.

<sup>5</sup> ORESTE PUCCIANI, 'Le Serve', *rovesciamento della tragedia*, in *L'immoralità*

*leggendaria. Il teatro di Jean Genet*, a cura di S. Colomba e A. Dichy, Milano, Ubulibri, 1990, p. 96.

<sup>6</sup> J. GENET, *Le serve*, cit., p. 11.

Estasi sessuali alla base di proprie perversioni, sono presenti in entrambe le opere. Lo stesso Genet in *Come recitare 'Le serve'* scrive che «il loro occhio è puro, molto puro, perché ogni sera si masturbano, e alla rinfusa scaricano, l'una addosso all'altra, il loro odio per la Signora»<sup>7</sup>; «Voglio che la Signora sia bella»<sup>8</sup> dirà Solange-Chiara a Chaira-Signora che le si scaglierà contro violentemente, e questa bellezza della Signora sarà esaltata durante tutto il rituale di scambio.

Le perversioni sessuali sono ancora più evidenti ed esplicite nelle ribollenti zitelle, protagoniste di *Festa al celeste e nubile santuario*; tutto gira intorno a quella sessualità repressa, movente dei loro delitti, incarnata nella figura di Toritore. «Oh aucelluzzo, aucelluzzo mio bello... auciello "Salvatore", auciello "Toritore"!» invoca Annina all'inizio dell'opera dopo uno dei suoi incontri erotici (alle spalle delle sorelle) con il giovane, simbolo della propria consolazione per la ferita di un'esistenza tormentata e ormai giunta ad età matura. «E grazie, grazie, grazie 'e sta ferita che pure a me avit' araput dint' a carne... carne 'e vascio, carne 'e vecchia... carne 'e chi nu spera... carne 'e chi s'avutava dint'o lietto tucannese da sola... carne d'altare, carne de ostia insanguinati...» ripete Annina sollevando religiosamente in alto le mutande da lui dimenticate, e ancora con

tono sacerdotale «Sacro Ago del mio imene»<sup>9</sup> riferendosi sempre a quell'aucelluzzo-Toritore, rappresentato simbolicamente da quell'uccellino che le viene a parlare ogni mattina, intermediario tra lei e lo Spirito Santo, come fa credere alla sorella maggiore Elisabetta.

In questo rapporto perverso, il possesso è anche ciò per cui litigano le sorelle di Genet e Moscato; «Il vestito rosso. La Signora si metterà il vestito rosso» dice Solange-Chiara, «T'ho detto quello bianco, a lustrini» risponde Chiara-Solange, «Mi dispiace. La Signora stasera indosserà l'abito di velluto scarlatto» replica Solange-Chiara, e ancora «Non riesco a levarmi di mente il petto della Signora sotto il drapé di velluto. Quando la Signora sospira e parla col Signore della mia devozione!»<sup>10</sup>. È evidente che quando litigano per sapere se la Signora indosserà l'abito bianco o rosso in realtà stanno lottando per il possesso della Signora, così come le due sorelle Garofalo, Annina e Maria, lottano per il possesso dello scemo Toritore. «[...] se lo vedo a te (*ad Annina*) ... ti ammazzo l'uccellino... te lo scanno!» dice con linguaggio dei segni la muta Maria alla sorella Annina durante uno dei soliti quotidiani litigi, e l'altra replica «Nun te permettere... Nun te permettere... eh! Che chille è sacro... chille nun è n'auciello comm'a n'ato... chill'è 'a voce de' Sante... a' lingua e' Dio... o' richiame d'a Verità...»<sup>11</sup>, mentre

<sup>7</sup> J. GENET, *Come recitare 'Le serve'*, in Id., *Le serve*, cit., p. 3.

<sup>8</sup> Id., *Le serve*, cit., p. 7.

<sup>9</sup> ENZO MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, a cura di I. Gianceselli, Bari, Flore-  
stano, 2018, p. 12.

<sup>10</sup> J. GENET, *Le Serve*, cit., pp. 7-8.

<sup>11</sup> E. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, cit., p. 16.



intanto preparano celatamente il loro piano per liberarsi della sorella Elisabetta.

I rapporti tra le sorelle sono ossimoricamente tesi tra sentimenti contrastanti, e non mancano momenti in cui si insultano vicendevolmente. Ne *Le serve*, la scena dell'abito rosso è un vero e proprio rituale di sadomasochismo. «[...] Evitate di strusciarvi a me. Fatevi indietro. Sapete di bestino. Da quale fetida soffitta, dove di notte ricevete i domestici, riportate ste puzze? La soffitta! La stanza delle serve! La mansarda! [...]»<sup>12</sup>, Chiara che imita la Signora insulta sua sorella Solange e contemporaneamente insulta sé stessa e la propria condizione di serva. Alla fine, colpisce la sorella con il tacco e Solange è pervasa da una sorta di estasi che raggiungerà il suo apice nel momento in cui toccherà a lei scatenarsi contro Chiara-Signora, con una violenza forte a tal punto da superare i limiti del gioco. «Vi odio! Vi disprezzo. Non m'intimidite più. Risvegliate il ricordo del vostro amante, ché vi protegga. Vi odio! Odio il vostro seno colmo di balsamici effluvi. Il vostro seno...eburneo! Le vostre cosce...aurate! I vostri piedi...ambrati! (*Sputa sull'abito rosso*) Vi odio!»<sup>13</sup> dice Solange diventando schizofrenica esattamente come era accaduto prima a Chiara, e perde il controllo fino al suono della sveglia. Oppure come quando dopo le interruzioni trovano sempre il modo di accusarsi a vicenda per non aver portato a compimento la cerimonia. «È già finito, e tu non sei potuta andare sino in fondo»

dice Chiara, e Solange «È ogni volta così. E per colpa tua. Ci metti sempre un secolo prima d'esser pronta. Non posso mai giungere a farti fuori»<sup>14</sup>.

È comprensibile sin da subito, che la vita delle due sorelle è fatta d'odio e di rimproveri e, sebbene ci siano anche momenti di tenerezza e di affetto, la profonda verità è che, come spiega Solange «Noi non possiamo volerci bene. Il lerciume non può voler bene al lerciume»<sup>15</sup> e ancora più avanti «Vorrei consolarti, ma so che ti faccio ribrezzo. Ti ripugno. E lo so perché tu fai ribrezzo a me. Amarsi in servitù, non è amarsi»<sup>16</sup>; Genet giunge qui ad esprimere perfettamente l'amore fra le due sorelle, che è *odio* al tempo stesso, quel risentimento accumulato in anni di umiliazioni che esplose perfettamente nel corso dell'opera.

