

BENEDETTA BOTTINO

## MANET E DOSTOEVSKIJ UNA DIALETTICA (S)VESTITA TRA IL CLASSICO E IL MODERNO

\*

**L**e esposizioni dei quadri di Manet hanno sempre creato scandalo. Se invece che terminare con un punto fermo, questa frase terminasse con un punto interrogativo, risponderemmo con un secco no. Al Salon del 1861, per il quadro *Il chitarrista spagnolo*, ad esempio, il pittore francese ebbe riscontri considerevoli e di certo molto gratificanti, oltre a un riconoscimento ufficiale e a una menzione d'onore. Allora occorre fare solo una precisazione. Sono le opere che hanno fatto di Manet l'artista che «ha reso possibile tutta la pittura seguente, tutta la pittura del XX secolo, la pittura all'interno della quale ancora attualmente si sviluppa l'arte contemporanea»<sup>1</sup>, che hanno sempre creato scandalo. Uscire dai canoni, dalle mode pittoriche dominanti ha caratterizzato la sua indole sin da quando entrò nell'*atelier* di Thomas Couture, artista di gran fama, che si pose sulla linea di continuazione artistica iniziata da Jacques Louis David e proseguita con Antoine-Jean Gros. Uscire dai canoni, dunque, e non per questioni politiche o sociali come per Courbet, ma per sole questioni artistiche. Forse è proprio qui che si origina la componente scandalosa dei suoi quadri.

Al Salon di Parigi nel 1864, gli spettatori rimasero fortemente scandalizzati di fronte all'*Olympia*, e come ricorda Foucault, ci furono «dei borghesi che, visitando il Salon, hanno cercato di bucarla con il loro ombrello talmente trovavano questo dipinto indecente»<sup>2</sup>. Un atto violento finalizzato alla cancellazione e al respingimento dell'opera, perché scandalizzarsi significa innanzitutto stigmatizzare ciò che non rientra nei parametri etici ed estetici riconosciuti ufficialmente e ciò implica, di conseguenza, il rifiuto dell'oggetto considerato scandaloso, anche se si è morbosamente attratti, perché incuriositi, dallo stesso.

Già due anni prima si ebbero reazioni controverse quando, al Salon des refusés, fu esposto il celebre dipinto *Le déjeuner sur l'herbe*. Il problema non era il nudo che ritroviamo in entrambi i dipinti. È banale dirlo, ma forse conveniente ricordarlo, che se la morale pubblica di ogni tempo avesse inteso condannare i nudi nell'arte, rimarrebbe ben poco del grande patrimonio artistico mondiale. Consideriamo *Le déjeuner sur l'herbe*. La questione deve essere inquadrata su due livelli: il linguaggio artistico elaborato da Manet e gli elementi che compongono il dipinto.

Sullo sfondo, il quadro rappresenta una donna al bagno, illuminata dalla luce che entra da un triangolo di cielo visibile tra il fogliame degli alberi che dominano

<sup>1</sup> MICHEL FOUCAULT, *La pittura di Manet*, trad. di F.P. Adorno, Napoli, La città del sole, 1996, p. 19.

<sup>2</sup> ID., *La pittura di Manet*, cit., p. 35.

lo scenario. In primo piano, tre figure: due uomini vestiti in abiti borghesi che conversano e una donna, l'oggetto dello scandalo, che rappresentata di lato, nuda, siede con la testa girata e lo sguardo rivolto verso lo spettatore. È l'unica figura che guarda colui che dall'esterno guarda. Di fianco alla donna nuda, vi è il cappello e l'abito dismesso, sul quale vi è la cesta che contiene ciò che resta della colazione.

Il momento che lo spettatore sta vedendo sembra essere quello successivo a uno precedente. A indicarlo sono alcuni elementi: la cesta rovesciata con il cibo che ne è caduto fuori, e gli indumenti della donna riposti a terra. I tre pare che abbiano già in parte consumato il pasto – sono proprio la cesta con la frutta e la bottiglia, entrambi riversi per terra, a dircelo – e che abbiano, poi, avviato una conversazione che li vede particolarmente coinvolti. Infine, la donna, che evidentemente giunge lì vestita, si è poi denudata.

Il nudo come l'ambientazione naturale suggeriscono, nell'immediato, un richiamo alla classicità, che per i pittori dell'epoca non era solo quella propriamente antica, ma soprattutto quella quattro-cinquecentesca. In tutti i manuali di storia dell'arte, infatti, leggiamo come la disposizione delle figure e il tema proposto risalgano all'incisione di Marco Antonio Raimondi (1478 c. – 1534) *Il giudizio di Paride* già da Raffaello, e al dipinto di Giorgione (1477 c. – 1510) e Tiziano (1490 c. – 1576) *Il concerto campestre*. Il discrimine con le opere prese a modello, o comunque "citate" da Monet, sta nel fatto che nulla nel dipinto del francese, tanto meno il nudo, suggerisce di trovarsi in un altrove spazio temporale che, dunque, renderebbe possibile la narrazione dell'incontro tra l'umano e il divino, che qui, da tradizione, proprio il nudo dovrebbe rappresentare. È il linguaggio pittorico straordinariamente innovativo di Manet che impedisce allo spettatore di immergersi in una dimensione mitica ed effettivamente antica, tale cioè da giustificare, o meglio contestualizzare in modo armonico e coerente, il nudo della donna. Manet non nobilita le figure e queste di colpo appaiono reali. La mancanza di una trasfigurazione del nudo fu quanto scandalizzò il pubblico e quanto obbliga a interrogarsi su cosa significhi la donna nuda, o la nudità della donna, e su cosa rappresenti la sua svestizione.

Colpisce, prima di tutto, il modo di stare della figura, così a suo agio nuda tra uomini vestiti in abiti contemporanei. Questa tranquilla e nuda classicità tra la modernità vestita trasmette l'idea che non ci troviamo di fronte a una figura che appare all'improvviso e che, quindi, non stiamo guardando la rappresentazione dell'inattesa e prodigiosa apparizione di una figura mitica, classica. Non ci troviamo, ad esempio, di fronte ai gruppi statuari del Canova, che, secondo l'intenzione dell'artista, sembrano sempre piombare sulla realtà concreta, per definire e poi appropriarsi di uno spazio di apparizione, come segno del modo di persistere del mito – e dunque del classico e dell'antico – nel tempo contemporaneo all'artista<sup>3</sup>. Quel nudo è il termine ultimo dell'atto di una svestizione, per cui la donna è lì da tempo. Inoltre, ciò che sembra di vedere è che in un primo momento era intenta ad ascoltare la conversazione, ma che ad un certo punto sia stata interrotta dal sopraggiungere dello spettatore e per questo si giri. La donna, insomma, è attenta a tutto quello che accade. Per certi versi, mi sembra che sia proprio l'ascolto,

<sup>3</sup> Cfr. GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1975.

l'attenzione, il suo essere seduta lì in tranquillità e in confidenza con la situazione, a conferirle una certa aura di classicità. L'attenzione e l'ascolto, come la svestizione, richiedono tempo, ed è proprio il tempo e l'idea di un tempo trascorso che finiamo per percepire. È possibile, allora, partire dall'idea che il reale soggetto dell'opera sia il tempo e più nello specifico, come vedremo, la dialettica che il pittore ha voluto affrontare tra il tempo passato e quello presente, tra il classico e il moderno, con riferimento particolare alle questioni legate alle modalità di rappresentazione della realtà e dunque al linguaggio artistico.

