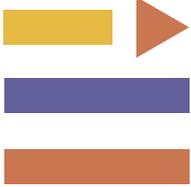


POLY 
 **T** **HE** 
Sis  **FILOLOGIA,
INTERPRETAZIONE
E TEORIA DELLA
LETTERATURA**

3 | **20**
21

POLYTHESIS

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

3 / 2021



POLY THE SIS

Polythesis

*Filologia, Interpretazione e Teoria
della Letteratura*

Rivista annuale

Vol. 3 / 2021

ISSN 2723-9020 (online)

ISBN 978-88-6056-810-6

© 2022 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore responsabile

Massimo Bonafin (Università di Genova)

Comitato di direzione

Massimo Bonafin (Università di Genova), Silvia Caserta (University of St Andrews, UK), Martina Di Febo (Università di Macerata), Andrea Ghidoni (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, D), Teodoro Patera (Universität Göttingen, D), Antonella Sciancalepore (Université Catholique de Louvain, B)

Coordinamento di redazione

Sandra Gorla (Università di Napoli Federico II), Carlotta Larocca (Università di Macerata)

Comitato di redazione

Mara Calloni, Luca Chiurchiù, Mauro de Socio, Cristina Di Maio, Maria Valeria Dominioni, Sandra Gorla, Marcella Lacanale, Carlotta Larocca, Michela Margani, Giulio Martire, Elena Santilli, Flavia Sciolette, Gloria Zitelli

Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge, UK), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Federico Bertoni (Università di Bologna), Corrado Bologna (Scuola Normale Superiore, Pisa), Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari, Venezia), Riccardo Castellana (Università di Siena), Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain, B), Alain Corbellari (Université de Lausanne - Université de Neuchâtel, CH), Carlo Donà (Università di Messina), Florence

Goyet (Université de Grenoble-Alpes, F), Stephen P. Mc Cormick (Washington and Lee University, Lexington, VA-USA), Franziska Meier (Universität Göttingen, D), Christine Ott (Goethe-Universität Frankfurt, D), Karen Pinkus (Cornell University, Ithaca, NY-USA), Stefano Rapisarda (Università di Catania), Christian Rivoletti (Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg, D), Lucia Rodler (Università di Trento), Stefania I. Sini (Università del Piemonte Orientale), Franca Sinopoli (Sapienza Università di Roma), Justin Steinberg (University of Chicago, USA), Richard Trachsler (Universität Zürich, CH)

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/polythesis>

e-mail

redazione.polythesis@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata
Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6080
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Indice

Saggi

- ALDO BARATTA
9 Autore contro lettore, *riddler* contro *riddlee*, criminale contro detective
- MAURO DE SOCIO
31 Sulle identità politetiche della volpe e della lupa
- MARIO MINARDA
51 «In luogo alto». Antropologia, politica e letteratura nell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi
- GUY-ETIENNE RIVIER
67 *Dümmling*: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura
- ROBERTO TALAMO
85 L'autobiografia come genere soglia. Tra estetica filosofica e teoria letteraria

Note e discussioni

- LUCA TOGNOCCI
103 Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del *Faust* di Goethe

Saggi

Autore contro lettore, *riddler* contro *riddlee*, criminale contro detective: la contesa enigmistica come strumento di gestione del sapere

ALDO BARATTA
Sapienza Università di Roma

Abstract

This work intends to investigate different ways of managing knowledge in the modern, ancient and postmodern era through the analysis of three riddle contests. In the first case, we will reflect on the relationship between author and reader starting from a review by Edgar Allan Poe on Dickens' *Barnaby Rudge*; in the second, the outcome of a riddle contest narrated by Tolkien in *The Hobbit* will be commented; in the third, the gnoseological logics that preside over the connotations of Paul Auster's detective fiction will be explored.

1. *Poe vs Dickens su Barnaby Rudge*

Nell'aprile del 1841 Edgar Allan Poe diede alle stampe *The Murders in the Rue Morgue*, considerato a tutti gli effetti come il primo esempio di *detective story* nell'accezione moderna. Ma l'opera dell'autore di Boston non è solo un raffinato lavoro di costruzione narrativa, quanto soprattutto un manifesto di teoria e di gnoseologia. Come è evidente a partire dalla lettura de *The Philosophy of Composition*, pubblicato cinque anni dopo, la scrittura e il pensiero di Poe sono imbevuti della logica ottimistica e razionale del coevo Positivismo e architettati secondo un preciso paradigma indiziario nel quale ogni elemento testuale mantiene un senso e uno scopo ben precisi, «with the precision and

rigid consequence of a mathematical problem» (Poe [1846] 2012, 18)¹. Poe ha inventato Auguste Dupin ed è egli stesso Auguste Dupin: lo interpreta quando escogita le trame avviluppate ma sempre districabili dei suoi racconti, quando compone la metrica oculata dei suoi versi, e persino quando si improvvisa fisico teorico in *Eureka* e immagina la struttura cosmica che regola il nostro universo. In tutti i casi è chiamato a decifrare un vero e proprio crittogramma, un sistema le cui unità sono sempre scomponibili, rintracciabili e risolvibili in vista della comprensione del tutto. Il testo letterario funziona alla stregua di un omicidio: permangono un criminale che intesse meticolosamente la vicenda – l'autore –, un mistero che dev'essere svelato – il senso e il messaggio dell'opera –, e un *detective* chiamato a ottenere l'informazione – il lettore – a partire da una serie di indizi interpretabili – le porzioni del racconto.

Muovendoci da questi presupposti, è importante sottolineare che Poe non fece sua la religione di Auguste Dupin solo nelle vesti di autore, ma anche in quelle di lettore. Per una fortuita coincidenza, nel corso dello stesso 1841 il redattore del *Saturday Evening Post* sfidò Poe a risolvere prematuramente il mistero dietro il duplice omicidio che fa da sfondo alle vicende di *Barnaby Rudge*, romanzo a puntate di Charles Dickens in pubblicazione. Il *plot* viene così smantellato e scandagliato in ogni minimo dettaglio: ciascun ingranaggio dell'intreccio acquista un senso traducibile solo complessivamente. Tra Dickens e Poe, l'autore e il lettore, si instaura una vera e propria sfida tra criminale e detective, dove il primo offre al secondo un enigma da decifrare a partire da una serie di indizi sempre reperibili ed efficaci e mai arbitrari e superflui; il fine ultimo, dunque, non è tanto la scoperta del colpevole, quanto la comprensione del senso stesso del romanzo.

Ciò che Poe si aspetta è una sorta di *fair play*, una convenzione di regole non scritte: le informazioni che l'autore rilascia devono obbligatoriamente condurre alla risoluzione del mistero e all'ottenimento del sapere posto in palio. Tale è la visione economica e sistemica del testo letterario secondo Poe: un marchingegno artigianale ossessivamente polito e onesto, dove nulla è fuori posto e accidentale. Sulla base di alcune tracce più o meno esplicite concesse da Dickens nel corso dei capitoli del romanzo, Poe – e insieme a lui qualsivoglia lettore attento – è e dev'essere sempre in grado di disinnescare il testo e comprenderne le verità intime e l'informazione che promette – in questo specifico caso, l'identità dell'omicida. Ciononostante, la logica compositiva di Poe viene tradita: le previsioni del padre della *detective story* si rivelano parzialmente erranee, in quanto, pur avendo colto l'identità del colpevole, ulteriori circostanze del delitto che erano state presunte non si realizzano all'interno delle vicende. Nella fattispecie, un personaggio che Poe aveva individuato come mandante dell'omicidio, Geoffrey Haredale, si rivela alla fine del romanzo del tutto innocente. Va detto che tale

¹ «[C]on la stessa precisione e consequenzialità di un teorema matematico» (Poe [1846] 2012, 19).

ipotesi non sarebbe stata per nulla implausibile, dati alcuni aspetti dell'intreccio che Poe non ha ovviamente mancato di rinvenire e ponderare. Ma è soprattutto una scena ad aver convinto Poe della colpevolezza del personaggio: ad un certo punto Dickens riporta una visione di cui è vittima il folle protagonista Barnaby, la quale viene immediatamente e con assoluta fermezza interpretata dal lettore come un indizio evidente della collusione di Haredale. Commenta il padre del poliziesco moderno:

The elder Rudge himself has probably been only a tool in the hands of Geoffrey Haredale, the brother of the murdered man, and the present incumbent of the Warren estate, which he has inherited upon Reuben's decease. [...] We may as well here observe that the reader should note carefully the ravings of Barnaby, which are not put into his mouth at random, as might be supposed, but are intended to convey indistinct glimmerings of the events to be evolved, and in this evident design of Mr. Dickens' his idealty is strongly evinced. [...] An example will be necessary to convey our meaning fully upon this head, and one may be found at page 54, where the idiot draws Mr. Chester to the window, and directs his attention to the clothes hanging upon the lines in the yard (Poe 1841)

[Lo stesso Rudge senior è stato probabilmente solo uno strumento nelle mani di Geoffrey Haredale, il fratello della vittima e attuale possessore della tenuta Warren ereditata alla morte di Reuben. [...] Possiamo raccomandare anche qui che il lettore dovrebbe notare con attenzione i deliri di Barnaby, i quali non vengono messi in bocca a caso, come si potrebbe supporre, bensì hanno lo scopo di trasmettere barlumi indistinti di come gli eventi si sono evoluti, e in questo evidente progetto del signor Dickens la sua idealità è fortemente evidenziata. [...] È necessario un esempio per esprimere pienamente la nostra fede su tale interpretazione, e se ne può trovare uno a pagina 54, dove l'idiota attira il signor Chester alla finestra e volge la sua attenzione ai panni stesi ai limiti del cortile]²

Poe fa riferimento ad una scena durante la quale Barnaby farnetica senza alcun senso apparente a proposito dei panni stesi, suggerendo che essi stiano in qualche modo confabulando fra loro condividendo intenti loschi. Secondo il principio compositivo di Poe, nessun elemento del testo può essere sovrabbondante, inessenziale: se Dickens ha inserito una sequenza narrativa del genere, essa deve obbligatoriamente conservare un utilizzo, un senso che prima o poi andrà a comporre e realizzare l'idea originaria. Le parole di Barnaby, secondo Poe, si riferiscono a qualcosa di specifico, ovvero:

to the counsellings together of Rudge and Geoffrey Haredale, upon the topic of the bloody deeds committed; which counsellings have been watched by the idiot. In the same manner almost every word spoken by him will be found to have an under current of meaning, by paying strict attention to which the enjoyment of the imaginative reader will be infinitely heightened (*ibid.*)

[ai conciliaboli di Rudge e Geoffrey Haredale a proposito dei fatti sanguinosi commessi; tali conciliaboli erano stati scoperti dall'idiota. Allo stesso modo si noterà che quasi ogni singola parola da lui pronunciata ha un significato nascosto, prestando un'attenzione rigorosa capace di incrementare immensamente il piacere di un lettore fornito di immaginazione]

² Dove non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

Nel testo letterario nulla è casuale, e si fa persino menzione di un piacere esclusivo derivante dalla capacità decrittatoria del lettore attento. Eppure, la visione di Barnaby non ha alcun peso nell'economia generale, e rimane sospesa e aliena rispetto al sistema; Haredale è innocente.