Quest'odio profondo è presente in maniera differente tra le sorelle Garofalo nell'opera di Moscato, ed emerge particolarmente nella cattiveria delle loro parole; offese, ingiurie tipiche del dialetto napoletano e non solo (*rannelosa*, *'nzevosa*, *serpe scomunicata*, *eremitica*, *tirchia anciarosa vas'acquasantiera* e molte altre), vengono pronunciate vicendevolmente dalle sorelle. «Visto ca nun ce crire io nun te dico niente! Vedrai con i tuoi occhi, un giorno... toccherai con le tue mani...» dice Annina alla sorella Elisabetta che non crede alla visione di quell'uccellino, personificazione dello Spirito Santo, e continua «ammesso e non concesso che, allora... ti saranno

<sup>12</sup> J. GENET, *Le serve*, cit., p. 9.

<sup>13</sup> Ivi, p. 11.

<sup>14</sup> Ivi, p. 13.

<sup>15</sup> Ivi, p. 16.

<sup>16</sup> Ivi, p. 23.

rimasti occhi per vedere e mani per toccare! Questo, è sempre quello che succede agli increduli e ai falsi devoti!»<sup>17</sup> e su questa scia continua ancora più avanti alludendo alla sua cecità con estrema cattiveria «Tu 'e vide chesti gocce? Tu e' vide chesti gocce ca io piatosamente te metto ogne matina? Embè, ca te pozzano addeventà, no medicina, nisciuna migliuria, 'sti gocce, ma veleno veleno, veleno!»<sup>18</sup>. Il loro odio, come per *Le serve*, è alimentato da quella profonda repressione di tutta una vita, da sentimenti avvelenati, nati nel nome di quelle passioni carnali destinate a deteriorarsi e che diventeranno la ragione del ricatto e, in fine, di omicidio.

Altro aspetto che accomuna i due autori e le opere è il *linguaggio*. Entrambi, come è stato già analizzato, sono dei veri e propri artigiani della parola, e rendono la lingua protagonista del proprio teatro. Le domestiche di Jean Genet si esprimono con un linguaggio del tutto particolare, dal forte potere incantatore, poetico, rude e violento al tempo stesso, scelto appositamente per evidenziare quella realtà alterata e trasformata in una serie di *riflessi di riflessi*, mirata ad una recitazione volutamente *furtiva*, che l'autore stesso indicava agli attori. Sia Chiara che Solange quando sono nei panni della Signora utilizzano un linguaggio che non appartiene in alcun modo al mondo delle domestiche, cercando di emulare l'ambiente elevato e disprezzando l'orrore della propria condizione di serve. È un

linguaggio esasperato ai limiti del tragico che porta le protagoniste a *vomitare* con una serie di insulti tutta l'*altra* verità, rivelatrice di una profonda inquietudine:

CHIARA Odio i domestici. Ne odio la razza ripugnante e vile. I domestici non appartengono all'umanità. Sono un fluido. Un'esalazione che si trascina nelle nostre stanze, nei corridoi, che ci penetra dentro, ci entra dalla bocca, ci corrompe. Io, io a me fate venire il vomito. [...] Le vostre facce di spavento e di rimorsi, i vostri gomiti rinfichisecciti, i vostri corpetti fuori moda, i vostri corpi fatti apposta per indossare i nostri abiti smessi. Siete i nostri specchi deformanti, la nostra valvola di scarico, la nostra vergogna, la nostra feccia.<sup>19</sup>

Quella de *Le serve* è anche una lingua ricca di doppi sensi, espressi visibilmente nell'originale francese, e che Giorgio Caproni ha puntualizzato espressamente nelle note. Per conservare il gioco di parole espresso in alcune battute, Caproni si scosta un poco dal testo francese; come avviene ad esempio nella battuta in lingua originale di Solange «Sa bonté! C'est facile d'être *bonne*, et souriante, et douce. Ah! sa douceur! Quand on est belle et riche! Mais être *bonne* quand on est *bonne*!»<sup>20</sup> che Caproni, per evidenziare il doppio senso della parola francese *bonne* ("buona" e "domestica"), traduce in questo modo: «La sua bontà, la sua domesticità! È facile esser buone, esser domestiche, e sorridenti, e dolci! Ah, la sua dolcezza! Quando si è belle e ricche! Ma esser buone, esser domestiche

<sup>17</sup> Ivi, p. 17.

<sup>18</sup> Ivi, p. 30.

<sup>19</sup> J. GENET, *Le serve*, cit., p. 39.

<sup>20</sup> Id., *Les bonnes*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1997, p. 150.

quando si è domestiche!»<sup>21</sup>. Oppure più avanti in una battuta di Chiara «[...] L'armadio della Signora è sacro. È come se vi pendesse lei stessa!»<sup>22</sup>, Caproni dopo aver trascritto la traduzione dell'originale francese puntualizza in una nota a piè di pagina: «“C'est sa grande penderie!” dove *penderie* può significare “armadio”, “guardaroba”, ma anche “impiccaggione”»<sup>23</sup> e non a caso Genet ha utilizzato questo sostantivo facendo riferimento alla Signora nelle parole di Chiara.

Anche per le sue protagoniste, Enzo Moscato utilizza un linguaggio ricco di registri diversi, passando dal lessico napoletano, con vocaboli vernacolari arcaicizzati, all'italiano, con l'intento di ribadire ad esempio un concetto ritenuto importante; ma non solo, adoperando spesso anche neologismi, oppure termini relegati all'ambito religioso (come frasi di preghiere e inni sacri), manifestazione di quella sua personalità doppia che privilegia sempre il significante rispetto al significato, straordinaria fusione tra astratto e concreto. L'autore infatti conferisce molto rilievo al suono delle parole; questo spiega oltre che la presenza di parti cantate all'interno della messinscena, come ad esempio il canto mariano *Bella, tu sei qual sole* e il brano religioso *Sotto quel bianco velo*, anche la presenza di componimenti cadenzati, frutto di un lavoro legato alla tradizione napoletana. Come una filastrocca popolare a due voci, con venature religiose ma con esito

volgare, recitata da Annina su un ritmo cantilenato all'interno di un monologo:

ANNINA E quando tuorne e a' vaie truvanne: «Sorpresa!»

E chi è stato? «Perasacco!»

E comme se l'ha magnata? «Cu 'e dete!»

E comme s'è annettato? «C'o Manto d'a Mmaculata!»

E chi era a' Mmaculata? «Na zandraglia d'a Mmirciata!»

E che faceva int'a Mmirciata? «Dève cavice e culate!»<sup>24</sup>

Come si è detto, molti sono anche gli accostamenti tra il dialetto napoletano tradizionale-verace e un italiano colto e curato, sino all'aggiunta di riferimenti in lingua latina; la lingua della Chiesa cattolica, specchio della loro (apparente) devozione per il culto della Madonna. Come nella seguente battuta in cui Annina parla dello strano fenomeno della vergine contaminata, per conquistare la fiducia della sorella Elisabetta in merito agli strani fenomeni misteriosi e inspiegabili di cui parla: «[...] Tenimme tanti libretti llà, che parlano e discutono di questi fatti mistariosi e inspiegabili! Casi su cui neanche la scienza medica osa mettere bocca! *Virgo contaminata*, o' libro che ci ha mannato monsignure Rotunno, te l'è liggiuto buono, sì o no?»<sup>25</sup>.