Nel suo intervento alla conferenza tenutasi a Tunisi il 20 maggio 1971, Foucault ha sviluppato la sua riflessione sulla pittura di Manet, proprio a partire dal linguaggio pittorico dell'artista. Nel saggio che accompagna la trascrizione della conferenza, leggiamo che per Foucault: «ciò che è interamente visibile non è mai visto interamente, offre sempre qualcos'altro che chiede d'essere ancora guardato [...]»<sup>4</sup>. Per il pensatore, è proprio della finzione il «far vedere come sia invisibile l'invisibilità del visibile»<sup>5</sup> e dunque «far sì che l'invisibile si mostri»<sup>6</sup>. Il Professor Francesco Paolo Adorno spiega questo concetto con l'immagine del fulmine che cade durante la notte e che mostra l'invisibilità del buio pur non alterandone «i caratteri che erano suoi nella dimensione dell'invisibilità»<sup>7</sup>. Proprio come per Heidegger, nel saggio *L'origine dell'opera d'arte*<sup>8</sup>, il tempio che si erge possente sulla roccia non fa che mostrare ciò che altrimenti non potremmo vedere in pieno, ossia la forza, la durevolezza e la resistenza della terra, su cui l'uomo ripone la sua fiducia e che il tempio non altera ma esalta.

Questo meccanismo, questo processo di svelamento, Foucault lo chiama visione sagittale. Tale visione è quella che «permette di vedere non quello che è nascosto ma di mostrare in che modo qualcosa si nasconde nel visibile, di far brillare per un attimo le modalità secondo le quali si organizza il suo nascondimento»<sup>9</sup>. Per Foucault, dunque, è una questione incentrata sul linguaggio e sulla enunciabilità, dimensioni che Manet problematizza sia nell'*Olympia* che in *Le déjeuner sur l'herbe*, attraverso il confronto tra il linguaggio della pittura antica e quello della pittura moderna.

Se partiamo dalla figura nel fondo, vediamo l'immagine classica della donna al bagno, della donna in contatto con l'elemento acquoreo che, come sottolinea Foucault, è illuminata secondo le modalità teorizzate e applicate dai pittori a partire dal Quattrocento, ossia attraverso un punto di illuminazione interno al dipinto, che in questo caso è lo scorcio di cielo intravedibile tra le fronde degli alberi. Se guardiamo le figure in primo piano, però, notiamo come l'illuminazione non derivi più dalla fonte di luce interna, ma bensì dall'esterno, dal di fuori, da «dove

<sup>4</sup> M. FOUCAULT, *Raymond Roussel*, trad. di E. Brizio, Bologna, Cappelli, 1978, p. 120.

<sup>5</sup> ID., *Il pensiero del di fuori*, in *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 117.

<sup>6</sup> FRANCESCO PAOLO ADORNO, *Manet e il soggetto della modernità*, in M. FOUCAULT, *La pittura di Manet*, cit., p. 51.

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

<sup>8</sup> MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in ID., *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 2002.

<sup>9</sup> F.P. ADORNO, *Manet e il soggetto della modernità*, cit., p. 54.

noi siamo»<sup>10</sup>. Per cui, come Foucault osserva per *L'Olympia*, ma ciò ben si adatta anche al caso de *Le déjeuner*,

non ci sono tre elementi: la nudità, la luce e noi; c'è la nudità e noi che siamo nel luogo stesso della illuminazione: è il nostro sguardo che, aprendosi alla nudità dell'*Olympia*, l'illumina. Siamo noi che la rendiamo visibile. Il nostro sguardo [...] porta la luce: noi siamo dunque responsabili della visibilità e nudità [...]. Lei è visibile ai nostri occhi perché siamo noi che la rendiamo nuda.<sup>11</sup>

Lo spettatore dunque è parte dell'opera, ma nell'idea di «completare una visione che, per ragioni fisiologiche, è sempre parziale»<sup>12</sup>, di illuminarla e dunque di stabilire un rapporto dialettico e dinamico con l'opera. Lo spettatore rende possibile l'atto dell'enunciazione artistica. Tale procedimento lo ritroveremo chiarito anche in Cezanne che, con le sue pennellate di colore, finisce per non restituire più tanto la nozione della cosa rappresentata, ma una forma abbozzata nella sua struttura geometrica, che la coscienza di chi guarda riceve e rielabora per ricondurla a una forma a lui nota.

Il nudo reso visibile dallo spettatore che lo illumina, questa nuova tecnica pittorica che esprime una nuova concezione della realtà, in cui già si intravede l'idea che è proprio il soggetto ad esserne il fondamento, mostra l'invisibile: la ricerca di Manet sul linguaggio pittorico. Tale ricerca è portata avanti attraverso la relazione tra classico e moderno. Manet, in altri termini, dichiara l'esigenza di avviare una discussione sul linguaggio, mettendo in relazione i termini del dibattito: la tecnica classica e quella moderna.

Anche gli elementi rappresentati, la nudità e gli abiti, assumono il valore di strumenti che possono rendere visibile tale ricerca.

Guardando la donna sembra che il nudo dichiara l'intenzione e la svestizione uno tra i possibili significati. Sotto ciò che trascorre, sotto il presente moderno che scivola di istante in istante, qui rappresentato dagli abiti riposti della donna, esiste sempre ciò che permane, come la donna che non appare ma permane. Ed è forse proprio la conversazione in cui sono intenti i due uomini con tanta serietà, il loro ragionare accanto ad un nudo – che non li scandalizza e di cui quasi sembra che non si accorgano – a sollecitare l'idea che quella nudità disturbante, scandalizzante, funzioni innanzitutto da invito allo spettatore a prestare la stessa attenzione e a ragionare.

La svestizione, in effetti, è svelamento, è rivelazione. Tuttavia, noi non vediamo l'atto della svestizione e, dunque, ciò su cui dobbiamo prima di tutto indagare non è tanto ciò che si palesa chiaramente ai nostri occhi, il nudo, ma ciò che, come abbiamo osservato per il linguaggio pittorico, contenuto nel visibile della scena, la precede ed è assente, l'atto della svestizione.

Gli elementi che, come nel caso della svestizione, originano una rete di connessioni tra le cose identificandosi con la rete stessa che hanno generato, qui li

<sup>10</sup> M. FOUCAULT, *La pittura di Manet*, cit., p. 36.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> F.P. ADORNO, *Manet e il soggetto della modernità*, cit., p. 54.