Ci si chiede a questo punto di chi sia la colpa: è Poe ad avere sovrainterpretato il testo costringendo le informazioni fornite a una decodifica tendenziosa, o è stato Dickens a trarre in inganno il suo sfidante porgendogli una falsa pista o comunque un elemento fraintendibile? Poe è risoluto:

Upon perusal of these ravings we, at once, supposed them to have allusion to some real plotting; and even now we cannot force ourselves to believe them not so intended. They suggested the opinion that Haredale himself would be implicated in the murder, and that the counsellings alluded to might be those of that gentleman with Rudge. It is by no means impossible that some such conception wavered in the mind of the author (Poe 1842, 127)

[Esaminando questi deliri, supponemmo subito che alludessero a qualche complotto: e anche adesso non possiamo non credere che non siano stati intesi in questo modo. Tali deliri suggerirono che lo stesso Haredale fosse implicato nell'omicidio, e che i conciliaboli a cui si allude potessero essere quelli tra quel gentiluomo e Rudge. Non è affatto impossibile che una tale idea vagasse nella mente dell'autore]

Dickens ha infranto sia il mutuo rispetto che fonda la gerarchia informativa tra autore e lettore sia i dettami che regolano la costruzione del testo, dal momento che ha offerto al suo avversario un indizio inutile e colpevole di aver danneggiato la planimetria del romanzo con un vicolo cieco. Evidentemente, secondo Poe, Dickens ha cambiato i piani in corso d'opera, troncando un risvolto della trama che pur inizialmente aveva previsto e del quale rimangono ancora le tracce nei primi capitoli; un errore inammissibile per un artigiano della narrativa come Poe che congegna i suoi testi dall'*incipit* all'*explicit*.

2. Tra «Grandi macchine» e detective stories: la gestione del sapere nell'Ottocento

Poe dunque non ha sbagliato: i panni ci sono ed effettivamente possono essere interpretati quali spie testuali indicanti la colpevolezza di Haredale, come indizio che il macrosistema ha lasciato in vista della sua decodificazione. Ciò che emerge da questa curiosa disputa tra Edgar Allan Poe e Charles Dickens può allora essere riletto non solo come una differenza di concezioni autoriali e principi compositivi, quanto soprattutto come il proiettarsi storico di un mutamento culturale.

Il Positivismo affermava con insistenza una dottrina gnoseologica secondo la quale tutto era accessibile e conoscibile da parte dell'individuo capace di analizzare i dati attraverso un metodo sperimentale. Si tratta, come nota Mario Lavagetto, del medesimo paradigma ermeneutico di stampo "indiziario"

che sovrintende la nascita sia della medicina moderna – lo studio analitico dei sintomi – che della psicoanalisi freudiana: «Il piccolo indizio, l'errore di pronuncia o di scrittura, l'atto mancato, il lapsus significano solo se sono "tracce": solo se ammettiamo o presupponiamo una determinazione che conferisce a ogni frammento valore e peso semantico» (Lavagetto 2003, 25).

Tale logica culturale si traduceva a livello puramente letterario e narrativo in quei costrutti che Lavagetto ha denominato «Grandi macchine». In tal modo potevano essere classificati i grandi romanzi dell'Ottocento di Balzac o Dostoevskij, come fossero «una macchina che si costruisce da sola e che, per funzionare, ha bisogno che chi legge si trasformi in un collaboratore premuroso e solerte, pronto ad attivare tutti gli orizzonti di attesa che il libro ha di volta in volta proposto innestandoli con codici culturali e pratiche di ricezione presenti nel contesto» (ivi, 33). Più che opere di finzione e sfogo ludico, queste imponenti architetture semantiche si rivelavano veri e propri indovinelli da decifrare, custodi di un determinato sapere che il lettore era chiamato a ottenere attraverso l'adozione del paradigma indiziario: il testo presupponeva una sovradeterminazione accessibile tramite l'indagine di singole unità strutturali.

Il romanzo assurgeva così al ruolo di educatore epistemico e di dispositivo atto all'addomesticazione della realtà – proprio come desiderava la critica marxista di stampo lukácsiano: interpretare le porzioni di un brano decriptando il linguaggio equivaleva a districarsi tra i dati del quotidiano, come in una simulazione dell'esperibile. Ancora Lavagetto: «La soluzione degli enigmi richiede in ogni caso minuziosa attenzione ai dettagli, perché gli elementi indispensabili a quella soluzione possono nascondersi in un aggettivo, in una ripetizione, in un lapsus, in un giro di frase, perfino in una virgola» (*ibid.*). È la massima espressione di quell'inclinazione critica e teorica che durante il secolo successivo verrà definita *reader-response criticism*: il lettore diventa parte integrante della costruzione del testo, il senso ultimo dell'opera dipende strettamente anche dal momento della ricezione.

Non a caso, è la neonata e pienamente ottocentesca *detective story* a rappresentare la massima espressione di una tale logica epistemica e il prototipo esemplare di Grande macchina come la intende Lavagetto – soprattutto nei riguardi di una stretta collaborazione tra autore e lettore. Il testo si esprime in quanto perimetro ben recintato secondo le intenzioni dell'autore, il quale concede al lettore una serie di indizi utili all'identificazione del colpevole. In questi mondi chiusi nulla è superfluo o fuorviante, perché ogni unità narrativa deve conservarsi funzionale al conseguimento del sapere veicolato; come avrebbe detto Čechov, se nel testo viene citata una pistola è essenziale che prima o poi questa pistola spari un colpo. Di conseguenza, il *detective* e il lettore devono potenzialmente essere sempre in grado di decifrare l'enigma, pena la qualità stessa dell'opera; non può esistere il delitto perfetto, mentre la perfezione del testo si realizza proprio nella sua imperfezione, nel suo lasciare il fianco ad aperture, errori, punti deboli – tutti appigli interpretativi. Van Dine elegge tale

impostazione quale primissimo precetto del codice deontologico del perfetto giallista: «The reader must have an equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described»³ (Van Dine 1948, 189). Il giallo si fonda allora sull'interazione tra autore e lettore, entrambi artefici del testo in egual misura seppur impegnati in compiti diversi. L'intreccio – che sia di una *detective story* o di una Grande macchina – diventa una sfida intellettuale tra i due, nonché il pretesto per uno scambio di saperi; una sfida che si profila secondo una gerarchia estremamente mobile, quasi democratica, grazie alla quale il lettore – la posizione subalterna – può sempre affiancarsi all'autore – la posizione egemone – e ambire al suo potere informativo. Per tale motivo Lavagetto cita uno «squilibrio programmato e congiunturale» tra i «mezzi che trasformano il lettore [...] in un instancabile risolutore di enigmi» (Lavagetto 2003, 33): il sistema stesso prevede una falla al suo interno. Poe e la sua opera – giallistica, teorico-saggistica, critica che fosse – provenivano da tale coniugazione storica e soprattutto scrittoria.

A sostegno di ciò, basta osservare da vicino le peculiarità del principale stampo narrativo usato dal giallo sin dai suoi primi passi: il cosiddetto 'enigma della camera chiusa' – presente, non a caso, in *The Murders in the Rue Morgue* – tende all'estremo la necessità di un mondo assolutamente circoscritto che contiene dentro di sé tutto ciò di cui necessita per il proprio mantenimento. Il delitto è commesso in una stanza chiusa dall'interno e la soluzione appare perciò impossibile, se non addirittura soprannaturale e in contrasto con la logica e il buonsenso. Sarà compito del *detective* e del lettore, campioni della razionalità scientifica e delle fiducie conoscitive del Positivismo, eliminare il mistico e rintracciare l'unica verità ammissibile. Il fine ultimo delle *detective stories* che contengono un enigma della camera chiusa non è infatti l'individuazione del colpevole, la quale passa facilmente in secondo piano rispetto all'esigenza di venire a capo delle circostanze a primo acchito inattuabili tramite le quali è stato commesso il delitto: il puzzle va completato, pena la sfiducia epistemica e il trionfo dell'irrazionalità. L'imperfezione del sistema a cui si faceva riferimento prima – ovvero l'errore nel piano dell'assassino, il foro nella parete che vanifica l'impermeabilità della stanza – diventa l'unica e inderogabile fonte di razionalità.

Le Grandi macchine si rivelano così delle (im)perfette camere chiuse, «un sistema dove tutto [...] si tiene o dovrebbe tenersi» (ivi, 36), dei complessi apparentemente sigillati ma che in realtà tralasciano anche solo un minimo particolare degno di divenire indizio e di offrire l'intelligenza custodita. Ancora una volta, dunque, non ci si imbatte in un'evasione ludica fine a sé stessa, bensì la letteratura assume i connotati, in maniera cosciente o meno, di un dispositivo di gestione del sapere: l'opera, a prescindere dalla trama e dalle situazioni che racconta, si impegna a essere un riflesso microscopico del mondo, e come

³ Trad.: Il lettore deve avere pari opportunità insieme al detective per risolvere il mistero. Tutti gli indizi devono essere ossessivamente dichiarati e descritti.

tale deve essere disinnescata per confermare le capacità intellettive dell'uomo medio. La *detective story* nella fattispecie è gnoseologia prima che narrativa: interfacciarsi ad essa equivale ad addestrarsi all'acquisizione del sapere, di un qualsiasi sapere.

Ciononostante, come testimoniato dalla disputa tra Poe e Dickens, né le Grandi macchine né la *detective story* tradizionale vantano una longevità tale da consentir loro la sopravvivenza fino al proseguo del nuovo secolo, quantomeno nella loro intenzione originaria. Sono entrambi costrutti troppo articolati, architetture troppo pericolanti per far fronte alla liquidità e alla vertigine che di lì a poco avrebbero cancellato le certezze ottimistiche del moderno e traghettato il pensiero epistemico occidentale verso «la condition postmoderne» (Lyotard 1979). Il fraintendimento ermeneutico come lettore e la conseguente delusione come autore delle quali Poe è vittima anticipano i caratteri delle rivoluzioni culturali che avrebbero sconvolto i connotati gnoseologici del nuovo secolo. C'è da chiedersi cosa avrebbero potuto fare i sensi ipersviluppati di Dupin in una scena del delitto come quella che Woolf ha evocato nei termini di un «sound of breaking and falling, crashing and destruction»⁴ (Woolf [1924] 1966, 333). Poe credeva fermamente nel determinismo fiducioso del Positivismo, in quella religione scientifica che prometteva la capacità di conoscere tutto, di ottenere qualsiasi sapere attraverso la potenza decrittatoria della mente umana; non avrebbe potuto – nel caso in cui fosse sopravvissuto – tollerare lo spirito di un secolo che si apre con la teoria della relatività, il principio di indeterminazione di Heisenberg e la conseguente prospettiva di un mondo ambiguo, parzialmente inaccessibile, dove persistono degli importanti limiti intellettivi. I sistemi si sfaldano e le unità che li componevano perdono di valore; gli indizi e le tracce non possono più assicurare una progettualità conclusa; il sapere non è più garantito.

