

Aurora

GUIDO CARPI *Russia prebellica, una cultura al limite* **ELISA BARBISAN** «Sù sù... Giù giù». Spazialità verticale nella poesia di Andrea Zanzotto e Amelia Rosselli **ALBERTO SCIALÒ** *Scongiurare la fine. Vita estetica e parola etica in Roberto Bolaño* **FEDERICA ZIGARELLI** *Ideologie della morte nella cultura indoeuropea* **GIULIA VITALE** *Céline, Moravia e la possibilità di una narrativa odeporica nel Novecento* **IMMA IACCARINO** *Appunti sinestetici su Buzzati e Diderot* **MARTINA SANTORO** *Les mesdames*

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

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

DIREZIONE DEGLI STUDI

Nicola De Rosa

Sara Gemma

Maria Castaldo

Miriam Orfitelli

ISSN 2723-9527

CC BY-NC-ND 4.0



aurarivista.it
aurarivista@gmail.com



Aura

numero 3 | 2020

Indice

- p. 1* Russia prebellica, una cultura al limite
Guido Carpi
- 9* «Sù sù... Giù giù». Spazialità verticale nella poesia di Andrea Zanzotto e Amelia Rosselli
Elisa Barbisan
- 19* Scongiurare la fine. Vita estetica e parola etica in Roberto Bolaño
Alberto Scialò
- 29* Ideologie della morte nella cultura indoeuropea
Federica Zigarelli
- 47* Céline, Moravia e la possibilità di una narrativa odepórica nel Novecento
Giulia Vitale
- 53* Appunti sinestetici su Buzzati e Diderot
Imma Iaccarino
- 61* Les mesdames
Martina Santoro
- 73* Autori

Guido Carpi

Russia prebellica, una cultura al limite

Notte, strada, fanale, farmacia,
una luce assurda ed appannata.
Pur se ancora vivrai venticinque anni –
sarà sempre così. Non c'è rimedio.
Tu morirai – comincerai di nuovo,
e tutto riaccadrà come una volta:
gelido incresparsi del canale,
notte, farmacia, strada, fanale.

ALEKSANDR BLOK, *Danze della morte*

1. 1913: ultimo anno “normale”...

Che poi tanto “normale” non fu. Càpita che una generazione pensi se stessa come coronamento di un'epoca, come ultima e ormai un poco estenuata parola di una lunga tradizione culturale, e allo stesso tempo – confusamente – intuisca di essere già distribuita ai blocchi di partenza di un'epoca nuova. Un anno di svolta, carico di ambiguità, in cui giunge all'apice il processo contro Menachem Bejlis (un commesso ebreo accusato di infanticidio rituale), che scatena un'ondata di furiosa giudeofobia, ma è anche l'anno in cui riprende slancio il movimento operaio, con un'imponente ondata di scioperi in giugno-luglio; si sta per concludere la pubblicazione dell'opera collettiva *Il movimento sociale in Russia all'inizio del XX secolo*, summa di analisi, teoria, pensiero e storiografia socialista (5 volumi

editi legalmente), ma è anche l'anno in cui ottengono più diffusione *I libri del dolore russo*, collana di letture popolari curata dai “centoneri” (la destra monarchica e antisemita), con decine di migliaia di copie diffuse capillarmente attraverso i commissariati di polizia, in una raffinata veste grafica curata da artisti di area come Viktor Vasnev. Nel 1913 licenziano le proprie opere maggiori due prosatori cruciali dell'epoca: il simbolista mistico Andrej Belyj e il realista sociale Maksim Gor'kij, rispettivamente col romanzo *Pietroburgo* e con la narrazione autobiografica *Infanzia*; agli antipodi quanto a stile e immaginario, in entrambe le opere un genuino ma confuso slancio libertario e democratico si mescola a cupi presagi di rovina e all'incombere di una perturbante fantasmagoria edipico-infantile.

Nel clima di riflusso e di disincanto generale, questo è il giro di mesi in cui si

compie definitivamente il processo di “ricristianizzazione” di parte dell’*intelligencija*. Il movimento è cementato dal richiamo al filosofo e poeta Vladimir Solov’ev, la cui canonizzazione inizia nel 1911 (commemorazione del decennale della morte, il 10 febbraio, a Pietroburgo, con interventi di numerosi pensatori di tendenza mistica e del grande poeta Aleksandr Blok, col suo *Cavaliere monaco*) e si compie proprio nel 1913 col ponderoso doppio volume del principe Evgenij Trubeckoj *La concezione del mondo di V. S. Solov’ev* (1913). Proprio grazie alle elargizioni dell’amante di Trubeckoj – l’affascinante e bellissima mecenate Margarita Morozova – nascono le edizioni “Put” (“La via”, 1910-1918), per i cui tipi escono in veste assai lussuosa le opere “teocratiche” di Solov’ev (fino a tempi recenti proibite perché troppo eterodosse), e poi Spinoza, Jakob Boehme, Schelling, pensatori russi dell’età romantica... Come si vede, una linea editoriale assai coerente, determinata a contrapporre al *mainstream* materialista (di marca positivista o marxista) e al razionalismo degli agguerriti neokantiani russi (la rivista “Logos”, 1910-1914) uno spiritualismo cristiano peraltro abbastanza flessibile, che trova il proprio centro in un Solov’ev “strattonato” nelle più diverse direzioni (integralista o ecumenica, neoslavofila o democratica). Anche gli autori di “Put” sono assai eterogenei: posizioni definibili come “pre-esistenzialiste” (Nikolaj Berdjaev), un aggressivo neoslavofilismo (Vladimir Ern), fascinazioni gnostiche (Vjačeslav Ivanov) e torbido neopaganesimo (Vasilij Rozanov), assieme a partigiani di un’ortodossia “senza se e senza

ma”: Sergej Bulgakov e soprattutto il giovane sacerdote Pavel Florenskij, autore del monumentale *La colonna e il fondamento della verità* (1914).

Sapientemente stilizzata nella stampa e nella grafica secondo i canoni barocchi, suddivisa in dodici “lettere” che imitano sovente la confessione intima, *La Colonna – o Saggio di teodicea ortodossa* – riesce ad essere il più “tecnico” dei trattati filosofico-teologici e, allo stesso tempo, uno zibaldone di pensieri e immagini, un “viaggio” individuale fortemente influenzato dalle rozanoviane *Foglie cadute*, imbevuto di uno psicologismo e di un impressionismo che ne fanno uno dei più morbosi e oscuri classici della letteratura russa, spesso debordante in una solenne prosa erotico-tànato-occultistica: così avrebbe scritto Ivan Karamazov se si fosse fatto monaco...

A tale estetismo eroticizzato si affianca in modo paradossale un compiaciuto ed esibito integralismo tradizionalista, che a tratti sfocia in un primitivismo affine alle contemporanee ricerche di Velimir Chlebnikov: sono infatti frequenti nella *Colonna* le incursioni filologiche negli strati “profondi”, arcaici delle lingue, dove giacciono i “proto-significati” spirituali dei termini poi banalizzati dalla cultura moderna. Uno degli esempi più suggestivi è certamente il lungo *excursus* sul concetto di verità, dove l’ontologismo “vivente” e “personale-concreto” della “verità”-*istina* sia secondo la tradizione cristiano-orientale che secondo quella russo-popolare («l’esistenza perdurante, l’essere vivente, vivo, respirante») è contrapposta – non a caso – al carattere astrattamente “gnoseologico” greco-

antico (“verità”- *ἀλήθεια*), a quello “giuridico” della romanità (leggi: del cristianesimo occidentale; “verità”- *veritas*) e a quello “sociologico-teocratico” dell’ebraismo (“verità”- *ěmet*)¹.

E dunque, è tempo di ritorno alla religione, di estenuato estetismo e di *allure* esoterica: sono tutti surrogati di un legame fra letteratura e movimenti sociali che pare sia per il momento andato perduto. Ma se *maîtres*, religione ed esoterismo – per quanto rilevanti in prospettiva – coinvolgono e indirizzano un pubblico tutto sommato di nicchia (ultraestetizzante a Pietroburgo, ultrareligioso a Mosca), anche la cultura di più largo consumo stenta a ritrovare il filo dell’impegno civile. Nel clima cinicamente affaristico seguito al fallimento della rivoluzione del 1905 «gli intellettuali [...] si andavan imborghesendo in fretta», scriverà poi Lev Trockij². Sull’onda iconoclasta delle *Pietre miliari* (*Vechi*, 1908)³, si moltiplicano le prese di distanza dalla tradizione democratica e in genere “impegnata” ottocentesca: in *Silouhettes di scrittori russi* (1913), il saggista Jurij Ajchental’ d getta fuori bordo l’intoccabile icona del critico democratico di metà Ottocento Vissarion Belinskij; in *Solitaria* (1912) e nel primo ciclo delle *Foglie cadute* (1913), l’ormai apertamente reazionario Vasilij Rozanov sbeffeggia i

progressisti russi: da quelli settecenteschi (Nikolaj Novikov e Aleksandr Radiščev) fino alle leve più nuove, democratici e marxisti di ogni tendenza.

Presso il pubblico di bocca buona, si capisce, il fenomeno assume contorni di facile immoralismo: «Tutti s’inventavano vizi e perversioni per non sembrare scialbi», – scriverà poi Aleksej Tolstoj nella sua *Via dei tormenti* (prima ed. 1920). E infine – il dilagare del tango: «Un simile ballo è possibile solo alla vigilia di una catastrofe universale», – confida nel 1913 Sergej Efron alla giovane moglie Marina Cvetaeva⁴. L’ostentato e dilagante “disimpegno” più o meno ammantato di *débauche* ed erotismo nasconde dunque un fenomeno più profondo: il presentimento della fine di un’epoca. Una sensibilità che sa prendere molte forme diverse, dalle più dozzinali alle più alte: valga per tutte la miniatura tragica di *Notte, strada, fanale, farmacia* da noi pubblicata in epigrafe in traduzione di Angelo Maria Ripellino, con quel *Nòč* (“Notte”) iniziale che impatta sulla struttura metrica giambica come una pietra tombale.

È facile trovare il simbolo più appariscente del “giro di boa”, del cambiamento di paradigma culturale che si sta compiendo. Lev Tolstoj è morto da tre anni: ancora il 1912 si trova parzialmente

¹ PAVEL A. FLORENSKIJ, *La colonna e il fondamento della Verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, a cura di Elémire Zolla, traduzione di Pietro Modesto, Milano, Rusconi, 1974, pp. 51-57.

² LEV D. TROCKIJ, *Letteratura e rivoluzione*, traduzione di Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1973, p. 37.

³ GUIDO CARPI, *Storia della letteratura russa*, vol. I: *Da Pietro il Grande alla rivoluzione d’Ottobre*, Roma, Carocci, 2016², pp. 583-584.

⁴ MARINA CVETAEVA, *Neizdannoe: Zapisy knižki*, Moskva, Ellis Lak, 2000, vol. I, p. 172.

sotto il suo “campo magnetico”: escono infatti le importanti *povest'* postume *Padre Sergio* e *Chadži-Murat*; nel medesimo anno si contano 89 titoli tolstoiani editi, con una tiratura generale di un milione e mezzo di copie. Appare però chiaro che, con la morte del vecchio patriarca nella stazione di Astapovo, si è chiuso il ciclo culturale apertosi 74 anni prima con la morte di Puškin: con una certa approssimazione – l'età della grande narrativa ottocentesca.

2. I cabaret letterari

Coll'inizio degli anni Dieci e coll'evolversi della cultura modernista in specifico *milieu* e codice comportamentale, si apre l'epoca dei cabaret artistico-letterari Pietroburghesi, che di tale cultura sono la tribuna auto-rappresentativa per eccellenza.

Il primo e più famoso è il Cane randagio (*Brodjačaja sobaka*), inaugurato la notte dell'anno nuovo 1912 in uno scantinato per la legna decorato da Sergej Sudejkin con motivi dalle opere di Carlo Gozzi e gestito dall'attore venticinquenne Boris Pronin, tipico campione della *bohème* artistico-teatrale, dal laconico biglietto da visita “Dottore di estetica” e detto *Hund-Direktor* dagli avventori del locale⁵. Fra questi ultimi si stabilisce da subito una demarcazione piuttosto netta: da una parte gli intellettuali *bohemiennes* (letterati, artisti, teatranti e

relativo seguito), dall'altra i “farmaceuti”, ossia il pubblico saltuario, costituito da persone dedite ad attività più prosaiche e remunerative. «C'era molta gente». – Ricorda il moscovita Roman Jakobson, che ci passò l'ultimo dell'anno 1913 assieme a Chlebnikov. – «Mi stupì perché non era affatto il tipo delle osterie moscovite: c'era qualcosa di Pietroburghese, di un po' più affettato, di levigato, un po' leccato»⁶.

Gli artisti dalle abitudini posate e dal lavoro fisso, i “filistei” della nostra casta, non frequentavano il Cane randagio. Invece gli attori che sbarcavano il lunario con difficoltà, i musicisti ancora in attesa di gloria, i poeti con le proprie “muse” vi si incontravano ogni sera.⁷

Tratto unificante della subcultura del locale è la stravaganza ostentata: chi si vanta di essere ebreo, chi di essere bolscevico (lo stesso Pronin), chi di appartenere a sette esoteriche, chi abusa in pubblico di alcol, oppio e cocaina, chi abbaia in guisa di saluto. Fra i bempensanti di Pietroburgo si spargono presto le voci più assurde: gli avventori del Cane si sarebbero mascherati con pelli di animale, camminando a quattro zampe e bevendo il vino da ciotole. Le stravaganze più in voga, si capisce, sono quelle sessuali: come ricorda il poligrafo Viktor Chovin,

tutti sapevano che una poetessa aveva un affascinante taccuino dove appuntava con

⁵ MIKHAIL M. MOGILJANSKIJ, *Kabare “Brodjačaja sobaka”. Otryvki iz povesti o dnjach moej žizni*, in *Minuvšee. Istoričeskij al'manach*. Vyp. 12, Moskva-Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1993, p. 171.

⁶ ROMAN JAKOBSON, *Butedljanin nauki: Vospominanija, pis'ma, stat'i, stichi, proza*, Moskva, Gileja, 2012, p. 35.

⁷ TAMARA P. KARSAVINA, *Teatral'naja ulica*, Leningrad, Iskusstvo, 1971, p. 220.

diligenza i propri amanti, il cui numero aveva da tempo superato i 100. Non ci si stupiva a sentir dire da un uomo che “ieri era stato dal suo amante”, e in generale non c’era niente che potesse stupire o scioccare gli abitanti di quello scantinato.⁸

Esempio caratteristico dell’atmosfera che regna al Cane randagio è la vicenda del mancato duello fra Osip Mandel’stam e Velimir Chlebnikov per dei versi – pare – antisemiti letti da quest’ultimo al cabaret: «Sia Mandel’stam che Chlebnikov mi volevano per secondo, ma i secondi devono essere due». – Così rievoca il grande pittore astrattista Kazimir Malevič. Viene tirato in ballo il non meno grande – e non meno stravagante – Pavel Filonov.

Andai da Filonov, gli raccontai la cosa. Nell’appartamento c’era anche Chlebnikov. Filonov dice: “Vi picchierò tutti e due (cioè Mandel’stam e Chlebnikov) finchè non farete la pace. Non posso permettere che uccidano nuovamente Puškin, e insomma, tutto quello che dite sono sciocchezze”. Io chiesi: “E cos’è che non sono sciocchezze?” – “Ecco, voglio dipingere un quadro che stia appeso da solo al muro, senza chiodo”. Chlebnikov si interessò: “E beh?” – “Cade”. – “E tu che fai?” – “Io, dice Filonov, – è una settimana che non mangio” – “E allora?” – “Cade”.⁹

Teatro di scandali, risse ed amori, insostituibile fucina di pubbliche relazioni cementate da un ottimo vino del Chianti e perno di un’intera subcultura col suo caratteristico gergo (spesso denso di riferimenti stilizzati all’età puškiniana), il Cane randagio offre un ricco programma di serate letterarie, artistiche e di variegato *entertainment*. Qui il 19 dicembre 1912 gli acmeisti si qualificano come tali in pubblico per la prima volta; qui il 6 gennaio 1913 furoreggia un ambiguo e ammiccante “presepe vivente” di Michail Kuzmin, poeta simbolo dell’omoerotismo (autore anche dell’“inno” del locale: *Qui molte catene son disciolte...*); qui Majakovskij e altri cubofuturisti animano una lunga serie di scandali che il 3 marzo 1915 portano alla chiusura forzata dell’esercizio. Per ironia della storia, ventisette anni dopo Anna Achmatova – una delle mattatrici del Cane randagio – cercando scampo dai bombardamenti di un’altra guerra si troverà in un rifugio antiaereo ricavato proprio dall’antico locale¹⁰.

Nell’aprile 1916 il Cane randagio viene sostituito dall’Ostello dei commedianti (*Prival komediantov*), sempre diretto da Pronin. Più che ai recital letterari, l’Ostello è dedicato agli spettacoli

⁸ Cit. in BÉLA M. PRILEŽAEVA-BARSKAJA, “Brodjačaja sobaka”, in *Minuvšee. Istoričeskij al’manach*. Vyp. 23, Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1998, p. 382.

⁹ ALEKSANDR E. PARNIS, *O metamorfozach navy, olenja i vojna. K probleme dialoga Chlebnikova i Filonova*, in *Mir Velimira Chlebnikova: Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, Moskva, Jazyki russkoj kul’tury, 2000, p. 642.

¹⁰ Cfr. A. E. PARNIS – ROMAN D. TIMENČIK, *Programmy “Brodjačej sobaki”*, in *Pamjatniki kul’tury. Novye otkrytija. Ežegodnik. 1983*, Moskva, Iskusstvo, 1985; B. M. PRILEŽAEVA-BARSKAJA, *op. cit.*, p. 388; NIKOLAY A. BOGOMOLOV – JOHN E. MALMSTAD, *Michail Kuzmin. Iskusstvo. Žizn’. Epoha*, Sankt-Peterburg, Vita Nova, 2007, pp. 311-313.

teatrali, venendo a costituire una sorta di appendice “leggera” del Teatro-studio di Vsevolod Mejerchol’d e un laboratorio fondamentale per la sperimentazione teatrale dei primi anni Venti. Quanto all’atmosfera del locale, anche qui le decorazioni sono ispirate all’erotismo ironico e fantastico di Goldoni, Gozzi, Hoffmann, ma né le arlecchinate di Mejerchol’d (o *Dottor Dapertutto*), né le canzonette di Kuzmin possono mascherare il carattere assai più commerciale del nuovo cabaret, dove i “farmaceuti” la fanno ormai da padroni. Si è del resto in tempi di disfatta bellica e di dissesto economico, e presto la rivoluzione avrebbe segnato la fine dell’Ostello, che riuscirà a condurre vita stentata fino alla primavera 1919.

Elisa Barbisan

«Sù sù... Giù giù» Spazialità verticale nella poesia di Andrea Zanzotto e Amelia Rosselli

Le temps est horizontal, il va toujours de la gauche vers la droite. L'espace, ce sont les accords, les lignes mélodiques, les intervalles qui peuvent être ramenés à des divisions qui, visuellement, se distribuent à la verticale.

PIERRE BOULEZ, *Le pays fertile*

Nella cultura occidentale leggere comporta avviare un movimento direzionato percorrendo una serie di righe, ciascuna progressivamente da sinistra a destra. Oltre a codificare lo svolgersi della lingua il testo scritto è però nel suo concreto anche un'immagine spaziale, che viene vista prima di essere decifrata. La lettura di una pagina può essere dunque aperta a un percorso libero e potenziale che non segue un cammino obbligato, e risultare perciò «eminente-mente comparativa e costellante»¹. Questo aspetto risalta in particolare quando un uso marcato o anomalo della disposizione testuale rimuove l'abitudine e gli automatismi di lettura, facendo emergere quella che Andrea Zanzotto ha definito una sorta di

«polidimensionalità»² del testo scritto, – specie se si tratta di poesia – in cui interagiscono tempo, spazio, suono e significati.

Con il Novecento si avvia una «valorizzazione senza precedenti del bianco» tipografico³, che viene integrato nei processi di significazione e accolto nel sistema di senso di moltissimi autori. La modernità poetica, in particolare, include la spazializzazione dei testi tra le nuove forme che in qualche modo rideterminano la sua specificità, una volta perso il riferimento metrico-prosodico. Fra le ragioni della crisi metrica novecentesca sembra avere un ruolo decisivo proprio la progressiva affermazione di un modo visivo e grafico nella percezione dei testi. Gérard Genette sintetizza questo processo nei

¹ GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 27.

² Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Poesia e televisione*, in *Poesie e prose scelte*, a cura di Stefano

Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 1328.

³ ELISA TONANI, *Punteggiatura d'autore*, Firenze, Cesati, 2012, p. 20.

termini di «un'evoluzione generale, il cui principio è lo scadimento continuo dei modi auditivi della consumazione letteraria»⁴. In questo sistema la componente fonico-ritmica resta fondante, ma diventa sempre più legata a un'esecuzione mentale, realizzata in astratto: «esiste un modo muto di percepire gli effetti sonori, una specie di dizione silenziosa, paragonabile a quella che è per un musicista esperto la lettura d'uno spartito»⁵.

L'uso stilistico dello spazio coinvolge, con esiti molto vari, le strutture argomentative, la sintassi, il ritmo e la componente semantica dei testi. Non è un caso che una disposizione grafica estremamente mossa e connotata si manifesti soprattutto nelle scritture in cui la norma linguistica viene apertamente elusa o manomessa. L'elemento spaziale può infatti rendere visibile un lavoro di alterazione del funzionamento linguistico, fornendo al contempo delle forme di ordine e dei segnali orientativi per il lettore. Andrea Zanzotto e Amelia Rosselli offrono per queste modalità espressive degli esempi significativi, accompagnando il lavoro poetico a una profonda ricerca che ne arricchisce il portato teorico. La devianza dalla norma prende

spesso forma lasciando agire processi inconsci, che si manifestano ad esempio attraverso catene di significanti o derivazioni analogiche. Per dare conto di questi aspetti si vedranno in particolare casi di incolonnamenti e associazioni che aprono una dimensione verticale nello spazio della scrittura⁶.

In Zanzotto la manipolazione grafica è parte integrante dei mezzi di una ricerca poetica tesa a un faticoso, incerto contatto con il fondo autentico e vitale della designazione. Gli ostacoli sono la finzione, la compromissione del linguaggio e del soggetto, che dal linguaggio viene parlato e fatto *man-care*⁷, in un contesto generale segnato dagli accumuli e dalle lacerazioni della storia, disturbato dal rumore di fondo della società capitalista. La poesia è dunque un luogo di insistenza e resistenza dove la trama del linguaggio sovradeterminato può sfaldarsi e prendere strade che ricercano il suo limite, attraverso esiti molto marcati: plurilinguismo, neologismi, frantumazione verbale, sintattica e tipografica fino all'uso di disegni e segnali iconici; risultati che si distanziano con rivendicazione da quelli apparentemente simili della neoavanguardia, soprattutto per le strutture logico-semantiche

⁴ GÉRARD GENETTE, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in *Figure II. La parola letteraria*, traduzione di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1972, p. 94.