intenderemo come dispositivi<sup>13</sup>. Il dispositivo, attraverso la rete di relazioni, crea sia una dialettica tra gli elementi che lega, sia una dialettica con chi, esterno, è poi coinvolto nella rete. La svestizione e la nudità fuori dal suo contesto abituale, nel dipinto di Manet, funzionano precisamente da dispositivi. Con la decontestualizzazione del nudo, realizzata attraverso le nuove tecniche pittoriche, Manet rompe l'originario «rapporto classico tra il segno e il significato»<sup>14</sup>, e ne crea uno nuovo liberando il soggetto del dipinto da «un rapporto particolare col tempo», rendendo così possibile «perturbare il processo di rappresentazione» e generare «la nascita di un ordine nuovo»<sup>15</sup>, ossia di una nuova, e qui moderna, rete di rapporti in cui colui che è coinvolto nella rete di queste nuove connessioni è lo spettatore stesso. La perturbazione dipende dal contrasto. Negli esempi offerti, sia nel caso del fulmine che in quello del tempio, i termini del confronto, infatti, sono in rapporto contrastivo: la luce del fulmine e il buio della notte, l'opera dell'uomo e la forma che la natura assume. Nel caso di Manet si tratta del confronto tra le due fonti di luce, per quanto concerne la tecnica pittorica, e l'essere nudi e l'essere vestiti per quanto concerne le figure. Quest'ultimo aspetto risalta ancora di più data la decontestualizzazione del nudo della figura femminile, dovuta alla presenza degli abiti dismessi, che indicano che quella è una donna e non una divinità. È a partire da una decontestualizzazione del nudo così realizzata che la svestizione funge da dispositivo che lega il prima della donna vestita, che non vediamo, con il dopo della donna svestita, e che fa «vedere come sia invisibile l'invisibilità del visibile». Utilizzando il nudo come svestizione, Manet dichiara, attraverso gli elementi, ciò che già la tecnica pittorica aveva mostrato, ossia la dialettica tra antico e moderno, e come la classicità, nel suo linguaggio pittorico, si organizza secondo una sensibilità propriamente moderna. Tale dialettica emerge attraverso l'immagine delle figure, la composizione delle stesse e la tecnica pittorica.

Potremmo spingersi oltre. Se gli abiti posti a terra dicono che la donna non è una ninfa o una dea, l'indifferenza degli uomini per quel nudo dice che quel nudo, forse, rappresenta l'oggetto reale della loro conversazione, ossia l'Arte stessa, denudata dai loro ragionamenti, tesi a comprendere la definizione moderna della stessa. La donna c'è, ma la sua è una ambigua presenza, che parla di estraneità: estranea alla tradizione, perché il suo nudo non rappresenta una divinità, ma estranea anche al tempo e allo spazio del dipinto, proprio perché, oltre all'improbabilità storica di una donna nuda sulle rive della Senna, sebbene nuda, è non vista dagli uomini. L'ambiguità aumenta in quanto, nonostante sembri reale perché non trasfigurata, come un'entità sovranaturale, è l'unica che può accorgersi del sopraggiungere dello spettatore, in qualche modo dialogando con lui, o forse suggerendogli di ascoltare guardando. Quasi è come se non fosse realmente nello spazio del dipinto. Quello di Manet è, insomma, un discorso sulla pittura, in cui anche la svestizione potrebbe rappresentare l'esigenza della ricerca del nuovo, che per emergere deve privarsi, liberarsi dei modi consueti. Proprio perché Manet rappresenta la questione attraverso il nudo, che è del classico, e

<sup>13</sup> Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Milano, Nottetempo, 2018.

<sup>14</sup> F.P. ADORNO, *Manet e il soggetto della modernità*, cit., p. 70.

<sup>15</sup> GEORGE BATAILLE, *Manet*, Skira, Genève, 1994, p. 61.

l'abito, che vincola gli uomini al tempo moderno, la svestizione assume anche il significato della fede nella possibilità di una dialettica tra il classico e il moderno, la possibilità di una classicità definita attraverso un linguaggio moderno, perturbandone i modi. Del classico è recuperato sì il significato della permanenza, ma soprattutto l'idea che è classico ciò che risponde a una esigenza di verità nel presente. Il classico non è più inteso solo come ciò «che è già là»<sup>16</sup>, bensì come qualcosa che può creare, come nel caso dell'arte di Manet, una nuova continuità, una nuova tradizione. La svestizione sembra anche istituire un altro tipo di dialogo, e questa volta tra il dipinto di Manet e la pittura coeva. Raccontare la modernità non significa solo raccontare ciò che si vede qui e ora. Il Moderno non è solo l'accidentale. L'opera che la racconta non è destinata a contenere solo la «traccia di ciò che è troppo cangiante ed effimero per entrare nei discorsi ufficiali»<sup>17</sup>. Nell'arte dell'età moderna si determina sempre un aspetto costitutivo dell'Arte stessa, che lo studioso Guido Mazzoni così definisce: «Lo scheletro soggiacente alla *mimesis* è dunque un'ontologia immobile nelle sue strutture primarie. Al di sopra dello scheletro, sulla superficie della rappresentazione, le opere mimetiche raffigurano il mondo nella sua mutevolezza [...]»<sup>18</sup>. In ogni età, c'è sempre del classico, qui inteso, in senso ampio, come verità fondante, riconoscibile ed enunciabile. Se la donna fosse stata vestita, avremmo visto la pittura di una scena ordinaria, concertata secondo una modalità classica, anche se attraverso una tecnica moderna. Ci sarebbe sfuggita, però, molto probabilmente, l'intenzione e il significato dell'opera, che più che solo rappresentare vuole innanzitutto dialogare sull'arte. Tuttavia, assieme alla tecnica pittorica, è proprio la nudità così visibile e, potremmo dire, sfacciata, che creando disturbo, attrito e contrasto (la nudità contro l'essere vestiti), consente di non sprofondare lo spettatore nella portata aneddottica delle immagini, e alla dialettica che Manet stava portando avanti sul linguaggio, di emergere. Come già in Baudelaire, evidenzia Foucault, la modernità è il «tentativo di cogliere nel presente qualcosa che lo distingue dalla moda “che segue semplicemente il corso del tempo”»; è l'atto di liberazione dal tempo che scorre, di «ciò che il presente può contenere di poetico nello storico»<sup>19</sup>. La classicità è ciò che esce dal tempo per parlare del tempo, e in *Le déjeuner sur l'herbe*, la svestizione è ciò che libera il soggetto dal tempo storico per superare il «troppo cangiante» nella rappresentazione, e mostrare con la nudità, la sua «ontologia immobile». Il disagio che provoca vedere quel nudo indica come il modo classico non sia più atto a cogliere la classicità, la quale non risiede più solo nel mito – rappresentato con un linguaggio pittorico normativizzato dalle immagini proposte e dalle tecniche pittoriche, come la prospettiva e la riproduzione interna delle fonti di luce. Ai personaggi e alle atmosfere del mito subentra la realtà, la cui rappresentazione “classica” si concreta attraverso l'uso di tecniche e spinte moderne. Il lavoro di Manet, volto a ridare materialità allo spazio pittorico, a elaborare una

<sup>16</sup> GAËTAN PICON, *Naissance de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1988, p. 56. Corsivo dell'autore.

<sup>17</sup> GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 46.

<sup>18</sup> Ivi, p. 45.

<sup>19</sup> MICHEL FOUCAULT, *What is Enlightenment?*, in *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 567.

rinnovata concezione della luce e a liberare lo spettatore dall'occupare un posto fisso per osservare la tela – posto prescritto dalla costruzione prospettica dei dipinti – sintetizza nell'opera le nuove «modalità del paradigma pitturale e di pensiero della Modernità»<sup>20</sup>.