Poe confidava in regole compositive che non sono state rispettate del tutto, e *Barnaby Rudge* si è rivelato una macchina parzialmente difettosa, con qualche ingranaggio fuori posto: l'ingegneria retrocede davanti alla virtualità, e le maglie serrate del narrato si sfaldano davanti all'apertura del possibile; il patto implicito tra autore e lettore è venuto meno, e la condivisione di sapere è stata interrotta. Poe aveva ragione: era pressoché ovvio e non soltanto plausibile che Haredale fosse il mandante dell'omicidio, e la scena dei deliri di Barnaby non può in alcun modo essere ignorata. L'errore – se così si può definire – di Poe è consistito semmai nel rispettare fiduciosamente un credo poetico-narrativo che Dickens non ha osservato e che difficilmente poteva sopravvivere ancora a lungo: dopo qualche decennio il modernismo avrebbe scassinato il romanzo, diluito l'imperativo della causa-effetto e reso la teoria divulgata in *The Philosophy of Composition* semplicemente inattuabile. Sopraggiunge perciò una nuova gerarchia nelle logiche non solo di potere quanto di condivisione

⁴ Trad.: Il rumore di cose che si rompono, che cadono, che si spaccano e che vengono distrutte.

del sapere: il *fair play* tra il detentore di un'informazione – l'autore, il criminale letterario – e colui che deve conseguirla – il lettore, il *detective* letterario – è un lascito irrealizzabile.

Inoltre, in termini strettamente narrativi, la disputa tra Poe e Dickens profila il concetto critico definito «intentional fallacy» (Wimsatt Jr. / Beardsley 1946): dall'intenzione dell'autore non deriva necessariamente la corretta interpretazione dell'opera. L'autorità dell'autore comincia a venir meno, la sua aura di rispettabilità si affievolisce; è ora lecito dire che è stato Dickens a sbagliare, e che il romanzo più corretto sarebbe stato quello ipotizzato da Poe. La gerarchia del sapere si capovolge, proiettando un sostanziale mutamento epistemico che deflagrerà nel nuovo secolo con le teorie del ricezionismo e del decostruzionismo: il lettore ottiene un potere a tratti superiore a quello dell'autore.

3. *Gollum vs Bilbo in The Hobbit*

Trasferiamoci momentaneamente da una controversia informativa avvenuta nella realtà storica – Poe e Dickens – ad una totalmente analoga accaduta nel campo della pura finzione, conservando i caratteri che abbiamo estratto finora in qualità di presupposti teorici. Ci troviamo in «Riddles in the Dark», quinto capitolo de *The Hobbit*, il celebre romanzo di J. R. R. Tolkien pubblicato nel 1937: l'incauto e goffo Bilbo Baggins si ritrova prigioniero dell'orrorifica creatura denominata Gollum in qualità di suo prossimo pasto. Solo sfruttando l'anomala curiosità del mostro l'Hobbit riesce a ritardare la fine prematura delle vicende narrate: Bilbo sfida Gollum in una gara di indovinelli, il cui vincitore potrà decretare le sorti del picaresco protagonista.

La scena narrativa non risulta per nulla inconsueta: la Terra di Mezzo poggia su un terreno fertile e contraddistinto da una storia archeologica ricca di sostrati mitici, riferimenti folkloristici e debiti intertestuali oculatamente sedimentati. Tolkien, oltre che un abile inventore, era innanzitutto un raffinato studioso di filologia germanica; non deve perciò sorprendere la scelta di inserire una gara di indovinelli, dal momento che tale sequenza narrativa è uno dei topoi più floridi e comuni del patrimonio norreno – e non solo. Odino, conosciuto proprio per la sua astuzia e per la sua sapienza a tratti enigmistica, era solito viaggiare tra i Novi Regni travestito da viandante al fine di sfidarne gli abitanti in gare di indovinelli; celebri sono, ad esempio, i suoi scontri con il gigante Vafthrudnir e re Heidrek, conclusisi entrambi con la vittoria del dio.

Ecco allora che Bilbo e Gollum si sfidano per sancire non tanto colui che fra i due possiede maggiore conoscenza, quanto soprattutto colui che, in base a precise informazioni interpretabili, riesce a ottenere tale conoscenza con maggiore facilità. La gara di indovinelli conserva infatti le stesse caratteristiche

che abbiamo individuato nei confronti del paradigma indiziario, e nella fattispecie delle *detective stories*, come una specifica divisione dei ruoli e una «asymmetric power relationship»⁵ (Singer 1984, 158): in un caso abbiamo una contrapposizione tra il criminale-autore e il *detective*-lettore, dall'altro tra un *riddler* – colui che impone l'indovinello – e un *riddlee* – colui che è chiamato a risolverlo – che si alternano di turno in turno. Scrive Bartezzaghi: «Onnipresente ai popoli e alle epoche, la sfida è intercorsa tra chi detiene il sapere (il dio, il sacerdote, il profeta, il sapiente, il maestro, il colpevole, l'autore) e chi lo ricerca (l'uomo, il fedele, l'allievo, il detective, il lettore)» (Bartezzaghi 2017, 93). Inoltre, la contesa è sacra e rispetta ossessivamente le regole del *fair play*: il *riddler* è vincolato a elargire un numero variabile di indizi utili alla decodifica, e tali indizi non possono in alcun modo rivelarsi arbitrari o ambigui; il tutto si fonda sull'onestà e sul mutuo rispetto, poiché il *riddlee* è sempre potenzialmente capace di raggiungere la risposta al quesito. In tal senso, la gara di indovinelli si rivela una pratica estremamente democratica, capace in qualche modo di livellare i contendenti in un unico orizzonte gnoseologico: Odino e i suoi sfidanti – dio e mortali – vengono messi sullo stesso piano, e così Bilbo e Gollum – umano e mostro. Non a caso, pur considerando la sua natura deforme e incivile, Gollum riesce a rispondere ad ogni indovinello offertogli da Bilbo e riesce persino a controbattere con altrettanti enigmi che intimidiscono l'Hobbit con crescente difficoltà. Solo un improvviso colpo di fortuna riesce a salvare la vita del protagonista e a fargli vincere la gara di indovinelli. Dopo una serie di enigmi, alcuni ben riusciti altri un po' troppo fantasiosi, Bilbo si accorge di avere uno strano oggetto metallico in tasca e si chiede a voce alta cosa sia; Gollum fraintende e crede che la domanda “Cos'ho in tasca?” gli sia stata rivolta e che faccia ancora parte della contesa enigmistica. La risposta è l'Unico Anello, che Bilbo aveva precedentemente sottratto alla creatura senza che quest'ultima se ne accorgesse. Tuttavia, è per l'appunto un'informazione che Gollum non può in alcun modo possedere, che prescinde dalle sue capacità intellettive, e le varie elucubrazioni – perfettamente coerenti, va detto – che esprime ad alta voce tentando di decifrare il mistero non fanno altro che allontanarlo dalla ben più banale verità.

Tale scena non può non ricordarci la contesa tra Poe e Dickens, con il primo che interpreta il ruolo di Gollum: entrambi perdono perché rispettosi nei confronti di un *fair play* infranto dall'avversario senza la loro immediata consapevolezza. Quello di Bilbo non è affatto un indovinello tradizionale, dal momento che – oltre al fatto di non essere stato effettivamente rivolto allo sfidante – è privo di un qualsivoglia indizio, di un'unità informativa capace di risolverlo attraverso la verifica ermeneutica; allo stesso modo, la scena di *Barnaby Rudge* che Poe fraintende si è rivelata essere un cortocircuito, un dato superfluo rispetto all'economia semantica del romanzo. In entrambi i

⁵ Trad.: rapporto di potere asimmetrico.

casi, i *riddlees* hanno confidato in una sovradeterminazione assente, mentre i *riddlers* non hanno concesso presupposti adeguati alla condivisione del proprio sapere.

4. True Riddle e Neck-riddle: la gestione del sapere nelle comunità antiche

Anche l'indovinello, come le Grandi macchine e le *detective stories* ottocentesche, è un importante «dispositivo narrativo di articolazione e distribuzione del sapere» (Bartezzaghi 2017, 93) oltre che una modalità di evasione ludica.

Ogni patrimonio folkloristico contiene una quantità abbondante di indovinelli, tanto che è impossibile ripercorrere la traccia genetica di alcuni di essi prima della loro inevitabile contaminazione attraverso il contatto fra le diverse culture. Ma la loro diffusione è seconda alla loro importanza e all'imponente ruolo socio-rituale che rivestivano nelle antiche civiltà. Potevano interpretare un ruolo pedagogico, attivi com'erano nell'educazione delle nuove generazioni e persino in determinati riti di iniziazione. Spesso venivano adoperati per risolvere dispute legali, e le gare di cui abbiamo discusso precedentemente venivano talmente rispettate da risultare capaci di decretare non solo un vincitore dal punto di vista intellettuale ma persino da quello morale e giuridico. Tuttavia, l'indovinello spiccava soprattutto come una vera e propria forma di congregazione sociale, come un momento di ritrovo per la collettività; in tal senso conservava anche un'incisiva funzione apotropaica, dato che la condivisione enigmistica veniva incoraggiata ogni qualvolta la comunità si sentisse in pericolo.

In misura ben più esplicita di quanto non facesse la *detective story*, l'indovinello antico svolge allora un compito di consolidamento epistemico: lo scambio enigmistico perimetra il sapere, sancisce le conoscenze acquisibili, decreta i limiti dell'intelligenza collettiva di una determinata società. Le soluzioni degli enigmi, lo abbiamo ripetuto più volte, devono essere virtualmente alla portata di tutti; di conseguenza, ciò che si viene ad instaurare è un deposito di sapere collettivo dal quale tutti possono liberamente attingere. Eleanor Cook afferma che il fine ultimo dell'indovinello è quello di istituire un «*masterplot*», una sorta di ordine provvidenziale, un *grand récit* come lo intende Lyotard (Cook 2006, 64-66).

Così si spiega il suo carattere apotropaico: marcare una gerarchia di potere informativo e un equilibrio nelle conoscenze della comunità aiuta a ripristinare lo status quo in seguito a un'instabilità; l'indovinello deve assolutamente essere risolto per debellare le pericolose forze dell'ignoto. Non sorprende allora che Dan Pagis parli di una «tensione sociale» tra *riddler* e *riddlee* che dev'essere esorcizzata:

Every riddle contains two parts of unequal length: the encoded text and revealed solution. These parts are opposites that seek to unite, thus eliminating the tension between them. The riddle, however, exists for the sake of that very tension, which reflects the social tension, the contest between riddler and riddlee. The division in two is thus textual as well as social [...]. When he (the riddlee) finds the solution and adds it to the text, the tension dissolves and the text ceases to be a riddle (Pagis 1996, 83-84)⁶

In definitiva, l'indovinello è una pratica estremamente seria, politica oltre che sociale, e nell'equilibrio geometrico tra *encoding* e *decoding* che mira ossessivamente a rispettare non può non ricordare la concezione compositiva di Poe e la conseguente volontà di intrecciare un manufatto estetico coerente e sistemico.

Dati gli attributi che abbiamo finora evidenziato, risulta ormai chiaro che l'indovinello tramite il quale Bilbo vince la gara non sia affatto un indovinello, quantomeno non uno tradizionale. Il connotato principale che traspare da quello che abbiamo finora classificato come l'indovinello delle comunità antiche è un'incisiva impronta collettiva: il sapere che viene offerto proviene da un fondo empirico comune ed è potenzialmente accessibile a chiunque. Tutti sanno, per citare il più celebre degli enigmi, che l'essere umano gattona da neonato, diventa bipede da adulto e ha bisogno di un supporto deambulatorio da anziano; la risoluzione dell'indovinello non dipende quindi da una discrasia delle conoscenze possedute, quanto semmai dalla capacità decrittatoria del singolo. Al contrario, Gollum non poteva in alcun modo sapere cosa Bilbo avesse in tasca: si trattava di un'informazione privata, disponibile solo e soltanto al *riddler* stesso. Il suddetto scarto nei riguardi della gestione del sapere – condiviso e pubblico da un lato, privato e individuale dall'altro – è ciò che sancisce la differenza tra ciò che gli studiosi di folklore hanno definito rispettivamente *true riddle* e *neck-riddle*.