⁵ *Ivi*, p. 95.

⁶ Si farà riferimento, in forma abbreviata nel testo con la sola indicazione dei numeri di pagina, a R = AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012 e Z = A. ZANZOTTO, *Poesie e prose*

scelte, cit.

⁷ Si fa riferimento qui alla concezione lacaniana del linguaggio in rapporto all'essere, in particolare alla formula, espressa negli *Écrits*, del «manque à être», che riassume in sé il non-incontro del soggetto con la lingua. Lo psicanalista francese è stato un punto di riferimento essenziale per Zanzotto. Per un approfondimento cfr. A. ZANZOTTO, *Nei paraggi di Lacan*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 1211.

soggiacenti al testo, legate a un atteggiamento di fiducia da «lirico anomalo»⁸: «nonostante tutto la poesia [...] può segnare per lo meno uno stato di allarme, evidenziare una faglia che ci riguarda e noi non vediamo; può esprimere un sottinteso di minaccia: o forse di speranza?»⁹.

Al fondo della pratica del poeta solognese esiste sempre, dunque, «una coerenza d'ordine concettuale, sempre

attiva anche se non manifesta nell'ambito della rappresentazione», che interviene anche negli schemi considerati nella presente indagine. Si può cominciare con un esempio tratto dalla quarta sezione della poesia *Biglia (Pâsque)*, dove una serie di pause grafiche regola il ritmo della lettura isolando al contempo una seconda colonna verbale, costituita da elementi fonici e grammaticali affini:

Neoermetiche viscere		
qui si spampana e smista	extispicio	
la casupola su nell'alto di luna	si abatterà	
la morte mediamente	si comporterà	
scelti dalla solitudine, in sfida,	si sfiderà	5
di dosso aureole a sgoccioli	ci si scrollerà	
la poesia totale	sarà allevata qua	
l'impacciato riguardo verbale	spaccerà	
di sali ossitoni il foglio	spargerà	
in aperture ad a	si sporgerà	10
	vanterà	
ed umilmente ancora	mentirà	
[...]		

(Z, p. 447)

L'associazione verticale prende avvio da «extispicio», termine che indica la predizione del futuro tramite le viscere di una vittima sacrificale. Le parole seguenti, incolonnate sulla sibilante, sono non a caso dei verbi al futuro, che scandiscono i versi come una sorta di cantilena, rafforzata dal ritmo degli stacchi grafici. L'insistenza intonativa viene del resto allusa metapoeticamente con la menzione dei «sali ossitoni» sparsi sul foglio, fino al terzultimo verbo, «si sporgerà» (v. 10), con cui si giustifica la sfasatura a destra di

«vanterà», oltre l'incolonnamento. La componente metadiscorsiva è, in generale, uno degli aspetti semantici che più di frequente mettono in rilievo il lato visivo dei testi, spostando l'attenzione sulla pratica concreta della scrittura.

In questo senso l'autore inserisce chi legge in un processo di ascolto e trascrizione di un linguaggio sulla soglia dello stato di coscienza, che procede per associazioni riordinate e messe in rilievo proprio dalla *mise en page*.

⁸ NIVA LORENZINI, *Il corpo paesaggio*, in Id. (a cura di), *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 145.

⁹ A. ZANZOTTO, *Poesia?*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 1201.

Come si può dedurre dall'esempio appena visto, Zanzotto attribuisce all'interazione fra suono e spazio un valore necessario, ribadito più volte nei suoi interventi critici: «nella poesia ci sono sempre contemporaneamente un momento visivo e un momento fonico, che devono integrarsi per non far perdere qualcosa del fatto poetico»¹⁰.

Questa stessa sinergia diventa fondante nel lavoro di Amelia Rosselli. Per osservare la genesi anche teorica delle associazioni fonico-grafiche nella sua poesia è utile considerare la prova del *Diario in tre lingue*, una raccolta di annotazioni giovanili trascritte sfruttando apertamente le potenzialità associative e per certi versi cognitive

[...]
c'est un fruit (prix)
puit
poire

qui vole au vent
au quatres directions du volant

c'est un puit
c'est un impuissant
un puis sant
un puis (peu)

un puissant

sans direction
sans
illusions

[...]

(R, p. 612)

Va ricordato che la ricerca poetica di Amelia Rosselli procede in parallelo a uno studio strettamente musicale,

dello spazio bianco. Il notevole dinamismo grafico del *Diario* accompagna infatti una generale libertà con cui viene usato e indagato il linguaggio, attraverso le tre lingue dell'autrice: inglese, francese e italiano. In questo sistema la scrittura avanza spesso seguendo ripetizioni modulate di sintagmi e parole, da cui possono nascere incolonnamenti di variazioni, allineate su medesimi campi semantici e valori grammaticali, oppure semplicemente su una lettera identica. La spazializzazione del materiale linguistico manifesta così, in modo simultaneo, un piano sintagmatico composto da possibilità che man mano ridefiniscono la progressione sempre libera e potenziale dei significati.

vicino all'avanguardia postweberiana della scuola di Darmstadt, frequentata dall'autrice¹¹. I principi

¹⁰ A. ZANZOTTO, *Intervento*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 1284.

¹¹ Per un approfondimento sulle relazioni fra studi musicali e poetici in Amelia Rosselli si

formali dei «due mestieri» – poesia e musica – si ibridano portando a risultati che sono un *unicum* nella poesia non solo italiana. In questi allineamenti l'aspetto fonico-acustico è dunque fondamentale non solo dal punto di vista linguistico. Nelle prime ricerche poetiche la lettera veniva considerata infatti un «elemento organizzativo minimo nello scrivere»: «sonora,

[...]
nous sortons alors (lons) sans brides (i King) sans cheval (i King)
 s
 s
douplement
doublement consulté
insulté
double-mentir
double-menton (moron)
 [...]

(R, p. 613)

Questi processi formali sono resi manifesti dall'uso dello spazio bianco. Simili disposizioni spaziali possono però agire in modo quasi subliminale anche nei casi in cui la *mise en page* è compatta, ovvero priva di intervalli grafici. A partire dalla prima raccolta ufficialmente pubblicata, *Variazioni belliche* (1965), Amelia Rosselli impiega un sistema metrico del tutto personale, regolato da principi visivi, ritmici e musicali. Le poesie nella maggior parte dei casi appaiono visivamente dei quadrati o dei rettangoli, composti da una successione di versi della stessa lunghezza fisica, in cui si

ma egualmente “rumore”, creava nodi fonetici (chl, str; sta, biv) non necessariamente sillabici, ed erano infatti soltanto forme funzionali o grafiche, e rumore»¹². Il prossimo esempio mostra in modo chiaro l'autonomia di queste unità minime, attraverso un legame fonico verticale, totalmente astratto, tracciato dalla lettera “s”:

presuppone al contempo una sincronia nei tempi di lettura. Il *cubo* – parola che vuole alludere anche alla profondità del pensiero che si svolge all'interno della forma geometrica – diviene dunque lo spazio per contenere l'accumulo inquieto e iterativo del materiale verbale, che trova così una struttura e una forma di controllo, o più generalmente di consapevolezza¹³.

Si può vedere un esempio da *Variazioni belliche* in cui l'iterazione costruisce un sistema ossessivo che copre tutte le combinazioni fra i sintagmi di una singola frase, con passaggi fonici al

può vedere LAURA BARILE, *Trasposizioni: i due mestieri di Amelia Rosselli*, «California Italian Studies», VIII/1, 2018.

¹² A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, in *L'opera poetica*, cit., p. 184.

¹³ Il sistema metrico adottato dall'autrice viene riassunto, assieme alla sua genesi, nell'importante saggio di autocommento *Spazi metrici*, incluso in appendice alla raccolta *Variazioni Belliche*.

limite dello scioglilingua (le serie verticali sono state evidenziate in grassetto):

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
 tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
 è vero se è vero che **tu** cammini ancora, tutto il
 mondo è vedovo se **tu** non muori! Tutto il mondo
 è mio se è vero che **tu** non sei vivo ma solo
 una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
 dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
 non è che Notte per la tua distanza. Cieca sono
 ché tu cammini ancora! cieca sono che tu cammini
 e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini
 ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.

5

10

(R, p. 179)

I pochi spazi di respiro mentale arrivano solo con le parole non implicate nella ripetizione (i vv. 6-8 e poi l'ultimo), che dunque risaltano apportando un contesto a delle esclamative iniziali che sembrano estratte direttamente dal discorso interiore dell'io. Si introduce con questi versi centrali un'alternanza antitetica fra termini legati alla luce («una lanterna», «nuovo giorno», ma anche «occhi celestiali») e al buio («cieca», «notte», «cieco») dando l'idea di un'intermittenza percettiva nei confronti del mondo, in cui vita, morte e verità si scambiano nella lingua come a dimostrare la loro coesistenza problematica nel reale.

La densità delle variazioni iterative forma serie verticali di lettere, sillabe, o parole, che si dispongono in colonna sullo stesso asse spaziale. Oltre alle ripetizioni identiche che tornano sullo stesso punto del rigo («tutto il mondo è vedovo se è vero», vv. 1, 2; «tutto il

mondo» vv. 2, 4; «cieca», «cieco» vv. 6, 8, 10) si può notare, ai versi 3-6, la colonna del «tu», al centro approssimativo del quadrato; ancora, ai versi 6-9, una serie sulla nasale e in aggiunta la rima interna, allineata graficamente, fra «importanza» e «distanza». Infine una colonna, ai versi 8-11, sulla lettera «c» e la vocale «e». In queste ripetizioni sembra agire una forma d'ordine e di genesi fonico-visiva vicina alle prove svolte nel *Diario in tre lingue*. Si potrebbe dunque dire che la disposizione delle parole all'interno del quadrato non sia del tutto affidata al caso, ma soggetta a una sorta di *alea controllata* trasposta in ambito linguistico. La Rosselli parla, in particolare, di sillabe e timbri «sparsi per il poema a mo' di rime non ritmiche», che creano associazioni «dense e sottili»¹⁴. Lo spazio ancora una volta diventa dunque elemento di ordine strutturale. A livello generale, per casi di questi tipo, è utile riprendere un assunto di

¹⁴ A. ROSSELLI, *Spazi metrici*, cit., p. 188.

Giovanni Pozzi che riassume al meglio la questione:

le misure prosodiche, metriche o talora semplicemente sintattiche possono essere talmente frante e la collocazione dei singoli addendi riuscire così serrata che anche la materia fonica finisce per essere percepita

[...]

Condizionata alla morte essa **rimava** vocabolari tormentosi
con una gran voglia di piangere. **Ma** sciupavo i miei verd'anni
con le mucosa sempre aperta.

5

(R, p. 149)

L'alba si presentò sbracciata e impudica; io
la cinsi di alloro da poeta: **ella** si risvegliò
lattante, **latitante**.

L'amore era un gioco instabile; un **gioco** di
fonosillabe.

5

(*ibid.*, p. 74)

Come si può notare, il secondo esempio contiene un'allusione meta-poetica che rivela la diffusione ordinata del materiale fonosillabico, inteso come stimolo grazie al quale una poesia può avanzare anche seguendo il condizionamento della collocazione dei suoni – o dei rumori, per restare fedeli alla precisione terminologica dell'autrice.

La metapoesia offre l'occasione per chiudere questa breve serie di spunti e considerazioni con un'ultima suggestione, che vorrebbe aprire ad altre forme di verticalizzazione della lettura, qui tralasciate. Si è visto, nonostante i

piuttosto mediante relazioni spaziali di posizione che non relazioni temporali di ricorrenza.¹⁵

Allineamenti, soprattutto anaforici, ritornano, sparsi, in varie poesie dell'autrice. Di seguito altri versi tratti da *Variazioni belliche*:

pochi esempi riportati, quanto lo spazio grafico possa prestarsi a finalità allusive o iconiche facendo risalire in superficie la materialità della pagina. Zanzotto è l'autore che forse più di tutti ha sfruttato queste possibilità nei propri testi, valorizzandone l'apporto semantico. In alcune sue poesie gli indizi di meta-spazialità arrivano a sfruttare il movimento fisico della lettura. È il caso di (*Sono gli stessi*) (*Il galateo in bosco*), dove un verso spostato a destra da una spaziatura, viene collocato subito sotto le ultime parole del precedente, inducendo lo sguardo del lettore – interrotto in sospensione dalla

¹⁵ G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiali*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 11-12.

pausa dell'*enjambement* – ad abbassarsi bruscamente, come se fosse questo stesso la lama della ghigliottina di cui si parla (vv. 18-19). L'ultimo verso, privo di punteggiatura conclusiva, si

allinea sui due versi già citati, menzionando la «testa che rotola giù giù», si potrebbe pensare, oltre lo spazio del testo.

[...]

Oh come riarmo con selezione e contiguità – pertinente glossario 15

oh come sfoglio il catalogo delle novità d'armi – prezzi per ogni borsa

available here astonishing, acquolina in bocca

attonito davvero come sotto scatto di ghigliottina

e poi testa in panier

pur dormendo stravolto su spine 20

pure rattratto nei più sottili e mistici brogli di bosco

per traverse trói tramiti bisettrici

aracneanti a dondolo a sfioro-oro (broli)

sull'invincibile produzione di produzione

Chele chele di transferasi 25

ancora pressanti oranti sù sù

e testa che rotola giù giù

(Z, p. 586)

Alberto Scialò

Scongiurare la fine

Vita estetica e parola etica in Roberto Bolaño

E nonostante tutto, le parole praticavano più l'arte di nascondere che l'arte di svelare. O forse svelavano qualcosa. Che cosa?, le confesso che non lo so.

ROBERTO BOLAÑO, 2666

1. Uno scrittore di transizione

Roberto Bolaño è ormai universalmente riconosciuto come uno dei massimi scrittori della narrativa contemporanea mondiale. Negli ultimi trent'anni la scena letteraria internazionale ha visto crescere esponenzialmente la fama dello scrittore cileno che si è imposto come pilastro della letteratura globale del XXI secolo. Infatti, pur avendo vissuto nel nuovo millennio per poco più di tre anni (muore nel 2003, poco più che cinquantenne, per insufficienza epatica mentre era in attesa per un trapianto di fegato), Bolaño continua ad influenzare prepotentemente l'immaginario dei lettori e degli scrittori dei giorni nostri. Quest'influenza negli anni ha assunto la forma di una vera e propria mitografia para-istituzionale: stencil, murali, volumi celebrativi, foto e interviste inedite, hanno iniziato a proliferare dopo la sua morte, alimentando l'immaginario etico ed estetico che già lo scrittore aveva

contribuito a fondare e che, forse troppo spesso, ha deformato molti aspetti delle implicazioni esegetiche delle sue opere. Quando la mitografia popolare, infatti, si istituzionalizza, diventa allora banalizzabile e il senso ne viene distorto. Di conseguenza, per compiere una lucida analisi del corpus letterario di questo autore, imprescindibile per la comprensione della letteratura di fine millennio (e dell'inizio di quello successivo), bisogna incrinare il più possibile la stratificazione mitografica che lo avvolge e confrontarsi con gli aspetti più nudi dei suoi testi; ovviamente, fin quando ciò è possibile, fin quando cioè, mitologia etica e creazione estetica non risultino totalmente indissolubili all'interno della riflessione poetica.

Probabilmente, per iniziare a parlare dell'opera di Bolaño, si può considerare l'operazione che Raffaele Donnarumma compie nel suo studio intitolato *Ipermodernità*, con la quale colloca il cileno, insieme a David Foster Wallace, in una «zona di transito»¹ che segna il passaggio

¹ RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 109.

dalle modalità artistiche postmoderne ormai in esaurimento, alle tendenze del nuovo millennio. In effetti, il ruolo di “scrittore di transizione” ben si addice a descrivere la valenza culturale di Bolaño, soprattutto se si considera, da un lato, la robusta tendenza alla derealizzazione e all'utilizzo di quelle che Donnarumma chiama «strategie di irrisione del senso»² e, dall'altro, l'inesauribile necessità di sperimentazione narrativa, tramite la quale Bolaño ha cercato di innovare la duratura lezione dei grandi maestri sudamericani, Borges e Cortázar, non individuando però il principio ordinatore dei suoi testi nella costruzione di vorticosi universi labirintici, volti alla testualizzazione del mondo circostante, bensì nell'indagine ostinata della realtà, nonostante l'ormai evidente impossibilità di sintesi.

Nel solco tracciato da questa prospettiva, lo scopo di questo saggio è, quindi, quello di soffermarsi sulla funzione traghettrice svolta da Bolaño, rapportandone la produzione all'ambiente socio-culturale di fine secolo, saturato da un senso di esaurimento imminente, cercando di individuare quale ruolo può occupare la letteratura nella percezione del mondo di uno scrittore che si sente ai confini ultimi della storia, e mostrare che proprio l'esercizio della letteratura risulta essere il mezzo per saltare il vuoto della fine e proiettarsi verso ciò che c'è dopo.

2. Fine della storia, postdittatura e letteratura dell'apocalisse

Della fine, del fatto che qualcosa si sta gradualmente esaurendo, nell'esperienza

letteraria di Bolaño si può parlare in diversi modi. Il primo, e più immediato, è la sua biografia. Infatti, pur essendo stato principalmente un poeta per gran parte della sua vita (dell'avanguardia infrarealista della metà degli anni Settanta, alle poesie della permanenza catalana scritte tra gli anni Ottanta e il 1998, confluite nella raccolta *I cani romantici*, che rappresentano una vera e propria fucina di temi e spunti per *I detective selvaggi*) Bolaño si è imposto al pubblico e alla critica per la sua produzione narrativa, la quale ha occupato unicamente gli ultimi dieci anni della sua vita. Questo dato è indicativo poiché ci costringe a priori a tenere in conto che, il Bolaño che più ha influito sul panorama culturale è un uomo malato (la cirrosi epatica gli era stata diagnosticata nel 1992), che ha ormai familiarizzato con l'idea che la sua vita stia per concludersi. Ciò, quindi, ci permette di compiere alcune considerazioni riguardo le opere che occuparono gli ultimi anni della sua vita, rilevando l'aura da messaggio definitivo ma intrinsecamente incompleto che le attraversa, o ad esempio, interpretando catarticamente l'uscita di scena di Arturo Belano, alter ego ricorrente dell'autore, alla fine della seconda sezione de *I detective selvaggi*. Ma di certo più interessante è discutere del contesto storico che partorisce le due opere che caleranno il sipario sulla sua carriera letteraria, nonché sulla sua vita.

In questo senso non si può ignorare il dittico “fine del secolo/fine della dittatura” che percorre e sottende tutta la produzione di Bolaño. Per il primo termine

² *Ivi*, p. 111.

del sistema, bisogna considerare che il crepuscolo del secolo che sta finendo getta gli ultimi raggi di luce su un intero millennio di storia umana: Fukuyama teorizza la *fine della storia*, il raggiungimento del culmine della società umana, del suo assetto politico-sociale, un limite invalicabile oltre il quale non si può più andare, un limite che significa esaurimento o regressione. Nonostante questo mito sia stato prontamente smentito dal corso degli eventi (probabilmente anche prima del fatidico 11 Settembre), difficilmente può essere trascurato in un bilancio generale del periodo storico e della consapevolezza generalizzata della necessità di confrontarsi con la fine di un'era. Per parlare del secondo, bisogna ricordare che nel 1990 termina il regime dittatoriale di Pinochet in Cile, ponendo il problema di una riflessione approfondita sulla memoria e sulla narrazione di un periodo storico che ha sfigurato un paese e milioni di esistenze. Il connubio di questi due aspetti genera un clima culturale di diffusa malinconia che, secondo una dinamica tratteggiata da Paula Aguilar, diventa una posizione intellettuale, presentandosi «come possibilità estetica incarnata nella percezione disincantata di congetture storiche e racconti della storia, come visione del mondo segnata dalle cadute di fine secolo/fine dittatura»³, dalla quale deriva inesorabilmente «il rovescio

di una letteratura ottimista dalle tonalità eroiche, [...] una narrativa di fine secolo attraversata dal fallimento delle grandi narrazioni: il notturno, la malinconia e il crepuscolo come simboli del presente»⁴.

Allora, è solo davanti alla fine della società, alla dissoluzione di ogni sistema socio-politico in un vortice di violenza e malinconia, che possiamo spiegarci perché Edmundo Paz Soldán parla di «letteratura e apocalisse»⁵, ponendo l'attenzione sull'apocalisse culturale che sottende l'opera di Bolaño, il cui esito più immediato è l'articolazione di un mondo scosso da una sorta di violenza congenita, come se questa fosse stata l'unica cosa in grado di resistere alla disgregazione della realtà. Simulacro della marcescenza del mondo, può essere considerata la città di *Santa Teresa*, luogo simbolicamente importante de *I detective selvaggi* e perno intorno alla quale ruota tutta la struttura di *2666*. Le cinque parti indipendenti che compongono l'enorme romanzo, infatti, vedono ruotare una serie di personaggi di varia natura – poliziotti, giornalisti, critici letterari, intellettuali, operai e prostitute – intorno a due assi fondamentali: la ricerca di uno sfuggente scrittore tedesco conosciuto con il nome d'arte di Benno von Arcimboldi, considerato come uno dei più grandi geni letterari del Novecento e l'assassinio seriale di oltre duecento donne nel corso degli anni

³ PAULA AGUILAR, «Povera memoria la mia». *Letteratura e malinconia nel contesto della postdittatura cilena*, in *Bolaño selvaggio*, a cura di Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau, traduzioni di Marino Magliani e Giovanni Agnoloni, Torino, Miraggi, 2019, p. 105.

⁴ *Ibidem*.

⁵ EDMUNDO PAZ SOLDÁN, *Roberto Bolaño: letteratura e apocalisse*, in *Bolaño selvaggio*, cit., p. 17.