Attraverso questa dialettica il moderno diventa classico e, in effetti, Manet non solo fu considerato un maestro e una guida per gli impressionisti a lui contemporanei, ma anche colui che «ha reso possibile tutta la pittura seguente, tutta la pittura del XX secolo». Manet ha creato continuità. Questa moderna classicità, come liberazione dal tempo presente che scorre, liberazione dalla moda, si concreta nel linguaggio che decontestualizza. La decontestualizzazione diventa uno strumento che ritroveremo anche in De Chirico, ma ancora nell'analogia poetica dell'albero mutilato di Ungaretti, ad esempio, – che non a caso nel 1919 scriverà un articolo dal titolo *Verso un'arte nuova classica* e parlerà di una novità memore, stabilendo una dialettica tra la tradizione e l'innovazione – così come nelle visioni simultanee di Boccioni e in tanti altri poeti e artisti. Si tratta, cioè, di creare degli accostamenti discordanti tra elementi naturalmente incompatibili o comunque tra loro estranei, capaci però di potenziare i significati o generarne degli altri. Se in Manet – secondo una nuova sensibilità per cui la luce diventa puro colore e il corpo è privo di volume, piatto, una sorta «di pittura alla giapponese»<sup>21</sup> – la donna svela, svestendosi, la presenza possibile di «un'ontologia immobile» nell'arte moderna, di contro, l'abito diventa il simbolo della componente transitoria, mutevole della modernità, della sua ontologia *mobile*. Nell'età moderna la verità – intesa come la struttura necessaria e sempre mutevole che assumono le cose quando si manifestano nel mondo – è la trasformazione, il cambiamento. Le ragioni per cui dall'idea dell'essere come Motore immobile, come un qualcosa di fisso e sempre uguale a se stesso, si giunga all'idea che all'origine della realtà ci sia il divenire, sono di carattere storico e dunque politico e sociale. La soglia che divideva le due concezioni è segnata dalla Rivoluzione francese, dopo la quale l'uomo sarà sempre più cittadino e sempre meno suddito; sempre più borghese e sempre meno aristocratico. Le cose cambiano e la storia testimonia che questo cambiamento non comporta la fine di tutto, ma solo la trasformazione di ogni cosa. Dalla trasformazione del mondo e dei rapporti tra gli esseri umani nell'occidente dell'Ancien Regime nasce la borghesia, o meglio, l'era borghese, che non può che proclamare il cambiamento, unica verità. Cambiamento e trasformazione non eliminano, però, l'idea dell'esistenza di una verità. È l'idea della verità che cambia. Non qualcosa di immutabile, ma qualcosa che di volta in volta si riorganizza per divenire il fondamento di un'epoca: «La storicità è l'essenza estrema dell'essere»<sup>22</sup>. Nella dialettica stabilita da Manet nel dipinto de *Le déjeuner sur l'herbe*, si intravede questa concezione fondamentale, profondamente moderna.

L'intenzione di dialogare intorno a *Le déjeuner sur l'herbe* nasce da un motivo specifico. Abbiamo visto come le questioni che Manet voleva porre in evidenza pongono al centro l'abito. La donna scandalizza perché ne è priva, mentre gli

<sup>20</sup> F.P. ADORNO, *Manet e il soggetto della modernità*, cit., p. 57.

<sup>21</sup> Ivi, p. 35.

<sup>22</sup> PIETRO CHIODI, *Presentazione*, in M. HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, cit., p. VI.

uomini sono riconosciuti contemporanei al tempo del pittore, perché vestiti. Per mostrare l'esigenza di una ricerca sul linguaggio artistico che superi i modi classici ma non si soffermi sull'aneddotico, centrale è l'elemento vestimentario, in assenza e in presenza.

Qui l'abito, attraverso e di contro la nudità, assume un volare simbolico: quando copre il corpo nudo, lo vincola al tempo e lo riveste di socialità, diventando il simbolo di quella verità sempre in divenire su cui si articola la modernità. Come osserva Barthes, l'abito è il significante del «grado di integrazione dell'individuo nella società in cui vive»<sup>23</sup>, proprio perché rappresenta «l'appropriazione di una forma o di un uso da parte della società»<sup>24</sup>. Come simbolo di modernità, l'abito funziona proprio come un dispositivo. Nelle opere d'arte, questo significa poter rintracciare connessioni più o meno complesse ed esplicite grazie all'uso che un artista *fa* dell'abito nella sua opera; significa poter valutare quanto sia centrale, nella stessa, un discorso riferito alla storia e alla società e, quindi, in che misura e come, la componente sociale incida sui soggetti e la trama, qualunque sia il modo in cui la relazione viene poi rappresentata. Ora misuriamo la validità di questa osservazione attraverso un caso letterario.

\*

Quando in *Memorie del sottosuolo* (1864) di Fëdor Dostoevskij il protagonista senza nome decide di vendicarsi di una presunta offesa ricevuta da un ufficiale in una trattoria, dopo diversi piani progettati e non realizzati, pensa di fare una cosa molto semplice che però lo fa incappare in un problema molto grande. Dopo molto tempo dal fatto incriminato, nota che l'ufficiale era solito passeggiare sulla Nevskij, una delle strade più frequentate di San Pietroburgo e che, lì, l'uomo lasciava sempre il passaggio a gente di rango, ma quando incontrava il protagonista e gente come lui, umile e non di spicco, «semplicemente li schiacciava»<sup>25</sup>. Per vendicarsi anche di questo, gli sembrò opportuno non cedergli più il passo: «S'intende, non urtarlo proprio, – pensavo, facendomi già anticipatamente buono dalla gioia, – ma così, semplicemente non farmi da parte»<sup>26</sup>. Il grande problema sono i vestiti da indossare per quella occasione.

Per qualunque circostanza, se, per esempio, ne nascesse un incidente pubblico (e la gente lì è sopraffina: ci passa una contessa, ci passa il principe D., ci passa tutta la letteratura), è necessario esser ben vestito; questo fa impressione e senz'altro ci metterà, in un certo modo, allo stesso livello agli occhi dell'alta società.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> ROLAND BARTHES, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. Marrone, trad. di L. Lonzi e R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2006, p. 23.

<sup>24</sup> Ivi, p. 13.

<sup>25</sup> FËDOR DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, trad. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 1988, p. 55.

<sup>26</sup> Ivi, p. 56.

<sup>27</sup> *Ibidem*.