Nella sua visione ossimorica della lingua (come del teatro) il dialetto e la cultura napoletana, come si è visto, sono presenti sin dalle radici. Questo spiega anche i numerosi proverbi antichi e modi

<sup>21</sup> Id., *Le serve*, cit., p. 16.

<sup>22</sup> Ivi, p. 30.

<sup>23</sup> Nota di G. CAPRONI a J. GENET, *Le serve*, cit., p. 30.

<sup>24</sup> E. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, cit., p. 19.

<sup>25</sup> Ivi, p. 38.

di dire napoletani, mai inseriti a caso o solamente per provocare riso nel lettore-spettatore; come mostrano nell'ultima parte dell'opera le poche battute che lo scemo Toritore ripete quasi come un computer, in maniera evocativa e metaforica dopo la rivelazione «o' miracolo, 'a voce»<sup>26</sup>, la spaventosa voce che Maria manifesta, dopo aver assassinato le sorelle: «Se dice: 'O ffiggere è virtù... [...] E saccio ca se dice ancora: O' ppoco è de Dio e l'assaie de 'cannarute... [...] E nun fa male e' muonice ca san Francisco se ne pave... [...] E, ancora, c'è chi dice: 'o figlio muto a' mamma 'o ntenne...»<sup>27</sup>.

### 3. La Morte come unica via d'uscita

È evidente in entrambe le opere che il meraviglioso gioco cerimoniale, svolto all'interno di una ritualità perpetua dalle protagoniste, è punteggiato costantemente dall'irreversibile tragicità della morte. Ne *Le Serve*, la presenza della morte pervade le due protagoniste dall'inizio alla fine, alimentata da quel desiderio di uccidere la padrona che è motivo di litigio per le due, mai soddisfatto fino in fondo né idealmente, nel gioco malvagio e continuo che portano avanti le due sorelle ogni sera, e neppure realmente con il primo tentativo di assassinarla nel sonno. Come confessa in un punto Solange «Non ho ammazzato nessuno. Sono stata vile, capisci? Ho fatto il possibile, ma s'è voltata, mentre dormiva. Respirava dolcemente. Sollevava le lenzuola: era la Signora» e continua «[...] Aspetta, ho da raccontarti dell'altro.

Capirai com'è fatta, tua sorella. Di che è fatta. Di che è composta una serva: volevo strangolarla... [...] Chiara, la bellezza del mio delitto avrebbe dovuto riscattare la povertà del mio dolore. Dopo, avrei appiccato il fuoco»<sup>28</sup>, ma Solange non ce l'ha fatta, e come lei stessa dice è stata vile, non è riuscita ad ottenere quel titolo meraviglioso di incendiaria a cui aspirava.

Ma improvvisamente quella cerimonia di scambio svolta nella stanza della Signora viene interrotta una volta per tutte: con la telefonata della scarcerazione del Signore e la successiva scoperta da parte della Signora di questa notizia, le due sorelle sono perdute, saranno sicuramente riconosciute come colpevoli, ed è qui che la morte per la Signora, tanto desiderata, prenderà forma. La Signora si rivela essere il *deus ex machina* di questa tragedia capovolta. Così come sono gli dèi nella tragedia ad infliggere le pene, la Signora è la dea delle serve; non la vera Signora, ma la *Signora immaginaria* delle due sorelle. «È così semplice essere innocenti, Signora! Ma io se mi fossi incaricata della vostra esecuzione, giuro che sarei giunta fino in fondo. [...] Fino in fondo! Questo tiglio avvelenato, questo tiglio che osate negarmi di bere, io vi avrei dischiuso le mascelle per costringervi a inghiottirlo!»<sup>29</sup> è Solange che parla e che, con questa frase sfuggitale, fa sì che l'immaginario si realizzi. La *messa nera* ha nuovamente inizio, Chiara rientra nei panni della Signora, e a momenti ha paura, non si è resa conto che indossando le vesti della Signora è ormai vicina alla tragedia,

<sup>26</sup> Ivi, p. 66.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> J. GENET, *Le serve*, cit., p. 20.

<sup>29</sup> Ivi, p. 38.

e Solange manifesta tutta la sua repressione fino a scoppiare nel famoso monologo apice della sua follia:

SOLANGE Gridate pure, se vi va! Lanciate magari il vostro ultimo grido, Signora! (*Dà una spinta a Chiara che se ne resta accovacciata in un angolo*). Finalmente! La Signora è morta! Stesa sul linoleum... strangolata dai guanti per lavare i piatti. La Signora può restar seduta! La Signora può chiamarmi Signorina Solange. Proprio così. È in virtù di quanto ho fatto. La Signora e il Signore mi chiameranno Signorina Solange Lamercier... La Signora avrebbe dovuto togliersi quel vestito nero, è grottesco. (*Imita la voce della Signora*) Eccomi ridotta a portare il lutto per la mia serva. [...] Oh, Signora! ... Io sono l'eguale della Signora e cammino a testa alta... (*Ride*) No, Signor Agente investigativo, no... Voi non saprete nulla del mio lavoro. Nulla del nostro lavoro in comune. Nulla della nostra collaborazione in questo omicidio... [...] La Signora s'accorge della mia solitudine! Finalmente! Ora sono sola. Fo paura. Potrei parlarvi con ferocia, ma riesco ad esser domestica...La Signora si rimetterà del proprio spavento. Se ne rimetterà benissimo. [...] Ho servito. Ho fatto i gesti che occorrono per servire. [...] Ma adesso me ne resto dritta. E salda. Sono la strangolatrice. La Signorina Solange, quella che strozzò sua sorella! [...] Né voi né nessun altro saprà nulla tranne che stavolta Solange è andata fino in fondo. La vedete vestita di rosso. Sta per uscire. [...] La polizia la accompagna. Affacciatevi al balcone per vederla camminare fra i penitenti neri. [...] Inutile, Signora, obbedisco alla polizia. Questa soltanto mi capisce. Fa anch'essa parte del mondo dei reprobri. [...] Eccoci ora la Signorina Solange Lamercier. Una tal Lamercier. La Lamercier. La famosa criminale. [...]<sup>30</sup>

Non usa il linguaggio di una serva, ma quello della Signorina Solange Lamercier, così come ha indossato gli abiti della Signora, ora indossa anche le parole della Signora; perché la polizia rispetta gli assassini, fa anch'essa parte di quel mondo dei reprobri, si vede mentre la conducono via. Immagina la sua esecuzione come un vero e proprio trionfo; è la sua apoteosi, solo in questo modo la *sub-umanità* avrà accesso all'*umanità*.