Il nome *neck-riddle*, traduzione letterale del germanico *Halslösungsrätsel*, indica la situazione specifica nella quale questo particolare tipo di indovinello effettua la sua comparsa all'interno degli antichi patrimoni mitici: ad adoperarlo in qualità di ultima chance di sopravvivenza sono infatti quasi esclusivamente protagonisti invischiati in situazione di vita o di morte, nelle quali per l'appunto pende sul collo una sentenza di trapasso (Elias 1995, 193). Così, come abbiamo visto, è stato per Bilbo, e così è stato per innumerevoli eroi prima di lui – confermando ancora una volta, tra l'altro, quanto Tolkien abbia attinto dalle tradizioni conosciute per la costruzione del suo cosmo narrativo. Ad esempio, nella Bibbia Salomone ricorre a un *neck-riddle* – un indovinello la cui risposta

⁶ Trad.: Ogni indovinello contiene due parti di lunghezza ineguale: il testo codificato e la soluzione rivelata. Queste parti sono opposti che tentano di riunirsi, eliminando così la tensione tra di essi. L'indovinello, tuttavia, esiste per il bene di quella stessa tensione, la quale riflette la tensione sociale, la contesa tra il riddler e il riddlee. La divisione in due parti è dunque testuale oltre che sociale. [...] Quando il riddlee trova la soluzione e la aggiunge al testo, la tensione si dissolve e il testo cessa di essere un indovinello.

solo lui poteva conoscere – per sfuggire alla condanna inflittagli dalla Regina di Saba. O ancora, un altro limpido esempio di *neck-riddle* ci viene offerto di nuovo dalla tradizione norrena: in molte occasioni Odino ha vinto le sfide enigmistiche chiedendo al proprio avversario cosa avesse sussurrato all'orecchio del corpo senza vita del figlio Baldur prima della sua crematura, informazione che, per ovvie ragioni, è stata accessibile solo al padre degli dèi stesso. Le regole del *fair play* decadono del tutto: colui che detiene l'informazione non si impegna in alcun modo a offrirla rispettosamente attraverso una serie di indizi decifrabili. Il *neck-riddle* veicola perciò una gestione e una diffusione del sapere completamente diverse dalle logiche culturali sulle quali si fondavano le comunità antiche: la conoscenza da democratica diventa elitaria, da un ruolo consolidante passa ad un carattere dispersivo e caotico.

John Dorst in particolare ha studiato il fenomeno del *neck-riddle* applicando le teorie di Michail Bachtin e ricavandone importanti riflessioni. Per lo studioso il *neck-riddle* si afferma quale importante esempio di «intergeneric dialogue», un crocevia tra le matrici strutturali dell'indovinello tradizionale e della protonovellistica. Questa natura duplice si realizza soprattutto sotto il punto di vista della temporalità:

As an illustration of generic interaction, neck-riddle has the advantage of involving chronotopes so drastically different that their confrontation becomes especially visible. The conceptualization of time in particular is at issue in neck-riddles. They involve not just a confrontation between two ways of representing time, but a dialogue over the very fact of temporality itself. [...] it embraces a spectrum of dialogic accommodations between narrative temporality and riddle atemporality. [...] The rhetoric of the neck-riddle complex, then, is partially a rhetoric of temporality confronting atemporality (Dorst 1983, 423-424)⁷

Se la pratica narrativa è fortemente caratterizzata dalla temporalità, l'indovinello al contrario galleggia in una bolla di atemporalità, fuori da ogni tipo di contingenza e deissi. È impossibile intendere una storia senza un *plot*, senza una sequenza di eventi ordinata secondo un principio crono-causale secondo il quale ad un avvenimento succede un altro in maniera più o meno lineare; ma dove il racconto si muove, l'indovinello invece si fissa, poiché il suo compito è quello di cementificare di volta in volta la soglia del sapere e non di accrescerla. Nell'enigma tradizionale non è prevista progressione temporale e le informazioni che vengono elargite interagiscono statiche, prive di un intreccio che le lega – «plot is not a meaningful category in riddle's conception

⁷ Trad.: In qualità di documento dell'interazione tra generi, il *neck-riddle* ha il vantaggio di coinvolgere cronotopi così drasticamente diversi che il loro confronto diventa particolarmente visibile. È soprattutto la concettualizzazione del tempo a essere rappresentata dai *neck-riddles*. Essi implicano non solo un confronto tra due modi diversi di rappresentare il tempo, quanto un dialogo sul fenomeno della temporalità in sé. [...] Esso abbraccia uno spettro di adattamenti dialogici tra la temporalità della narrativa e l'atemporalità dell'indovinello. [...] La retorica del costruito *neck-riddle*, quindi, è in parte una retorica della temporalità che si confronta con l'atemporalità.

of reality»⁸ (*ibid.*): una porzione dell'esperienza del mondo viene estrapolata dalla Storia – che di per sé è sempre dinamica – e resa fruibile alla collettività, perché la conoscenza deve essere stabilita per sempre; l'episodico deve essere forzatamente bandito.

Questo non accade col *neck-riddle*. Ancora Dorst:

The accidental, the absurd, the bizarre: these dominant qualities of neck-riddle content suggest a world of pure contingency. It is not just a world in time, but the existential world of random, unrepeatable experience; the indeterminate world we articulate into meaning through our narratives (*ibid.*)⁹

Il *neck-riddle* disperde l'atemporalità dell'indovinello tradizionale e inserisce la sua struttura all'interno di una sequenza narrativa. A livello puramente microstrutturale, le unità informative del *true riddle* sono congiunte fra loro unicamente per mezzo di una logica intrinseca che non prevede il tempo come categoria semantica; il *neck-riddle* invece «can be seen as a deflection of riddle toward narrative diachronism»¹⁰ (*ibid.*), dal momento che l'informazione completa viene suddivisa in segmenti la cui progressione mima la linearità peculiare di un qualsiasi racconto, nel quale la causalità si origina innanzitutto da un avanzamento temporale. Si tratta, secondo Roger Abrahams, di una temporalità acquisita in seguito alla creolizzazione delle culture antiche, frutto quindi dell'incontro di diversi modi per conoscere la realtà e soprattutto di un sostanziale allargamento di quel perimetro sociale che l'indovinello tradizionale tentava al contrario di preservare (Abrahams 1972).

Ci si trova di fronte ad una gestione del sapere agli antipodi: la conoscenza è fluida, contingente e mai garantita. Le soluzioni degli enigmi non dovrebbero derivare, pena la loro possibile inaccessibilità, da una coordinata esterna, da una circostanza accidentale; che l'essere umano invecchi e modifichi come conseguenza la propria deambulazione è un dato assoluto, mentre non si può dire lo stesso di Bilbo quando nasconde l'Unico Anello in tasca. Il cronotopo dell'indovinello tradizionale esiste solo all'interno dell'indovinello stesso, e non ha alcuna autonomia al di fuori; il cronotopo del *neck-riddle* dipende unicamente da una situazione esterna che pretende ospitalità in una dimensione non sua. Il *true riddle* restituiva il riflesso di un cosmo perfettamente recintato, equilibrato nella sua stasi e dominabile in ogni suo anfratto; il *neck-riddle* stravolge gli epistemi attraverso la relatività causata dal tempo e le incertezze sequenziali tipiche del racconto, se non addirittura tramite veri e propri

⁸ Trad.: La trama non è una categoria significativa nella concezione della realtà secondo l'indovinello.

⁹ Trad.: L'accidentale, l'assurdo, il bizzarro: queste qualità dominanti dell'indovinello suggeriscono un mondo di pura contingenza. Non è solo un mondo immerso nel tempo, ma il mondo esistenziale dell'esperienza casuale e irripetibile; il mondo indeterminato che articoliamo in senso attraverso le nostre narrazioni.

¹⁰ Trad.: Può esser visto come una deviazione dell'indovinello verso la diacronia narrativa.

capovolgimenti gnoseologici – tanto da possedere degli attributi molto simili al carnevale bachtiniano. Non a caso, dove in una gara di indovinelli tradizionali è la collettività la vincitrice assoluta data l'importanza dello scambio dei saperi in vista del mantenimento dell'ordine sociale, con l'utilizzo dei *neck-riddles* comincia a emergere all'interno della cultura arcaica la figura dell'eroe individuale, del protagonista che si distacca dal coro; non conta più il bene comune, ma solo la sopravvivenza del singolo in una situazione di vita o di morte.

Con il *neck-riddle*, dunque, si affaccia sin dal mondo antico una nuova prospettiva gnoseologica, l'ombra di un sapere privato, individuale, contaminato dalla liquidità prettamente narrativa della realtà.

5. *Quinn vs Stillman in City of Glass*

Una terza e ultima competizione proviene nuovamente dalla dimensione fittizia ma riguarda nello specifico la lotta intellettuale tra un *detective* e un presunto criminale. In *City of Glass* di Paul Auster (1985), il *riddler*, colui che sfida l'avversario a decifrare il proprio operato e a ottenere l'informazione che possiede, è Peter Stillman, folle professore di linguistica presso la Columbia University reo di aver perpetuato un orrendo esperimento ai danni del figlio nell'intento di ripristinare “la lingua di Dio”; il *riddlee* è Daniel Quinn, autore non particolarmente brillante di polizieschi che si ritrova suo malgrado immischiato in un'indagine che non gli compete a causa di un fraintendimento.

Nella fattispecie, Quinn viene immediatamente presentato tramite connotati caratteriali che avrebbero fatto molto piacere a Poe – il quale d'altra parte viene implicitamente citato nelle pieghe del testo¹¹ – e che riprendono da vicino i protagonisti delle *detective stories* ottocentesche, nonché il paradigma indiziario che gestiva le logiche di sapere durante il Positivismo. A proposito dell'interesse spasmodico che Quinn nutre per il poliziesco, Auster ci informa che:

What he liked about these books was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so – which amounts to the same thing. [...] Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that propels it forward. The center, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end (Auster [1985] 2006, 8)

¹¹ Per citare un paio di esempi: lo pseudonimo tramite il quale Quinn pubblica i suoi romanzi è William Wilson, protagonista dell'omonimo racconto; l'intreccio – con tanto di inseguimento per le vie della città – ricorda *The Man of the Crowd*, ed entrambi i romanzi condividono una riflessione finale riguardo l'inconoscibilità del reale.

[A piacergli, dei gialli, era il loro senso di pienezza ed economia. In un buon giallo nulla viene sprecato, non una frase, non una parola che non siano significative. E anche se non lo sono, hanno il potenziale per esserlo, il che è lo stesso. [...] Poiché tutte le cose viste o dette, anche le più futili e banali, possono ricondurre allo scioglimento della vicenda, non si deve trascurare nulla. Tutto diviene essenza: il centro del libro si sposta ad ogni avvenimento che lo proietta in avanti. Quindi il centro è ovunque, non si può tracciare una circonferenza finché la lettura non è terminata] (Auster [1985] 2010, 10)

Quanto appena citato sintetizza la religione sistemica che presiedeva il funzionamento delle Grandi macchine di Lavagetto e ciò che tali costrutti narrativi riflettevano a livello gnoseologico: un mondo accessibile tramite l'attento studio delle sue unità, sempre coerente con se stesso e dove nulla è superfluo o fraintendibile grazie a un'incisiva economia semantica.