Chiede prima un anticipo sullo stipendio per comprare il necessario, come i guanti neri «e un bel cappello da Čurkin», poi un prestito al suo capo-ufficio per il bavero del cappotto che andava cambiato. Per questo non dormirà alcune notti. Sembra che ormai sia tutto pronto, ma a non esserlo è proprio il protagonista che è quasi sul punto di abbandonare l'impresa, quando un giorno, inaspettatamente, i due finalmente si scontrano. Se tutta la questione ha richiesto un grande sforzo emotivo ed economico al protagonista e ha ampiamente stuzzicato la curiosità del lettore, che a quel punto si aspetta che accada qualcosa di clamoroso dopo lo scontro, ci ritroviamo in realtà a dover constatare che non succede proprio nulla. Nessuno in particolare si è avveduto dell'episodio, neanche l'ufficiale. In *Menzogna romantica e verità romanzesca*, René Girard identifica il profondo problema esistenziale del protagonista: il desiderio metafisico. Lo strumento concettuale con cui si struttura il discorso critico dello studioso, il desiderio triangolare, parte dall'idea che «tutti gli eroi rinunciano alla più fondamentale prerogativa individuale, quella di desiderare secondo la propria scelta»<sup>28</sup>, e finiscono per desiderare ciò che è oggetto del desiderio da parte di chi, agli occhi degli eroi, possiede un grande prestigio, proprio come il re o gli eroi dei romanzi cavallereschi. Ciò che lega l'immagine del re a quella del cavaliere della letteratura medioevale e rinascimentale, è che sono entrambi inarrivabili, intoccabili letteralmente. Questo fa sì che, come il suddito, anche un personaggio della letteratura come Don Chisciotte veneri il mediatore del suo desiderio, diventandone discepolo, senza mai provare odio o invidia verso di lui. Anzi, al contrario. Il mediatore è amato perché accende nel discepolo il desiderio. Quando, invece, nella mobile società borghese, cade la gerarchia fissa che separa i soggetti, e il mediatore si trova nello «stesso universo» del soggetto desiderante – per cui si dilegua la distanza tra loro ed è possibile che «le due sfere si compenetrino più o meno profondamente»<sup>29</sup> – sia il soggetto desiderante che il mediatore possono desiderare e afferrare lo stesso oggetto, e all'ammirazione subentrano l'invidia, la gelosia e l'odio, quelli che Girard considera i sentimenti triangolari. Dunque, in Cervantes, «che vive nella relativamente ben amministrata Spagna del XVI secolo»<sup>30</sup> – sotto un regime monarchico sostanzialmente stabile in cui si credeva che «[...] la società è una copia dell'ordine cosmico e del regno di Dio. Le classi sociali, quindi, sono tanto immutabili e inamovibili quanto le orbite dei pianeti e le gerarchie dei cori angelici[...]»<sup>31</sup> – il mediatore del desiderio è lontano, per cui l'eroe «venera apertamente il modello e se ne dichiara discepolo»<sup>32</sup>. In Dostoevskij, che vive nell'età moderna, in cui all'immutabile e all'inamovibile subentra il caos di una società in continuo mutamento, tra il mediatore e il soggetto desiderante si ingaggia una competizione che fa del mediatore un rivale, proprio perché soggetto e mediatore

<sup>28</sup> RENÉ GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le meditazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. di L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2005, p. 50.

<sup>29</sup> Ivi, p. 13.

<sup>30</sup> THOMAS G. PAVEL, *Le vite del romanzo. Una storia*, a cura di M. Rizzante, Milano, Mimesis, 2015, p. 162.

<sup>31</sup> FRANCISCO RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, a cura di A. Gargano, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 35-36.

<sup>32</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 15.

possono indistintamente desiderare e ottenere l'oggetto desiderato: «la folla moderna, la cui avidità non è più frenata né trattenuta entro limiti accettabili dalla monarchia, non ha altro dio fuorché l'invidia. *Gli uomini saranno dèi gli uni per gli altri*»<sup>33</sup>. Se Don Chisciotte desidera quello che desidera Amadigi proprio perché lo desidera Amadigi, il protagonista di Dostoevskij desidera essere l'altro, il mediatore. La questione di fondo è che «la negazione di Dio non sopprime la trascendenza, ma la fa deviare dall'aldilà all'aldiquà. L'imitazione di Gesù Cristo diventa imitazione dell'altro»<sup>34</sup>.

Tale vicinanza «rende l'imitazione arbitraria», e dunque privata di una base metafisica e in conclusione «degnata di disprezzo»<sup>35</sup>. Il disprezzo è dovuto al fatto che l'altro è un peccatore come l'eroe, cioè un essere mancante e non divino, eppure è modello per quest'ultimo. La mancanza di differenziazione, di una gerarchia che stabilisca cosa sia appropriato e di contro interdetto ai singoli soggetti, impedisce di appagare realmente il desiderio, perché cancella, in senso quasi ontologico, il fondamento di ogni desiderio: l'ostacolo alla sua realizzazione. Il desiderio allora diventa evanescente e «l'uomo del sottosuolo rappresenta lo stadio finale di questa evoluzione verso il desiderio astratto»<sup>36</sup>.

Se il mediatore è modello, e il modello lo si scopre banale e addirittura sciocco, per essere come Don Chisciotte discepoli del mediatore, la diminuzione di se stessi deve essere vertiginosa, profonda. Il desiderio triangolare, infatti, esige una gerarchia tra i soggetti chiamati in causa, e nella democratica società borghese dell'Ottocento, per crearla, non sempre basta giungere a una riduzione di sé fino al grado zero, bisogna divenire insetti e topi. Augurarsi che basterà porsi all'altezza della superficie per ingigantire i nani. Se però non è sufficiente, come nel caso del nostro protagonista, si rende necessario scavare nella terra un proprio sottosuolo. Il sottosuolo è quel luogo escluso dal mondo, ma da dove il mondo disprezzato può comunque ancora essere desiderato. La distanza è ciò che il protagonista cerca. E se «il cielo si spopola» e «il sacro rifluisce sulla terra; isola l'individuo da tutti i beni terrestri; scava, tra lui e il quaggiù, un baratro più profondo dell'antico aldilà. La superficie della terra sulla quale abitano gli *altri* diviene un paradiso inaccessibile»<sup>37</sup>.

Se il vero desiderio è quello della trascendenza, allora il possesso dell'oggetto conteso non deve avvenire. Dio non lo si può possedere. Sulla terra, allora, il possesso, che è possibile, è la fine del desiderio e la certezza che di per sé desiderare è impossibile, o meglio insufficiente per appagare l'esistenza. Per questo è sempre necessario creare un ostacolo al desiderio, e in tale «stadio finale di questa evoluzione verso il desiderio astratto», diventa necessario anche ricercare l'umiliazione e la brutalità. Queste per l'eroe dostoevskiano rappresentano «quelle che un mediatore veramente divino gli farebbe probabilmente subire»<sup>38</sup>. Dunque, senza la pretesa di effettuare una sintesi esaustiva, ma con l'intento di focalizzarci sugli

<sup>33</sup> Ivi, p. 106.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>35</sup> Ivi, p. 63.

<sup>36</sup> Ivi, p. 77.

<sup>37</sup> Ivi, p. 56. Corsivo dell'autore.

<sup>38</sup> Ivi, p. 162.

aspetti funzionali al nostro discorso, possiamo dire che per Girard esistono due tipi di desideri triangolari. Un desiderio in cui la mediazione è esterna, in quanto il mediatore stesso è esterno all'universo dell'eroe e la grande distanza tra il soggetto desiderante e il mediatore rende quest'ultimo degno di prestigio e il soggetto discepolo devoto. Tale distanza rappresenta anche l'ostacolo che consente al desiderio di alimentarsi e impedisce che soggetto e mediatore entrino in competizione. È il desiderio triangolare che troviamo nel rapporto tra suddito e re e, nella letteratura, tra Don Chisciotte e Amadigi. Nell'altro tipo di desiderio, la mediazione è interna, e prevede una estrema vicinanza tra soggetto e mediatore. Tale vicinanza rappresenta la possibilità sociale, per il soggetto e il mediatore, di ottenere un oggetto. Tale oggetto sarà desiderato dal soggetto se entra nella sfera di interesse di quello che diventa così il mediatore. In questo caso, cioè, il mediatore non è tale perché possiede a priori un prestigio, come nel caso del re, ma perché si interessa ad un oggetto che diventa oggetto di un contendere. Si innesca così tra i due una competizione rispetto al possesso, che pone l'oggetto in sé in secondo piano e trasforma il mediatore in un rivale. Il mediatore, verso cui si prova invidia, gelosia e odio, assume la funzione che prima era della distanza tra il re e il suddito, diventa cioè l'ostacolo. Ma data la struttura gerarchica che il desiderio esige, e data l'assenza di questa struttura nel rapporto tra soggetto e mediatore, il soggetto desiderante tenderà a porsi in una condizione di umiliazione che lo abbassa, mentre eleva il mediatore. Desiderare di desiderare diventa la questione, proprio come accade al protagonista di *Memorie*, che necessita della separazione nell'indifferenziazione, distanza nell'eccessiva vicinanza; che ha bisogno della difficoltà, come lotta nel mezzo della facilità con cui il banale del reale si presenta e si impone.