Ma improvvisamente crolla e stanca dice: «Chiara, siamo perdute»<sup>31</sup> e il sortilegio ha effetto. Sarà Chiara il capro espiatorio pronto per il sacrificio. Allora rimette i panni di Chiara-Signora e tutto ricomincia, ma stavolta non è un gioco e per qualche istante Chiara lascia il ruolo della Signora e recita il suo personaggio: «Non discutere. Sta a me disporre di questi ultimi minuti. Solange, tu mi conserverai in te»<sup>32</sup>, Solange è più debole, vorrebbe fuggire ma non ha più scampo: «Procederemo sino alla fine. Rimarrai sola per assumerti le nostre due esistenze. Dovrai essere molto forte. [...] E soprattutto, quando verrai condannata, non dimenticare che mi porti in te. Preziosamente»<sup>33</sup>. Chiara finalmente è riuscita a diventare la Signora attraverso la vittoria dell'*immaginazione* che pretende la sua morte, e per pochi istanti è riuscita ad essere sé stessa, ma adesso è sul punto di scomparire per raggiungere l'eternità. Così Solange cede alla volontà di Chiara, e molto lentamente pronuncia le parole che la sorella meccanicamente ripete:

<sup>30</sup> Ivi, pp. 41-43.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ivi, p. 43.

<sup>33</sup> Ivi, p. 44.

CHIARA (*tenendola per i polsi*) Mignotta! Ripeti. La Signora prenderà il suo tiglio.

SOLANGE La Signora prenderà il suo tiglio...

CHIARA Perché deve dormire...

SOLANGE Perché deve dormire...

CHIARA E io vegliare.

SOLANGE E io vegliare.

CHIARA (*si corica sul letto della Signora*) Ripeto. Non mi interrompere più. M'ascolti? M'obbedisci? (*Solange fa si col capo*). Ripeto! Il mio tiglio!

SOLANGE (*esitante*) Ma...

CHIARA Ho detto! Il mio tiglio.

SOLANGE Ma Signora...

CHIARA Bene. Continua.

SOLANGE Ma Signora, è freddo.

CHIARA Lo berrò lo stesso. Da'. (*Solange porta il vassoio*). E lo hai versato nel servizio più ricco, più prezioso... (*Prende la tazza e beve*).

*Solange, fronte al pubblico, rimane immobile, i polsi incrociati come se avesse le manette.*<sup>34</sup>

In *Festa al celeste e nubile santuario*, invece, la pressione della morte è presente sin dall'inizio, ma in maniera più nascosta, visibile qua e là nelle parole delle sorelle, che si minacciano più volte portando sulla scena il tema dell'avvelenamento, nelle forme più svariate. Come Maria che all'inizio pur di non tagliarsi i capelli in voto alla Madonna, minaccia di avvelenarsi con la varechina: «Se mi fate tagliare i capelli un'altra volta, io mi avveleno, mi bevo la varrechina!»<sup>35</sup> dice attraverso la lingua dei segni. Più volte vengono citati il sale e soda, il veleno per i topi, le gocce per gli occhi che Annina

allungherà ogni giorno con un poco d'acqua per accecare la sorella, e portare avanti la sua tresca amorosa con Toritore. È un continuo minacciarsi vicendevolmente, forse anche tipico del proprio modo di parlare e sintomo della grande repressione che le lega. «Elisabbè, guarda, Elisabbè vide: si chella... si chella overamente... m'accide a Salvatore... a' facc piezzo-piezzo... me scordo ca so' cristiana cattolica apostolica romana... e addivento n'assassina... 'na soricida!»<sup>36</sup> dice Annina alla sorella Elisabetta, dopo che Maria ha minacciato di ucciderle l'aucluzzo-Toritore, da lei tanto desiderato.

Alla base di tutto c'è quella mentalità chiusa in un bigottismo religioso che le rende auto-represse e potenzialmente omicide. Tutto ciò è metaforicamente visibile in tre momenti simbolici dell'opera, in cui questo ritualismo raggiunge attraverso i racconti e le parole dell'autore per le protagoniste i momenti più tragicomici. Il primo certamente, avviene nel primo tempo quando Annina con lo scopo di preparare il terreno per la futura gravidanza della sorella Maria (che probabilmente stava già architettando il suo piano pluriomicida) racconta l'episodio dello zingarello fuori alla chiesa di Santa Brigida alludendo alla misteriosa previsione di un miracolo: «[...] L'ha aizat'a veste fin'e ccà 'ngoppo ha guardato a' sotto... e ha detto c'a voce 'e uno gruosse, e' uno 'mportante: "Già ce sta! Già vene! 270 attese, meno una e Lui arriverà, vi terrà per sempre

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> E. MOSCATO, *Festa al celeste e nubile santuario*, cit., p. 15.

<sup>36</sup> Ivi, p. 16.

compagnia...»<sup>37</sup> dice Annina alludendo al bambino che dovrà nascere.

Il secondo momento è quando in scena sono presenti solo le due sorelle Elisabetta ed Annina, in procinto di ricamare una tovaglia, alternando ai racconti e alle parole della canzone religiosa *Sotto quel bianco velo*, uno strano rito di giuramento vincolante. Ed ecco incombere il richiamo della morte, legato ad un altro dei temi principali dell'opera, alla base delle loro perversioni sessuali: la *verginità*. Le due sorelle ricordando la morte di alcune delle loro compagne di quartiere, legando simbolicamente l'idea della custodia eterna della verginità alla grazia divina.

«Elisabbè, però, a pensarci bene, ce sta coccosa ca nun va nelle date di queste morti. Si' proprio sicura ca Carmela morì il giorno sette, Briggitella l'antivigilia di Natale, Idarella o' juorno primma e' Santa Lucia e Antonietta... già, a proposito, e Antonietta? T'o ricuorde 'o juorno ca spirò Antonietta?» chiede Annina alla sorella. Non riescono a spiegarsi come sia possibile che alcune delle loro compagne siano morte in giorni di festività religiose, e altre il giorno immediatamente prima di queste festività: «Ecco. E proprio questo ca nun capisco. Sono tutte morte il giorno prima di una festa o di un santo, di un onomastico riconosciuto. E nun te pare strano?» ripete Annina, ma Elisabetta risponde: «No. Me pare perfettamente logico»<sup>38</sup>. Per Elisabetta questo ragionamento fila perfettamente, perché lei conosce la risposta. Il

motivo di tutto ciò risiede nella loro verginità incontaminata. «La differenza... sta... nello stato in cui erano, quando si presentarono, il giorno della morte, al Creatore...[...] Ecco... insomma... si tratta della verginità! La verginità! Quando morirono, quelle otto, quattro erano ancora vergini, e quattro non lo erano più...» rivela Elisabetta con tono deciso, e Annina quasi come illuminata dalla rivelazione risponde: «Ah, m'allora mo' se spiega! Fui pecche-sto ca Carmela, Idarella, Briggitella, e Antonietta morirono in giorni feriali! Ce fuie 'na specie e' punizione!»<sup>39</sup>.