Novanta nella città di Santa Teresa, luogo nel quale tutte le storie andranno a congiungersi. Posta in un luogo simbolico, come il confine tra Stati Uniti e Messico, nel quale avviene una brusca transizione, nel giro di pochi chilometri, tra primo e terzo mondo, evidenziando lo squilibrio costante della realtà che si cerca di rappresentare, e delineandosi come una sorta di spazio selvaggio nel quale non vige alcuna legge morale, Santa Teresa è completamente in balia di quella parte d'umanità spregevole il cui «modo di concepire il mondo è la morte della società contemporanea»⁶, ma che sembra effettivamente l'unica rimasta. Un tipo di umanità che decreta la «sconfitta della legge, della civiltà»⁷ – dal momento che «l'impossibilità di sottrarsi ai pregiudizi sessisti e razzisti ha una relazione diretta con l'impossibilità di risolvere i crimini»⁸ – diventando, di conseguenza, lo sbocco ideologico di tutto il XX secolo. Ciò è lampante in alcune pagine perturbanti della quarta sezione dell'opera (*La parte dei delitti*), come quella nella quale un manipolo di poliziotti si raduna in una tavola calda per la colazione dopo una notte di indagini, intrattenendosi con una lunga serie di barzellette sessiste (enumerate in modo quasi cinico dall'autore per provocare un forte senso di disgusto), o come quella che descrive la violenza di gruppo che, ancora una volta, dei poliziotti compiono nei confronti di alcune prostitute arrestate: distinguere i poliziotti dagli assassini, la legge dal

crimine, il bene dal male, non è più possibile:

Nelle altre celle i poliziotti stavano violentando le puttane della Riviera. Ciao, Lalito, disse Epifanio, ti unisci alla baldoria? No disse Lalo Cura, e tu? Nemmeno io disse Epifanio. Quando si stancarono di guardare uscirono tutti e due a prendere il fresco in strada. Cos'hanno fatto quelle puttane, chiese Lalo. Sembra che abbiano liquidato una compagna, disse Epifanio. Lalo rimase in silenzio. La brezza che soffiava a quell'ora per le strade di Santa Teresa era davvero fresca. La luna, piena di cicatrici, splendeva ancora nel cielo.⁹

Quello che vede e rappresenta Bolaño, quindi, è un mondo polimorfo, di confini sfumati e indistinzioni. Un mondo che, sulla soglia della fine, vede le sue certezze disperdersi in un vortice di significati inafferrabili e sensi discordanti.

3. Vita artistica e detective

Interrogandoci riguardo la funzione effettiva che Bolaño attribuisce alla letteratura (e alla scrittura), è utile partire da uno spunto critico che permette di compiere alcune considerazioni interessanti.

Rodrigo Fresán, in un saggio intitolato *Il samurai romantico*, riporta un passaggio di un'intervista in cui Bolaño espone la sua visione della letteratura con una delle iperboliche metafore che gli sono proprie.

La letteratura somiglia molto alla lotta dei samurai, ma un samurai non combatte

⁶ *Ivi*, p. 25.

⁷ *Ivi*, p. 26.

⁸ *Ivi*, p. 10.

⁹ ROBERTO BOLAÑO, *2666*, traduzione di Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2008, p. 436.

contro un altro samurai: combatte contro un mostro. Generalmente, poi, sa che sarà sconfitto. Avere il coraggio, sapendo fin da prima che sarai sconfitto, e uscire a combattere: questa è letteratura.¹⁰

Successivamente Fresán riflette su questa citazione:

l'opera di Bolaño [...] è una di quelle che meglio obbliga [...] a una quasi irrefrenabile necessità di leggere, scrivere e intendere questo lavoro come un estremo combattimento, un viaggio definitivo, un'avventura dalla quale non c'è ritorno, perché termina solo quando si esala l'ultimo respiro e si annota l'ultima parola.¹¹

A questo punto bisogna considerare che, per quanto i due passi siano contaminati dall'aura mitica creatasi intorno alla figura di Bolaño, o che comunque offrano una visione poetica della scrittura all'estremo dell'autore, oltrepassando la coltre di mitografia è possibile evidenziare un dato sensibile: l'inscindibilità della componente etica da quella estetica in un'analisi della letteratura del cileno. Istituire un rapporto dialogico fra queste due istanze, capire come lavorano e come interagiscono è, infatti, la chiave per svelare i significati più profondi dell'operazione poetica di Bolaño e comprenderne gli aspetti più moderni.

Dall'opera di Bolaño, emerge prepotentemente l'idea che l'arte estendendosi, estremizzandosi, inglobando qualsiasi cosa e connotandosi come unico motore della vita dei personaggi, paradossalmente perda qualsiasi autoreferenzialità:

diventa un modo di stare al mondo e processare la realtà. La vita viene concepita principalmente come "vita artistica", intesa non come chiusura estetica esclusiva, alla maniera del *dandy* dell'esteta, bensì come via per aprire un'indagine sul mondo del più ampio raggio possibile. Bolaño nei suoi scritti parla di arte, ma soprattutto di letteratura, ricercando l'essenza del reale per interpretarlo e, difatti, non è possibile limitare le lunghe digressioni di natura quasi saggistica, strabordanti di nomi di opere e autori di qualsiasi provenienza geografica o culturale, ad un mero gioco di specchi, ma parlare di letteratura diventa un modo per parlare di esseri umani. Basti pensare a due passi chiarificatori de *I detective selvaggi*. Nel primo, l'eccentrico poeta omosessuale Ernesto San Epifanio riscrive un canone poetico transnazionale nel quale confluiscono anche diversi poeti italiani (Pavese, Sanguineti, Leopardi, Montale, per citarne alcuni), usando categorie molto peculiari che, evidentemente, valicano il semplice giudizio estetico per ricercare significati di altra matrice.

Nell'immenso oceano della poesia distingueva varie correnti: frocioni, froci, frocetti, checche, culi, finocchi, efebi e narcisi. Le due correnti maggiori, tuttavia, erano quelle dei frocioni e dei froci. Walt Whitman, per esempio, era un poeta frocione. Pablo Neruda, un poeta frocio. William Blake era, senz'ombra di dubbio, un frocione, e Octavio Paz un frocio. Borges era un efebo, cioè poteva

¹⁰ Cit. in RODRIGO FRESÁN, *Il samurai romantico*, in *Bolaño selvaggio*, cit., p. 255.

¹¹ *Ivi*, p. 256.

diventare all'improvviso frocione e all'improvviso rivelarsi semplicemente asessuale.¹²

Nel secondo, Bolaño dedica un intero capitolo della sezione mediana dell'opera (nella quale vengono raccolte quasi cinquecento pagine di testimonianze fittizie che ricostruiscono asistematicamente la vita dei due protagonisti, Arturo Belano e Ulises Lima) alla voce di un manipolo di scrittori, esponenti di diverse correnti, presenti alla Fiera del libro di Madrid del 1994, riflettendo sullo stato di asservimento alle regole del mercato della letteratura e degli intellettuali del tempo: in uno scenario del genere, anche il poeta Pelayo Barrendoain, affetto da diversi disturbi psichici, riflette sul fatto che sia la sua stessa malattia a dargli successo e guadagno, poiché è ciò che attira i suoi lettori, «quelli a pezzi, quelli massacrati»¹³ e alimentati dalla sua follia.

Bolaño quindi, parla molto spesso di letteratura, ma soprattutto di vita letteraria. Nelle sue opere assistiamo ad un proliferare di personaggi artisti, spesso posti ai limiti della società, che come modo di vivere conoscono soltanto la vita artistica. Inseguendo l'arte, inseguendo quel sogno che l'autore esplica nella poesia *I cani romantici*¹⁴, che apre la raccolta omonima, essi fanno esperienza del mondo, indagano e riflettono su dinamiche che trascendono l'ambito artistico. I due protagonisti de *I detective selvaggi* si mettono in viaggio per le aride strade del

deserto del Sonora alla ricerca della fantomatica Cesárea Tinajero, poetessa fondatrice del movimento *realvisceralista*, di cui i due si proclamano nuovi pionieri. Quando la trovano ne causano la morte e rimangono condannati a vagare per il resto delle loro vite orfani di un riferimento, poetico ed etico, e di un sogno. Infatti con la morte di Cesárea (posta nell'ultima sezione, cronologicamente precedente alla seconda, come chiave di lettura finale di tutto ciò che verrà dopo), ma più probabilmente con la visione dell'oceano di solitudine e rimpianti in cui si è arenata la rivoluzione che essa ha tentato, svanisce anche l'utopia poetica che avevano costruito. La morte della poetessa sarà l'evento che darà il via al lungo vagabondare dei due *realvisceralisti*, che continueranno a inseguire per anni qualcosa che sanno non esistere, consapevoli della vanità della loro ricerca.

Sulla falsa riga di Arturo Belano e Ulises Lima, i quattro critici protagonisti de *La parte dei critici*, prima sezione di *2666*, dedicano tutta la loro carriera accademica, ma anche tutta la loro vita, allo studio della produzione di Benno von Arcimboldi. Per caso, grazie alle informazioni di uno studente messicano, riescono a capire che lo scrittore si trova proprio a Santa Teresa e, tre di loro, decidono di intraprendere un viaggio alla volta del paese centroamericano. Dopo svariati mesi di permanenza, in cui la ricerca infruttuosa della sfuggente

¹² R. BOLAÑO, *I detective selvaggi*, traduzione di I. Carmignani, Milano, Adelphi, 2014, p. 96.

¹³ *Ivi*, p. 559.

¹⁴ Riporto qui i versi più significativi ai fini

della presente trattazione: «A quel tempo avevo vent'anni | ed ero pazzo. | Avevo perso un paese | ma guadagnato un sogno». (ID., *I cani romantici*, traduzione di I. Carmignani, Roma, SUR, 2018, p. 7).

personalità di Arcimboldi passa in secondo piano, sopraffatta dal vortice di esperienze in cui vengono avviluppati i protagonisti, una di loro, Liz Norton, decide di andare via, capendo di essere innamorata del critico rimasto a casa, Piero Morini, e i due reduci, Pellettier e Espinoza, in procinto di ripartire per l'Europa, si fermano davanti alla consapevolezza del fallimento della loro ricerca; ci sono andati vicino, non ci andranno mai più vicino, e questo deve bastargli. «Arcimboldi è qua», disse Pellettier, «e noi siamo qua, e non gli arriveremo mai più vicino di così»¹⁵. Proprio come Lima e Belano, i due critici devono arrendersi davanti all'insolvenza (o alla riuscita misera) della loro inchiesta, la quale non li vedrà mai arrivare al raggiungimento della verità.

In quest'ottica, assume allora un ruolo rilevante la costruzione da *detective story* che hanno i testi di Bolaño, i quali ruotano spesso intorno ad un enigma da risolvere, facendo emergere la figura tutta concettuale del detective, poiché quasi sempre a rivestirla sono dei letterati. Il detective, colui che ricerca e indaga sulla verità in una realtà che assume dei connotati sempre più opachi, si sovrappone all'artista (secondo una dinamica non completamente nuova, tanto che volendo è possibile riscontrarne un archetipo addirittura nel componimento di Baudelaire *Una martire*, nel quale il poeta descrive una sorta di scena del crimine,

metaforizzando la degenerazione della nuova realtà di cui egli è testimone). Da elemento unificante, nei meccanismi del giallo classico, il detective diventa colui che assiste alla dissoluzione e ne prende atto, l'enigma del suo tempo non può essere risolto, tutto ciò che rimane è lo sforzo dell'indagine; ed è significativo che a compierlo siano proprio degli intellettuali, molto spesso proprio degli scrittori.

4. La parola per quello che viene dopo

Avviandoci verso la conclusione, è interessante notare che la ricaduta formale di questo sostrato morale volto all'indagine perenne del mondo, prenda corpo nella produzione di quelli che potremmo definire veri e propri romanzi-fiume, delle macchine narrative rizomatiche che si protraggono per svariate centinaia di pagine, capaci di inglobare una quantità impressionante di materiali e modalità narrative. Le creature di Bolaño, infatti, sono scandite da un'incessante necessità di ricerca che si esplica nella costante tendenza alla digressione. Come suggerisce Carlo Tirinanzi De Medici,

in questi romanzi la lunghezza è un elemento essenziale per permettere di rappresentare il mondo in cui ci muoviamo: un mondo enorme e dispersivo, entro cui i personaggi si perdono, in cui le storie si moltiplicano e s'intrecciano secondo un principio di pluralità e coesistenza sincrona.¹⁶

¹⁵ ID., 2666, cit., p. 180.

¹⁶ CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Mondo epico e mondo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in *L'epica dopo il moderno (1945 - 2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, Pisa, Pacini, 2017, p. 64.

Di conseguenza, stride ma non risulta inadeguato passare, nel giro di poche pagine, dalla descrizione cronachistica di decine di omicidi ai consigli per una sana alimentazione impartiti da una cartomante in un programma televisivo, o da paragrafi dominati dalle informazioni riguardanti *Animali e piante del litorale europeo* (il primo libro mai letto da Arcimboldi), alla descrizione della seconda guerra mondiale. Veri e propri disegni geometrici che tentano di ordinare il canone filosofico europeo o riflessioni riguardanti i *ready made* di Duchamp (entrambi in *La parte di Amalfitano*), convivono con inserti metanarrativi e lunghe narrazioni che si incastrano all'interno dell'esoscheletro principale, come quella riguardante lo scrittore fittizio Boris Ansky. Massimalisticamente, la scrittura di Bolaño tende a saturare l'orizzonte del lettore con la parola, l'unico strumento adattato a scandagliare le pieghe della realtà. La parola consente l'esplorazione di un mondo ormai disorganico, quindi non stupisce che il soggetto della rappresentazione risulti ineluttabilmente deformato. I personaggi, soprattutto quelli di *2666*, vivono una realtà costantemente esposta al rischio di rarefarsi, in cui si aprono sistematicamente squarci onirici che sembrano trascenderla. I connotati si deturpano, le azioni si estremizzano (come quella del pittore Edwin Johns, che si amputa la mano con cui dipinge e la pone sulla sua ultima opera per raggiungere gloria e denaro) e nel reale si

formano spazi di illogicità pura, basti pensare alla voce con cui Amalfitano dialoga per gran parte della sezione dedicata agli, o ai sogni e alle visioni che assalgono tanti altri personaggi.

Come nota, infatti, Peter Elmore, il realismo di Bolaño si muove «su un piano che non è meramente empirico, ma anche simbolico e psichico»¹⁷ e di conseguenza «il mostruoso non è una deformazione soggettiva del reale, ma la sua forma più arcana e terribile»¹⁸. Testualizzare il mondo allora, non è più, alla maniera postmoderna, un meccanismo deformante concepito intrinsecamente alla rappresentazione, volto alla creazione di strutture labirintiche che esauriscono in loro stesse il proprio senso, ma è rappresentazione pura: presa di coscienza di una realtà polimorfa sino alla radice. Dunque, è quest'indagine ostinata, al cui servizio pone tutta la sua opera, ad essere l'aspetto più significativo nell'ambito di una proiezione dell'esperienza letteraria di Bolaño verso il terzo millennio, «è in questa ricerca incessante, vana e necessaria che sta il vero senso della sua modernità»¹⁹. La valenza culturale di Bolaño, in conclusione, sta nell'essersi riuscito a confrontare con la dissoluzione di una realtà ormai impossibile da circoscrivere, non approdando a conclusioni nichiliste, ma anzi, trovando nello sforzo di sintetizzare ciò che è ormai definitivamente franto, una via da percorrere, un modo di esplorare l'apocalisse nel tentativo stesso di scongiurarla.

¹⁷ PETER ELMORE, *2666: l'autorialità al tempo limite*, in *Bolaño selvaggio*, cit., p. 232.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ JUAN ANTONIO MASOLIVER RODENAS, *Parole contro il tempo*, in *Bolaño selvaggio*, cit., p. 273.

Federica Zigarelli

Ideologie della morte nella cultura indoeuropea

La lingua è un sistema dotato di una varietà di significanti e significati, attraverso i quali ciascun popolo esprime una diversa visione del mondo. Ogni comunità umana possiede infatti un proprio sentire, una propria percezione della realtà che si riflette inevitabilmente nella componente linguistica.

La diversa percezione dei dati dell'esperienza e la conseguente varietà linguistica si riscontrano in molti campi della vita quotidiana, non solo sincronicamente, ma anche diacronicamente. Nel mondo classico esistevano ideologie complesse – oggi scomparse o semplificate – che necessitavano di una ramificazione linguistica: un esempio calzante è la diversa percezione dei colori nel mondo antico, in cui si prediligeva il criterio della luminosità e della brillantezza piuttosto che quello della tinta adoperato oggi. Per questo il latino distingueva tra *candidus* e *albus* e tra *niger* e *ater*, due tipologie di bianco e di nero contraddistinte da un diverso grado di lucentezza, criterio che si è ormai perso con un conseguente

livellamento dei colori in base alla sola tinta o a seconda del croma¹. «L'it. 'nero' continua il lat. *nigru(m)*, ma il suo contenuto noetico è diverso: in latino *niger* si oppone ad *ater* per il tratto distintivo della brillantezza; in italiano l'opposizione è neutralizzata. Dunque l'it. 'nero' dà indicazioni falsate per la ricostruzione della nozione latina del colore»².

Un fenomeno simile emerge nella sfera semantica della morte, la cui percezione all'interno della cultura indoeuropea sembra essere particolarmente complessa.

1. Attraversare la strettoia

Il lavoro di Romano Lazzeroni³, linguista purtroppo venuto a mancare recentemente, ha contribuito a far luce sull'ideologia indoeuropea della morte, organizzata come un sistema binario che distingue da un lato la morte naturale, a cui l'uomo giunge in vecchiaia dopo il corso naturale della propria esistenza, dall'altro la morte violenta, prematura, causata da

¹ Altri esempi di antica segmentazione semantica si possono rintracciare nella tripartizione greca della nozione di amore (*φιλία*, *ἀγάπη*, *ἔρως*) o nella griglia latina della nozione di età: *senex* e *iuvenis* per esseri umani, *novellus* e *vetulus* per essere animati non umani e infine *novus* e *vetus* per esseri inanimati; griglia poi

semplificatasi in italiano (vecchio/anziano – nuovo/giovane) e in spagnolo (*joven/nuevo* – *viejo*), cfr. Pfister Lupis 2001, tabella a p. 158.

² Lazzeroni 1998, p. 5.

³ “Immortalità degli dèi e immortalità degli uomini: il nettare e l'ambrosia e la nozione indoeuropea della morte”, in *Ibid.*, pp. 65-80.

forze esterne, come uccisione, suicidio, condanna e in un primo momento anche malattia, quest'ultima contraddistinta da notevoli problemi di interpretazione.

La duplicità indoeuropea della morte emerge in latino attraverso una chiara segmentazione linguistica, per cui le due differenti tipologie sono esplicate da due significanti corrispettivi: la morte naturale è definita *mors*⁴, mentre quella prematura e violenta è chiamata *nex*. Tale bipartizione non è più sentita lessicalmente nella nostra lingua, che tuttavia conserva ancora alcuni residui di *nex*, come in *necrosi*, *necrologio*, *necrofilia*⁵. La radice indoeuropea di *mors* è **m̥rt-*, quella di *nex* è **nek-*⁶. La segmentazione lessicale presente in latino non è così netta in altre lingue classiche, che declinano invece forme più vaghe ad ambedue i significati:

⁴ Il sostantivo italiano 'morte', attestato da circa il 1224, ha vari corrispettivi nelle altre lingue romanze: il francese *mort* compare sia come sostantivo sia come aggettivo a partire dal X secolo (cfr. Dauzat 1938 s.v. *mort*), in rumeno si trova *moarte*, in spagnolo *muerte*, in portoghese *morte*, tutti derivati dall'accusativo *mortem* del sostantivo latino *mors*. Al di fuori della Romania, nell'area celtica si ha l'irlandese *mart*.

⁵ Da notare che in italiano per indicare specificamente una morte violenta non esiste più alcun derivato di **nek-*, ma si presentano sostantivi come omicidio e suicidio. Essi sembrano tuttavia far leva più sull'agente della morte violenta che sulla morte violenta in sé: *homicidium* (da *homo* e *caedo*) indica l'uccisione di un essere umano da parte di un altro essere umano, suicidio è invece un prestito dal francese *suicide*, coniato solo in età moderna per analogia con *homicidium* ed entrato nella lingua italiana nel XVIII secolo per indicare chi volontariamente fa violenza su sé stesso.

⁶ «Mort [...] par opposition à *mors*; le sens de

si pensi al sostantivo *θάνατος*, usato nel mondo ellenico indifferentemente per la morte naturale e la morte violenta. Ciononostante le stesse radici indoeuropee di *nex mors*, **neke* **m̥rt*, hanno lasciato in greco antico tracce residuali come in *νέκυσ*, *νεκρός* 'morto, cadavere' e *βροτός* 'mortale'.

Tra le due parole latine *nex* sembra essere quella più marcata semanticamente, mentre in *mors* è connaturata una maggiore polisemia⁷: «*mors* indica la morte in generale, senza riguardo alla causa che la provoca»⁸; fin dalle attestazioni più antiche *mors* compare in effetti anche nel significato di 'morte violenta', lì dove ci si aspetterebbe invece l'adozione di *nex*⁹. Al contrario, *nex* fin dalle prime occorrenze presenta uno spettro semantico molto più specializzato nel significato di 'morte

'mort naturelle' n'apparaît qu'à l'époque impériale. Mot racine désignant une activité (par opposition à *mors*, qui désigne plutôt un état); de là le genre animé et féminin», Ernout Meillet 1959 s.v. *nex*.

⁷ Per il fenomeno di polisemia e la sua importanza nei mutamenti semantici cfr. Durkin 2009, pp. 225-227: una parola polisemica ha di solito un «prototypical meaning» e accanto un altro significato più marginale. Nell'evoluzione diacronica della parola polisemica può accadere un ribaltamento dei due elementi e con esso un fenomeno di slittamento semantico.

⁸ Lazzeroni 1998, p. 70.

⁹ Sembrerebbe che i due termini inizino a confondersi soprattutto a partire dall'età imperiale: cfr. Ov. *Met.* XIII 462-464, dove Polissena riferendosi al suo imminente sacrificio usa per due volte *mors* e una volta *nex*; Sen. *Phaedra* 854-855, qui si parla del suicidio di Fedra prima come *nex* e poi come *mors*. «*Nex* diventa sinonimo di *mors* solo in età imperiale», Lazzeroni 1998, p. 70.

violenta', diventando sinonimo di *mors* solo a partire dall'età imperiale, probabilmente per attrazione semantica di *mors* stessa oppure semplicemente per un fenomeno di estensione semantica.

La distinzione semantica tra morte naturale e morte violenta è ben attestata, oltre che in latino, anche nei testi vedici, dove si legge: «[...] proprio destinata a te, o vecchiaia, questa persona cresca; *non le nuocciano le altre morti che sono cento* [...] Mitra e Varuṇa soccorritore concordemente facciano di lui *uno che muore di vecchiaia*»¹⁰. Le altre morti, ovvero quelle innaturali, «sono cento», ma l'unica preferibile è quella che giunge con la vecchiaia, alla fine del tempo che è stato concesso a ciascun mortale.

La ricerca di Lazzeroni sull'ideologia indoeuropea della morte prende avvio dall'analisi del sostantivo *νέκταρ* per comprendere il significato della sua distinzione rispetto all'*ἀμβροσίη*.