Tuttavia, questa cieca fiducia nella sovradeterminazione, in un sapere ottenibile attraverso la decifrazione di indizi mai arbitrari, gli si ritorce contro più volte nel corso della narrazione in maniera per nulla dissimile da quanto è accaduto prima con Poe e poi con Gollum, dal momento che – proprio come Dickens e Bilbo – neanche l'avversario di Quinn nutre lo stesso rispetto per le regole del *fair play* enigmistico. Auster conosce perfettamente i caratteri della *detective story*, e l'intera *New York Trilogy* – della quale *City of Glass* è il primo romanzo – altro non è che un'oculata parodia delle norme che regolano il genere: la realtà postmoderna è ben lontana dalle coordinate epistemiche entro le quali agiva Dupin; le logiche relative alla trasmissione del sapere sono drasticamente mutate e nessun tipo di artificio narrativo può più rispecchiare e contenere i dati empirici come auspicavano le Grandi macchine e i critici marxisti.

Verso metà dell'opera, Quinn comincia a pedinare Stillman impegnato a passeggiare apparentemente senza meta per le strade di New York. Ogni singolo passo che il criminale compie viene immediatamente interpretato dall'investigatore e inserito in un catalogo indiziario in attesa della decrittazione ultima; il protagonista traccia una vera e propria mappa degli spostamenti quotidiani del suo avversario, trascorrendo le notti a ipotizzarne una motivazione nascosta. Ciò che Quinn, il *riddler*, cerca è per l'appunto un sistema, un'assicurazione invisibile che darebbe significato ai dati sperimentali che è convinto di raccogliere: le passeggiate di Stillman, ai suoi occhi, non possono in alcun modo essere casuali, e al contrario stanno rilasciando proprio quegli indizi dei quali necessita per risolvere l'indovinello. Il protagonista arriva a ritenere persino che il folle accademico stia di fatto scrivendo un messaggio attraverso i suoi passi. Infatti, Quinn non è solo un detective che tenta di decifrare le azioni del criminale, ma anche un lettore impegnato a leggere il testo di un autore; John Zilcosky arriva a paragonarlo ad una «parody of a biographical literary critic»¹² (Zilcosky 1998, 197), per come si ostina in maniera ossessiva a interpretare qualsiasi dato, pure il più superfluo.

¹² Trad.: Una parodia del critico letterario di matrice biografica.

Ciononostante, allo stesso modo di Poe che ha rivestito di troppa importanza una scena che nella planimetria finale di *Barnaby Rudge* si è rivelata un vicolo cieco e di Gollum che ha inteso in maniera metaforica una domanda che invece andava decodificata letteralmente, Quinn sbaglia nel vedere un significato dietro l'azione di Stillman, un disegno dietro i suoi passi, una soluzione all'enigma che gli è stato chiesto di decifrare. Non c'è alcun indizio o messaggio nascosto; sono davvero le innocue passeggiate di una mente malata. Si tratta perciò di un caso esemplare di sovrainterpretazione, di un'impropria investitura causale a qualcosa che è casuale, che ben dimostra quanto il *riddlee* sia vincolato al suo *riddler*, quanto il lettore e il *detective* dipendano dall'autore e dal criminale.

Questa subordinazione diventa lampante soprattutto quando Stillman scompare all'improvviso senza lasciare traccia: Quinn non riesce ad accettarlo e perde completamente la ragione, rimane vittima di una tremenda paralisi avendo perso l'unico garante di senso e di ordine della sua vita. Auster scrive, riportando i pensieri di Quinn: «Stillman was gone now. [...] Everything had been reduced to chance, a nightmare of numbers and probabilities. There were no clues, no leads, no moves to be made» (Auster [1985] 2006, 90) [«Stillman dunque era andato. [...] Tutto si era ridotto al caso, a un incubo di cifre e probabilità. Indizi non ce n'erano, né piste, né mosse da effettuare»] (Auster [1985] 2010, 96). Questo è il destino che spetta al *riddlee* privato del proprio *riddler* e della sovradeterminazione che quest'ultimo assicura: un mondo caotico, privo di logica e di regole, dove il sapere diventa una chimera effimera e la vertigine della probabilità liquefa ogni certezza. L'eventualità catastrofica che le comunità antiche si impegnavano a scongiurare attraverso le gare di indovinelli e la perimetrazione del conoscibile è divenuta la quotidiana realtà postmoderna.

6. *La detective story postmoderna: la gestione del sapere senza il riddler*

L'operazione parodistica che Auster attua nei confronti del genere poliziesco testimonia lucidamente il mutamento gnoseologico che investe la società occidentale durante il passaggio dall'epoca moderna a quella postmoderna. Il fine ultimo della *New York Trilogy* è rappresentare le conseguenze a cui va incontro un mondo mancante di autorità: Auster, giocando coi presupposti del giallo, si chiede cosa accadrebbe se il criminale scomparisse all'improvviso, se il *detective* si ritrovasse privato del suo avversario prima di risolvere l'enigma. L'autorità viene considerata da Auster innanzitutto come una fonte di sapere e come uno strumento di gestione e trasmissione dello stesso: il *riddler*, l'autore, il criminale letterario, sono tutti individui che possiedono una certa informazione e che offrono – più o meno volontariamente e consciamente – la possibilità di ottenerla attraverso un rapporto asimmetrico, gerarchico ma sempre rispettoso che li lega rispettivamente al *riddlee*, al lettore, al *detective* letterario.

In questa declinazione teorica Auster si avvicina molto al pensiero di Foucault, e nella fattispecie alle sue riflessioni intorno alla figura dell'autore. In *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Foucault identifica l'autore come una funzione avente il compito di gestire i discorsi della società, come uno strumento più che come un individuo in carne ed ossa:

La question devient alors : comment conjurer le grand péril, le grand danger par lesquels la fiction menace notre monde ? La réponse est qu'on peut les conjurer à travers l'auteur. L'auteur rend possible une limitation de la prolifération cancérisante, dangereuse des significations dans un monde où l'on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations. L'auteur est le principe d'économie dans la prolifération du sens (Foucault 1969, 103)¹³

Usando lo stesso concetto di 'economia' che abbiamo adoperato in relazione alle Grandi macchine e che anche Auster utilizza durante la descrizione caratteriale di Quinn, Foucault presenta l'autore nei termini di quella funzione di garanzia semantica e sovradeterminazione che abbiamo attribuito al *riddler* nelle comunità antiche: la proliferazione del significato viene vista come un pericolo da scongiurare pena l'instabilità sociale, e si rende perciò necessaria una figura capace di perimetrare e articolare il sapere – che Foucault chiama 'discorsi' – per renderlo fruibile. La 'finzione che minaccia il nostro mondo' di cui parla Foucault altro non è che il relativismo, la vertigine casuale, la mobilità temporale che caratterizzano il racconto e che differenziano intimamente il *true riddle* – sprovvisto della componente narrativa – dal *neck-riddle* – costruito intergenerico a metà tra la protonovellistica e l'indovinello tradizionale. Non è un caso allora che ultimamente si parli sempre con più certezza di *narrative turn*, di «narrarchia» (Salmon 2007, 105), e di come lo *storytelling* sia diventato la principale logica di potere della realtà.

Ecco allora che con la morte dell'autore – Roland Barthes è un altro dei postulati teorici principali dell'opera di Auster –, con la scomparsa del *riddler*/criminale e con la conseguente assenza di un garante semantico, l'unica conseguenza possibile non può che essere il naufragio in un oceano di senso, la dispersione caotica nel multiverso delle possibilità. Il detective di Auster non è Dupin, e non è più in grado di decifrare gli indizi che gli vengono offerti, dal momento che quegli stessi indizi si rivelano fallaci, arbitrari, contaminati da una logica gnoseologica completamente diversa dall'ottimismo positivista; la scena del crimine della realtà ottocentesca è ben diversa da quella novecentesca. Come afferma Lyotard, i *grands récits* sono crollati e sono venuti meno quei

¹³ Trad.: La domanda allora diventa: come si può ridurre l'emergenza, il grande pericolo attraverso il quale la finzione minaccia il nostro mondo? La risposta è: si può ridurlo con l'autore. L'autore permette di limitare la proliferazione cancerogena e pericolosa dei significati all'interno di un mondo nel quale si è parsimoniosi non solo con le proprie risorse e ricchezze ma anche con i propri discorsi e i loro significati. L'autore è il principio dell'economia nella proliferazione del significato.

grandi sistemi discorsivi capaci di reggere le trame della società: nella condizione postmoderna il sapere è ora più che mai una forma di potere, e viene perciò concesso in maniera selettiva e sotto determinate circostanze.

Il romanzo è diventato una pratica narrativa estremamente diversa dalla sua controparte ottocentesca. Le Grandi macchine hanno ceduto il passo al romanzo ipertestuale o «romanzo moltiplicato» (Bertoni 2017), la geometria rigorosa e chiusa che regolava il loro funzionamento è stata sostituita da un regime di infinite possibilità, le cattedrali immobili costruite da Balzac sono deflagrate in multiversi in continua espansione testuale. La letteratura difficilmente può ancora interpretare quel ruolo di educatore epistemico, di matematizzazione del dato quotidiano, garantito dalle Grandi macchine dell'Ottocento.

Ma è soprattutto lo studio attento della *detective story*, in qualità di fulgido documento della gestione del sapere, ad agevolare la comprensione delle logiche che regolano l'epoca in cui ci troviamo. Autori come Auster, Robbe-Grillet, Sciascia, Fowles e altri adoperano i caratteri del giallo come pretesti per raccontare la rivoluzione gnoseologica ed epistemica avvenuta a partire dalla seconda metà del Novecento. Oggi è il *neck-riddle* a dominare le gare di indovinelli a cui partecipiamo quotidianamente ma inconsciamente nel nostro continuo scambio di conoscenze: la componente probabilistica della narrativa ha assimilato la nostra esperienza, il caso ha sostituito gli indizi, la temporalità si fa confusa e contingente.

Dove il giallo tradizionale figlio del determinismo ottocentesco fondava la sua natura più intima sull'enigma della camera chiusa, si potrebbe dire che il giallo postmoderno prenda le mosse dal celebre paradosso del gatto di Schrödinger: nel primo caso ci si trova di fronte ad un microcosmo perfettamente chiuso e contenente ciascun indizio utile alla decifrazione del sapere custodito; nel secondo, il mistero resta tale, la verità è inaccessibile, l'obiettivo non è escludere di volta in volta le varie possibilità fino a rintracciare quella corretta ma al contrario è l'apertura a possibilità molteplici a rappresentare l'unica autentica soluzione. Inoltre, ogni minima interazione col sistema causa inevitabilmente un'alterazione dell'oggetto d'indagine, infrangendo l'autonomia del microcosmo rappresentato da quella specifica scena del crimine. La sovradeterminazione sistemica che regola l'enigma della camera chiusa viene disinnescata dalla vertigine quantistica della nuova fisica subatomica: contro ogni logica razionale e matematica, il gatto è sia vivo che morto, il crimine è stato commesso e al contempo potrebbe non essere stato ancora commesso, il decadimento dell'atomo non è un evento che il soggetto può prevedere e non ci sono indizi che possano suggerire la decriptazione.