Per questo la maggiore tra le sorelle è ossessionata dall'idea della castità religiosa, che si riversa totalmente sui comportamenti ostili e perversi delle altre due. Questa religiosità alienante e consolatoria, vissuta alla fine solo esteriormente, rappresenta una carica, una bomba costantemente innescata e destinata ad esplodere. Quest'esplosione si manifesta nel secondo tempo, dove tutte le apparenze della prima parte vengono svelate con continui colpi di scena. Qui è già possibile cogliere tutti i simboli, i segni nascosti dietro le parole che l'autore fornisce. Come la posizione statuaria di Maria con il pancione, seduta e rivolta verso un punto fisso come se fosse in attesa, senza concedere alcun cenno, senza interagire neanche per un attimo con le due sorelle, che intanto hanno addobbato la casa rendendola simbolicamente un santuario, e si preparano, si truccano si fanno belle «Pe' chi?» chiede

<sup>37</sup> Ivi, p. 28.

<sup>38</sup> Ivi, p. 35.

<sup>39</sup> Ivi, p. 37.

Elisabetta, e Annina «Pe' chi? Pe' chi! Ma p' o Signore se capisce! Per il Padre di Nostro Nipote!»<sup>40</sup>.

Stanno per sedersi al tavolo per festeggiare la festa di Piedigrotta, con una cena a base di pesce (e veleno) che Maria ha voluto per forza preparare per entrambe. «Maria l'ha pulezzato, l'ha scaurato, l'ha spinato e già l'ha miso dint'a sperlunga [...] – e pure chesto, Maria, l'ha voluto a forza cucenà essa!» dice Annina inconsapevole di quello che sta per accadere. «[...] Da dimane... facimme pruprio tutte cose nuje... cumpreso cucenà... Tu penza sulo a dà zucà e cunnulià 'o criaturo... quando nasce... si nasce»<sup>41</sup> si lascia scappare tra i denti rivolgendosi a Maria. Elisabetta ormai diventata cieca completamente, è inconsapevole di tutti i piani architettati tra le due; non sa di essere stata accecata da Annina, e non sa che quelle saranno le sue ultime ore.

L'ultima scena è finalmente la rivelazione. Le due sorelle muoiono lentamente mentre consumano l'ultima cena. Tutto tace per qualche attimo, ma improvvisamente dalle quinte appare il giovane deficiente Toritore, e Maria, che si è accorta della sua presenza, placida e immobile straordinariamente parla: «Trase... Trase... Toritò! Vien'arinto! Trase! N'atu ppoco e ste doje vecchie facevano fa' notte cu' e ciance lloro! [...] Nonzignure. Nun stanne durmenne... so' morte!»<sup>42</sup>. Toritore allibito dalle parole di Maria scoppia in una irrefrenabile risata, sintomo del suo handicap, ma continua per tutto il tempo indicandosi

ripetutamente la gola, incredulo che la muta Maria possa ora parlare:

MARIA Si' cuntento, eh? Meno male! Mo' suspire 'nu poco pure tu, povero scemo mio! Chell'ingorda di Annina nun te deva pace! Guarda llà comme te si' sciupato! Notte e giorno sempre 'a stessa musica! E, mo', pure sott'alluocchie e' chella povera cecata! (Pausa). Ca però pur'essa, eh? Teneva e colpe soie! Addò s'è visto maie? 'Na sora giovane, bellella comm'a me... c'adda remmanè pe' fforza... VERGINE CASTA E PURA, solo pecchè... solo pecchè se chiamma MARIA... comm'a MADONNA?!<sup>43</sup>

Tutto qui si rivela. La finzione a lungo portata avanti da Maria, inspiegabilmente e improvvisamente guarita dal suo mutismo farebbe pensare all'uscita da una follia volutamente mantenuta e nascosta agli altri come una sorta di rifugio, alla Enrico IV. Così come per *Le serve* di Genet, in *Festa al celeste e nubile santuario* di Moscato solo la *morte*, solo l'avvelenamento tra sorelle, si configura come possibile via d'uscita in un mondo di apparenze, dominato da forze contrastanti dalle quali è impossibile svincolarsi.

Entrambe le *pièces* presentano simbolicamente uno stato di malessere *esistenziale* e non sociale, specchio di un'umanità più vasta e globale, a cui i lettori-spettatori partecipano quasi come atterriti e coinvolti completamente. Seduti comodamente su quelle poltrone di orrori, gli spettatori assisteranno ad un «dramma incomunicabile, che poeti assurdi come Genet e Moscato, hanno offerto a mo' di cerimonia gridata e allo stesso istante

<sup>40</sup> Ivi, p. 53.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ivi, p. 62.

<sup>43</sup> Ivi, p. 63.



inascoltabile (l'istante inascoltato del grido), per sacrificarci un santissimo dubbio, uno, almeno uno, che possa “penetrare nelle nostre preziose vite”<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> MARIO LINO STANCATI, *Enzo Moscato. Il teatro del profondo*, Cosenza, Pellegrini, 2008, p. 73.



Giulia Vitale

## «I heard a negro play» Langston Hughes e altri canti dai margini

Lo scorso 27 maggio, in piena pandemia globale, le strade della Grande Mela sono state sommerse da urla di manifestanti richiedenti giustizia e uguaglianza per il popolo nero. Il movente della sommossa è stata l'uccisione di George Floyd, cittadino afroamericano morto il 25 maggio 2020 nella città di Minneapolis per mano di un poliziotto bianco.<sup>1</sup> Il filmato dell'arresto e del seguente soffocamento dell'uomo hanno in breve tempo smosso l'opinione pubblica e gli animi di chi, da ogni parte del pianeta, ha espresso la propria vicinanza alla causa afroamericana, condividendo l'hashtag #BLM o tingendo di nero la propria bacheca Instagram.

Il forte impatto visivo dell'America messa a ferro e fuoco dai rivoluzionari in mascherina sembra rievocare, a distanza di più di 70 anni, le parole spese da Sartre nel suo *Orfeo nero*:

Quando toglierete il bavaglio che chiudeva queste bocche nere? [...] Ecco uomini

neri, eretti, che ci guardano e io vi auguro di sentire come me l'emozione profonda di essere visti. Perché il bianco ha goduto per tremila anni del privilegio di vedere senza essere visto; [...] oggi questi uomini neri ci guardano e il nostro sguardo rientra nei nostri occhi; torce nere, a loro volta, illuminano il mondo e le nostre teste bianche non sono che lampioni che ondeggiano al vento.<sup>2</sup>

L'attualità di questo passo dimostra come la missione di redenzione del popolo nero non sia ancora conclusa e che il XXI secolo proceda, sotto questo aspetto, sulla falsa riga del suo precedente, contrassegnato, secondo Du Bois, dal «problema della linea del colore»<sup>3</sup>.

Peculiarità della coscienza afroamericana è l'essersi formata e affermata sul piano culturale prima che su quello politico; il Novecento ne ha visto la fioritura letteraria, avvenuta conseguentemente a turbolenti scontri di natura socioeconomica tra cittadini neri e bianchi e a seriali episodi di razzismo<sup>4</sup>. Similmente a quanto accaduto mesi fa, la scintilla

<sup>1</sup> Cfr. ALBERTO FLORES D'ARCAIS, «Usa, afroamericano fermato dalla polizia muore soffocato. "Non riesco a respirare, non uccidermi"», «la Repubblica», 26 maggio 2020.