Quello che tenteremo di evidenziare è la funzione che l'abito assume nel testo, all'interno di questa dinamica. A differenza di tanti romanzi ottocenteschi, qui la descrizione, e quella specifica dell'abito, non è uno statuto molto presente, per via della struttura stessa del romanzo. Adottata la forma del racconto in prima persona, nella prima parte, *Il sottosuolo*, il protagonista, con estrema ironia unita ad amarezza, avvia un'analisi e un'invettiva contro il tempo presente, con violenza e senza risparmiare nulla. Nella seconda parte invece, *A proposito della neve bagnata*, vi è il racconto di ricordi, presentati come fenomenologia di tutti i ragionamenti esposti nella prima parte. È qui che ritroviamo tre interessanti occorrenze del vestiario. La prima già l'abbiamo menzionata. Il protagonista, per potersi vendicare contro l'ufficiale sulla Nevskij, chiede prima un anticipo sullo stipendio e poi un prestito per essere ben vestito, perché se avvenisse «un incidente pubblico», la gente che «lì è sopraffina» deve credere che lui sia dello stesso livello sociale del suo avversario. Una seconda occorrenza si verifica quando decide di imporre la sua presenza ad una cena, che era stata organizzata da ex compagni di scuola per la partenza di uno di loro. Tuttavia, scopre una macchia sull'unico pantalone che può indossare per l'occasione: «Presentivo che questa sola macchia mi avrebbe tolto nove decimi della mia dignità»<sup>39</sup>. Infine, in conclusione del testo, la terza occorrenza si verifica quando si reca a casa del protagonista, sotto l'invito

<sup>39</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, cit., p. 72.

del medesimo, la prostituta Liza, conosciuta in un bordello dopo la cena con i compagni. Lì il protagonista indossa una logora vestaglia:

«Ho tremato in questi tre giorni per la paura che tu venissi. E sai che cosa mi rendeva particolarmente inquieto in questi tre giorni? Che allora avevo fatto tanto l'eroe davanti a te, e che qui tutt'a un tratto mi avresti veduto con questa vestarella da camera strappata, misero, schifoso. [...]?»<sup>40</sup>.

In tutti i casi, si riscontrano due aspetti fondamentali: l'ostacolo e l'umiliazione, entrambi resi evidenti sia dalle dinamiche delle azioni e dal modo in cui sono raccontate, sia attraverso l'elemento dell'abito, che finisce anche per assumere a simbolo della condizione d'esistenza del protagonista. In senso generale, in ognuna di queste scene risulta qualcosa di ridicolo e umiliante: come ad esempio pensare per due anni a come vendicarsi di un ufficiale che non sa di aver offeso un uomo, di cui ignora anche l'esistenza, per il solo fatto che durante una lite in un bar invece di colpirlo e buttarlo fuori dalla finestra, lo ha preso e spostato perché gli ostruiva il passaggio: «Avrei perdonato perfino le busse, ma in nessun modo potevo perdonare che mi avesse fatto cambiar posto e non mi avesse notato in modo così assoluto»<sup>41</sup>. Altrettanto umiliante è imporre la propria presenza ad una cena, quando i convitati non avrebbero voluto estendere l'invito. Così come disperarsi di fronte a una prostituta, perché non si posseggono beni. Abbiamo sottolineato con Girard quanto sia funzionale questa diminuzione di sé per ristabilire le gerarchie tra i soggetti sociali. Il mezzo attraverso cui queste umiliazioni si concretano è l'abito, mai adatto alle diverse circostanze. Circostanze in cui il protagonista non si ritrova per caso, ma che contribuisce a comporre e definire. Nel primo episodio, l'umiliazione è dettata dalla mancanza di risorse per potersi permettere un vestito che lo faccia figurare, rispetto all'ufficiale, «allo stesso livello agli occhi dell'alta società». Dunque è l'assenza e non la presenza dell'abito ad agire. Negli altri due casi, invece, è l'elemento vestimentario in sé, sporco o strappato, a mortificare. Di fatto, ciò che si crea è una iniziale titubanza rispetto all'azione che si vorrebbe compiere e così l'abito assolve alla funzione di ostacolo. Allo stesso tempo è anche simbolo del modo in cui il protagonista vive la sua dimensione sociale. Nel romanzo di Dostoevskij, infatti, il vero mediatore è la società intera che si concreta nelle singole figure e l'abito rappresenta simbolicamente il modo in cui il protagonista si relaziona alla superficie, al mondo sociale. Lo abbiamo sottolineato, nell'universo di *Memorie* si desidera ciò che si odia. La questione che attanaglia il protagonista è come trovare desiderabile vivere tra gli uomini in società. L'unico modo è provare un sentimento profondo, che sia respingente e unificante allo stesso tempo, proprio com'è l'odio. L'abito, che misura il «grado di integrazione dell'individuo nella società in cui vive», qui sempre inadatto alle circostanze, rappresenta il modo in cui il protagonista si rapporta alla realtà: il suo desiderio di esistere tra gli altri, il suo disprezzo degli altri.

<sup>40</sup> Ivi, p. 125.

<sup>41</sup> Ivi, p. 51.

In tutte e tre le circostanze sopracitate emerge come il vero oggetto del contendere siano l'accettazione e l'accesso al mondo della superficie, che però allo stesso tempo si disprezza. Analizziamo da vicino due di queste tre occorrenze. Solo quando deve esporsi e agire sulla Nevskij, una delle strade più frequentate di San Pietroburgo, dove si incontra l'alta società, l'abito deve essere impeccabile. Il problema dell'abito mette in evidenza che il desiderio non è quello di vendicarsi dell'offesa in trattoria o sulla Nevskij, ma di apparire «allo stesso livello agli occhi dell'alta società». L'ufficiale possiede già l'apparenza giusta ed è su questa che si gioca la sfida e si determina la rivalità, tanto più che, di per sé, la vendetta, a suo dire, si risolve in un «semplicemente non farmi da parte», in un niente. Di cosa si fa mediatore l'ufficiale? Del desiderio di giungere a una presentabilità tale da essere accettato nel mondo. L'umiliazione allora si trova nel prestito per acquistare il bavero del cappotto, senza il quale il protagonista pensa di non potersi vendicare al cospetto del mondo: «chiedere denaro ad Anton Antonyč mi sembrava mostruoso e vergognoso»<sup>42</sup>. In altre parole, egli desidera l'accesso nel mondo della vita elegante, che come dice Balzac, «poggia su conseguenze dedotte con ferrea logica dalla costituzione sociale»<sup>43</sup>. Quando invece si ritrova in luoghi chiusi e ristretti, come il ristorante e il sottosuolo, in compagnia di amici di scuola e della prostituta, la macchia e lo strappo sono di per sé accettabili. Certo è che per la sfida all'ufficiale, il protagonista ha tempo per organizzarsi, mentre per la cena no. Quello che ha, quello può indossare. Qui è l'imprevisto della cena, di cui viene a sapere per caso solo un giorno prima, che favorisce la circostanza per essere umiliato. Per l'ultimo episodio invece preferisce attendere. È lui che invita la prostituta a fargli visita e sa che è possibile che giungerà, ma non fa nulla, non si preoccupa di rendersi presentabile per il possibile incontro. Per questa circostanza, subentra un'altra questione: «È sai che cosa mi rendeva particolarmente inquieto in questi tre giorni? Che allora avevo fatto tanto l'eroe davanti a te [...]». Girard illustra il rapporto del protagonista con la prostituta, attraverso un discorso sulla figura del sadico e del masochista. Fin quando il protagonista è in presenza del mediatore, che nel caso della cena è l'ufficiale Zverkov, il protagonista è il discepolo masochista che cerca le umiliazioni in tutti i modi. Quando però i compagni se ne vanno e lo lasciano solo nel bordello, dove incontra la prostituta Liza, il discepolo masochista diventa il sadico. Senza il suo mediatore finalmente può fingere di essere lui il mediatore di un altro discepolo, che diventa vittima della sua meschinità. Da cliente di una prostituta diventa un venditore di sogni che dispensa consigli e dà soluzioni. Tuttavia è tutto un inganno, una costruzione che il protagonista non può reggere più del tempo di una notte. Ecco che, sebbene sappia che sia possibile che Liza bussi alla sua porta, non si cura di curarsi. I ruoli vanno ristabiliti ed è necessario che vi sia umiliazione anche con Liza. Liza, a tutti gli effetti, rappresenta la società, perché è simbolo di ciò su cui ogni società si fonda, ossia la relazione con l'altro. Lei è l'eros, è la relazione sessuale con cui si assicura la prosecuzione della specie, è l'apertura verso l'istituzione della famiglia.