Non è un caso allora che *The Locked Room*, ultimo romanzo che compone la *New York Trilogy* e che condivide con gli altri due l'intento parodico nei confronti di un determinato aspetto del giallo classico, si concluda proprio con un enigma della camera chiusa che rimane fastidiosamente irrisolto. L'uomo che il protagonista cerca per tutto il corso delle vicende acconsente finalmente

a un confronto ma solo attraverso la porta di una stanza chiusa dall'interno, e non si è mai certi della sua effettiva identità. Potrebbe essere il *riddler* tanto investigato e bramato come no, ed è impossibile saperlo: quest'ultimo minaccia di suicidarsi nel caso in cui la porta dovesse aprirsi, e sostiene di aver comunque ingerito un veleno mortale – chiara ripresa del paradosso del gatto. Da un concentrato di assoluta e matematica coerenza alla pura contraddizione: potrebbe essere il *detective* stesso a commettere il crimine e ad uccidere un uomo alterando un microcosmo che nel giallo tradizionale mirava all'impermeabilità e all'autosufficienza rispetto alle influenze esterne; per non parlare del fatto che il ricercato è comunque condannato a morire in breve tempo. Quindi, di fatto, nemmeno il protagonista di *The Locked Room* riesce a ottenere il sapere che agognava: il romanzo racconta di un altro *detective* tradito dal suo criminale, di un altro *riddlee* ingannato dal suo *riddler*, e la camera rimane chiusa senza comunicare alcun indizio utile alla decifrazione del mistero che contiene. Il capovolgimento gnoseologico è drastico: in entrambi i casi si affronta un microcosmo chiuso, ma solo in una delle due situazioni esiste un'effettiva soluzione. L'indagine si fa paradossale.

Bibliografia

- Abraham, Adam, 2020. «The History of *Barnaby Rudge* and the Culture of Imitation», *Dickens Studies Annual* 51 (2), 272-288.
- Abrahams, Roger, 1972. «The Literary Study of the Riddle», *Texas Studies in Literature and Language* 14, 177-197.
- Auster, Paul [1985] 2006. *New York Trilogy*, New York, Penguin.
- Auster, Paul [1985] 2010. *Trilogia di New York*, tr. it. di Massimo Bocchiola, Torino, Einaudi.
- Barone, Dennis, 1995. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Bartezzaghi, Stefano, 2017. *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, Milano, Bompiani.
- Benstock, Bernard, 1983. *Essays on Detective Fiction*, London, The Macmillan Press.
- Bertoni, Federico, 2017. «Impossibile chiusura. Il romanzo moltiplicato», *SIGMA* 1, 13-35.
- Cook, Eleanor, 2006. *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Darconza, Giovanni, 2013. *Il detective, il lettore e lo scrittore: l'evoluzione del giallo metafisico in Poe, Borges, Auster*, Fano, Aras Edizioni.
- Dickens, Charles, [1841] 2012. *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of Eighty*, London, Penguin.

- Dorst, John, 1983. «Neck-Riddle as a Dialogue off Genres: Applying Bakhtin's Genre Theory», *The Journal of American Folklore* 96 (282), 413-433.
- Elias, Micheal, 1995. «Neck-Riddles in Mimetic Theory», *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture* 2, 189-202.
- Foucault, Michel, 1966. *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel, 1969. *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel, 1969. «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie* 63 (3), 73-104.
- Georges, Robert A. / Dundes, Alan, 1963. «Toward a Structural Definition of the Riddle», *The Journal of American Folklore* 76 (300), 111-118.
- Hühn, Peter, 1987. «The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction», *MFS Modern Fiction Studies* 33 (3), 451-466.
- Kimsatt, William K. / Beardsley, Monroe C., 1946. «The intentional fallacy», *The Sewanee Review* 54 (3), 468-488.
- Lavagetto, Mario, 2003. *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lavender, William, 1993. «The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's "City of Glass"», *Contemporary Literature* 34 (2), 219-239.
- Lyotard, Jean-François, 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- Merivale, Patricia / Sweeney, Susan Elizabeth, 1999. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Nelson, Marie, 2008. «Time and J.R.R. Tolkien's "Riddles in the Dark"», *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature* 27 (1), 67-82.
- Pagis, Dan, 1996. «Toward a theory of the literary riddle», in Rokem, Galit-Hasan / Shulman, David, 1996. *Untying the Knot: On Riddles and Other Enigmatic Modes*, New York, Oxford University Press, 81-98.
- Poe, Edgar Allan, 1841. «Review of Dickens' *Barnaby Rudge*», *Saturday Evening Post*, 1° maggio 1841, Philadelphia.
- Poe, Edgar Allan, 1842. «Review of Review of *Barnaby Rudge*», *Graham's Magazine* 20 (2), 124-129.
- Poe, Edgar Allan, [1846] 2012. *La filosofia della composizione*, a cura di Luigi Lunari, tr. it. di Luigi Lunari, Milano, La Vita felice.
- Rowen, Norma, 1991. «The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's *City of Glass*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32, 224-233.
- Russell, Alison, 1990. «Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31 (2), 71-84.
- Salmon, Christian, 2007. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.

- Singer, Eliot A., 1984. «The Whodunit as Riddle: Block Elements in Agatha Christie», *Western Folklore* 43 (3), 157-171.
- Taylor, Archer. 1943. «The Riddle», *California Folklore Quarterly* 2 (2), 129-147.
- Tolkien, John R. R., [1937] 2011. *The Hobbit*, London, Harper UK.
- Van Dine, Smart Set, (1948), «Twenty Rules for Writing Detective Stories», in Hawcraft, Howard, 1948. *The Art of the Mystery Story*, New York, Grosset & Dunlap, 189-193.
- Westburg, Barry, 1974. «How Poe Solved the Mystery of Barnaby Rudge», *Dickens Studies Newsletter* 5 (2), 38-40.
- Woolf, Virginia, [1924] 1966. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, in Id., *Collected Essays*, London, Hogarth.
- Zilcosky, John, 1998. «The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 39 (3), 195-206.

Sulle identità politetiche della volpe e della lupa

MAURO DE SOCIO
Università degli Studi di Macerata

Abstract

The aim of the present contribution is to highlight the importance of a ‘polythetic’ classification (the primary reference is to Rodney Needham’s studies) for the right comprehension of some types of fictional characters, such as in particular the trickster and the *vetula*. Exemplarily, we will focus on the fox Renart and the she-wolf Hersent, to discuss the relating of the first to the well-known category of the trickster and to lead back, on the same bases, also the she-wolf to a specific archetype of the feminine.

1. *Maschere culturali*

Il *Roman de Renart* fonda la propria relativa e apparente compattezza interna sulle identità dei suoi protagonisti, che si mantengono stabili nelle varie *branches*. Più precisamente, il genere renardiano si definisce a partire da una certa ricorsività di personaggi – e, in misura minore, di intrecci – dotati di una loro spontanea e immediata riconoscibilità presso il pubblico. Infatti, dove una data combinazione di personaggi e situazioni permette di classificare un racconto come zoeopico, sono poi gli ulteriori tratti specifici di questi personaggi – e le dinamiche prevedibili che instaurano – a qualificare un racconto zoeopico come renardiano. Se poi questo genere sconfinava nel grande filone delle *trickster stories* è sempre per la centralità accordata al suo protagonista, che realizza concretamente alcune possibilità del tipo universale del Briccone.

Il profilo bricconesco di Renart è ciò che gli consente di agire da protagonista e condizionare l’intera narrazione ovvero, come direbbe Bachtin ([1975] 2017, 306), di creare «intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi».

Questo, del resto, è quanto accade nell'epos satirico-parodico con le figure del furfante, del buffone e dello sciocco, tra le quali la volpe s'inserisce a buon diritto, per dividerne la marginalità sociale ed esistenziale che le caratterizza. A tutti loro

sono intrinseci una peculiarità e un diritto: essere estranei in questo mondo. Essi infatti non solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna. Essi possono quindi servirsi di qualsiasi condizione di vita soltanto come di una maschera. [...] Queste figure ridono e sono oggetto di riso. Il loro riso ha un carattere pubblico, da piazza popolare (*ibid.*)

Renart rientra senza alcun dubbio in questa tipologia di maschere culturali – ma quasi cultuali – che la società produce per dire l'indicibile, poiché esse «danno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale» (ivi, 309). D'altra parte, la concreta realizzazione del tipo del *trickster* non implica necessariamente la riproposizione di tutti i tratti identitari che gli pertengono nella teoria, così che, nel suo caso, Renart può qualificarsi come tale anche senza esprimere vistosamente la parte di stupidità che dovrebbe coesistere con la furbizia, nella natura del Briccone prototipico.

Specularmente alla volpe, anche il personaggio della lupa Hersent afferisce a una più ampia classe di figure femminili che riproducono la stessa immagine archetipica, ciascuna in un modo peculiare: precisamente, il tipo della *vetula* o megera, a sua volta evoluto da un archetipo del femminile declinato, storicamente, in varie figure, dalla Signora di animali, alla maga, alla mezzana. Tale eredità sembra conservarsi *in nuce* nel personaggio di Hersent, benché anche in questo caso solo alcuni caratteri del modello siano stati valorizzati per la costruzione del personaggio.

Sia Renart che Hersent, in quanto realizzazioni di specifici archetipi culturali, condividono solo una porzione, variabile da caso a caso, delle proprietà complessive del modello, eppure il riferimento che esprimono è sempre riconoscibile. Il motivo è che si tratta di identità 'politetiche', cioè classificabili non in base al possesso di caratteristiche sufficienti ed essenziali, ma in base a «un set di criteri, i quali possono essere soddisfatti solo sporadicamente e in combinazioni altamente variabili» (Needham [1975] 2011, 5). Solo seguendo tale approccio è possibile dare adeguato conto della natura del personaggio e del tipo ideale cui si conforma, senza che le inevitabili differenze contestuali portino a escludere a priori un'equivalenza. Si troverà, così, che anche Hersent possiede molti dei 'fattori primari'¹ ascrivibili all'immagine della megera, o *vetula*.

¹ Nella terminologia di Rodney Needham, i 'fattori primari di esperienza', o 'costitutivi elementari della cultura', sono le «unità semantiche della nostra rappresentazione dell'esperienza umana», ovvero un repertorio (ristretto) di stimoli simbolici condivisi che, a seconda delle

L'attribuzione, del resto, replica la stessa operazione che ha portato a includere Renart nella categoria dei *tricksters*, ovvero tramite una comparazione con altri personaggi affini, imparentati tra loro in quelle che, sulla scorta di Wittgenstein ([1953] 1983, 46-47)², si suole definire 'somialtanze di famiglia'.

In entrambi i casi, l'identità dei personaggi è realmente definibile solo a partire da una selezione dei tratti denotativi del prototipo, motivo per cui dire che Renart è un *trickster* è corretto solo a patto di intendere l'articolo nel suo valore pienamente indeterminativo, come 'uno dei *tricksters*' cui una particolare combinazione di tratti ha dato forma. Lo stesso discorso vale per Hersent, che non è una maga, né la discendente diretta di una divinità pagana, né propriamente una megera, eppure condivide con questi personaggi una palese 'aria di famiglia'. Renart è un *trickster* senza essere un demiurgo o un buffone, così come Hersent è una femmina lasciva e, nel profondo, temibile, la cui potenziale assimilabilità a una figura mitica o divina resta però inespresa; ma tutto ciò che concerne la loro identificazione è altamente informativo della mentalità comune soggiacente alla costruzione e alla fortuna del *Roman de Renart*.