<sup>2</sup> JEAN-PAUL SARTRE, *Orfeo nero. Una letteratura poetica della negritudine*, trad. di S. Arcoletto, Milano, Marinotti, 1948, p. 23.

<sup>3</sup> WILLIAM E.B. DU BOIS, *Le anime del popolo nero*, trad. di R. Russo, Firenze, Le lettere, 2007, p. 5.

<sup>4</sup> Cfr. GIULIA FABI, *America nera: la cultura afroamericana*, Roma, Carrocci, 2002, p. 53.

rivoluzionaria, scoccata a partire da un caso di violenza da parte della polizia bianca nei confronti di cittadini neri, fece nascere nel 1935 una sommossa a cui presero parte circa 10.000 afroamericani<sup>5</sup>.

In questa rivalsa antropologica, siglata sotto il nome di “Rinascimento di Harlem”, rimbombano all’unisono le voci disperate di diversi autori accomunati dalla volontà di rappresentare quell’America che «non è sinonimo di opportunità per tutti i suoi figli»<sup>6</sup>. Sulla data d’inizio del movimento vi sono, in realtà, diverse posizioni; la principale linea di pensiero, tuttavia, propone per la periodizzazione il luglio 1919, passato alla storia come *the red summer* per l’ingente numero di vittime di rivolte a sfondo razziale.<sup>7</sup> Il 1919 è anche l’anno di pubblicazione del sonetto *If We Must Die* di Claude McKay, convenzionalmente riconoscibile come punto di partenza della rinascita del *New Negro*: «Le circostanze erano mature per comunicare al mondo l’arrivo del “Nuovo Nero”, cittadino, uomo perfettamente cosciente dei propri diritti e delle proprie potenzialità che reclamavano rispetto»<sup>8</sup>.

Langston Hughes, il protagonista indiscusso della *Renaissance*, traduce in poesia la condizione dell’afroamericano nel mondo moderno e si fa portavoce di

quegli ideali di democrazia e uguaglianza che sono alla base della fratellanza nera:

Anch’io canto l’America.

Sono il fratello più scuro.  
Mi mandano a mangiare in cucina  
Quando viene gente,  
ma io rido,  
e mangio bene,  
e divento forte.<sup>9</sup>

Dietro il suo caratteristico «humor tragico»<sup>10</sup>, Langston Hughes cela un mordente spirito di rivalsa e di sfida a un futuro che immagina non troppo remoto:

Domani,  
siederò a tavola  
quando verrà gente.  
Nessuno  
Oserà dirmi:  
«Va’ a mangiare in cucina»,  
allora.

E poi,  
vedranno come sono bello,  
e sentiranno vergogna:

Anch’io sono America.

Un aspetto caratterizzante della lirica di Hughes è la messa in rilievo di quella che Sartre definisce «negritudine»<sup>11</sup>. L’arma del colore, insieme a quella del riso, viene scagliata contro il

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 69.

<sup>6</sup> W.E.B. DU BOIS, *Le anime del popolo nero*, cit., p. 125.

<sup>7</sup> Cfr. G. FABI, *America nera: la cultura afroamericana*, cit., p. 53.

<sup>8</sup> SARA ANTONELLI e GIORGIO MARIANI, *Il Novecento USA. Narrazioni e culture letterarie del secolo americano*, Roma, Carrocci, 2009, p. 101.

<sup>9</sup> LANGSTON HUGHES, *Anch’io sono America*, in *Poesie*, trad. di S. Piccinato, Milano, Le-rici, 1968, p. 47.

<sup>10</sup> PIUS NGANDU NKASHAMA, *Introduzione alle letterature africane: le origini della negritudine*, trad. di R. Ricca, Torino, L’Harmattan Italia, 2001, p. 50.

<sup>11</sup> Cfr. J.-P. SARTRE, *Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine*, cit., p. 32.

suprematismo bianco e posta in prima linea nella guerra al nazionalismo razziale. Manifesto di tale contrasto cromatico è *Colore*:

Portatelo  
come uno stendardo  
d'orgoglio:  
non come sudario.  
Portatelo  
come un canto  
che si leva alto:  
non un lutto o un pianto.<sup>12</sup>

La produzione letteraria del Rinascimento di Harlem testimonia la progressiva presa di coscienza dell'uomo nero che, per la prima volta, può dire fermamente a se stesso *I am a Negro*: «Sono un negro: / nero com'è nera la notte, / nero come gli abissi della mia terra d'Africa»<sup>13</sup>. Sul nero-bianco della pagina scritta si specchia il bifrontismo epidermico dell'afro-americano: «il colore della pelle appare in questo contesto come un riferimento sociale in grado di renderlo *Invisible man* [...] e si spiega così l'esistenza di negri bianchi o di quelli in procinto di diventarlo»<sup>14</sup>. Tale dualismo alimenta la lotta interiore tra due fazioni opposte, l'essere nero e l'essere americano, che si riversano in un animo scisso tra l'impossibile africanizzazione dell'America e l'indesiderato sbiancamento della propria essenza<sup>15</sup>.

Langston Hughes apostrofa così un uomo nero che ha rinnegato il proprio colore: «Ora che hai la Cadillac, / hai dimenticato che sei nero. / Come puoi dimenticarmi / se io sono te?»<sup>16</sup>. L'assenza di un'unità di fondo mette in crisi l'idea stessa di esistenza e il fine ultimo di questa. Il componimento *Incrocio* fa emergere la controparte della ricerca del *chi* in vita: quella del *dove* nella morte. «E io che non son nero né bianco, / dove mai io morirò?»<sup>17</sup>. Nell'incertezza locativa alberga anche quella identitaria. Il popolo nero subisce gli sguardi curiosi e indiscreti del pubblico bianco, che reagisce al fenomeno della Rinascita affibbiando loro nomi e caratteri tali da farne un *tipo*. Filtrato dall'occhio del bianco, l'afro-americano diviene emblema di arretratezza, ingenuità e bestialità. Le longeve tradizioni del *Black face* e dei *Minstrel shows*, oltre ad alimentare questo ideale stereotipato, propongono un'immagine clownesca dell'afro-americano che, in procinto di delineare i propri confini sociali, si cuce addosso questi abiti parodici e diviene caricatura di se stesso<sup>18</sup>. Anche Langston Hughes si autorappresenta come un *Pagliaccio nero*:

Perché la mia bocca  
è larga di riso  
e la mia gola  
profonda di canto,  
non credi

<sup>12</sup> L. HUGHES, *Colore*, in *Poesie*, cit., p. 179.

<sup>13</sup> Id., *Negro*, in *Poesie*, cit., p. 19.

<sup>14</sup> P.N. NKASHAMA, *Introduzione alle letterature africane: le origini della negritudine*, cit., p. 21.

<sup>15</sup> Cfr. W.E.B. DU BOIS, *Le anime del popolo nero*, cit., p. 9.

<sup>16</sup> L. HUGHES, *Inferiore-superiore*, in *Poesie*, cit., p. 143.