I due alimenti degli dèi – che altrimenti si distinguono dai mortali proprio in quanto 'esseri che non mangiano' – sono appunto il nettare e l'ambrosia¹¹. Il fatto che la lingua greca descriva il cibo degli dèi con due sostantivi differenti fa supporre che si trattasse di due alimenti diversi, o almeno in origine percepiti

come tali: già Omero tuttavia sembra aver perso questa consapevolezza, dal momento che non specifica mai quali siano le effettive differenze tra i due elementi nutritivi. Si è pensato che la distinzione fosse da ricercare nella consistenza: un alimento sarebbe stato allo stato liquido, l'altro allo stato solido. Quest'ultima ipotesi non è condivisa da Lazzeroni, probabilmente in quanto tentativo razionalizzante del mito: «gli aedi non avevano un'idea precisa della natura delle due sostanze e, del resto, ambedue si instillano facendole gocciolare»¹². Del resto le fonti antiche sembrano abbastanza confuse su questo dettaglio:

in alcuni casi, è il nettare a essere presentato come bevanda, mentre l'ambrosia costituisce il cibo solido; è così, per esempio, nell'episodio dell'*Odissea* in cui Hermes fa visita a Calipso per ingiungerle di lasciar partire dalla sua isola Ulisse: nell'accoglierlo, la dea è detta 'allestire una tavola colma di ambrosia' e 'mescolare il rosso nettare'. Vi sono tuttavia circostanze in cui è al contrario l'ambrosia a essere il liquido e il nettare il cibo.¹³

In realtà la vera differenza tra i due alimenti si denota proprio dalla diversa radice linguistica, il *νέκταρ* è legato alla base **nek*, mentre l'*ἀμβροσίη* alla base **mrt*. In particolare l'etimologia di *νέκταρ*

¹⁰ AV II 28, 1-2.

¹¹ «*Les dieux sont à jeun.* [...] Comme il y a pâtre d'éphémère, il existe une nourriture et une boisson d'immortalité. Qui en a l'usage ou réussit à se les procurer devient dieu, s'il ne l'est pas encore. [...] Au sommet de l'Olympe, quand la table est dressée, les dieux sont donc tout à la fois ceux qui, nourris de nectar et d'ambrosie, mangent des mets d'immortalité et ceux dont le corps immortel, ignorant la faim, n'a nul besoin

de manger», Vernant 1989, pp. 17-19.

¹² Lazzeroni 1998, p. 75.

¹³ Pepe 2020, p. 107. Il riferimento a Hom. è *Od. V 92-93*. Su altre circostanze in cui l'ambrosia è il liquido e il nettare il cibo cfr. rispettivamente Sapph. fr. 141 Lobel-Page e Alc. fr. 42 Page. L'ambrosia è spesso descritta come un unguento (quindi di consistenza liquida o semiliquida), adoperato per rendere immortale chi per natura non lo è.

presenta dei risvolti significativi per l'interpretazione dell'ideologia indoeuropea della morte. Il sostantivo si basa infatti su due elementi: **nek* 'morte violenta' e **ter* 'attraversare', di qui il significato letterale 'ciò che fa attraversare la morte violenta'. Dunque «il nettare sarebbe la pozione magica che 'fa attraversare' e perciò vincere (o che 'attraversa' e perciò vince) la morte»¹⁴.

Nella storia della parola *νέκταρ* entra quindi in gioco una metafora – l'attraversamento della morte – probabilmente di matrice indoeuropea¹⁵: ciò risulta più chiaro se si considera che la medesima immagine è frequentemente attestata nel sanscrito vedico. In sanscrito è ricorrente la metafora che accosta le entità dannose a delle strettoie difficili da attraversare, laddove invece le entità benefiche sono paragonate a degli slarghi. Nel RgVeda si legge: «egli attraversa l'ostilità come una strettoia»; «possiamo noi attraversare ostilità, strettoie, pericoli»¹⁶. Nell'Atharvaveda: «quante e quali siano queste erbe sulla terra esse, dalle mille foglie, *mi liberino dalla morte, dalla strettoia*»; «con questa poltiglia di riso *possa io attraversare la morte*»¹⁷. Inoltre esattamente come il nettare in greco, il soma in sanscrito sembra legato alla medesima

metafora dell'«attraversamento della morte»: «bevuto, sii benefico al nostro cuore, o succo di soma, caro come un padre al figlio, come un amico all'amico, tu sapiente dalla vasta parola. *Porta, o soma, la nostra vita al di là [degli ostacoli] perché viviamo*»¹⁸. Quindi «una delle strettoie è la morte», ma allo stesso tempo «non tutte le morti in vedico sono configurate come 'strettoie'. [...] quella che si vince 'attraversandola' non è la morte naturale, ma la morte prematura provocata da forze ostili»¹⁹, poiché solo quest'ultima tipologia di morte viene percepita come 'innaturale', in quanto non causata dalla vecchiaia e dal momento che si configura come un'interruzione del tempo assegnato a ciascun mortale. La morte che quindi è messa in gioco nella metafora vedica è la *nex*, la morte violenta e prematura.

Concordemente con Lazzeroni, bisogna notare che quello dell'«attraversamento della morte» è un quadro metaforico comune per il greco antico e per il sanscrito, ma su livelli differenti: nel contesto culturale vedico la metafora è ben attestata e viva, mentre nel greco antico essa sembra trasparire solo in forma fossilizzata attraverso il sostantivo *νέκταρ*, il che fa presupporre che anche il mondo

semantica della morte (sfera astratta), grazie alla nozione indoeuropea di fondo che assimila le entità negative (in questo caso la morte prematura) a luoghi stretti e difficili da attraversare.

¹⁴ RV VI 2, 4; RV VI 2, 11.

¹⁵ AV VIII 7, 13; AV IV 35, 1-6.

¹⁶ RV VIII 48, 4. «Il soma fa, come il nettare, 'attraversare la morte'», Lazzeroni 1998, p. 67.

¹⁷ Lazzeroni 1998, pp. 67-68.

¹⁴ Lazzeroni 1998, p. 65.

¹⁵ Sembra qui presentarsi il fenomeno di cambiamento semantico che Durkin classifica come metafora: «a term is taken from one sphere, usually a more concrete one, and applied in a new one, usually a more abstract one. [...] these metaphorical uses [...] are motivated by an underlying conceptual metaphor», Durkin 2009, p. 241. In questo caso una radice indoeuropea che indica un movimento di attraversamento (sfera concreta) viene collegata alla sfera

greco in età molto antica abbia conosciuto la stessa ideologia dell'‘attraversamento della morte violenta’ che si presenta in vedico, per poi perderla abbastanza precocemente: **neke* **ter* costituirebbero un relitto fossile nella lingua greca della nozione metaforica indoeuropea di ‘attraversamento della morte’. Tuttavia, esattamente come il greco e diversamente dal latino, il sanscrito è privo di una segmentazione lessicale netta tra morte naturale (*mors*) e morte violenta (*nex*):

non siamo in grado di dire se il sanscrito abbia conosciuto e poi perduto il doppio nome della morte. Se così fosse il greco e il latino conserverebbero – fossilizzato in greco, vivo in latino – un tratto dell'organizzazione del lessico indoeuropeo; altrimenti il doppio nome della morte sarebbe caratteristico di un'area dialettale. Pur consapevoli che non esistono prove, ma solo indizi, propendiamo per la prima ipotesi. [...] In ogni modo è certamente indoeuropea la distinzione che sta alla base dei nomi latini della morte. In qualunque modo fosse organizzato il lessico comune, nell'opposizione tra *nex* e *mors* come significanti, rispettivamente, della morte prematura e della morte naturale l'ideologia indoeuropea sopravvive in veste latina.²⁰

Attraverso l'analisi di νέκταρ, Lazzeroni avanza anche una plausibile soluzione per spiegare la polarità esistente nella cultura greca tra i due alimenti divini, il nettare e l'ambrosia. Se infatti il nettare ha al suo interno la radice **nek-*, la stessa di *nex* ‘morte violenta’, l'ambrosia presuppone invece una derivazione da

**nmrt* con prefisso privativo, lì dove **mrt-* è la radice di *mors* ‘morte naturale, data dalla vecchiaia’. Per sintetizzare con le parole di Lazzeroni:

La differenza di funzione fra l'ambrosia e il nettare e la ragione del loro ricorrere in coppia sarà quella rivelata dal significato dei loro nomi: il nettare protegge la vita sconfiggendo (‘attraversando’) la morte prematura che la interrompe; l'ambrosia assicura la giovinezza eterna eliminando la vecchiaia e perciò la morte naturale. Questa differenza, probabilmente, era già stata dimenticata al tempo della composizione dei poemi omerici: **nek-* e **mrt-* sono dei fossili e la morte ha un nome nuovo: θάνατος.²¹

Le parole che designano i due alimenti degli dèi, il nettare e l'ambrosia, sono dunque nella lingua greca il residuo di un sistema ideologico indoeuropeo rintracciabile anche in sanscrito e in latino, contraddistinto da una netta distinzione tra la morte naturale, improrogabile e necessaria, e quella prematura, violenta, contro natura e per questo ‘attraversabile’.

2. Mortalità degli dèi e immortalità degli uomini

Se dunque il nettare è l'alimento che ‘fa attraversare’ la **nek-* > *nex*, la morte prematura, allora si desume che l'ambrosia assicuri l'esonero dal tipo opposto di morte, cioè la **mrt-* > *mors*, la morte naturale che è accompagnata dalla vecchiaia. Secondo quest'analisi gli dèi, pur avendo un corpo diverso da quello mortale²², non sarebbero davvero immortali,

sang qui n'en est pas; ils mangent des aliments d'immortalité tout en restant à jeun; ils dorment aussi parfois sans que leur oeil jamais ne se ferme

²⁰ *Ibid.*, pp. 74-75.

²¹ *Ibid.*, p. 75.

²² «Les dieux, avons-nous observé, ont un

o almeno non a priori, bensì individui naturalmente *predisposti all'immortalità*, che tuttavia necessiterebbero di confermare la propria natura immortale attraverso due differenti alimenti, ognuno dei quali in grado di dispensare gli dèi da una diversa tipologia di morte: il nettare li proteggerebbe dalla morte violenta, l'ambrosia da quella naturale. Ciò può apparire sorprendente, dal momento che le divinità si distinguono dagli uomini proprio in questo: per definizione essi sono *ἀθάνατοι καὶ ἀγήραοι*, «immortali ed esenti da vecchiaia», ovvero eternamente giovani, dal momento che «lo statuto divino è alieno da tutto quanto è soggetto al cambiamento e al decadimento e si connota proprio in virtù di una vitalità permanente, scevra da vecchiaia»²³.

Tuttavia reminiscenze della 'non completa immortalità' degli dèi si riscontrano

ni que ne s'assoupisse entièrement leur vigilance. Ne devrions-nous pas ajouter: ils ont un corps qui n'est pas un corps?», Vernant 1989, p. 35.

²³ Macrì 2018, pp. 289-290.

²⁴ Hom. *Il.* V 330-417.

²⁵ «Dans le corps humain, le sang est la vie [...] Le sang dit la mort. Puisque les dieux sont vivants, sans doute ont-ils du sang au-dedans de leur corps. Pourtant, même s'il suinte d'une plaie ouverte, comme dans le cas d'Aphrodite [...], ce sang divin ne peut pas basculer du côté de la mort. Un sang qui coule sans que la vie ne s'échappe avec lui, un sang sans hémorragie, toujours intact, incorruptible, bref un 'sang immortel', est-ce encore du sang? Quand les dieux saignent, il faut bien dire que leur corps a du sang, mais à condition d'ajouter aussitôt que ce sang n'est pas vraiment du sang puisqu'en lui la mort n'est pas présente comme l'autre face de la vie», Vernant 1989, p. 17.

²⁶ «She (Iris) now leads Aphrodite out of

in alcuni testi arcaici: nell'*Iliade*²⁴, durante la battaglia tra Troiani e Achei a cui partecipano anche le divinità schieratesi dall'una o dall'altra parte, Afrodite è ferita alla mano da Diomede, il quale addirittura intima alla dea dell'amore di ritirarsi poiché non esperta della tecnica guerriera. Afrodite non solo viene ferita materialmente²⁵ («tormentata dai suoi dolori, si macchiava di nero la bella pelle»²⁶), ma teme per la sua stessa vita e decide di fuggire dallo scontro²⁷. Mentre le medica la ferita, la madre Dione per confortarla le racconta di altri dèi attaccati e feriti gravemente da uomini mortali: Era venne trafitta in petto da Eracle; Ade fu ferito alla spalla dallo stesso eroe²⁸; addirittura Ares, ipostasi della guerra, fu tenuto legato da Oto e Efialte²⁹ in una giara per tredici mesi «e lì Ares sarebbe morto» – cosa che Kirk definisce

battle, in agony and with her skin darkening with the blood-like substance», Kirk 1990, p. 97.

²⁷ Omero parla di 'sangue immortale' che fuoriesce dalla ferita di Afrodite. Gli dèi, al contrario degli uomini, non si cibano e non hanno sangue, ma una sostanza diversa scorre nelle loro vene, ovvero *ἰχώρ*. Anche per questo sono immortali: l'uomo muore quando il suo sangue fuoriesce dal corpo, ma gli dèi ne sono privi e quindi non possono morire; cfr. *Ibid.*, pp. 96-97.

²⁸ Omero sottolinea fortemente il dolore fisico del dio, causato dalla ferita: *ὀδύνησι πεπαρμένος* 'trafitto dai dolori', *κῆδε δὲ θυμόν* 'e gli dannava l'anima'. «Despite the *ikhōr*, gods evidently feel pain», *Ibid.*, p. 97.

²⁹ «This was in revenge for Ares killing Adonis, placed under their charge by Aphrodite – this looks like Hellenistic aetiology [...] yet other versions did not survive, judging at least by the lack of other hard information in the

‘theological absurdity’ – se non fosse stato per l’intervento di Hermes.

Nel RgVeda³⁰ il dio Indra, dopo aver ucciso Vṛtra, fugge impaurito alla vista di un mostro che giunge a vendicarlo³¹: se gli dèi sono immortali perché Indra ha a tal punto paura del vendicatore di Vṛtra da scappare alla sola vista?

Anche un dio immortale può dunque rischiare di morire. Il paradosso non è tale nella tassonomia indoeuropea delle morti. E dà, anzi, ragione del perché due, il nettare e l’ambrosia, siano le sostanze magiche che concorrono, con funzioni distinte, a conferire l’immortalità.³²

Per rafforzare la propria natura immortale, gli dèi avrebbero quindi bisogno del nettare per sconfiggere la morte violenta e dell’ambrosia per evitare la vecchiaia con la conseguente morte naturale. Le due distinte prerogative sono indispensabili e inscindibili perché un dio possa essere considerato tale, ovvero *ἄθνατος καὶ ἀγήραος*. Gli uomini, anche gli eroi mitici, sono connotati al contrario dalla mortalità e dalla inevitabile vecchiaia, per opposto si potrebbe dire che essi siano *θάνατοι καὶ γηραῖοι*. Nella mitologia greca la condizione mortale degli uomini non appare tuttavia originaria,

mythographical tradition», *Ibid.*, p. 101. I gemelli Aloadi sono citati anche nell’*Odissea*, ma per un motivo mitico differente: essi avrebbero cercato di scalare l’Olimpo e per questo sarebbero stati uccisi da Apollo.

³⁰ RVI 32, 14.

³¹ Probabilmente la madre. Per approfondire cfr. Lazzeroni 1998, pp. 89-95.

³² Lazzeroni 1998, pp. 76-77.

³³ Borgeaud Römer 2011, p. 115. Cfr. anche

ma frutto di una degenerazione dell’umanità:

Nella versione di Esiodo (che anche in questo caso non è la sola) gli uomini hanno la stessa origine degli dèi. *Essi non sono distinti per natura*. La nascita degli uomini, la comparsa della mortalità, ha luogo al termine delle genealogie divine in una sorta di deterioramento progressivo.³³

Pur essendo situati tra gli uomini e gli dèi ed essendo con questi ultimi in costante comunicazione, gli eroi:

sono destinati a morire, e in quanto mortali essi assumono frequentemente la funzione di antenato mitico, divenendo i capostipiti di numerose famiglie gentilizie di età arcaica [...] Per quanto potessero avere funzioni analoghe a quelle degli dèi, come fornire oracoli o compiere guarigioni o fondare culti ovvero costumi rituali, gli eroi si caratterizzavano e si distinguevano dagli dèi proprio per il loro rapporto con la morte.³⁴

Il diverso rapporto con la morte che contraddistingue gli dèi da una parte e gli uomini dall’altra è emblematicamente spiegato dalla figura di Titone, fratello di Priamo e sposo della dea Aurora, la cui infelice storia è narrata nell’inno omerico ad Afrodite³⁵: Titone fu reso immortale da Zeus su richiesta di Aurora (Eos), ma

Borgeaud Prescendi 2011, p. 29: «Gli dèi infatti, pur essendo immortali ed eternamente giovani, non sono tuttavia essenzialmente diversi dagli esseri umani. Ne condividono l’origine, risalendo come questi a una comune antenata, la Terra (Gaia), madre sia degli dèi sia degli uomini».

³⁴ Scarpi 2011, pp. 71-72.

³⁵ Hom. *Hymn. Aphr.* 218 ss.

solo in parte, dal momento che il suo corpo continuò inesorabilmente a logorarsi fino a raggiungere il γήρας ὀλοϊόν, «la rovinosa vecchiaia». Aurora aveva infatti ingenuamente dimenticato di chiedere per lo sposo, oltre l'immortalità, anche l'eterna giovinezza (ἡβη) – indispensabile per gli dèi – e con il tempo, disgustata dal marito ormai decrepito, decise di non unirsi più a lui e di tenerlo confinato in una stanza del suo palazzo.

Si tratta chiaramente di un mito che sottolinea l'ineluttabilità della morte per gli uomini e l'impossibilità di ergersi al di sopra della propria natura mortale. In questo contesto si afferma, in aggiunta, anche uno slittamento semantico: Aurora nutre Titone di ambrosia, ma non di nettare. L'ambrosia in questo mito non protegge nello specifico dalla vecchiaia (ovvero dalla morte naturale), ma solo genericamente dalla morte: da nutrimento dispensatore della morte naturale è passata a indicare più vagamente un talismano per l'immortalità; parimenti la funzione del nettare sembra slittare dalla dimensione specifica della morte violenta a quella più generica della giovinezza: Titone, nutrito solo di ambrosia e non di nettare, ottiene quindi l'immortalità ma non la giovinezza eterna di cui godono gli dèi.

Nonostante questo slittamento semantico, la storia infelice di Titone sembra didascalicamente ammonire gli uomini dal ricercare scappatoie per evitare

la vecchiaia e la morte naturale, da cui essi non possono essere assolutamente dispensati, anzi al contrario proprio ciò definisce l'uomo tale in opposizione agli dèi. Non a caso il mito di Titone pone in luce negativa il raggiungimento dell'immortalità da parte dell'uomo: il personaggio, seppur immortale, è condannato a un'eternità di vecchiaia perenne, fino a diventare «un cadavre animé: son vieillissement sans fin le voue à une illusion d'existence que la mort a entièrement détruite du dedans»³⁶.

L'immortalità illegittima dell'uomo (vecchiaia eterna) è così presentata come una sorta di rovesciamento simmetrico dell'immortalità legittima degli dèi (giovinezza eterna):

Dépasser la mort, c'est aussi échapper à la vieillesse. Mort et vieil âge vont de pair pour les Grecs. Devenir vieux, c'est voir peu à peu le tissu de la vie, en soi, se défaire, se corrompre, rongé par cette même puissance de destruction, cette kère, qui conduit au trépas. [...] Tel est le sens du mythe de Tithôn. A quoi pouvait servir de le rendre immortel si on ne le préservait aussi du vieillissement?³⁷

Ciò tuttavia non significa che gli uomini non possano ottenere un'immortalità parziale: la morte che gli uomini possono 'attraversare' è la *nex*, poiché essa sola è percepita come un atto violento e contro natura compiuto da forze esterne, laddove al contrario la *mors* è un evento naturale e necessario, di conseguenza improrogabile³⁸.

la evita, non essendovi soggetto, solo chi ha una natura diversa o – il che è lo stesso – chi cambia natura; chi possiede appunto la giovinezza eterna. Da qui il composto privativo ἀμβροσίη»,

³⁶ Vernant 1989, p. 57.

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

³⁸ «la morte naturale (*mors*) non è un male, ma una necessità. La necessità non si sconfigge:

Sono attestati nel mondo classico diversi racconti in cui una donna (sempre nel ruolo di madre o nutrice) tenta, senza successo, di rendere immortale il proprio figlio o il bambino avuto sotto la propria custodia. In questi casi è significativo il continuo ricorso al fuoco e all'ambrosia come due strumenti che permetterebbero al bambino mortale o semimortale di diventare a tutti gli effetti ἀθάνατος και ἀγήραος.

Nota è l'invulnerabilità di Achille, collegata alla sua immersione nelle acque dello Stige: da bambino l'eroe sarebbe stato purificato in quelle acque dalla madre Teti, che lo avrebbe sorretto per il tallone. Il figlio di Peleo sarebbe così diventato invulnerabile in tutto il corpo, meno che in quel punto. Da questo racconto mitico traspare *in primis* il valore rituale insito nell'atto dell'immersione e dell'aspersione, con cui il non-iniziato è purificato e rinasce come iniziato (si pensi al battesimo cristiano, con cui il fedele è purificato dal peccato originale). Del resto la menzione dello Stige amplifica questa valenza iniziatica, dal momento che esso è uno dei fiumi degli Inferi: immergersi nelle sue acque significa di fatto morire per rinascere ritualmente come iniziato esentato dalla morte stessa.

da α privativo + βροτός 'mortale', Lazzeroni 1998, p. 77.