2. Identità dei *tricksters*

Analizzando l'apparente contraddittorietà della figura di Unferth, *thyle* (cioè una sorta di consigliere) del re di Danimarca nel *Beowulf*, Avalle notava che l'opposizione intrinseca che lo caratterizza, ovvero quella per cui le glosse lo definiscono talvolta un *orator* e talvolta uno *scurra*, non è che «una variante della nota struttura stultus/sapiens qui ancora intesa come l'espressione di una coscienza divisa fra due momenti inconciliabili (follia/saggezza, dismisura/misura, ecc.)» (Avalle 1989, 57). È sul primo polo di questo sdoppiamento originario (S¹) che, secondo lo studioso, se ne innesta un secondo (S²), corrispondente alla dicotomia pagliaccio/clown, vale a dire, rispettivamente, l'«ingannatore» e l'«ingannato». Si forma così uno schema che, nella sua interezza, rappresenterebbe «la ben nota figura del *trickster*: via via (e non contemporaneamente) demiurgo (sapiens «orator») e Briccone (stultus «scurra») sui piani alti (S¹), e ingannatore (clown) e ingannato (pagliaccio) sui piani bassi (S²)» (ivi, 58). Come si vede, – al di là dell'uso non sinonimico di Briccone e *trickster*, che oggi sarebbe fuorviante – già questa è una rappresentazione che

circostanze, vengono combinati in modo analogico per formare immagini riconoscibili – per esempio quella della strega. Sono anche, secondo lo studioso, le uniche caratteristiche in riferimento alle quali è possibile fare antropologia, poiché «solo in virtù di tali somiglianze naturali tra gli uomini è possibile comparare tradizioni diverse» (cfr. Needham [1978] 2006, 21, 24-26 e 60).

² Il rimando preciso è ai paragrafi 65-67 della parte I.

non si adatta pienamente alla figura di Renart, le cui avventure restituiscono l'immagine di un ingannatore insuperabile, che quasi mai viene propriamente ingannato, ma che riceve la sua dose di danni e sconfitte per una scelta arbitraria del narratore, perlopiù nel corso di inseguimenti dall'esito imprevedibile o di combattimenti destinati a concludersi con una finta morte. In sostanza, quando cerca di vincere con la forza anziché con l'astuzia. Diversamente da Unferth, Renart non è mai uno *stultus*, perché questo ruolo è tradizionalmente riservato al lupo Isengrin, con il quale la volpe fin dall'inizio si è spartita le due facce dello sdoppiamento che, secondo lo schema di Avalle, caratterizza il *trickster*³.

Una notevole eccezione, in realtà, si trova solo ai primordi della tradizione, nella br. 2 di Pierre de Saint-Cloud, cioè quella che si presume essere la più antica del *Roman* (insieme alla br. 5a, attribuita allo stesso autore). Qui le trovate di Renart hanno ancora esiti oscillanti. Dapprima cattura il gallo Chantecler con l'inganno, inducendolo a cantare a occhi chiusi così da poterlo agguantare, ma poi cade a sua volta nello stesso trucco: istigato dal gallo, apre la bocca per rispondere alle invettive dei suoi inseguitori, permettendo a Chantecler di fuggire. La rilevanza dell'evento è segnalata dallo stesso narratore: «Renars qui tot le mont deçoit, / Fu deçoüs a cele foiz» («Renart che tutti inganna / fu ingannato quella volta», vv. 430-431)⁴, ed effettivamente in questo caso Renart è (ancora?) un «vero *trickster* ambivalente», come annota Bonafin nella sua edizione ([1999] 2004, 65), «ingannatore/ingannato». La precisazione temporale («quella volta») lascia però il dubbio che anche nell'opinione dell'autore si trattasse di un'ingenuità ormai estranea alla volpe, che infatti, a differenza degli altri animali del *Roman*, impara dai propri errori. Proprio di questo inganno 'si ricorderà' nella br. 17, quando, catturato di nuovo il gallo, non apre più la bocca per gabbare i suoi inseguitori, come suggeritogli, poiché riconosce l'imbroglio di Chantecler, «que par engin et par parole / L'avoit autre foiz engingnié» (vv. 1126-1127) [e coll'astuzia e la parola / un'altra volta l'aveva ingannato]. Intanto, però, nel corso della br. 2 la volpe continua a sperimentare insuccessi: persa la prima preda, Renart tenta di rifarsi su una cincia, alla quale chiede un bacio in virtù di un presunto legame di parentela (vv. 469 ss.). A differenza di Chantecler, però, la cincia non crede alle rassicurazioni della volpe e per due volte riesce a smascherare i tentativi di aggressione di Renart, finché non viene salvata dal tempestivo arrivo di un gruppo di cacciatori, che costringe la volpe a scappare. Al danno si aggiunge, stavolta, anche la beffa, con la cincia che esorta sarcasticamente Renart a intrattenersi, costringendolo a inventare scuse per giustificare la sua fuga. Va meglio l'incontro con un converso (vv. 602-643):

³ Come Unferth, anche Renart porta una traccia dell'*orator* nel proprio nome, che rimanderebbe al gotico *ragin*, dunque pressappoco 'consigliere' (cfr. Bonafin 2006, 226-227), ma questa eredità sembra avere pochi riscontri concreti nel *Roman*; semmai è proprio la sua nemesi, Isengrin, a qualificarsi talvolta come conestabile.

⁴ Per la br. 2 cito passi e traduzioni da Bonafin ([1999] 2004); per le br. 12 e 17 cito da Bonafin (2012a). In tutti i casi, il testo di riferimento è quello dell'edizione Martin (1882-1887).

costui viene esortato da uno dei cacciatori a catturare la volpe, ma Renart gli fa credere di star facendo una gara di corsa con i segugi e il converso, convinto, lo lascia passare. Seminati i cani, s'imbatte nel gatto Tibert e a questo punto si può già apprezzare un'evoluzione nell'indole bricconesca della volpe. Infatti, se finora i suoi inganni erano finalizzati al procacciamento di cibo, in questo caso Renart agisce per il puro piacere di nuocere al suo avversario: «Renars qui est de male vie, / Nel laissa onques a haïr, / Ainz se peine de lui traïr» (vv. 720-722) [Renart, che è di cattiva condotta, / non cessò mai di odiarlo, / anzi si adopera per tradirlo]. Pertanto, prima gli propone di allearsi con lui nella guerra che sta conducendo contro il lupo Isengrin, poi prova a farlo cadere in una trappola che un villano aveva teso lungo il sentiero. Tibert, però, non solo se ne accorge e la schiva, ma riesce persino a rivoltare il tiro contro Renart, spingendo lui nel trabocchetto (vv. 787-798). Renart se la caverà con una zampa ferita⁵, ma al di là dell'insuccesso è interessante notare come a questo punto della narrazione – che, ripetiamo, si presume essere la prima tra quelle conservate – si siano già delineate le due grandi direttrici su cui si muoveranno i *tricks* della volpe nelle *branches* successive: ingannare una preda per divorarla oppure ingannare un avversario per il sadico gusto di danneggiarlo.

L'ultimo episodio della *branche*, ovvero l'adulterio commesso con la lupa Hersent, completa il ritratto del *trickster*, aggiungendo all'astuzia quella pulsione sessuale che pure starà a fondamento di altri inganni orditi da Renart. I tratti che saranno distintivi della volpe sembrano dunque tutti assodati fin dagli esordi della tradizione scritta. Del resto, bisogna riconoscere che, ad eccezione dell'episodio di Chantecler, Renart non si comporta mai veramente da stupido, anzi i suoi fallimenti dipendono proprio dal fatto ch'egli ha già una pessima fama, la quale induce i suoi interlocutori alla prudenza estrema. Infatti, fin dai primi versi la caratterizzazione di Renart è già quella canonica, del *lecheres* infido, «qui tant par fu de males ars / Et qui tant sot toz jors de guile» (br. 2, vv. 24-25) [che era abilissimo nel male / e sapeva sempre molti trucchi].

In definitiva si può dire che, con qualche iniziale oscillazione (retaggio di una tradizione precedente?), nel *Roman de Renart* l'identità della volpe si fissa da subito come quella del *trickster callidus*, che si prende gioco degli altri animali – su tutti Isengrin, sua vera controparte – proprio sfruttando la loro *stultitia*⁶.

⁵ Sfrutterà questa circostanza nel successivo incontro, con il corvo Tielcelin, ottenendo un guadagno parziale. Dopo averlo spinto a dar prova delle sue abilità canore, per farlo distrarre e fargli cadere il formaggio che stava mangiando, Renart adduce la scusa della zampa ferita per convincerlo ad avvicinarsi senza paura e recuperare il cibo. Tielcelin, pur titubante, si fida e Renart prova ad agguantarlo, ma sbaglia mira e il corvo riesce a salvarsi *in extremis*, mentre alla volpe non resta che accontentarsi del formaggio.

⁶ Le poche volte in cui Renart si trova ad avere comportamenti ingenui sono, in realtà, circostanze funzionali a predisporre la sua successiva rivalsa. Un chiaro esempio è nella br. 4, che peraltro riprende un intreccio narrativo già preesistente. Renart cade in un pozzo, avendo scambiato il proprio riflesso per l'immagine della sua compagna Hermeline. Per salvarsi, convince Isengrin a raggiungerlo, facendogli credere di trovarsi in Paradiso: il lupo entra in un secchio e si

Una traccia dell'altra tipologia di *trickster* può ritornare occasionalmente, come nel caso della br. 12 di Richart de Lison. Qui una sorta di follia carnevalesca investe ogni aspetto della narrazione (cfr. Walter 1989), dal contesto in cui si muovono i personaggi (l'avventura si svolge nel periodo della 'festa dei folli', v. 469) al comportamento degli stessi protagonisti, Renart e Tibert, i quali usurpano il ruolo di un curato e si recano nella sua chiesa per celebrare messa. L'attitudine buffonesca di Renart e Tibert emerge soprattutto dalle loro conversazioni, nelle quali si rimbeccano a lungo su questioni filosofiche e su usi liturgici, in maniera ovviamente ridicola. Anche stavolta, però, l'ingenuità della volpe è solo apparente, poiché al momento opportuno Renart rivela la sua vera natura e prende vendetta sul compare, facendolo rimanere incastrato con il collo tra le corde delle campane della chiesa e quasi impiccandolo. Non contento, gli rivolge anche un lunga canzonatura (vv. 1074-1212), conclusa con un'altra sarcastica accusa di follia nei confronti del gatto, che intanto continua a divincolarsi per non rimanere strozzato dalle funi: «Voldriez vos tot jors soner? / Ge vos di bien, ce est folie» (vv. 1210-1211) [Vorreste forse suonare tutto il giorno? / Ve lo dico chiaro e tondo, è una follia].