<sup>17</sup> Id., *Incrocio*, in *Poesie*, cit., p. 43.

<sup>18</sup> Cfr. P.N. NKASHAMA, *Introduzione alle letterature africane: le origini della negritudine*, cit., p. 31.

ch'io soffra  
 dopo aver tenuto tanto  
 il mio dolore?  
 Perché la mia bocca  
 È larga di riso,  
 non senti  
 il mio segreto pianto?  
 Perché i miei piedi  
 sono gioia di danza,  
 non sai  
 che muoio?<sup>19</sup>

Una costante della poesia afroamericana è l'indissolubile legame con la madre patria: strofe e versi straripanti d'Africa in una sinestesia continua di suoni, tinte e immagini rievocano il paese d'origine. Nella singolare condizione di esuli interni, gli autori avvertono il nesso tra il proprio *status* e quello del popolo ebraico in fuga dall'Egitto<sup>20</sup>. La comune ricerca di una Terra Promessa porta alla luce un'altra componente fondamentale di questa nuova letteratura: il nomadismo. «La casa è proprio / là, / dietro l'angolo: / ma in realtà / in nessun luogo»<sup>21</sup>. Può essere interessante notare come Hughes presenti non poche somiglianze con il coevo Ungaretti, a cui è accomunato anche dal riferimento ai fiumi come a punti cardinali del proprio stare al mondo<sup>22</sup>. Con *The Negro Speaks of*

*Rivers* si pongono le basi di quello che è stato definito «romanticismo razziale»<sup>23</sup>:

L'anima mia è diventata profonda come i fiumi. // Mi sono immerso nell'Eufrate quando l'alba era giovane. / Ho costruito la mia capanna vicino al Congo che al sonno mi cullava. / Ho guardato il Nilo e sopra vi ho innalzato le piramidi. / Ho udito il canto del Mississippi quando Abe Lincoln scese a New Orleans, e ho visto il suo letto di mota farsi tutto d'oro al tramonto.<sup>24</sup>

Nonostante tale punto di contatto con la letteratura nostrana, la poesia di Hughes è intrisa di cultura africana e i suoi stessi versi risuonano al ritmo del Jazz. La musicalità che in quegli anni stava palesando al mondo l'intensità del *verbum* nero scalando le vette delle classifiche, si presta ora a divenire tecnica compositiva e tematica narrativa. Questo «eterno suono del tam-tam nell'anima nera»<sup>25</sup> viene riproposto dal poeta di Harlem in poesie come *Jazzonia*, *Blues di stanchezza* e *Blues di nostalgia*.

La sinfonia malinconica che accompagna il popolo afroamericano sin dagli albori è il canto disperato della schiavitù. Come un insuperabile trauma generazionale, «l'urlo ritmico degli schiavi»<sup>26</sup> riecheggia negli animi e nelle composizioni di coloro che sentono ancora bruciare

<sup>19</sup> L. HUGHES, *Pagliaccio nero*, in *Poesie*, cit., p. 39.

<sup>20</sup> Cfr. W.E.B. DU BOIS, *Le anime del popolo nero*, cit., p. 11.

<sup>21</sup> L. HUGHES, *Bambino al parco*, in *Poesie*, cit., p. 163.

<sup>22</sup> Cfr. GIUSEPPE UNGARETTI, *I Fiumi*, da *Vita d'un uomo*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 43-45.

<sup>23</sup> P.N. NKASHAMA, *Introduzione alle letterature africane: le origini della negritudine*, cit., p. 51.

<sup>24</sup> L. HUGHES, *Il Negro parla di fiumi*, in *Poesie*, cit., p. 5.

<sup>25</sup> P.N. NKASHAMA, *Introduzione alle letterature africane: le origini della negritudine*, cit., p. 52.

<sup>26</sup> W.E.B. DU BOIS, *Le anime del popolo nero*, cit., p. 205.

dentro il dolore inflitto ai propri antenati e l'umiliazione delle proprie madri.

Il tragitto che parte dagli Spiritual, traduzioni di salmi biblici portatrici di speranza nella liberazione e giunge al Blues, derivante dai cori Gospel delle chiese degli anni Trenta<sup>27</sup>, traccia il percorso evolutivo afroamericano verso la legittimazione della sua arte. Mentre la prima fase musicale si presenta integralmente in lingua africana, già dalla seconda si ravvisa una fusione tra i due idiomi, fino ad arrivare a un'ulteriore fase in cui è addirittura la musica bianca ad essere influenzata dalle melodie nere<sup>28</sup>.

L'esperienza della schiavitù risulta dunque essenziale per la comprensione del concetto stesso di Rinascimento. La sola "morte" individuabile come antica-mera della "rinascita" a cui il nome allude è quella della sottomissione; tuttavia, il termine è stato motivo di dispute e contestazioni da parte di chi faticava a individuare una precedente "nascita"<sup>29</sup>.

Se non è certo il legame con un vivo passato letterario – che, comunque, esiste e trova il suo primo esempio in Phillis Wheatley, poetessa africana del XVIII secolo<sup>30</sup> – è però appurato che i temi della poesia finora analizzata non siano specie specifica dell'America del Nord ma richi amino valori interiorizzati dall'intera cultura nera.

Nel 1954 Carlo Bo ha realizzato una raccolta di componimenti francofoni e ispanofoni intitolata *Antologia di poeti negri*, (autori e titoli poesie) che propone un viaggio nei meandri delle discrepanze etniche attraverso diverse tappe continentali. Seguiamolo in uno scalo a Cuba:

Negro, fratello negro  
sei in me, parla!  
Negro, fratello negro  
sei in me, canta!  
La tua voce è nella mia voce,  
la tua angoscia è nella mia voce,  
il tuo sangue nella mia voce,  
il tuo sangue nella mia voce...  
Anch'io sono la tua razza!<sup>31</sup>

Il fulcro della «poesia collettiva»<sup>32</sup> si condensa in questa interconnessione sottesa all'intera stirpe africana, indipendentemente da luogo ed epoca di appartenenza. Il sentore collettivo di essere figli di una primordiale genitrice è particolarmente vivido, ma quello della fratellanza universale non è il solo oggetto poetico che la poesia afroamericana condivide con la restante lirica nera.

Il robusto cordone ombelicale che lega i poeti alla patria natia resta intatto anche in suolo portoricano (Stanotte mi ossessiona la visione / remota di un paese

<sup>27</sup> Cfr. P.N. NKASHAMA, *Introduzione alle letterature africane: le origini della negritudine*, cit., pp. 28-29.

<sup>28</sup> Cfr. W.E.B. DU BOIS, *Le anime del popolo nero*, cit., p. 209.

<sup>29</sup> Cfr. S. ANTONELLI e G. MARIANI, *Il Novecento USA. Narrazioni e culture letterarie del secolo americano*, cit., p. 100.

<sup>30</sup> Cfr. P.N. NKASHAMA, *Introduzione alle letterature africane: le origini della negritudine*, cit., p. 33.