³⁹ «Di me dice mia madre, la dea Teti dai piedi d'argento, | che *due diversi destini mi portano verso la morte*. | Se rimanendo qui, continuo l'assedio alla città di Troia, | per me il ritorno è perduto, ma immortale sarà la mia gloria; | se invece ritorno a casa, nella mia terra nativa, | perduta è per me la splendida gloria, ma lunga sarà la mia vita, | presto, no, non mi coglierebbe il momento finale della morte», Hom. *Il*

Nonostante ciò Achille appare tutt'altro che invulnerabile nell'*Iliade*. Nel poema iliadico sono frequenti i passaggi in cui si ricorda la profezia di Teti relativa alla morte di Achille a Troia. In un caso addirittura la ninfa prospetta al figlio un *doppio destino di morte*:

μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα
διχθαδίας κήρας φερέμεν θανάτοιο τέλοςδε·
εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
ᾧλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἀφθιτον ἔσται·
εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἵκωμαι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
ᾧλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δῆρὸν δέ μοι αἰὼν
ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ᾧκα τέλος θανάτοιο κιχείη.³⁹

Questo passo sembra significativo in quanto esplica allo stesso tempo l'ineluttabilità della morte – anche per Achille – e l'ideologia binaria della morte stessa. L'eroe non è immortale, non è dispensato né dalla *nex* né dalla *mors*: se resterà a Troia otterrà la gloria⁴⁰, ma perirà di *nex*; se tornerà a Ftia avrà una lunga vita, ma invecchierà fino all'arrivo della *mors*. Nel contesto omerico Achille sembra non poter evitare nessuna delle due tipologie di morte e del resto l'*Iliade* è priva di alcuna menzione al tallone come punto debole dell'eroe: si potrebbe dire che qui non sia vulnerabile solo il tallone di

IX 410-416.

⁴⁰ «Il meurt jeune, celui que les dieux aiment», proclame Ménandre. Il meurt jeune, mais sa figure demeure vivante, dans l'éclat d'une jeunesse inaltérable, pour toute la suite des générations futures. L'idéal héroïque dont s'inspire l'épopée constitue ainsi une des réponses que les Grecs ont élaborées face au problème du déclin inexorable des forces, du vieillissement continu, de la fatalité de la mort», Vernant 1989, p. 82.

Achille, ma Achille stesso⁴¹. Per l'Achille omerico la principale protezione dalla *nex* non deriva da un rito di aspersione che ha esentato l'eroe in sé dalla morte prematura – tranne che nel tallone –, ma sembra acquisita grazie alle armi del padre Peleo, le ἀμβροτα τεύχεα: così come gli dèi possono morire di *nex*, al contrario «chi per natura è mortale può proteggersi con un talismano dal rischio di non raggiungere la fine naturale della vita»⁴². Le ἀμβροτα τεύχεα, che gli dèi donarono a Peleo il giorno delle sue nozze con Teti, sono appunto un talismano contro la morte: «[...] il padre ne fece dono al figlio, | quando fu vecchio, ma il figlio non invecchiò nell'armi del padre»⁴³. Da notare che Patroclo, che aveva sottratto le ἀμβροτα τεύχεα ad Achille, verrà ucciso da Ettore solo dopo che Apollo lo avrà svestito di quelle armi-talismano⁴⁴: Patroclo è γυμνός 'disarmato' quando Ettore lo colpisce a morte. Lo stesso Ettore, dopo essersi impossessato delle ἀμβροτα τεύχεα di Achille, verrà sconfitto da

quest'ultimo solo grazie a un colpo diretto nell'unico punto scoperto di quell'armatura garante di incolumità, ovvero la gola⁴⁵.

Nonostante Omero sembri ignorare il tentativo di Teti di rendere immortale il figlio, nel mondo greco tale racconto si presenta successivamente, sebbene non nella forma definitiva e più famosa che gli darà Stazio. In Esiodo⁴⁶ si racconta che Teti avrebbe avuto diversi figli da Peleo. Per riconoscere quali fossero umani e quali divini la dea li avrebbe gettati, appena nati, in un calderone di acqua bollente, provocandone la morte, finché Peleo riuscì ad imporsi e a impedire che anche Achille fosse immerso nell'acqua bollente.

È una sorta di ordalia, in cui la prova del fuoco serve a verificare la differenza tra figli umani e figli divini; dall'altro lato il tema dell'immersione nel calderone bollente fa parte di una serie di idee e pratiche magiche e mitiche di immortalità [...] l'uso magico e apotropaico di passare i bambini sopra il focolare per salvarli dai pericoli è

⁴¹ L'*Iliade* si conclude con i riti funebri per Ettore, quindi la morte di Achille non viene narrata direttamente, ma Teti menziona il responsabile della futura uccisione del figlio: «Ma nessun altro dei Celesti è colpevole verso di me | quanto mia madre, che m'ha illuso con le sue bugie: | diceva che sotto le mura dei troiani ben corazzati | sarei stato colpito dai dardi fulminei di Apollo», Hom. *Il.* XXI 275-278.

⁴² Lazzeroni 1998, p. 75.

⁴³ Hom. *Il.* XVII 196-197. «Of course the reference is not to the loss of the armour to Hektor (it is explicitly recovered after Hektor's death, 22.376), but to the pathos of Akhilleus' short life, contrasted with that of his father», Edwards 1991, pp. 81-82.

⁴⁴ «Febo Apollo gli gettò l'elmo giù dalla

testa [...] | Gli si frantumò tutta tra le mani la sua lunga lancia, | pesante, grande, robusta, armata di bronzo; dalle spalle | gli cadde a terra con tutta la cinghia lo scudo ricco di frange. | Gli scielse poi la corazza Apollo sovrano, figlio di Zeus», Hom. *Il.* XVI 793-821.

⁴⁵ «Veniva così luce dalla punta aguzza dell'asta, che Achille | agitava nella sua destra, volendo la morte d'Ettore divino, | scrutando il suo bel corpo, dove più restasse scoperto. | In ogni altra parte gli coprivano il corpo le armi di bronzo, | belle, tolte di forza a Patroclo, dopo averlo ammazzato; | ma restava scoperto dove divide il collo dalle spalle la clavicola, | alla gola, dove la fuga della vita è più rapida», *Ibid.* XXII 319-325.

⁴⁶ Hes. fr. 300 Merkelbach-West.

testimoniato in un vasto arco di popoli, e di epoche, dalla Grecia antica alle comunità ebraiche medioevali, dalle popolazioni rurali della Scozia alle comunità tribali della Malesia.⁴⁷

Apollonio Rodio accenna a un rito magico che Teti cercò di compiere su Achille ancora bambino: in questo caso non è menzionato lo Stige, bensì un rito di purificazione mediante il fuoco, forse da intendere come una variante dell'acqua bollente menzionata da Esiodo. La ninfa avrebbe cercato di rendere immortale il figlio usando il fuoco per distruggere la parte mortale ereditata dal padre e cospargendolo in un secondo momento con l'ambrosia, ὄφρα πέλοιτο ἀθάνατος καὶ οἱ στυγερὸν χρὸς γῆρας ἀλάλκοι, «affinché fosse immortale ed evitasse la ripugnante vecchiazza della pelle»⁴⁸.

Questa pratica fondata sulla purificazione del fuoco e sull'aspersione dell'ambrosia appare anche in un testo molto più antico, l'inno omerico a Demetra⁴⁹. Si racconta che la dea, durante il suo peregrinare sulla terra in cerca della figlia Persefone, giunse a Eleusi e divenne nutrice di Demofonte, figlio dei re locali Celeo e

Metanira. Demetra avrebbe cercato di rendere il bambino un dio usando la stessa tecnica di Teti⁵⁰. Perché si avverte la necessità di due φάρμακα contro la morte e l'immortalità non è garantita da un'unica soluzione? Ciò potrebbe dipendere dalla percezione dell'esistenza di una doppia natura insita nella morte stessa, che necessiterebbe dunque di due strumenti con funzioni differenti.

Il tentativo di rendere immortale Demofonte corrisponde a una sorta di rituale di ingresso che doveva 'trasferire' il fanciullo dal mondo umano a quello divino, distruggendone l'elemento mortale rappresentato dal corpo. Esso risponde a una logica squisitamente olimpica, dove il conseguimento dell'immortalità è una concessione divina riservata a pochi eletti, di fronte all'inevitabile e naturale mortalità umana. L'infrazione della madre Metanira, che ne impedisce l'attuazione, trasformando Demofonte in una sorta di 'primo iniziato', garantisce al mondo umano i doni successivamente concessi da Demetra, i riti e il grano. [...] Il passaggio di Demofonte nel fuoco, a cui in h. Cer. 137-8 si aggiungono in via preliminare l'unzione con l'ambrosia e l'alitare della dea che tiene in braccio il bambino, è un motivo tipico così come topica è l'interruzione che

⁴⁷ Guidorizzi 2005, pp. 364-365. Guidorizzi ricorda inoltre «un parallelo mitico presente nei racconti caucasici relativi al loro eroe principale, Soslan: anch'egli nascendo viene reso invulnerabile con la bollitura, immerso in una tinozza piena di latte di lupa dal fabbro divino Kurda-laegon che lo temprava per renderlo di ferro; ma la tinozza è troppo corta di quattro dita e Soslan non può essere disteso per intero, così che le sue ginocchia non sono coperte dal liquido magico e restano vulnerabili (proprio come il tallone di Achille): sarà quello il punto della ferita mortale. Anche di Aiace si diceva che fosse invulnerabile in seguito a una magia che gli era stata

praticata al momento della nascita: allora infatti Eracle lo aveva avvolto nella pelle del leone che indossava e lo aveva reso immune da ogni ferita, ad eccezione di una piccola zona lungo il fianco, dove Aiace puntò la spada quando decise di suicidarsi (scolio a Licofrone, 455; Pindaro, *Isthm.*, 6, 67)».

⁴⁸ Apoll. Rhod. IV 871-872. La stessa versione si trova in Apollod. *Bibl.* III 13, 6.

⁴⁹ Hom. *Hymn. Dem.* 233 ss.

⁵⁰ Il mito di Teti e Achille bambino potrebbe forse essere un calco creato da Apollonio Rodio sulla base del più antico mito di Demetra e Demofonte.

impedisce il tentativo di Demetra. Modellato probabilmente sulla vicenda demetriaca è così l'episodio di Iside che rende immortale il figlio del re di Biblo offrendogli il dito al posto della mammella e passandolo sul fuoco per bruciarne le parti mortali del corpo [...].⁵¹

Da segnalare questi racconti si concludono sempre con un fallimento, in quanto il doppio rituale non giunge mai a buon fine: la donna (Demetra o Teti) è sempre interrotta da un genitore del bambino (Metanira o Peleo) che si spaventa di fronte alla visione di una simile pratica e la interrompe. Il rito quindi non viene mai completato. Demetra dice a Metanira che l'ha interrotta: ἀθάνατόν κέν τοι καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα | παῖδα φίλον ποίησα καὶ ἀφθιτον ὦπασα τιμήν· | νῦν δ' οὐκ ἔσθ' ὡς κεν θάνατον καὶ κήρας ἀλύξαι.⁵²

In queste storie mitiche il bambino che avrebbe potuto diventare un vero e proprio dio sembra essere richiamato all'ineluttabilità umana della morte dall'intervento del genitore mortale.

Sembra quasi che il messaggio di questi racconti sia il seguente: gli eroi, in realtà, non sono perfetti, c'è qualcosa – a volte solo un punto, un attimo nell'infinito corso del tempo – che li separa dalla perfezione. Gli eroi non sono come gli dèi. Avrebbero potuto esserlo – ma è accaduto 'qualcosa' – che glielo ha impedito.⁵³

⁵¹ Scarpi 1996, pp. 444-445.

⁵² «immortale, certo, e immune da vecchiaia per sempre | io avrei reso tuo figlio e gli avrei concesso un privilegio imperituro: | ma ora non potrà più sfuggire la morte e il destino», Hom. *Hymn. Dem.* 260-262.

⁵³ Bettini 2020, p. 37.

⁵⁴ A causa dei dolori insopportabili dovuti all'avvelenamento da parte dell'inconsapevole

Un doppio strumento di distruzione della morte emerge anche nel racconto ovidiano relativo all'apoteosi di Eracle: il dio, dopo essersi gettato in un rogo⁵⁴ sul monte Eta, sarebbe stato divinizzato per volere del padre Giove. L'apoteosi avviene attraverso due passaggi: innanzitutto il fuoco distrugge la parte mortale ereditata dalla madre Alcmena, mentre quella che Eracle ha ereditato dal padre è esente dalla *nex*, come sottolinea lo stesso Giove:

Omnia qui vicit vincet, quos cernitis, ignes,
nec nisi materna Vulcanum parte potentem
sentiet; aeternum est a me quod traxit et expers
atque immune necis nullaue domabile flamma.⁵⁵

La parte immortale che vive in Eracle sopravvivrà in quanto *immunis necis*: il fuoco eliminerà solo la parte mortale soggetta alla *nex*. Dopo questo primo passaggio, Eracle tuttavia deve ottenere anche l'eszensione dalla vecchiaia per essere accolto a tutti gli effetti come un dio tra gli dèi (e per non incorrere nello stesso destino di eterna vecchiaia di Titone):

Utque novus serpens posita cum pelle senecta
luxuriare solet squamaque nitere recenti,
sic, ubi mortales Tyrinthus exuit artus,
parte sui meliore viget [...].⁵⁶

moglie Deianira.

⁵⁵ «Colui che ha tutto vinto, vincerà anche il fuoco che vedete e non sentirà la potenza di Vulcano se non nella parte della natura avuta dalla madre: la parte tratta da me è eterna e immune dalla morte e non attaccabile dal fuoco», Ovid. *Met.* IX 250-254.

⁵⁶ «E come un serpente si rinnova deponendo *la vecchia pelle* e suole rinvigorirsi e

Sembra significativa la segmentazione lessicale tra il primo passaggio, in cui il fuoco brucia la parte mortale dell'eroe, ma non quella divina che è *immunis necis*, e il secondo in cui Eracle abbandona i *mortales artus* sottomessi alla vecchiaia: l'opposizione speculare nel lessico latino tra *nex* e *mors* qui sembra emergere chiaramente e del resto la similitudine con la muta del serpente rende chiaro il significato di *mortales artus*. La *mors*, come visto in precedenza, è visceralmente legata alla vecchiaia, quindi spogliarsi di quest'ultima (*pelle senecta*) significa di fatto essere dispensati dalla *mors* stessa: l'eroe abbandonando le spoglie mortali, i *mortales artus*, soggetti al decadimento e alla vecchiaia, come un serpente che si spoglia della sua *senecta pellis*, diventa immune dalla vecchiaia e ottiene la giovinezza eterna. Del resto il serpente è in varie culture simbolo di rigenerazione e immortalità, proprio per il fenomeno di muta della pelle a cui tale animale si sottopone⁵⁷.

A differenza di Achille e Demofonte, Eracle riesce a conseguire l'immortalità e a oltrepassare i limiti della condizione umana, divenendo una vera e propria

risplendere per le sue squame nuove, così l'eroe di Tirinto si spogliò delle *membra mortali*, riprese vigore nella sua parte migliore», *Ibid.* 266-269.

⁵⁷ Il serpente compare emblematicamente anche nell'epopea di Gilgamesh in quanto responsabile del fallimento della sua ricerca dell'immortalità. In effetti Gilgamesh è, come Eracle, un eroe che ha come scopo il superamento della condizione mortale e il conseguimento dell'immortalità. A differenza di Eracle, però, Gilgamesh fallisce nel suo intento e dopo di lui nessun uomo sarà più capace di superare i

divinità, un *heros theos*, come lo definisce Pindaro⁵⁸: la pratica che permette l'apoteosi in questo caso non viene interrotta e giunge a compimento. Eracle è dunque un eroe che si colloca sull'orlo tra mortalità e immortalità, sfidando la morte stessa e i suoi simboli, basti pensare alle due famose discese dell'eroe nell'Ade, da cui riesce a riportare in vita Alceste e a catturare Cerbero:

La vita di Eracle è interamente dedicata al superamento dei confini del mondo abitato e dei limiti della condizione umana. L'eroe dalla forza sovrumana, senza tregua in lotta contro mostri mortiferi, al tempo stesso bestia, uomo e dio, incarna persino il trionfo sulla morte. Già dal racconto dell'*Iliade* sappiamo che Eracle avrebbe un giorno ferito Ade, il signore degli inferi, ma è soprattutto nelle sue ultime fatiche che l'eroe affronta vittorioso le forze della morte.⁵⁹

Il raggiungimento della giovinezza eterna da parte di Eracle – che cristallizza definitivamente la sua ascesa allo *status* di divinità – è tra l'altro rimarcata nella mitologia antica dalle nozze, celebrate sull'Olimpo dopo la morte dell'eroe, tra Eracle ed Hebe, la dea personificazione della giovinezza stessa⁶⁰:

confini stabiliti per l'umanità, cfr. Borgeaud Römer 2011, p. 109 ss. Il serpente come simbolo di immortalità compare anche nella Genesi, dove l'animale convince Eva a mangiare il frutto dell'albero della conoscenza, promettendole che in questo modo gli uomini sarebbero diventati 'come dèi', *Gen.* 3, 5.

⁵⁸ Pind. *Nem.* III 22.

⁵⁹ Nappi 2012, p. 610.

⁶⁰ Solo l'*eidolon* di Eracle è sceso nell'Ade, egli in realtà vive con gli dèi e sull'Olimpo ha sposato Hebe, la dea della giovinezza, cfr. Hom. *Od.* XI 601-604, dove Odisseo vede l'*eidolon* di

Ἦβην δ' Ἀλκμήνης καλλισφύρου ἄλκιμος υἱός,
 Ἴς Ἡρακλῆος, τελέσας στονόεντας ἀέθλους,
 παῖδα Διὸς μέγαλοιο καὶ. Ἡρῆς χρυσοπεδίλου,
 αἰδοίην θέτ' ἄκοιτιν ἐν Οὐλύμπῳ νιφόντι·
 ὄλβιος, δς μέγα ἔργον ἐν ἀθανάτοισιν ἀνύσσας
 ναίει ἀπήμαντος καὶ ἀγήραος ἡματα πάντα.⁶¹

Tuttavia, nonostante il suo successo, l'ultima impresa di Eracle – la vittoria sulla morte e sulla vecchiaia – non costituisce un risultato trasmissibile sotto forma di eredità alle generazioni future, bensì un'eccezione isolata: il decadimento e la morte si confermano in questo modo la norma per tutti i comuni mortali.

È evidente che le tre storie mitiche abbiano come comune denominatore l'elemento simbolico del fuoco. Immergersi nel fuoco significa di fatto morire ritualmente (nel caso di Eracle ciò avviene realmente) per rinascere in una nuova condizione. Il fuoco è «un agente deterensivo» che consuma «gli elementi nocivi, sia materiali che spirituali, che minacciano di malattia e morte tutti gli esseri viventi»⁶²: Frazer riconosce questo

significato anche nelle feste del fuoco diffuse in epoca moderna in tutto il continente europeo⁶³.

Non sembra inoltre un caso che diversi racconti mitici assumano il fuoco, accanto all'ambrosia o meno, come strumento simbolico per il conseguimento dell'immortalità: il fuoco è infatti un elemento legato al divino e per estensione alla condizione divina. Si pensi al mito di Prometeo, in cui il fuoco è rappresentato come un dono illegittimo che il Titano offre agli uomini: la concessione del fuoco all'umanità è sentita come una violazione della distinzione tra uomini e dèi, motivo per cui Prometeo è punito. Per riequilibrare il rapporto tra uomini e dèi, Zeus decide di far cadere sui mortali mali che li porteranno alla rovina e alla morte, tra cui Pandora, la prima donna, e le malattie.

Si è dunque visto come vari miti ammettano la possibilità per un mortale di ascendere allo statuto divino attraverso una serie di strumenti possibili, che sia il fuoco, il nettare e/o l'ambrosia⁶⁴. Esiste

Eracle nell'Ade. Si sospetta che questi versi dell'*Odissea* siano interpolati e che la storia sia nata più tardi: «il matrimonio con Hebe è lo scopo ultimo delle imprese dell'eroe secondo Pindaro, *Nem.* I 70 b – 71 b, *Isth.* IV 61-6. Per i critici classici, tuttavia, la più antica attestazione dell'apoteosi di Eracle e delle sue nozze con Hebe, rappresentata da *Od.* XI 601-4, era frutto di un'interpolazione operata da Onomacrito nel sec. VI a. C. (Kern, O. F. T 190) e ciò condurrebbe la conquista dell'immortalità da parte dell'eroe a un contesto 'orfico', per il ruolo svolto proprio da Onomacrito nella diffusione di questo movimento», Scarpi 1996, p. 533.

⁶¹ «Ed il figlio valoroso di Alcmena dalle belle caviglie, la possa di Eracle, dopo aver compiuto

fatiche dolorose, prese come sposa veneranda Hebe, la figlia del padre Zeus e di Era dai sandali d'oro, sull'Olimpo innervato: lui beato che avendo compiuto una grande impresa fra gli immortali, vive senza rischi e senza vecchiaia in eterno», Hes. *Theog.* vv. 950-955.

⁶² Frazer 1987, p. 754.

⁶³ *Ibid.*, pp. 712-765.

⁶⁴ Nell'*Iliade* sono attestati anche due casi in cui il nettare e l'ambrosia vengono adoperati come unguenti sui corpi dei cadaveri di Patroclo ed Ettore, per preservarli dalla naturale decomposizione: Hom. *Il.* XIX 22 ss., qui Teti promette ad Achille di preservare intatto il corpo di Patroclo instillandogli nelle narici ambrosia e nettare, in maniera tale che le mosche e i vermi

però un'altra modalità attraverso cui un essere umano – specificamente un eroe – può ottenere immortalità: la 'bella morte', la morte eroica, a cui aspirano soprattutto i guerrieri omerici. Questi ultimi infatti, pur conservando la propria natura mortale, riescono paradossalmente a conseguire l'immortalità grazie alla morte stessa, una morte eroica che li consacrerà alla gloria eterna: il κλέος che i guerrieri guadagneranno sarà anch'esso ἀθάνατον e ἀγήρατον. «Alla gloria – unico scampo alla morte concesso agli uomini – si applica la terminologia dell'immortalità» e anche questa ideologia sembra avere una matrice indoeuropea: in sanscrito e in greco compaiono attributi affini in riferimento alla gloria, la quale è definita «*amṛtyu-* 'immortale', *ajurya-* 'senza vecchiaia', ἀθάνατον, ἀγήρατον κλέος 'gloria immortale, che non invecchia'»⁶⁵.

Come ha ben messo in luce Jean-Pierre Vernant, l'eroe omerico, pur nella morte, anzi proprio grazie alla morte, riuscirà a guadagnare due elementi essenziali che lo consacreranno alla 'gloria immortale' e quindi all'immortalità stessa: da una parte la stele funeraria, la tomba materiale e dall'altra i canti poetici, che tramanderanno oralmente alle generazioni future il nome e le gesta del guerriero, sottraendo così quest'ultimo «à l'anonymat de la mort où s'évanouit, dans la nuit de l'Hadès, le commun des hommes» dal momento che «la vraie mort est l'oubli,

le silence, l'obscure indignité, l'absence de renom»⁶⁶.

Grazie al ricordo eterno delle proprie gesta, che gli uomini comuni tramanderanno, gli eroi omerici saranno non solo ἀθάνατοι 'immortali' come la loro gloria, ma anche ἀγήραοι 'privi di vecchiaia', quindi eternamente giovani: i guerrieri caduti in battaglia non raggiungeranno mai la terribile vecchiaia che logora e consuma la vita, essi saranno ricordati per sempre nel fiore della loro giovinezza, all'apice della propria vitalità e bellezza: attraverso la morte in giovane età i guerrieri omerici non invecchieranno mai.