<sup>42</sup> Ivi, p. 57.

<sup>43</sup> HONORÉ DE BALZAC, *Patologia della vita sociale*, trad. di P. Minsenti, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 19.

Liza sarebbe la soluzione definitiva alla sua condizione d'esistenza. Il desiderio, tuttavia, se appagato avvicina alla fine, obbliga a trovare altre tensioni, altri desideri, ci fa sperimentare una lieve perdita, una leggera morte. In questo caso eliminerebbe ogni ragione di disprezzo verso l'unico oggetto realmente desiderato, il contatto con la società, che a sua volta, così, non sarebbe più desiderabile. Non resterebbe che imborghesirsi e integrarsi. Qui la «vestarella strappata» è il segno del rifiuto del protagonista di una soluzione che, dal suo punto di vista, evidentemente, salvando condanna. Dunque, di fronte a tale essenzialità, il protagonista si presenta nel pieno della sua miseria.

La chiave per comprendere tutta questa dinamica è racchiusa in un'altra scena. Durante tutta la cena, il protagonista provoca, beve e dà risposte inopportune fino a che non si arriva a un vero scontro verbale, che porta il protagonista a essere isolato dal gruppo. Mentre i convitati si spostano dalla tavola sul divano, per bere e chiacchierare

Io sorridevo sprezzantemente e camminavo dall'altra parte della stanza, proprio di fronte al divano, lungo la parete, dalla tavola alla stufa e viceversa. Con tutte le mie forze volevo far vedere che potevo anche far a meno di loro; eppure battevo apposta il pavimento con gli stivali, drizzandomi sui tacchi.<sup>44</sup>

Per Girard, questa scena è emblematica di un discorso che lo scrittore russo sviluppa intorno al rapporto tra il pubblico e la letteratura, tra il lettore e lo scrittore. Una questione che in realtà struttura l'opera stessa e che aiuta a capire le dinamiche che abbiamo analizzato nelle tre scene considerate. Al centro del romanzo, per il critico francese, ci sarebbe proprio la volontà di smascherare quella menzogna romantica tutta intenta «a prostrarre i sogni prometeici»<sup>45</sup> di una libertà che, nell'era borghese, così come nella ideologia e nelle modalità di rappresentazione romantica, si pretende nell'autonomia e nell'autosufficienza metafisica dell'uomo. Tuttavia, ciò che Dostoevskij rivela con estrema e violenta ironia è che tale autosufficienza è una «promessa non mantenuta»<sup>46</sup>. Se la pretesa di autonomia sottintende che «Dio è morto, tocca all'uomo prendere il suo posto»<sup>47</sup>, si svela l'inganno, sia perché la società non può che offrire modelli scadenti, quando aveva promesso divinità potenti, sia perché nessuno può credere veramente a questa «promessa fallace»<sup>48</sup> di onnipotenza, ma nessuno lo dichiara apertamente, fingendo che questa promessa sia possibile, possibile per l'altro e non per se stessi.

La vita nel sottosuolo mostra cosa comporti il concretarsi dell'individualismo borghese e del mito romantico della libertà, come autonomia e unicità: una nuova forma di schiavitù, quella rispetto al desiderio metafisico e dunque rispetto al mediatore.

<sup>44</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, cit., p. 82.

<sup>45</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 223.

<sup>46</sup> Ivi, p. 58. Corsivo dell'autore.

<sup>47</sup> Ivi, p. 52.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

Anche qui, come nel caso di Manet, sembra che la questione riguardi sostanzialmente il passaggio da un prima a un dopo; che, attraverso un discorso sull'arte e la letteratura, si problematizzi la soglia che separa due mondi diversi e distanti: uno in cui era prevalente la trascendenza e uno in cui domina l'immanenza. La modernità concretizza quello che in una celebre battuta la letteratura aveva già anticipato, l'idea che l'esistenza umana si risolve tutta qui, «su questa labile spiaggia di tempo»<sup>49</sup>, e che la superficie sia tutto, cielo terra e sottosuolo. Tende cioè a eliminare la relazione con un altrove. Il letterato e l'artista, spesso, hanno vissuto questa condizione come problematica. Si avvertiva chiaramente come l'arte e la letteratura stessero perdendo il ruolo centrale di raccontare all'uomo il mondo. Zola, come altri esponenti del naturalismo, trovarono il punto di risoluzione nel considerare «la caratteristica vera e propria del romanzo moderno» il «declino dell'immaginazione», per cui «gli scrittori tendono a nascondere l'immaginario sotto il reale»<sup>50</sup>. Concependo cioè le opere una «collezione di documenti umani»<sup>51</sup> che rendono visibili i mali sociali e, nella prospettiva di Zola, valgono come strumenti per comprendere come risanarli. In questa prospettiva, la letteratura fu sempre più assimilata alla scienza, nei modi e negli obiettivi. Dostoevskij affronta la questione in modo diverso e in *Memorie* ironizza sugli eroi della nostra letteratura «perché lusingano la nostra illusione di autonomia»<sup>52</sup>. Lo scrittore moderno, a un certo punto, si è trovato alla mercé del suo pubblico, del suo apprezzamento e per questo lo detesta. Tenta di riappropriarsi della sua libertà, fingendo indifferenza, praticando «le estetiche del silenzio», ma poi «parla per sedurci, come in passato. Spia sempre nei nostri occhi l'ammirazione che ci ispira il suo talento. Fa di tutto, si dirà, per farsi detestare»<sup>53</sup>. Vuole fare credere di non avere bisogno dell'altro. Qui è l'ironia di Dostoevskij. Se il protagonista, che rappresenta lo scrittore moderno, appare solo e isolato a ben vedere «non è mai più vicino agli *altri* di quando se ne crede totalmente separato»<sup>54</sup>. Non fa altro che trovare il modo di relazionarsi con l'altro e di attirare la sua attenzione dichiarando: «battevo apposta i tacchi sul pavimento». Nella realtà il letterato, come protagonista, ama ciò che odia e odia per poter definire un rapporto con ciò che ama, l'altro. Il sottosuolo esiste solo in rapporto alla superficie, così come la superficie solo in rapporto all'alto del cielo.