<sup>31</sup> REGINO PEDROSO, *Fratello negro*, in C. Bo (a cura di), *Antologia di poeti negri*, Firenze, Parenti, 1954, p. 81.

<sup>32</sup> J.-P. SARTRE, *Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine*, cit., p. 36.

negro)<sup>33</sup> ma il luogo tanto agognato non sempre coincide con la realtà storica della colonizzazione:

Io non amo quell'Africa

L'Africa dei «qui».

L'Africa dei «silenzio!».

L'Africa degli «è finito!».

L'Africa degli yes e degli oui.<sup>34</sup>

Il sogno smanioso della terra d'origine viene espresso attraverso una poesia «orfica»<sup>35</sup>, di scavo introspettivo e di riemersione degli istinti primordiali:

Il desiderio selvaggio, certi giorni,  
Di mescolare sangue e ferite  
Ai gesti contratti dell'amore  
E di cogliere, sotto i morsi  
Che perpetuano il sapore dei baci  
I singhiozzi dell'amante, i suoi rantoli...  
Ah, rudi desideri inappagati  
Dei miei neri e cannibali antenati...<sup>36</sup>

Immersi in questo clima di repressione, il comun denominatore risulta essere, ancora una volta, la schiavitù. Come popolo nato dal servizio e segnato dalla fatica, anche dalla Guadalupa giunge con voce soffocata la *Preghiera di un bambino negro*:

Signore sono stanco. / Sono nato stanco. [...] / I negri, voi lo sapete, hanno lavorato fin troppo. / Perché dobbiamo imparare nei libri / Che ci parlano di cose lontane da qui? / E poi è davvero troppo triste la loro scuola, /

Triste come / Quei signori delle città, / Quei signori bene educati / Che non sanno più danzare la sera al chiaro di luna / Che non sanno più camminare sulla carne dei piedi / Che non sanno più raccontare favole alle vecchie.<sup>37</sup>

In questo continuo confronto-scontro col mondo bianco, ciò che conta è il mantenimento della propria integrità nera: «Ma se fossi un gran signore / sempre nero resterei»<sup>38</sup>. Vista l'interscambiabilità tematica tra i diversi livellamenti cronotopici delle genti africane, il Rinascimento di Harlem è stato funzionale alla messa a fuoco dell'intero repertorio letterario nero. Avendo partorito autori come Langston Hughes, James Baldwin, Nella Larsen, Zora Hurston e attirato su di sé l'attenzione di critici del calibro di Du Bois e Sartre, il movimento ha solo parzialmente raggiunto l'obiettivo prefissatosi. Persiste la lacuna dell'incompiuta emancipazione socioculturale per cui, come dimostrano le rivolte degli ultimi mesi, la poesia afroamericana ha ancora tanto da dire.

<sup>33</sup> LUIS PALEÉS MATOS, *Paese negro*, in *Antologia di poeti negri*, cit., p. 101.

<sup>34</sup> PAUL NIGER, *Non amo l'Africa*, in *Antologia di poeti negri*, cit., p. 229.

<sup>35</sup> J.-P. SARTRE, *Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine*, cit., p. 35.

<sup>36</sup> LÉON LALEAU, *Cannibale*, in *Antologia di poeti negri*, cit., p. 113.

<sup>37</sup> GUY TIROLEN, *Preghiera di un bambino negro*, in *Antologia di poeti negri*, cit., p. 221.

<sup>38</sup> ALBERTO ORTIZ, *Non so*, in *Antologia di poeti negri*, cit., p. 265.







## Autori

GIUSEPPE D'ACUNTO ha insegnato presso le facoltà di Filosofia de "La Sapienza" e dell'Università Europea di Roma. Tra i suoi ultimi volumi: *Viandare. Etica e spiritualità del camminare* (Edup 2019); *Il logos della carne. Il linguaggio in Ortega y Gasset e nella Zambrano* (Cittadella 2016); *Romano Guardini: concretezza e opposizione* (Urbaniana University Press 2014); *Semiotica dell'espressione. Il gesto che si fa ritmo, parola* (Lithos 2013, primo al Premio Nazionale di Filosofia "Figure del pensiero" 2015); *Dualitas. Figure del dubbio e dell'errore in filosofia* (Studium 2012, menzione speciale al Premio di Filosofia "Frascati" 2013). È direttore della rivista di filosofia «Consecutio Temporum», condirettore della rivista di filosofia «Azioni Parallele», nonché membro del Comitato direttivo del «Centro per la Filosofia Italiana».

ELISABETTA BIONDI ha studiato Lettere moderne all'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *Il corpo del desiderio: Picasso, Modigliani e Schiele ne L'animale morente di Philip Roth*. Attualmente studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo. Inoltre, persegue assiduamente l'attività artistica, pittorica ed espositiva. Vanta esposizioni presso lo Spazio M'Arte di Milano (2018) e presso il PAN – Palazzo delle Arti di Napoli (2021).

MICHELA MARIA PALUMBO ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letteratura italiana dal titolo «*L'espressionismo irripetibile*» nei disegni milanesi di Carlo Emilio Gadda. *Polifonia, pluristilismo e plurilinguismo nell'Adalgisa*, con una particolare attenzione alla categoria critica di espressionismo seguita da un'analisi stilistica di una porzione dell'opera in esame. Attualmente studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo.

ENZA MARIA MACALUSO si è laureata con lode in Scienze filosofiche e storiche presso l'Università degli Studi di Palermo, con una tesi in Estetica dal titolo *Pensiero che forma, forma che pensa: l'analisi dell'immagine da un punto di vista morfologico*. È stata inoltre borsista in Arte e letteratura presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Attualmente i suoi interessi di studio riguardano l'immagine, i processi di costruzione dell'immaginario contemporaneo e la tradizione e gli sviluppi della morfologia di impronta goethiana. Collabora con alcune riviste di settore.

ERNESTO RADICE ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", laureandosi con

una tesi in Letterature comparate dal titolo «*Morire fu quello / sbriciolarsi delle linee*». *Lavoro del lutto e lavoro d'arte in Milo De Angelis, Roland Barthes e Karl Ove Knausgård*. Attualmente studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo.

GIUSEPPINA ANDOLFI ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", laureandosi con una tesi in Letterature comparate dal titolo *Il gioco cerimoniale del teatro. Le serve di Jean Genet e Festa al celeste e nubile santuario di Enzo Moscato*. Attualmente studia Discipline della musica e dello spettacolo presso lo stesso Ateneo. Inoltre, ha studiato mimo corporeo con Michele Monetta presso l'ICRA Project e l'Accademia Mediterranea Mimodramma. Persegue assiduamente l'attività teatrale.

GIULIA VITALE ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *Letteratura e terrore: elaborazione del trauma e immaginazione distopica in De Lillo e Houellebecq*. Si è specializzata in Filologia moderna nello stesso Ateneo con una tesi in Letterature comparate intitolata *Il discorso del tavoliere: letteratura, gioco e combinatoria nel moderno*.