La mort héroïque saisit le combattant quand il est à son faite, son akmē, homme accompli déjà (anēr), parfaitement intact, dans l'intégrité d'une puissance vitale pure encore de toute décrépitude. [...] Il se trouve, par le trépas, fixé dans l'éclat d'une jeunesse définitive. En ce sens, le κλέος ἀφθιτον que conquiert le héros par la vie breve lui ouvre aussi l'accès à une inaltérable jeunesse. Comme Héraclès doit passer par le bûcher de l'Oeta pour épouser Hébè et se qualifier ainsi comme *agēraos*. C'est la 'belle mort' qui fait le guerrier tout ensemble *athánatos* et *agēraos*. Dans la gloire impérissable où l'introduit le chant de ses exploits, il ignore le vieil âge, comme il échappe, autant que peut un homme, à l'annihilation de la mort.⁶⁷

Il guerriero omerico si mostra consapevole del fatto che, a causa della sua natura mortale, potrà conseguire non solo l'immortalità (come fa invece Titone), ma anche l'essenziale eterna dalla

non possano corrompere il suo corpo; in XXIII 184 ss. Afrodite protegge il corpo di Ettore, che Achille vorrebbe lasciare ai cani, preservandolo grazie all'aspersione della sola ambrosia.

⁶⁵ Lazzeroni 1998, p. 69.

⁶⁶ Vernant 1989, p. 53.

⁶⁷ Vernant 1989, p. 57. Vedi anche Vernant (2019) [2001].

vecchiaia soltanto attraverso la morte in battaglia, con la quale l'eroe riesce a cristallizzare la propria immagine in una forma di giovinezza vitale ed eterna. Ciò si evince dalle parole di Sarpedonte a Glauco:

ὦ πέπον, εἰ μὲν γὰρ πόλεμον περὶ τόνδε φυγόντε
αἰεὶ δὴ μέλλοιμεν ἀγήρω τ' ἀθανάτω τε
ἔσσεσθ', οὔτε κεν αὐτὸς ἐνὶ πρώτοισι μαχοίμην
οὔτε κε σὲ στέλλοιμι μάχην ἐς κυδιάνειραν.
νῦν δ' ἔμπης γὰρ κῆρες ἐφροσῶσιν θανάτοιο
μυρία, ἃς οὐκ ἔστι φυγεῖν βροτῶν οὐδ' ὑπαλύξαι,
ἴομεν, ἥε τῶι εὖχος ὀρέξομεν, ἥε τις ἡμῖν.⁶⁸

Attraverso 'la bella morte' l'eroe ha dunque la possibilità di avvicinarsi allo statuto degli dèi senza alcuna pozione magica, senza nettare e ambrosia e senza alcun rito specifico: basterà la gloria a consacrarlo per sempre all'immortalità e all'eterna giovinezza presso le generazioni future. Attraverso il ricordo delle proprie gesta e della propria morte l'eroe non morirà mai.

Bibliografia

BETTINI, M. (2020) *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*, Torino, Einaudi.

BORGEAUD, P. – RÖMER, T. (2011) [2008] "Mitologia del Mediterraneo e del Vicino Oriente. Sguardi incrociati sull'origine dell'umanità", in *Religioni antiche. Un'introduzione comparata*, a cura di Daniela Bonanno e Gabriella Pironti, Roma, Carocci

⁶⁸ «Caro mio, se scampati che fossimo a questa guerra | dovessimo vivere per sempre, senza vecchiaia | e senza morte, io stesso non sarei tra i primi a combattere | né te spingerei, tanto meno, alla battaglia gloriosa; | ma siccome in

[*Religions antiques. Une introduction comparée*, a cura di Philippe Borgeaud e Francesca Prescendi, Genève, Labor et Fides].

BORGEAUD, P. – PRESCENDI, F. (2011) "Religione e politeismo nell'antichità", in *Religioni antiche. Un'introduzione comparata*, cit.

DAUZAT, A. (1938) *Dictionnaire etymologique de la langue française*, Paris, Larousse.

DURKIN, P. (2009) *The Oxford Guide to Etymology*, Oxford, Oxford University Press.

EDWARDS, M.W. (a cura di) (1991) *The Iliad. A commentary*, 6 voll., edizione diretta da Geoffrey S. Kirk, Cambridge, Cambridge University Press, vol. V.

ERNOUT, A. – MEILLET, A. (1959) *Dictionnaire etymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck.

FRAZER, J.G. (1987) [1915] *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, traduzione di Lauro de Bosis, Torino, Bollati Boringhieri [*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, London, Macmillan & Co.].

GUIDORIZZI, G. (a cura di) (2005) *Igino, Miti*, Milano, Adelphi.

JANKO, R. (a cura di) (1992) *The Iliad. A commentary*, cit., vol. IV.

KIRK, G.S. (a cura di) (1990) *The Iliad. A commentary*, cit., vol. II.

realtà ci sovrastano casi di morte | innumerevoli, che un uomo non può evitare o fuggire, | andiamo all'assalto, daremo a qualcuno o qualcuno a noi darà gloria», Hom. *Il. XII* 322-328.

LAZZERONI, R. (1998) *La cultura indoeuropea*, Roma-Bari, Laterza.

MACRÌ, S. (a cura di) (2018) Antonino Liberale, *Le metamorfosi*, Milano, Adelphi.

NAPPI, M. (2012) “Gli eroi greci” e “La mitologia eroica e i cicli leggendari”, in *L’Antichità. Grecia*, a cura di Umberto Eco, Milano, Encyclomedia.

PEPE, L. (2020) *Il mondo antico in un bicchiere. Gli eroi bevono vino*, Roma-Bari, Laterza.

PFISTER, M. – LUPIS, A. (2001) *Introduzione all’etimologia romanza*, Catanzaro, Rubbettino.

SISSA, G. – DETIENNE, M. (2005) *La vita quotidiana degli dei greci*, Roma-Bari, Laterza.

SCARPI, P. (2011) “La Grecia antica”, in *Manuale di storia delle religioni*, a cura di Giovanni Filoramo, Marcello Massenzio, Massimo Raveri, Paolo Scarpi, Roma-Bari, Laterza.

— (a cura di) (1996) Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, traduzione di Maria Grazia Ciani, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori.

VERNANT, J.-P. (1989) *L’individu, la mort, l’amour. Soi-même et l’autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard.

— (2019) [2001] *La morte eroica nell’antica Grecia*, a cura di Simone Regazzoni, Genova, il Melangolo [*La mort héroïque chez les Grecs*, Nantes, Pleins Feux].

Giulia Vitale

Céline, Moravia e la possibilità di una narrativa odepórica nel Novecento

Lo spettro del viandante erra tra le pagine della letteratura sin dagli albori, attraversandone i più disparati luoghi ed epoche e trasfigurandosi in molteplici personaggi. Avanza senza intoppi dall'epica omerica al romanzo di formazione goethiano; scivola e si torce su grafemi poliglotti non deviando mai il suo tragitto, come tra i rami di un robusto albero dalle salde radici. Tuttavia, anche la quercia secolare della narrativa odepórica frana all'aprirsi della profonda voragine novecentesca e, con essa, precipita il protagonista-pellegrino, di cui resta solo un'ombra monca.

In questo «terremoto epistemologico»¹ in cui le coordinate spazio-temporali decadono e «l'uomo si sente gettato in un mondo sempre più complesso»², emerge l'inattuabilità del paradigma del viaggio agonistico: il folle volo di Ulisse diviene il suicidio di un matto e gli itinerari di Marco Polo vengono riletti da

Calvino come imperscrutabili cammini della mente³.

Il nuovo personaggio-inetto si muove con equilibrio precario tra le macerie di una realtà frammentaria, in cui la sola possibilità di trasferta si configura con un inconcludente vagabondare fuori e dentro sé, tra orizzonti difformi e traumi rimossi. All'inorganicità dei percorsi corrisponde la disarmonia delle trame che, intessute su tele stracciate, non possono più fornire modelli da seguire.

Ricercheremo un segno di tale impossibilità nella sovrapposizione delle opere *Viaggio al termine della notte* di Louis-Ferdinand Céline e *Il conformista* di Alberto Moravia⁴.

I due romanzi, nonostante la distanza in diatopia, risultano omologhi sul piano contenutistico per lo sviluppo della tematica del viaggio, inscenando due moti perfettamente speculari. Il primo protagonista, Ferdinand Bardamu, è in perpetua evasione dagli schemi e si sposta

¹ FEDERICO BERTONI, *Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia*, in *Il Romanzo in Italia. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, p. 41.

² *Ivi*, p. 42.

³ Cfr. ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

⁴ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Viaggio al termine della notte*, traduzione di John H. P. Marks, Milano, Corbaccio, 1933 e ALBERTO MORAVIA, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 1951 (di qui in poi abbreviati nel testo rispettivamente con *Vtn* e *Ic* e la sola indicazione dei nn. di pp.).

tempestivamente di luogo in luogo alla ricerca di un inafferrabile 'altro'; tuttavia, finisce col restare imprigionato nell'eludibile forma della vecchiaia. Marcello Clerici, al contrario, ravvisa la luna di miele come sola possibilità di raggiungimento della tanto auspicata conformità sociale, ma si ritrova inghiottito dal turbine della propria essenza. Alla «voglia di scappare da ogni posto» (*Vtn*, p. 257) dell'uno corrisponde la «disperata aspirazione ad un ordine e ad una normalità» (*Ic*, p. 39) dell'altro, in una dialettica intertestuale di specchi e di rimandi, siglata da una comune insofferenza latente.

Gli itinerari urbani dei protagonisti di *Viaggio al termine della notte* e de *Il conformista* si intersecano con la moltitudine della realtà cittadina e la sua folla. Se Moravia muove il suo personaggio tra volti anonimi e sfocati dando nome e sostanza solo ai pochi interessanti ai fini della narrazione, Céline pone il suo omonimo soggetto letterario in una posizione di osservazione attiva e continua degli individui, proponendo non rare descrizioni di personalità slegate dalla trama principale. Mentre in Bardamu è rilevabile una propensione al solipsismo e un ripudio della «ubriachezza di massa» (*Vtn*, p. 129), in Marcello prevale la «folla in astratto, come un grande esercito positivo» sulla negatività del singolo: «appena affioravano fuori da quella folla gli individui, l'illusione della normalità si infrangeva contro la diversità, egli non si riconosceva affatto in loro

e provava insieme ripugnanza e distacco» (*Ic*, p. 90).

In un racconto del 1840 di Edgar Allan Poe, *L'uomo della folla*, sembrano presentati in stato embrionale i due personaggi-pellegrini in questione. Come Bardamu, il protagonista della narrazione osserva e descrive singoli componenti della moltitudine di persone dinanzi a lui, non entrando mai a farne parte. Incuriosito da un passante, decide di pedinarlo per un'intera giornata ma, accortosi di star errando senza meta, riconosce in questo un esemplare di uomo della folla che, come Marcello, per fuggire la solitudine trascorre le giornate nascosto nella turba.

Gli antitetici viaggi dei due protagonisti procedono nei meandri della noia. Marcello conferisce accezione positiva al concetto, collegandolo a quello di quotidianità e normalità all'insegna dell'aspirazione «ad un mondo normale, comunque, previsto» (*Ivi*, p. 162); mentre Bardamu, nel fuggire la stabilità, scampa anche il pericolo d'inedia. La noia del singolo viene traslata sul piano esistenziale come «noia di bordo, cosmica» e l'intera vita viene riletta come «un'espressione di odio e di noia» (*Vtn*, p. 135).

Nell'andirivieni spleenico dei moti dell'animo si insedia quella malinconia identificabile, per Giorgio Agamben, come percezione della perdita di qualcosa di strutturalmente inafferrabile⁵. Fenomeno storico più che culturale e sociologico più che psicologico⁶, «la malinconia

⁵ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 25-26.

⁶ Cfr. ANTOINE COMPAGNON, *Gli*

antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes, traduzione di Alberto Folini, Vicenza, Neri Pozza, 2017, pp. 63-67.

è un sintomo inscritto in una precisa patologia sociale»⁷ che investe molte delle opere letterarie del XX secolo a partire dalla *Recherche* di Proust ed è spesso indice di «un'inconfessata pietà verso se stesso»⁸.

Questa «tragica nostalgia di un altrove assoluto»⁹ trova sfogo non solo nell'insaziabile ricerca di Bardamu, ma anche nell'apparente immobilità di Marcello. Alla «malinconia incurabile» (*Vtn*, p. 242) del primo, corrisponde la «oscura malinconia» (*Jc*, p. 95) del secondo, radicata in «una tristezza misteriosa» (*Ivi*, p. 90) e indecifrabile. Nell'ambiguità di questo perpetuo rimpianto si annida un fondamentale senso di colpa che, se in Marcello è compatibile con l'episodio dell'assassinio di Lino, in Bardamu assume forme più incerte: «Non riesco mai a sentirmi completamente innocente delle disgrazie che capitavano» (*Vtn*, p. 310).

La reciprocità dei due percorsi trova il proprio correlativo oggettivo in saltuarie aree di sosta lungo il tragitto, come la casa di riposo. Per Bardamu questa rappresenta il culmine, il punto d'approdo di una viaggio intorno alla follia che si conclude trovandone dimora. Per Marcello, invece, l'immagine della clinica appartiene alla sfera edipica, in quanto luogo di reclusione del padre, sede d'origine della sua anormalità. «Per la pazzia del padre non c'erano rimedi ed essa pareva alludere ad un disordine e ad una corruzione

più generali e del tutto insanabili» (*Jc*, p. 147).

Nello spettro di questo *Bildungsroman* al negativo, le donne fungono da agente corrosivo deformante. Céline mette in scena l'universo muliebre in un circo di veneri ammuffite e, in una modernità in cui la Laura petrarchesca ha perso la sua aureola, la più veritiera rappresentazione della donna è quella della prostituta. «Grazie a loro la vita continua attraverso le ombre» (*Vtn*, pp. 386-7) della notte in cui si consumano le ambizioni corrotte di una vita in frantumi e, come odierne sirene, indicano – e traviano – la rotta del naufrago. L'immagine della prostituta è presente anche ne *Il conformista*, ma con effetti stridenti e deturpanti. La meretrice è qui figura del «bestiame femminile» e assume «il carattere irreparabile dello scadimento» (*Jc*, p. 182).

All'orgia di *mulieres* multiformi partecipa un esemplare inanimato di donna che accomuna i due romanzi e ne fa convergere le rotte: la «chiatta», una barca a fondo piatto. Céline attracca l'imbarcazione da rimorchio a un porticciolo e ne fa un luogo di ristoro e di attrazione turistica: «una chiatta soltanto per abitarci, non per il trasporto» (*Vtn*, p. 439). Moravia, invece, la fa scivolare a filo d'acqua sulla Senna e svanire all'orizzonte (cfr. *Jc*, p. 200).

È singolare che a Bardamu, portabandiera del dinamismo, sia associato uno scafo immobile e a Marcello, paladino

⁷ DIEGO VARINI, *Looking back in anger. Bianciardi e le maschere della malinconia*, «Between», VII/14, 2017, p. 3.

⁸ *Ivi*, p. 4.

⁹ *Ibidem*.

della staticità, uno in movimento. La chiatta, essendo priva di motori, non riceve spinte estrinseche e si lascia guidare dal flusso delle acque; per questo, essa è figurazione non del viaggio dei due protagonisti ma del loro destino certo. Senza interposizione del motore dell'io, sono questi i tragitti spontanei della loro imbarcazione che, trasportata dal liquido primordiale, conduce Marcello all'iperativismo interiore e Bardamu allo stallo nella vecchiaia.

Ogni partenza anticipa un ritorno e l'irrisolutezza dei viaggi dei due eremiti non può che concludersi nell'oscurità, tra le «sporche regioni della notte» (*Vtn*, p. 410) per Bardamu e nella «distruzione sospesa nel buio» (*Ic*, p. 177) per Marcello. Quest'ultimo, fedele al proprio passivismo radicale, non si muove a ritroso verso l'infanzia perduta, ma è essa stessa a raggiungerlo. La ricomparsa di Lino, che pensava morto da anni, mette nuovamente in crisi la sua intera esistenza, trascorsa a cancellarne il ricordo. Il ripresentarsi della situazione preliminare dell'uomo in divisa da autista, però, non permette la riappropriazione del tempo mancato. Il vuoto esistenziale viene dilatato.

Anche il rimpatrio notturno di Ferdinand Bardamu si rivela un vano tentativo di riaffermare l'impossibile. Passeggiando per Rancy, la cittadina francese d'origine, quel che emerge è l'inconsistenza del legame con quelle case spoglie, mutate dal tempo, a lui estranee come i loro

condòmini. Il cordone ombelicale della madre patria si è irrimediabilmente spezzato, le radici sono lacerate.

Esclusi dall'eden infantile, i due si ritrovano drasticamente soli con i propri fantasmi, «andando a tentoni tra le forme nascoste» (*Vtn*, p. 191) e persi tra «pezzi di notti che diventano isterici» (*Ivi*, p. 188) come loro.

Per quanto risulti intrigante che l'adattamento cinematografico de *Il conformista* differisca dall'omonimo romanzo per la sola aggiunta di un personaggio, Italo Montanari, amico non vedente del protagonista e che questo stesso personaggio sia presente anche nell'opera di Céline col nome di Robinson (che rimanda ancora al tema del viaggio), il fine di questa comparazione non è la postulazione di un'improbabile interdipendenza tra i testi in esame, bensì un tentativo d'indagine sulla vitalità della narrativa di viaggio nel Novecento.

Resta da chiedersi quanto e cosa resti di questo genere letterario nell'epoca del sovvertimento delle linee-guida dell'esistenza: la sua riduzione a mero concetto, funzionale alla messa a nudo del «fallimento di qualsiasi ipotesi di maturazione», inteso da Renato Ricco come mancato «progresso di un percorso efficacemente formativo»¹⁰.

Il viaggio nella babilonia del modernismo si conclude con un inevitabile dirottamento. Non c'è più nulla da scovare al di fuori di sé.

¹⁰ RENATO RICCO, *Gli indifferenti o la tragedia mancata del borghese 'ohne Eigenschaft'*, in «Critica letteraria», IV/137, 2007, p. 788.

Imma Iaccarino

Appunti sinestetici su Buzzati e Diderot

“Sono un artista” avrebbe voluto rispondere Dino Buzzati a chi gli chiedeva, nel vano tentativo di ascriverlo in una delle due schiere, se fosse uno scrittore o un illustratore. La domanda, a tratti spiazzante e anche un po' naïve, trova giustificazione nella febbrile smania, tutta umana, di intrappolare la realtà in contenitori capienti, ma non troppo: stretti abbastanza da delimitarne il contenuto e profondi a sufficienza da permettergli di diramarsi in sempre più specifiche sottocategorie. La psicosi dell'etichetta, che per secoli ha visto l'uomo circoscrivere lo scibile nel tondo di un cerchio, mostra ancora oggi i suoi strascichi nella imperitura e malsana abitudine di inquadrare fenomeni e persone in gabbie concettuali. Cambiata la forma, la sostanza non muta e il primato di strumento della conoscenza resta alla catalogazione, tuttora operazione imprescindibile di semplificazione del reale. Ma se la sua applicazione è di indiscutibile utilità in ambito scientifico, la sua estensione, soprattutto se indiscreta e incontrollata, al campo delle *humanities* solleva più di qualche perplessità. La stessa difficoltà di rubricare sotto la giusta indicazione di genere opere la cui complessità difficilmente si piega all'univoca dicitura di “romanzo”, “poema” o “saggio”, dovrebbe metterci in guardia dal risvolto dannoso

di una furia classificatoria che, se risulta inadeguata a descrivere gli oggetti dell'arte, lo è ancor di più per coloro che l'arte la fanno, pena il ritrovarsi tra qualche anno a studiare una letteratura parcellizzata ad oltranza che ritenga necessario distinguere tra gli scrittori che al mattino bevono tè e quelli che preferiscono il caffè.

Non si nega che nella nutrita schiera di scrittori, pittori, scultori, fotografi, registi vi sia stato un qualche 'catalogato' che, soddisfatto di fregiarsi di un tale titolo, abbia trovato entro gli argini della coscienza identitaria, nel comune sentire della categoria, un paradiso di crogiolante e rassicurante appartenenza, tuttavia, non si può fare a meno di rintracciare nell'arte, soprattutto in quella contemporanea, la volontà di essere inafferrabile, il rifiuto irriverente di essere catalogata, l'aperta ostilità per la standardizzazione e il tentativo di sfuggire a qualsiasi vincolo che la voglia soffocare nel chiuso di una scatola. E forse proprio di asfissia temeva di morire Dino Buzzati poco prima di scrollarsi di dosso le etichette che qualcuno insistentemente voleva appiccicarli, preferendo di gran lunga l'esser considerato fuori categoria. L'autore delle *Storie dipinte*, titolo più che eloquente, dimostrando che «dipingere e scrivere [...]

sono in fondo la stessa cosa»¹, ribadisce una consonanza che è anche un invito ad abbandonare la sterile abitudine di collocare illustratori e scrittori in compartimenti stagni, senza presupporre tra di essi alcuna soluzione di continuità. Se proprio li si vuole immaginare chiusi i contenitori del sapere umanistico, bisognerà almeno attribuirgli un difetto di ermeticità tale da spiegare quel fervido e imperituro dialogo *inter artes* di cui Buzzati e tutti gli artisti poliedrici come lui costantemente si nutrono.

Il termine “artista”, così come la sua radice “Arte”, potrebbe suonare terribilmente generico ma ha in sé il dono della sintesi e come tale andrebbe interpretato. L’artista (sottintendendo l’aggettivo “poliedrico”) è dotato di una visione sintetica e sinestetica che avvolge in uno sguardo le diverse manifestazioni artistiche: letteratura, pittura, scultura, architettura, musica, teatro, danza, cinema, e fotografia. Interprete dei linguaggi specifici, l’artista è un poliglotta che conosce un solo cifrario: quello universale dell’Arte. Così la sua capacità linguistica è omnicomprensiva e non più settoriale. Ma sintesi, che ai più ricorda il sapore amaro della perdita, non è sinonimo di livellamento né di appiattimento quanto piuttosto di armonica totalità. L’Arte diventa così il centro gravitazionale che tutto stringe a sé, funzionando in questo senso come il palmo di una mano: tiene unite le dita (le diverse arti) senza sottrarre loro libertà di movimento e specificità. All’artista che

desidera applicare questo filtro sintetico non resta che stringere la mano in un pugno.