I rapporti che il protagonista ha con il mondo, con il sottosuolo e con il mediatore simboleggiano il rapporto che Dostoevskij ipotizza tra lo scrittore e i lettori, tra gli scrittori e il mondo, denunciandone, sempre con ironia, il mito della libertà come rifiuto dell'altro e come segno di genio artistico. Per scrivere si ha bisogno necessariamente di chi legge, e per non finire nel silenzio, si inizia a odiare l'altro

<sup>49</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, I 7, trad. U. Dettore, Roma, Newton Compton, 1994, p. 36.

<sup>50</sup> EMILE ZOLA, *Il romanzo sperimentale*, trad. di I. Zaffagnini, Parma, Pratiche, 1980, pp. 213-14.

<sup>51</sup> EDMOND DE GONCOURT, *I fratelli Zemganno*, trad. di C. McGilvray, Roma, Fazi, 2003, p. 10.

<sup>52</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 223.

<sup>53</sup> Ivi, p. 227.

<sup>54</sup> Ivi, p. 225.

di cui si ha bisogno. Tale bisogno mostra la menzogna su cui si fondano le ideologie romantiche. L'ufficiale anonimo, l'ufficiale Zverkov e Liza la prostituta sono tre figure che alludono a un'unica e sola figura, la moderna società borghese. Il motivo degli insuccessi nei piani di vendetta dipende proprio dal fatto che la sua pretesa di libertà dall'altro, da cui nasce il suo odio, è vana, inconsistente, o per meglio dire una menzogna. Qui il problema dell'abito rappresenta il problema della relazione con l'altro.

Possiamo concludere con un'ultima considerazione. Nella seconda parte dell'opera, i ricordi del protagonista ci portano in luoghi diversi che vanno dall'esterno all'interno. Dalla Nevskij, la strada tra le più frequentate di San Pietroburgo, e dunque uno spazio aperto e pubblico, al caffè-ristorante, uno spazio pubblico ma chiuso e riservato, fino in casa del protagonista, uno spazio chiuso, privato e metaforicamente scavato. È un percorso fisico a cui, parallelo, si accosta un percorso indirizzato verso lo spazio dell'interiorità. Seguendo l'elemento dell'abito in ogni luogo, abbiamo altresì notato, come da elegante diventi logoro, passando dallo sporco. La sfida all'ufficiale, un estraneo, nello spazio aperto della strada, richiede una presenza curata nell'aspetto; la cena con i suoi ex compagni di scuola, che rientrano così in una sfera a lui più vicina, già vede nell'abito la presenza di una macchia gialla sui pantaloni; e infine c'è la scena finale nel sottosuolo, in cui il protagonista indossa una «vestarella da camera strappata», al cospetto di colei con la quale ha vissuto momenti molto intensi. Come abbiamo sottolineato, per il protagonista la superficie è il paradiso in cui abitano gli dei, che sono gli altri uomini, mentre il sottosuolo diventa la vera e cruda realtà. Si confonde, così, la percezione degli spazi quando si tenta di significarli e la realtà, quella che abitualmente si stabilisce nel contatto con l'altro, si determina, invece, all'interno, nel cuore e nella solitudine<sup>55</sup>. La differenza tra le due dimensioni resta necessaria per poter desiderare di essere sulla superficie, per desiderare la superficie, e dato che il paradiso è in terra, la realtà non solo sprofonda ma si lacera. Il protagonista ambisce a diventare un verme, un topo, e lì sotto nel sottosuolo «la *bellezza* [...] passando dalla dimensione dell'ideale a quella del reale, inverte il proprio significato, diventa *bruttezza*»<sup>56</sup>. Nella realtà, che per il protagonista è il sottosuolo, egli mostra come «il brutto non è altro che un *bello* caduto e degradato»<sup>57</sup>. Questa è la sua disperazione, nell'intimo, il segno della sua esistenza è deformazione. Le dimensioni spaziali sprofondano, e se gli angeli dal cielo cadendo si deformano in terra e diventano uomini – come per l'ideologia espressionista tedesca – il protagonista si deforma nella realtà intima della sua casa, della sua coscienza, e lui, che è già umano, non diviene però più umano ma topo, insetto. Per lui non c'è speranza. Nella solitudine di quel luogo, non potrà mai scoprirsi un uomo

L'uomo è per natura un animale politico e chi vive fuori dalla comunità civile, per sua natura e non per qualche caso, o è un abietto o è superiore all'uomo [...] ed è tale per natura e nello stesso tempo desideroso di guerra in quanto è isolato

<sup>55</sup> Cfr. HANNAH ARENDT, *Vita activa. La condizione umana*, trad. di S. Finzi, Milano, Bompiani, 2005, con particolare attenzione al capitolo II, *Lo spazio pubblico e la sfera privata*.

<sup>56</sup> G. C. ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, cit., p. 290. Corsivo dell'autore.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 290-91.



come una pedina tra le pedine. Perciò, che l'uomo sia un essere più socievole di qualunque ape e di qualunque animale da gregge, è chiaro.<sup>58</sup>

L'autore segna questa lenta deformazione, questo passaggio dal bello al brutto, attraverso l'abito. La macchia e lo strappo sono degli abiti indossati in luoghi chiusi e dinnanzi a coloro che, a differenza del primo ufficiale, hanno, per il protagonista, un nome. Quella macchia e la «vestarella strappata» ci dicono che quando si fanno i conti con la propria coscienza e con la propria vita, mentire è impossibile. La menzogna lascia tracce visibili, gialle. Credere di poter fare a meno degli altri è l'originaria menzogna. Se nel luogo aperto, il confronto con il mondo diventa spettacolo, esibizione e ci si può mascherare, nello spazio chiuso e in quello inabissato, il rapporto tra il sociale e l'intimo diventa serrato e non lascia respiro. Esce fuori inevitabilmente l'impossibilità di contenere il peso di quella originaria promessa fallace, che macchia e strappa.

Nel romanzo di Dostoevskij si ipotizza la struttura di una realtà in cui si è interrotta ogni dialettica, con l'altro e con un altrove. E quando il protagonista resta con poco addosso, quando si spoglia del cappotto col bavero di castoro tedesco, del pantalone con la vergognosa macchia gialla, non resta un nudo che parla di antichità, ma di solitudine, perché la sua gamba nuda, a differenza del nudo in *Le déjeuner sur l'herbe*, non resta avvolta in nessuna veste azzurra. «Io sono uno solo, e loro sono *tutti*»<sup>59</sup>, dice il protagonista ed è proprio questo «il motto sotterraneo»<sup>60</sup>. Se non c'è dialettica tra ciò che permane e ciò che è transitorio, è meglio vestirsi che denudarsi. L'abito, dunque, accompagna lo svelamento dell'essere, le sue difficoltà, i suoi segreti. Copre per svelare e compie il suo prodigio.

<sup>58</sup> ARISTOT. *Pol.* 1253a.

<sup>59</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, cit., p. 47. Corsivo dell'autore.

<sup>60</sup> R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 224.