Legame corporeo è dunque quello che unisce le arti o, meglio, di sangue, se si sceglie di evocare la ben più fortunata immagine delle «arti sorelle»² di cui Buzzati, scrittore e illustratore, diviene interprete nelle sue opere miste. Valga per tutte l’intuizione visionaria di *Poema a fumetti* (1969), catabasi moderna e riletture del mito di Orfeo ed Euridice, che spiana la strada alle forme della contemporanea *graphic novel*. In copertina – nell’edizione Mondadori del 2017 – un’immagine ricorrente nella sua produzione di illustratore: un volto di donna in cui si stagliano due paia di occhi sovrapposti a simboleggiare le due anime artistiche di Buzzati che si fondono in una visione e un linguaggio bidimensionali. Nonostante la carica innovante di questo sperimentatore, non stupisce, nell’epoca della *visual turn* e dell’abbraccio globale, che uno scrittore ponga in un dialogo serrato e costante parole e immagini. Al contrario doveva aver suscitato un certo scalpore, nel secolo in cui proseguiva incessante il lavoro dei compilatori illuministi e dominava l’idea separatista e letterario-centrica del Lessing, il sorgere di un nuovo genere letterario che si serve dell’arte figurativa come fonte di ispirazione e della letteratura come mezzo descrittivo. A riprova del fatto che due realtà non sono quasi mai polarizzanti, quanto piuttosto coesistenti, questo

¹ DINO BUZZATI, *Le storie dipinte*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori, 2013, p. 5.

² ELISABETTA ABIGNENTE, *La letteratura e le altre arti*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, pp. 167-193.

genere misto che anticipa la posizione unitaria della *Gesamtkunstwerk*, trova sorprendentemente spazio tra le carte dell'enciclopedista per antonomasia: Denis Diderot.

La Critica d'Arte moderna rappresenta una delle manifestazioni più evidenti del matrimonio riuscito tra immagine e testo e Denis Diderot, lavorando ai suoi *Salons*, ne diviene il primo officiante. I *Salons*, commissionati e pubblicati da Frédéric Melchior Grimm, direttore del giornale *Correspondance littéraire*, sono rendiconti in cui Diderot descrive le opere d'arte esposte al Salon carré del Louvre tra il 1759 ed il 1771. Si tratta di documenti preziosi per i lettori del suo tempo, simbolo di un'arte, se non proprio 'popolare', quantomeno accessibile a tutti gli estimatori e curiosi che, impossibilitati a vederle dal vivo, hanno così l'opportunità di conoscere le opere più celebri del momento e tenersi aggiornati sul gusto artistico dominante di cui Diderot diviene tramandatore e interprete. Conservano per noi lo stesso valore di testimonianza artistica oltre che il primato di un nuovo genere che ha modificato il modo di vedere (ma sarebbe il caso di dire 'leggere') l'arte. Coloro che conoscono il nome di Diderot soltanto in associazione a quello dell'altro grande filosofo e scrittore francese d'Alembert, co-autore dell'*Encyclopédie* (1751), si sorprendranno forse nel sentir parlar di lui come di un Petronio della modernità, ma è proprio nei panni dell'*arbiter elegantie*³ che

³ TACITO, *Annales* XVI, 18.

⁴ DENIS DIDEROT, *Salons*, in *Œuvres complètes*, 20 voll., a cura di Jules Assézat e Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1875-1877, vol.

vorrei ricordarlo, in opposizione a quel suo primo mestiere di meticoloso enciclopedico. Cosa sia l'Arte per Diderot e in che modo egli riesca a coniugare il suo primo mestiere con l'esperienza di critico d'arte, rendendosi, forse involontariamente, portavoce di una sinergia tra il testo e l'immagine, sarà più facile spiegarlo a partire dall'analisi del *Salon* del 1763, breve ma notevole elogio di uno dei pittori più amati dell'Età dei Lumi.

«C'est celui-ci qui est un peintre; c'est celui-ci qui est un coloriste»⁴.

Il testo si apre con parole di entusiastica ammirazione rivolte ad un destinatario il cui nome è inizialmente taciuto, s'immagina, più che per desiderato effetto di *suspence*, per limpida eloquenza degli attributi «peintre» e «coloriste» a lui associati. La volontaria omissione del soggetto permette di avanzare l'ipotesi che quei due aggettivi fossero per Diderot e per i lettori del suo tempo di chiara leggibilità e che la loro designazione potesse rispondere al solo nome di Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Il *Salon* del 1763, terzo esercizio di questo genere, era stato scritto in occasione della mostra organizzata in quell'anno dalla Royal Academy of Painting and Sculpture dove si trovavano esposte alcune nature morte del celebre pittore francese. I *tableaux* di Chardin sono abilmente descritti da Diderot con linearità progressiva, attraverso una precisa sequenzialità che al rapido spostamento dell'occhio sulle tele fa seguire fulminei commenti a caldo, brevi

X, p. 194. D'ora in poi citazioni in forma abbreviata nel testo con la sola indicazione dei numeri di pagine.

guizzi di illuminazione, che traducono su carta e restituiscono al lettore lo stupore e la meraviglia di chi che per la prima volta si trova di fronte a quei capolavori. La prima opera descritta è *Le bocal d'olives*, natura morta dipinta nel 1760, di cui Diderot rievoca, con un'elencazione estremamente meticolosa, tutti gli elementi raffigurati:

L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, un bigarade avec un pate. (*ibidem*)

Gli oggetti dipinti sulla tela sono desunti dalla quotidianità domestica, recuperati e copiati da Chardin così come la natura glieli ha offerti. Alla base di quest'atto di copia, parola-chiave che ricorre più volte nel testo, si rintraccia il *topos* dell'*imitatio naturae*, principio secondo cui tutta l'arte non è altro che riciclo continuo del mondo naturale circostante. Il realismo delle nature morte di Chardin è a tal punto straordinario che Diderot può con sicurezza affermare che «pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donnés et m'en bien servir» (*ibidem*).

Ma se l'arte di Chardin appare a prima vista come un'imitazione passiva della natura, come si spiega che la descrizione della *Raie dépouillée*, pur nella sua orrorifica rappresentazione di pesce

scarnificato, non lasci trapelare affatto il disgusto che ne ricaveremmo se la osservassimo nella realtà? Quando Diderot passa a commentare *La Raie* (1728) nel *Salon* del 1763, la sua prosa non lascia spazio al brutto oggettivo di quella razza sviscerata, al contrario, rimarca l'abilità di Chardin di restituirci una realtà liberata dal mostruoso attraverso «le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures» (p. 195). Sul segreto degli oggetti di Chardin si pronuncerà qualche tempo dopo anche Marcel Proust in un passaggio in cui ci spiega che la sublimazione degli oggetti quotidiani non è un rivestimento ma un'astrazione, il risveglio di una Bellezza sopita che non va cercata al di fuori delle cose ma che è in esse potenziale:

Tout cela semble maintenant agréable à regarder parce qu'il semblait agréable de peindre pour Chardin. Et cela lui semblait parce qu'il trouvait ça beau à regarder. [...] Vous l'avez déjà senti sous une forme inconsciente, le plaisir provoqué par le spectacle de la vie humble et de la nature morte: sinon, il n'aurait pas jailli dans votre cœur quand Chardin, avec son langage impératif et brillant, est venu l'appeler.⁵

La stessa idea è ribadita dal Narratore della *Recherche*, in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), in relazione alla forte influenza che hanno su di lui e sul suo modo di percepire la realtà gli acquerelli di Elstir: «J'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus

⁵ MARCEL PROUST, *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari*, a cura di Paolo Serini, Torino, Einaudi, 1958, p. 23.

usuelles, dans la vie profonde des “natures mortes”»⁶. Vale la pena ricordare la posizione di assoluta inferiorità (all’ultimo posto) della natura morta nella gerarchia dei generi pittorici. Non sorprende che sia proprio questo genere negletto, praticato più come esercizio di stile e affinamento della tecnica che applicazione di reale impegno artistico, a custodire il segreto del realismo vivificante di Chardin, che riporta alla luce un mondo di oggetti insignificanti o abbandonati, trascurati o dimenticati che soltanto nel momento in cui vengono impressi sulla tela riappaiono alla vista di chi, pur avendoli avuti sempre dinanzi agli occhi, li vede ora per la prima volta. La natura morta è il primo oggetto riportato alla vita da Chardin, genere riabilitato che diventa riabilitante, veicolo di quella «magie» (p. 195) della resurrezione che doveva aver ben appreso Van Gogh quando cercava di restituire nuova vita a quei suoi vecchi e logori scarponi.

Il riferimento di Diderot alla magia non è casuale, anzi, un po’ di attenzione permetterà di notare che la parola francese *magie* non è altro che l’anagramma di *image*. La magia della pittura di Chardin è esattamente questo: il capovolgimento di un’immagine, il sovvertimento di un ordine prestabilito. Quando il pittore francese ha voluto restituirci l’immagine di una razza non ha fatto altro che prendere l’ultimo dei generi pittorici e

l’ultimo dei soggetti ritraibili e spostarli in primo piano, concedendo uno spazio all’emarginato, restituendo la vita alla morte e astraendo la bellezza dal disgusto⁷. È questa la Verità dell’insignificante che dà vita alla pittura di Chardin. I suoi quadri? Capolavori dell’insignificanza. I suoi soggetti? Oblii riportati alla luce. I suoi spettatori? Ingannati dalla sua magia.

Diderot cerca invano di avvertire i suoi lettori/spettatori dell’inganno di una riproduzione infedele del reale, quando li mette a conoscenza in apertura del suo testo del *trompe d’œil* della pittura di Chardin: «C’est la nature même; les objets sont hors de la toile et d’une vérité à tromper les yeux» (p. 194)⁸. Nel richiamare tutti gli elementi costitutivi della sua arte, Diderot non manca di sottolineare con il verbo «tromper» l’impossibilità di una perfetta chiusura del cerchio. Si introduce, infatti, tra il punto di partenza e di arrivo, la Natura e la Verità, della parabola creativa di Chardin un terzo elemento decisivo. Gli occhi del pittore, vera sigla del processo artistico, che fungono da filtro tra il reale ed il ricreato fino a produrre il paradosso dei paradossi: una verità che inganna, una verità che sovverte l’ordine. La Natura catturata nelle tele di Chardin e trasfigurata dalla soggettività del pittore ha così perso ogni tratto di autenticità. La bruttezza della *Raie* si è dissolta alla vista del pittore

⁶ ID., *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, 15 voll., Paris, Gallimard, 1919-1927, vol. X, tomo III, p. 131.

⁷ Cfr. UMBERTO ECO, *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2015. Il merito di

ribaltare i canoni estetici, confondere il bello e il brutto ed eliminare qualsiasi separazione tra loro, è sempre stato riconosciuto nell’arte.

⁸ Il corsivo è mio.

che l'ha riletta, ammorbida, ricreata, addirittura innalzata. Non è forse questo il vero senso di un processo artistico? Creare anziché imitare. Non è forse l'artista un demiurgo? E non lo è anche Diderot?

Nel *Salon* il critico partecipa attivamente al processo di trasfigurazione e creazione messo in atto da Chardin. Se infatti tra il reale e gli spettatori si è interposto il suo sguardo, tra i suoi dipinti e i lettori s'inserisce il filtro delle parole di Diderot. Nella descrizione che leggiamo le opere di Chardin sono anche le opere di Chardin viste da Diderot. Spia della centralità dell'occhio dello scrittore-spettatore che diventa, in qualche modo, anche scrittore-pittore, è la ricorrenza del pronome "je". Baudelaire sostiene che proprio la soggettività sia il segreto di una buona critica e che «pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons»⁹. Quella di Diderot è coniugata all'*expertise* del filosofo enciclopedico che non manca di far sfoggio delle sue conoscenze sulla tecnica pittorica e di sottolineare la centralità della luce e del colore. Non è un caso che lo scrittore designi Chardin come «coloriste», termine che richiama il lungo dibattito tra «rubénistes» et «poussinistes» nella *Querelle du coloris* del XII secolo¹⁰.

⁹ CHARLES BAUDELAIRE, «A quoi bon la critique?», *Le salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, 2 voll., Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1975-1976, vol. II, p. 418-19.

¹⁰ Si tratta di un dibattito estetico che vede protagonisti Poussin e Rubens. Il primo

Restano però decisamente prevalenti sui giudizi di fatto i giudizi di valore, affiancati all'utilizzo di un linguaggio semi-poetico capace di trasformare le «couches épaisses de couleur» di Chardin in «écume légère» (p. 195). La metamorfosi linguistica con cui Diderot piega l'arte di Chardin segnala la posizione solo apparentemente ancillare delle parole all'immagine, al punto che appare riduttivo parlare di mera descrizione e risulta, invece, ben più pregnante l'espressione, coniata sulla scorta di Genette, di arte «al secondo grado»¹¹, che permette di leggere i *Salons* di Diderot come uno degli esempi più riusciti di rilettura dell'arte attraverso la letteratura.

Potremmo allora tornare repentinamente a una suggestione buzzatiana. A distanza di due secoli dalla nascita della Critica d'arte moderna, Dino Buzzati, giornalista d'arte del «Corriere della Sera», riconoscendo nel dato artistico un innato dinamismo, aperto e flessibile a sempre nuove interpretazioni, prescindibili dall'idea che vi soggiace al momento della sua creazione, ci pone di fronte un interessante e surreale scenario: che cosa accadrebbe se un pittore tornasse in vita e venisse a conoscenza dei giudizi che delle sue opere danno spettatori e critici? La risposta arriva calandosi nei panni del fantasma di un pittore defunto che, curioso di conoscere le opinioni dei visitatori sulla sua mostra postuma, si ritrova

sostiene che nel disegno abbia più importanza la linea, il secondo accorda maggiore centralità al colore.

¹¹ GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, traduzione di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.

in una sala della Biennale di Venezia circondato da opere di cui sente di aver perso la paternità. Figli irricognoscibili, quei suoi quadri, stravolti dalla prospettiva *altra* dello spettatore o, peggio, dall'indifferenza di "visitatori per caso" o da un'inclemente critica d'arte¹². Chissà quanta fatica sarà costata allo stesso Chardin riconoscere come proprie le riletture illegittime – seppur lodevoli – di Diderot e quanto tempo avrà impiegato prima di arrendersi anch'egli, come il defunto Prestinari, all'idea di una vitalità della creazione, che non smette mai di essere *in fieri* e su cui il creatore, a partire dal momento esatto in cui attualizza il suo progetto, non ha più alcun controllo.

Scrittori, pittori e critici, eppure, ancora non bastano le etichette a definire due personalità così eclettiche, che lo stesso Diderot enciclopedico si sarebbe astenuto dal classificare. L'invito oggi è a provarci, a patto di utilizzare contenitori senza coperchi o scatole bucherellate, perché in esse non soffochi mai la libertà di una vivace contaminazione.

¹² Cfr. D. BUZZATI, *Battaglia notturna alla Biennale di Venezia*, in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2014.

Martina Santoro

Les mesdames

1. Apparizione

L'entrata in scena di Emma Bovary è narrata da Flaubert tramite gli occhi di Charles Bovary, il quale si ritrova al cospetto di una giovane donna, bellissima, sognatrice. L'autore, non ponendo la sua penna a favore della giovane, non lascia trasparire ciò che lei prova in quel momento: il primo piano è riservato alla percezione di Charles, completamente ammaliato, tanto da non notare i piccoli gesti di Emma ed i significati che essi portano con sé.

Secondo gli usi della campagna gli propose di bere qualcosa. Lui rifiutò, lei insistette e alla fine, ridendo, si offrì di fargli compagnia con un dito di liquore. Andò a prendere nell'armadio una bottiglia di curaço, tirò giù due bicchierini, ne riempì uno fino all'orlo, ne versò un goccio nell'altro, e dopo aver brindato se lo portò alla bocca. Poiché era quasi vuoto, per bere si arcuava all'indietro e con il capo riverso, le labbra golose e il collo teso, rideva di non sentire nulla, mentre la punta della lingua, passando tra i dentini, dava piccole leccate al fondo del bicchiere.¹

Nel leggere il romanzo ci si accorge di come il gesto di Emma di cercare del sapore dov'esso manca, si viene pian piano a configurare come il suo stesso atteggiamento nei confronti della propria vita; ciò avverrà in quanto quella non corrisponderà mai alla romantica ed imprevedibile avventura che ella sogna così tanto: si verrà a creare così una scissione profonda tra il sogno della vita e la vita stessa, dove il primo dominerà sempre sulla seconda, creando la conseguente noia di vivere la vita reale in favore dell'immaginaria: quest'ultima è ambiziosamente proiettata sulla prima, in un'estenuante, vana attesa del *plot twist* che faccia iniziare il romanzo che Emma sogna per se stessa.

La stessa insoddisfazione nei confronti della propria vita ed il desiderio che essa diventi qualcos'altro, trascina anche Madame De Rênal: nel momento in cui vede Julien, il sentimento di timore nei confronti dei propri figli – di fronte al rischio di avere un precettore anziano che li avrebbe sicuramente puniti nel momento in cui avrebbero disatteso le sue ipotetiche esigenze di perfezione – si scontra con la realtà:

¹ GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary*, traduzione di Maria Luisa Spaziani, Milano, Mondadori, 2017, p. 26.

La carnagione di quel contadinello era così bianca, così dolci i suoi occhi, che lo spirito un po' romantico di Madame De Rênal ebbe dapprima l'idea che si trattasse di una giovinetta travestita, venuta a chiedere qualche grazia al signor sindaco. Ebbe pietà di quella povera creatura che indugiava sulla porta senza nemmeno osare, evidentemente, alzar la mano fino al campanello, e si avvicinò, distratta per un momento dall'amara tristezza che le ispirava l'arrivo del precettore. Julien, voltato verso la porta, non la vide e trasalì quando una voce dolce gli disse all'orecchio:

– Che volete, bravo ragazzo? [...]

– Vengo come precettore, signora [...]

Madame de Rênal restò interdetta: erano vicinissimi l'uno all'altro e si guardavano.²

Le aspettative tragiche di Madame de Rênal, unite alla dolcezza e bellezza di Julien, fan sì che in lei sorga un puro sentimento d'*amour-passion*, il quale la guiderà in ogni sua azione, ignorando la percezione che l'amore di Julien nei suoi confronti, a questa altezza del romanzo, è *amour de vanité*, un tipo di amore che non ha come fine se stesso, bensì tutto ciò che avere una relazione d'amore con una donna di tale calibro porta con sé: uno tra tutti, la scalata sociale. Da qui Madame de Rênal si rende conto che nella sua vita ella non ha mai provato amore nei confronti di qualcuno, neanche per suo marito, in quanto il suo è un tipico matrimonio di convenienza, non è animato dalla presenza dell'amore. Intravista la possibilità di una vita più felice, sospinta da essa, così come Emma, Madame de Rênal compie una follia dopo l'altra: dopotutto, anch'ella vuol mutare la sua

condizione, tuttavia, al contrario di Julien ed allo stesso tempo in concordanza con Madame Bovary, non è il fronte sociale il suo obiettivo, bensì quello emotivo. Mentre Emma insegue il suo fantasma di felicità ovunque esso pare mostrarsi, che sia in diversi oggetti o in diversi uomini, Madame de Rênal ha ben chiaro ciò che desidera ottenere, cosa la renderebbe felice, eppure non può averlo: questo la rende un'eroina tragica, impegnata in una battaglia per il raggiungimento del bene supremo, nonostante la consapevolezza di non poterlo ottenere.

Madame Bovary, invece, per la sua confusione mentale, non può essere definita un'eroina tragica: i suoi desideri sono troppo superficiali, futili, volubili, caratterizzati dalla 'facilità': essi sono facili da ottenere, facili da scambiare per la felicità, facilmente recano, in fin dei conti, nel migliore dei casi, cure ed affanni, nel peggiore, noia e disperazione.

Per Madame Arnoux c'è bisogno di un discorso leggermente diverso: ella non è soggetto, bensì oggetto del desiderio, filtrato dal punto di vista di Frédéric, ad eccezione di alcune scene come l'altissimo punto tragico delle ragioni della donna del mancato appuntamento con l'amato. Egli, nelle sue infinite ipotesi di un mondo migliore, dipinge con i colori caratteristiche di una moderna donna angelo, in una 'poesia della loda' che calata nel mondo moderno si viene a configurare come goffa, inattuale, quasi ridicola. Sin dal principio egli è abbagliato dalla bellezza della sconosciuta, le attribuisce

² STENDHAL, *Il rosso e il nero*, traduzione di Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, 1984, p. 28.

un'origine esotica e la paragona alle donne dei libri romantici.

Sebbene sia difficile tracciare una panoramica dei sentimenti della donna amata, lo stile di Flaubert consta di nondetti, sottintesi: la presenza di Madame Arnoux è appena percettibile nelle fasi iniziali del romanzo, ella appare, spesso distaccata dalla realtà che la circonda, è nella parte scura della coppia, dove il lume è evidentemente il signor Arnoux:

Una cosa che lo stupiva, era di non provar gelosia per Arnoux; e poi, non riusciva a immaginarsela se non vestita; a tal punto il pudore appariva in lei naturale, relegando il suo sesso in una misteriosa penombra.³

Ciò che Frédéric prova è calato in una realtà che esiste solo nella sua fantasia e paradossalmente ciò che tiene viva la passione è l'assenza di passione. Allo stesso modo l'amante è in perfetta sintonia rispetto al vero desiderio del protagonista: ella si mostra e si sottrae, è lusingata dal suo amore e non si concede. Da ciò si evince che anch'essa è innamorata dell'idea dell'amore, dell'avere un amante, di essere felice, ma, al contrario delle altre Madame, così come il suo amato, si pone in una condizione di mancato raggiungimento del desiderio, pur cercando di mantenerlo alto, non ritraendosi troppo. Alimentando entrambi la 'menzogna romanzesca', essi non sono né eroi tragici, né personaggi che vedono nella realtà diverse possibili strade da intraprendere ingordamente per il

raggiungimento della propria felicità: essi sono completamente immersi nella loro fantasia e vogliono disperatamente rimanerci, anche a costo di soffrirci.

Come Madame de Rênal, hanno entrambi ben chiaro ciò che li renderebbe felici, eppure al contrario della situazione della prima, gli insormontabili ostacoli che si interpongono sono perfetti, in quanto non è possibile sia superarli che tentare di superarli, ma unicamente distrarsi da essi per un periodo, per poi tornare a fissarli. Ciò avviene perché, così come il loro amore, anche gli ostacoli sono radicati nell'immaginazione dei due amanti, perfettamente concepiti in modo tale da sterilizzare ogni tipo di piacere reale, alimentare la sofferenza, mantenere entrambi in uno stato di *impasse*. Canonicamente l'amore romantico nasce in modo folgorante e viene alimentato dall'impossibilità, la quale è l'unica cosa eterna ed i due amanti sono fantasmi l'uno dell'altro. Il codice romantico è così al tempo stesso esaltato e deriso, portato alle estreme conseguenze, allucinato da una serie di «illusioni non seguite da disillusioni»⁴, al punto che perfino la scena più drammatica dell'opera, l'addio tra Madame Arnoux e Frédéric non sarà percepito dal lettore come drammatico, quanto piuttosto come naturale conseguenza di un romanzo basato su nulla di più che un'amara e grottesca «educazione sentimentale».

³ G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale*, traduzione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1987, p. 60.

⁴ GIOVANNI GIUDICI, Prefazione a G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, cit., p. XVI.

2. Malattia

Sebbene i protagonisti de *L'educazione sentimentale* vivano in un mondo di illusioni, l'ambiente esterno è presente, non solo in quanto sfondo alle vicende narrate, bensì in quanto specchio: il mancato appuntamento con Madame Arnoux e lo scacco della rivoluzione del 1848, secondo Erich Köhler, sono accomunate dall'impotenza di realizzare il possibile⁵; a ciò si aggiunge il terrore religioso di Madame Arnoux, che interpreta la malattia del figlio come un segno divino del suo rapporto illecito con Frédéric, in una nevrotica interpretazione della Provvidenza, derivata da un ambiente culturale che causa l'istupidimento, il quale si rivela tale nella sopravvivenza del figlio. Madame Arnoux, dimentica dell'appuntamento con l'amante, non modificherà il suo rapporto ideale con lui, vi era già distanza, non è possibile metterne altra tra i due animi: nessuna azione definitiva è presa in questa relazione, i due si riavvicineranno. Anche per questo motivo il loro addio si verrà a configurare come privo di pathos.

Il terrore religioso appare similmente nella storia tra Madame de Rênal e Julien: ella è un'anima delicata, spontanea, ingenua, trasportata da una passione inedita, mai provata prima, che confligge con la severa educazione religiosa impartita: anch'ella interpreta la malattia di uno dei figli come un segnale provvidenziale, una punizione per i suoi peccati. Dopo una prima fase di allontanamento

dall'amante, vi è poi un cambiamento strutturale della sua persona: la sua morale tradizionale e conformista, rigida, forgiata dalla suddetta educazione viene trascinata via dalla passione, la quale sospinge la donna ancora una volta tra le braccia di Julien, ponendo lei nella condizione di superare se stessa. L'ambiguità stendhaliana qui è particolarmente palese in quanto, sebbene l'autore sostenga che l'amore sia una malattia, in questo caso si configura come antidoto all'istupidimento, sempre se di stupidità si parla: o forse egli vede nella morale tradizionale un valore da non rinnegare? In questo caso l'amore si presenterebbe come un traviamiento spirituale. Sebbene l'autore ami la gente, sostiene che preferirebbe una settimana di carcere ad una settimana con essa; egli è innervato da valori repubblicani, eppure ha ricevuto in eredità dai suoi avi sangue aristocratico. La difficile interpretazione del pensiero stendhaliano e della vicenda sopra esposta trova spiegazione nel sottotitolo dell'opera, «Cronaca del 1830»: sin dalla copertina il romanzo si pone come specchio di un delicato, confuso, turbolento momento storico-politico della Francia. Ad appena dieci anni dalla morte di Napoleone, i moti del 1830-1831 furono tentativi di insurrezione contro i regimi assolutisti, i cui veri protagonisti furono membri della borghesia cittadina, i quali si opposero alla politica reazionaria di Carlo X, offrendo la corona a Luigi Filippo d'Orléans, dando vita ad un regime

⁵ Cfr. ERICH KÖHLER, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Bologna, il Mulino, 1990.

monarchico costituzionale. Stendhal, in qualità di uomo dotato di una spiccata sensibilità, che doveva tutto a Napoleone e che aveva visto la sua vita privata degenerare in seguito al decadimento del sovrano, di fronte all'incalzare confuso degli eventi, non poté far altro che fermarsi a guardare, utilizzando la vita dei protagonisti de *Il rosso e il nero* per rappresentare vividamente le vicende politiche caratterizzate dalla stessa confusione ed ambiguità che presiede tutto il romanzo.

La malattia in casa Bovary non è vista come una punizione provvidenziale, in quanto l'educazione dei protagonisti e la professione di Charles lo impedisce. Sin dall'inizio, la storia d'amore di Emma si iscrive sotto il segno della malattia, poiché conosce il futuro marito in quanto medico di suo padre. Tuttavia, non è questo tipo di mali ad avvelenare la vita dei coniugi: una 'malattia nervosa' avvelena Madame Bovary, mentre una cecità emotiva impedisce a Charles di vedere la realtà delle situazioni in cui si trova. Cieca è la sua fiducia nel progresso, nella scienza, nell'arte della medicina, fino al punto di peccare di *hybris* nel voler tentare una complessa operazione alla zampa di un cavallo, la quale si conclude in un inevitabile fallimento. Tramite questa vicenda, Flaubert lascia emergere naturalmente tutto il suo astio nei confronti degli ideali illuministi, sottolineando che essi non danno luce alle parti oscure e sconosciute della realtà: la fede in un ideale e lo sforzo per perseguirlo porta l'uomo ad uno scollamento dalla realtà, poiché l'ideale per sua natura non è calato nella concretezza. Come i protagonisti de *L'educazione sentimentale*, anche

Charles vive in un mondo fatto di illusioni e menzogne; al contrario di essi, questa condizione porta il medico ad una sciocca serenità ed inconsapevole immobilità. Egli non vede come Emma stia lentamente portando sul lastrico la sua famiglia, lui compreso, né concepisce l'acquisto compulsivo come sintomo di un male esistenziale che perseguita sua moglie, della quale non vede il dolore, l'astio nei suoi confronti, la profonda insoddisfazione: riconosce che ella è affetta da una 'malattia nervosa' solo quando Emma è all'apice della sofferenza, scoprirà dei suoi amanti solo quando troverà le lettere nascoste dopo la morte di lei. Non a caso, più volte nel corso del romanzo, Madame Bovary si imbatte in un cieco che gesticola in modo infernale, allegoria che il realismo mimetico flaubertiano non può esplicitare di per sé in modo chiaro, eppure si percepisce come questa immagine sia una *mise en abyme* dei coniugi Bovary, in quanto completamente ciechi di fronte alla realtà, che compiono gesti incomprensibili agli occhi di qualcuno che è capace di vedere. La cecità di Emma sta nel vivere nella sua *menzogna romanzesca*, la quale inevitabilmente si scontra con la *verità romantica*, la banalità della sua vita: quest'ultima non potrà mai reggere il confronto con la sua fantasia, andando così a creare nel soggetto un rifiuto radicale della realtà. La malattia mentale per eccellenza che vede il completo rifiuto del mondo esterno è l'anorexia nervosa, conosciuta al tempo come anemia clorotica, dal colorito verdognolo che assumono le persone con un peso particolarmente basso. Il personaggio è fisicamente caratterizzato da pallore, viso

scavato, perdita del colorito dei capelli, debolezza sino a sintomi più avanzati:

Ebbe un mancamento, e da quella sera la malattia riprese con un decorso più incerto, è vero, e caratteristiche più complesse. Ora aveva male al cuore, ora al petto, al cervello, agli arti; sopravvennero vomiti e Charles credette di scorgervi i primi sintomi di un cancro.⁶

Inoltre, ella cerca di anestetizzare il senso di fame; particolare la sua ossessione nei confronti del succo di limone ed una bizzarra abitudine: «si mise a bere aceto per dimagrire, le venne una tosetta secca e perse del tutto l'appetito»⁷. Di fronte a questo scenario, Charles, in qualità di medico, dovrebbe riconoscere la malattia della moglie, purtroppo però di per sé non è facile accettare che una persona amata sia malata, in più la sua costruzione ideale di famiglia perfetta non può accogliere la realtà dei fatti; basandosi quindi sulla vaga diagnosi di *malattia nervosa* fatta dal suo maestro di Rouen (probabilmente affetto dalla stessa cecità progressiva del suo allievo), la porta via da Tostes, ma non basta: proseguono le scene dei pasti dove Emma digiuna, chiusa nel suo guscio di risentimento nei confronti di tutto ciò di cui è fatta la sua vita, in particolar modo di Charles, nei confronti del quale la distanza e la differenza è sottolineata

dall'accento sulla 'buona forchetta' di questi:

Tentò di mangiare. I bocconi la soffocavano. Allora spiegò il tovagliolo come per esaminare i rammendi [...] Charles, senz'accorgersi del rossore della moglie, se le fece portare [in riferimento a delle albicocche], ne prese una e l'addentò.

«Che squisitezza! – diceva. – Tieni, assaggia»⁸

Da questa considerazione si potrebbe ipotizzare una sorta di volontà di emancipazione di Emma nei confronti di suo marito; d'altronde anche i tradimenti sono dettati da ciò. Non vi può tuttavia essere emancipazione reale senza un dialogo: Auerbach⁹ fa notare la totale assenza di dialogo, scontro, litigio, nonostante la rabbia di Madame Bovary e l'incessante preoccupazione per la moglie di Charles, andando a delineare ancor di più la loro preziosa solitudine:

Perché era tanto aggressiva? Lui attribuiva tutto a quell'antica malattia nervosa; e rimproverandosi di aver preso le sue infermità per difetti, si accusava di essere egoista e sentiva l'impulso di correre ad abbracciarla.

«Oh no – si diceva, – la irriterei»

E non si muoveva.¹⁰

In questo passaggio si nota il timore reverenziale di Charles nei confronti della sua amata, il quale non fa altro che

⁶ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 233.

⁷ *Ivi*, p. 76.

⁸ *Ivi*, pp. 228-29.

⁹ Cfr. ERICH AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, 2 voll., traduzione a cura di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhauser, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, p. 263.

¹⁰ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, cit., p. 316.

incoraggiare la chiusura di Emma nella preziosa gabbia dorata della sua malattia; inoltre ella è profondamente irritata da questo atteggiamento del marito e da ogni altro piccolo gesto d'affetto compiuto da Charles, in quanto la condizione di lei, respingente nei confronti del mondo, la rende completamente incapace di sentire di meritare un amore spontaneo, che eluda il suo controllo, il quale è invece esercitato nei confronti degli amanti. Controllo, altra caratteristica della malattia. La mania del controllo di Emma è focalizzata sia su piccole cose esterne, come l'organizzazione degli incontri con gli amanti, e sulle sue emozioni, le quali esplodono solo in privato, mentre al pubblico è concesso solo qualche piccolo scatto di ira; sia sul controllo delle cose più grandi, come la gestione delle sue relazioni extraconiugali: è lei che li sceglie, li corteggia, li istruisce su come vuol essere amata, cosa che le ha fatto guadagnare l'opinione baudelariana di personaggio androgino, teoria sostenuta da pose che sottolineano tale attitudine, come l'abitudine a fumare e portare la fila di lato. Non può controllare invece ciò che sta avvelenando la sua vita, ossia l'atteggiamento ambiguo dei suoi amanti, la venerazione di Charles nei suoi confronti, neanche la sua stessa mania di comprare oggetti completamente inutili, ma che il suo animo desidera talmente tanto dal renderli apparentemente essenziali per il raggiungimento della felicità: cose che la portano ad una condizione di noia esistenziale decisamente profonda. Per cui inizia a controllare altro: inconsciamente, sposta l'oggetto della minaccia sul cibo. Non vi sono accenni dei

pensieri di Emma riguardo all'insoddisfazione nei confronti del proprio fisico, ma non importa: l'anoressia nervosa, contrariamente a quanto si creda tutt'oggi, può colpire indipendentemente dall'attenzione e/o insoddisfazione legata al proprio corpo in quanto esso è solo un sintomo dei tanti del 'gran rifiuto', si comporta quindi come un raffreddore senza tosse. D'altro canto, benché non siano esplicitati i pensieri di Emma riguardo al proprio fisico, è necessario tener presente che i canoni di bellezza estetica del tempo, come testimonia Baudelaire con i suoi *fiore malaticcie* come dice Rodolphe riguardo il suo amore nei confronti delle donne pallide, esigevano un corpo filiforme, dal colorito malsano, dall'andamento debole, molle, annoiato. Non solo. Non è forse 'ossuta' l'unico aggettivo utilizzato per descrivere la moglie defunta di Charles? Dichiarare con certezza che Emma rifiuti il cibo anche per provare ad assomigliare alla donna di cui Charles era insoddisfatto è alquanto ardito, tuttavia potrebbe essere una parziale chiave di lettura, soprattutto considerando lo stile flaubertiano che consta di implicitazioni, tanto importanti quanto le esplicitazioni.

3. Morte

Il mondo interiore di Emma, così narcisisticamente innamorata di ciò che l'amala, la sua fuga nel romanzesco, il suo essere così viscerale nei confronti di ogni situazione, per via della sua educazione avente per protagonista la radicalità delle eroine romantiche, si riversano nella sua vita e condizionano i suoi

comportamenti nei confronti dei suoi uomini: benché la tipologia dei sentimenti nei confronti del marito e degli amanti siano diversi, ciò che resta immutato in entrambi i casi è l'intensità e l'origine di quelli: ella odia profondamente il marito perché egli non è ciò che lei si era immaginata, ed ama (o venera) profondamente i suoi amanti sui quali proietta le sue fantasticherie romanzesche e, laddove la realtà si allontani troppo dalla sua fantasia, li educa, come nel caso dell'insegnamento impartito a Léon sulla scrittura delle lettere.

La stessa proiezione è quel che rende Madame Arnoux tanto speciale agli occhi di Frédéric e che mostra le sue altre due donne della sua vita sotto la luce dell'insufficienza: come nel caso di Emma, anche Frédéric è condizionato dalle sue aspettative e ciò si riflette nel modo in cui percepisce il mondo, compiendo associazioni mentali tra la carnalità delle altre donne e l'idealità di uno sfioramento di Madame Arnoux:

Bastava che Madame Arnoux lo sfiorasse con un dito e subito l'immagine dell'altra si presentava al suo desiderio, dato che pensava d'averla, da quel lato, prospettive meno remote; e viceversa, quand'era in compagnia di Rosanette, se gli succedeva di commuoversi era subito l'altra, il suo grande amore, che gli veniva alla mente.¹¹

Questo gioco completamente ideale si va a spezzare quando Madame Arnoux compie un piccolo, faticato, pesante passo per uscire dalla sua condizione di

allucinata immaginazione di Frédéric, dunque dal suo ruolo di donna più vicina ad una brava madre piuttosto che un'amante. Dopotutto Madame Arnoux è una presenza costante, anche nella sua assenza, la continua pietra di paragone, lei è sempre lì, un punto fermo a cui tornare nel momento in cui diventa impossibile ignorare che la vita non corrisponde al sogno. Il ruolo che Marie si trova a ricoprire è confermato dalle rappresentazioni di lei spesso seduta accanto a un fuoco, curando i suoi figli e cucendo per loro, idealmente materne ed amorevoli; ciò si pone in netto contrasto con la vera madre del protagonista nei confronti della quale egli agisce per davvero, al contrario di ciò che avviene riguardo ad ogni altra vicenda della sua vita, allontanandosi da lei e dalla sua soffocante ed ingombrante presenza. Altra spia di questo ruolo attribuito all'amata è proprio il rifiuto di lui nel rendere carnale la relazione: quando sarà lei ad andare in questa direzione, la loro relazione farà la fine di qualsiasi illusione: si dissolverà in modo così naturale che al lettore risulterà difficile vivere il momento d'addio con il pathos che la scena, calata in altre circostanze, avrebbe potuto avere. È evidente che la separazione fisica non andrà a togliere potenza alla loro relazione basata sul nulla: lei continuerà a vivere all'ombra di suo marito, facendo ciò che le riesce meglio, la madre; lui continuerà a cercarla nelle relazioni con le altre, modellando quel che crede amore sull'idea di lei, vivendo di ricordi-feticci-illusioni. È

¹¹ ID., *L'educazione sentimentale*, cit., p. 129.

proprio per il pretesto di un feticcio ch'egli fa la grande non-azione di non salire sulla carrozza di Madame Dambreuse, prendendo la sfiancante decisione di metter fine alla loro relazione:

All'inizio lo invase un sentimento di gioia, di riconquistata indipendenza; era fiero d'aver vendicato Madame Arnoux sacrificandole una fortuna. Poi fu colto da una sorta di stupore per il suo gesto; sentiva una stanchezza infinita, come se l'avessero bastonato.¹²

Nella vicenda del cofanetto che Madame Dambreuse compra con tanta leggerezza e nell'attaccamento di Frédéric ad esso traspare la critica alla produzione massificata ed alla banalità del desiderare oggetti comuni che acquisiscono la parvenza di necessari, in un contesto in cui la così vasta possibilità di scelta spesso conduce all'immobilità totale; esattamente ciò che succede a Frédéric quando si reca nel bordello insieme a Deslauriers. In modo più palese, la critica emerge dalle pagine di *Madame Bovary*: difatti ella muore strozzata dai debiti, i quali sono nati da un acquisto compulsivo per sopperire al bisogno di possedere, di colmare la sua vita con qualcosa, qualsiasi cosa purché le provocasse una minima emozione e la facesse sentire meno sola. Perfino i suoi amanti non erano delle reali presenze nella sua vita, in quanto tenuti a distanza dal filtro della sua allucinata attribuzione di caratteristiche degli eroi provenienti dai romanzi romantici a degli uomini comuni: il suo suicidio avviene

infatti dopo che i suoi amanti si sono rifiutati di aiutarla:

La chiave girò nella serratura, e lei puntò dritto verso il terzo ripiano, tanto il ricordo la guidava con precisione. Afferrò il boccale azzurro, ne strappò via il turacciolo, vi cacciò dentro la mano, e ritirandola piena di una polvere bianca la portò alla bocca e si mise a mangiare. [...] Poi se ne tornò a casa, del tutto placata, quasi con la serenità di un dovere compiuto.¹³

La scena è incalzante, veloce, rabbiosa: un lettore moderno che ha notato il disturbo alimentare di Madame Bovary potrebbe pensare che, in seguito al rifiuto delle uniche persone su cui ella contava, lei avesse avuto una crisi che l'ha portata ad abbuffarsi del contenuto del barattolo, per poi vomitarlo: cosa che non si distanzia dalla realtà delle cose, in quanto l'arsenico la porterà ad atroci e banali sofferenze, tra cui il vomito, mentre il parroco elencherà i suoi peccati. Una fine banale, di un'esistenza insostenibilmente banale, di una donna sposata con un uomo banale, insignificante come la sua morte, femminile, il capro espiatorio della sofferenza di lei.

Madame de Rênal, nonostante ami Julien e non suo marito, mostra un atteggiamento molto diverso nei confronti di quest'ultimo: ella non lo odia, non lo colpevolizza per non essere un buon marito perché l'educazione di lei non è stata composta di romanzi romantici che le hanno creato delle aspettative impossibili da soddisfare nei confronti della vita matrimoniale. Suo marito è un uomo

¹² *Ivi*, p. 366.

¹³ *Id.*, *Madame Bovary*, cit., p. 345.

mediocre, ma la mediocrità non fa scaturire il lei la stessa repulsione e lo stesso sentimento colpevolizzante di Emma, anzi, Madame de Rênal preferisce colpevolizzare se stessa piuttosto che il marito, in quanto non è colpa sua se ella non ha mai provato il forte sentimento che la lega al giovane precettore; il loro era un tipico matrimonio di convenienza in cui lei non ha voce in capitolo e la sua forza d'animo era addomesticata dalle forze esterne scaturite dalla sua rigida educazione di cui sopra. Eppure, nel momento in cui ne ha la possibilità, la sua forza vitale, da lungo assopita e risvegliata dall'*amour-passion*, la spinge ad agire: brucia il ritratto di Napoleone appartenente a Julien, nonostante quest'azione potrebbe metterla in pericolo, depista il marito quando sospetta della sua relazione extraconiugale, scrive perfino la lettera che spingerà Julien a spararla. La passione di Madame de Rênal è così intensa che sarà questa a darle una morte naturale dopo soli tre giorni da quella di Julien. Apparentemente simile è la morte di Charles Bovary, ma questi non muore per la disperazione, altrimenti sarebbe morto poco dopo la morte della sua amata: se si considera anche la assenza di malattia rilevata dall'autopsia, si evince che la causa del suo decesso sia stata il realizzare che Emma si è suicidata per la mancanza di attenzioni, vita, avventura che prima Charles, poi Léon e Rodolphe le avevano promesso.

Autori

GUIDO CARPI è professore ordinario di Letteratura russa presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". È autore, fra l'altro, di una *Storia della letteratura russa* in due volumi (Carocci, 2010 e 2016), della monografia *Russia 1917. Un anno rivoluzionario* (Carocci, 2017), di una *Istorija russkogo marksizma* ("Storia del marxismo russo") pubblicata in lingua russa a Mosca (Common Place, 2016) e del recente *Lenin. La formazione di un rivoluzionario. 1870-1904* (Stilo, 2020).

ELISA BARBISAN è dottoranda in Italianistica e Linguistica italiana presso l'Università degli Studi di Padova. Ha studiato Filologia Moderna nello stesso Ateneo, laureandosi con una tesi dal titolo *Il negativo del testo. Punteggiatura bianca nella poesia italiana del secondo Novecento*. Per il numero XX (2020) della rivista «Stilistica e metrica italiana», ha pubblicato l'articolo *Spazi stilistici. Stacco grafico e mise en page nella poesia italiana del secondo Novecento*. È membro dell'Associazione "For.ma.lit", con cui svolge attività di ricerca volte al miglioramento della didattica nella scuola secondaria di secondo grado.

ALBERTO SCIALÒ ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureato con una tesi dal titolo *Wu Ming, da Q a*

L'armata dei sonnambuli: un percorso ventennale sulla narrazione storica. Studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo.

FEDERICA ZIGARELLI ha studiato Lettere classiche presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi dal titolo *Ekdysia a Festo. Un rituale della Creta ellenistica*. Studia Filologia, letterature e civiltà del mondo antico presso lo stesso Ateneo. Collabora con la rivista di antropologia «AXIS mundi».

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*. Studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo.

IMMA IACCARINO ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *Alla ricerca della Verità. Le intermitenze dell'arte in À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Per un soggiorno semestrale, è stata ospite del dipartimento di Études Littéraires presso l'Université de Lille. Attualmente studia Filologia moderna presso l'Ateneo federiciano.

MARTINA SANTORO ha studiato Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è laureata con una tesi in Letterature comparate dal titolo *La poetica del frammento: tra assenze e presenze*, volta ad indagare la forma compositiva del frammento a partire da una selezione di autori in un ampio spazio temporale, da Petrarca a Roland Barthes. Attualmente studia Filologia moderna presso lo stesso Ateneo.