In modo altrettanto evidente, le stesse connotazioni farsesche caratterizzano i funerali della volpe, nella br. 17 (cfr. Bonafin 2006, 172-179). Dal sermone apologetico con cui l'arciprete Bernart decanta i meriti di Renart e lo assolve da ogni accusa di lussuria⁷, alla lettura di un vero e proprio 'Vangelo secondo Renart', le esequie per Renart di fatto celebrano la morte di un buffone. Ancora una volta, tuttavia, il *trickster* si dimostra essere ben altro. Fino alla fine, la sua morte è solo simulata e il cordoglio e il funerale che gli altri animali gli riservano testimoniano solo della riuscita del suo inganno.

3. *La volpe, il matto e il cavaliere*

Una chiara distinzione tra le fisionomie che può assumere un *trickster* emerge dal confronto con un altro famoso furfante della letteratura medievale, Trubert, protagonista dell'omonimo componimento di Douin de Lavesne. Le

cala nel pozzo, ma in questo modo aziona la carrucola che riporta su l'altro secchio, permettendo così alla volpe di risalire, mentre lui rimane imprigionato. Viene involontariamente salvato da alcuni monaci che si rifornivano a quel pozzo, i quali però non gli risparmiano una dose di percosse.

⁷ «Se il a volantiers foutu, / L'en n'en doit tenir plet ne conte. / Il n'a ou monde roi ne conte / (De ce ne sui je pas en doute) / Qui n'ait foutu ou qui ne foute. / Foutre convient, si con moi semble. / Pour ce vous di a touz ensemble / Que foutre n'iert ja deffendu» (vv. 868-875) [Se ha fottuto volentieri, / non glielo si deve mettere in conto. / Non c'è al mondo re o conte / (di questo sono sicuro) / che non abbia fottuto o non fotta. / Fottere bisogna, a parer mio. / Perciò dico a voi tutti insieme / che fottere non sarà mai vietato].

somiglianze tra il *Trubert* e il *Roman de Renart* sono sia testuali che tematiche⁸, ma Trubert subisce un'evoluzione che in Renart non c'è, o perlomeno non è così marcata: parte ingenuo, ma si scaltrisce ben presto e anzi è precisamente questa sua furbizia maturata e imprevedibile il motore dell'intero racconto. Proprio per questo, però, anche lui perde fin da subito la potenziale duplicità del *trickster* archetipico.

Invece è interessante notare come le scelte linguistiche via via adottate dall'autore, per designare il suo protagonista, rivelino un progressivo sfasamento tra la natura del personaggio e la percezione che mostrano di averne i suoi interlocutori. All'inizio, Trubert viene presentato come «fous»/«fol» e «soz» (vv. 38, 54, 100, 116, 172)⁹ e solo dopo la prima avventura, occorsagli in maniera abbastanza casuale, egli inizia a concepire personalmente i propri inganni, divenendo «Trubert qui de tout boise» (v. 304) [Trubert, che in ogni cosa inganna]. Se, da un lato, rimane *fol* e *soz* nelle parole di chi parla di lui (ad esempio la duchessa, sua prima vittima, ai vv. 319 e 347), il narratore, invece, coglie la sua metamorfosi: «ainz vos conterai de Trubert / Qui plus gaaigne qu'il ne pert» (vv. 399-400) [vi narrerò invece di Trubert, / che guadagna più di quanto non perda]¹⁰. Così, mentre per la dama resta un «sot» (v. 718), per Douin è ormai un «gloz» (v. 750), «qui mal porquiert et trace» (v. 771) e «qui de tot boise» (v. 775), un «furfante» che «il male ricerca e insegue» e «che sempre mente». Alla fine, ingannato il duca, è direttamente Trubert a presentarsi – mostrandosi consapevole del valore semantico del suo nome¹¹ – e a capovolgere sul suo antagonista l'accusa di stupidità: «Sire dus, je ai non Trubert. / Bien vos puis tenir por fobert» (vv. 827-828) [Signor duca, io mi chiamo Trubert, / e ben posso rintenervi un imbecille]. Curiosamente, però, Trubert continua a recare su di sé i connotati esteriori dell'ingenuo, e anche alcuni viandanti in cui si imbatte, al solo vederlo, sanno «c'est uns fous» (v. 881) [si tratta di uno scemo]. L'essere *fou* è dunque una condizione appariscente quanto l'essere un *vilain*, che non riguarda la disposizione mentale, o non solo, ma l'aspetto¹².

⁸ Il *Trubert* cita qualche verso della br. 1 e imita alcune trovate di Renart, come il *gab* che la volpe rivolge ai suoi inseguitori (br. 1a) e la parodia della preghiera epica pronunciata nella br. 1b (cfr. Donà 1994, 72 e 113-114). A queste si può aggiungere la ripresa di alcuni motivi folklorici: quello del travestimento, compiuto per tramite di un tintore, come nella br. 1b (anche il colore è lo stesso, in entrambi i casi il giallo); quello, diffusissimo, del medico impostore (br. 10 del *Renart*) e quello del seduttore nei panni del marito (Trubert riesce a legare il duca, suo nemico giurato, a un albero e godere della moglie spacciandosi per lui, come fa Renart con il re Noble e la regina Fièrè nella br. 1a).

⁹ Per essere stati allevati dalla madre in una foresta, Trubert e la sorella «s'estoient nonsachant et nice» (v. 13) [eran rimasti sciocchi e ignoranti]. Entro questi primi trecento versi, una sola volta è definito, con un'anticipazione, «cil qui par aventure guile» (v. 67) [quello che per avventura inganna]. Cito testo e traduzione da Donà (1992).

¹⁰ Nell'ingannare la duchessa per giacere con lei, «fu sages et recoiz» (v. 629) [astuto e padrone di sé], dice il narratore.

¹¹ Ovvero precisamente 'sciocco, stupido'. Cfr. la nota di Donà (1992, 215) ai vv. 827-828.

¹² Senza poter qui approfondire il discorso sul riconoscimento sociale della follia, ci si può però

Finalmente, quando parla con Trubert, il duca riconosce che non un *soz* ma – con una dittologia tipicamente renardiana – «uns glouz ensi m’atorna / Par son art et par son engien» (vv. 1176-1177) [un briccone che così mi concio / con la sua arte, e col suo ingegno]¹³. Parimenti, anche la dama si renderà conto che «il set plus de mal que Judas» (v. 1613) [in fatto di mali è più esperto di Giuda]. Del *sot* non c’è più traccia: è ormai «Trubert qui set toz les torz» (v. 1990) [Trubert, che conosce ogni trucco], «Trubert, qui mout set de guile» (vv. 2338 e 2762) [Trubert, che conosce ogni astuzia], e anche agli occhi delle sue vittime «il a bien ou cors l’anemi» (v. 2344) [ha senza dubbio un diavolo in corpo], «il ne doute ne Dieu ne gent. / Ce n’est pas hom, ainz est malfez / Qui ains nos a enchantez» (vv. 2360-2362) [quello non teme né Dio né la gente, / non è un uomo ma un vero diavolo, / che in questo modo ha saputo incantarci!]. Una sola volta ricompare l’epiteto «li soz» (v. 2602), ma è un’occorrenza che pare piuttosto confermare come la definizione non sia riferita alla sua stupidità, bensì alla sua condizione sociale, quasi fosse una forma parasinonimica di *vilain*: Trubert è travestito da donna ma sotto la maschera è sempre lui, il matto.

Da questa breve disamina dei termini adottati per designare Trubert, sembra di poter trarre la conclusione che quella del ‘matto’, *fou* o *sot*, sia una categoria – più probabilmente una sotto-categoria – altrettanto specifica e isolabile quanto quella del Briccone, sotto la quale tende poi a ricadere (come è il caso parallelo della figura del ‘villano astuto’, impersonata da altri *tricksters* della letteratura e del folklore, quali Unibos, Marcolfo ecc.).

Sostanzialmente, dunque, Renart è diverso da Trubert nella misura in cui non appare mai stolto. Entrambi rientrano nella categoria del *trickster*, ma solo il secondo rientra, almeno nei presupposti, in quella del *sot*.

Proprio perché ostenta dei connotati riconoscibili, la figura del matto può anche essere assunta, all’occorrenza, come un travestimento. È una soluzione messa in atto da un altro briccone particolarmente affine a Renart, ovvero Tristano, negli episodi delle *Folies* di Oxford (*FO*) e di Berna (*FB*)¹⁴. Qui, il *trick* dell’eroe consiste proprio nel fingersi folle, così da poter accedere in incognito alla corte di re Marco e rivedere la sua amata Isotta. Nella *Folie* di Berna, Tristano si straccia le vesti, si graffia il viso, aggredisce tutti gli uomini in cui si imbatte, si rade i capelli e si arma di una mazza¹⁵, dotandosi così di tutti i segni

limitare a dire che anche la *sottise* è a suo modo una categoria politica, poiché implica l’appartenenza a una precisa classe, solo parzialmente coincidente con quella del *vilain*.

¹³ Ancora «li glouz» è definito al v. 1399, e «Trubert li desloiaus, / Li glouz qui tant m’a fet de maus» [Trubert, quello, il traditore, / il briccone che tanto male mi ha fatto] ai vv. 1425-1426.

¹⁴ E ripresa da altri testi della tradizione tristaniana, quali il *Tristrant* di Eilhart d’Oberg, la *Prima Continuazione* del *Tristan et Isolde* di Goffredo di Strasburgo, ad opera di Ulrich di Türheim e la *Seconda Continuazione*, ad opera di Heinrich di Friburgo. L’episodio figura anche nel testo del *Tristan en prose* trådito dal ms. Paris, BnF fr. 103 (cfr. la notizia sui testi redatta da Demaules per l’edizione Gallimard, in Marchello-Nizia 1995, 1311). Cito i testi delle *Folies* da Baumgartner / Short (2003); le traduzioni sono mie.

¹⁵ «Ses dras deront, sa chiere grate, / Ne voit home cui il ne bate. / Tondre a fait sa bloie crine;

denotativi del *fou*. Che il travestimento funzioni lo dimostra il fatto che tutti, al solo vederlo, riconoscono in lui un matto, e perciò lo ingiuriano e gli lanciano addosso delle pietre («Conme fous va, chascuns lo hue / Gitant li pierres a la teste» (FB, vv. 135-136)). Anche Marco, quando Tristano si presenta al suo cospetto, lo classifica subito come matto, chiedendogli: «Fous, con as non?» (v. 156) [Matto, come ti chiami?]; ugualmente Isotta si riferisce a lui come «lo fol» (v. 267). Infine, stessa apostrofe gli rivolge la domestica Brangain, ma è significativo che passi dal chiamarlo «dan fol» (v. 270) a «chevaliers sire» (v. 296), una volta appurato che non è davvero un matto.

Similmente, nel testo di Oxford Tristano indossa una tunica grezza avuta da un pescatore e si rade i capelli, così che «ben senlle fol u esturdi» (FO, v. 210) [sembra davvero un folle o uno stupido], altera la propria voce, si annerisce il viso e si dota di un bastone. Il risultato è che il portiere del castello di re Marco, appena lo vede, «mult l'ad cum fol bricun tenu» (v. 226) [l'ha preso subito per un matto], così come i vari servitori, che lo additano lanciandogli pietre al suo passaggio «“Veez le fol! hu! hu! hu! hu!” / Li valet et li esquier / Depuis le cuilent arocher» (vv. 250-252).

In questo caso, dunque, la collocazione nella categoria del *sot* è volontaria e fittizia, e si realizza assumendone fisicamente gli attributi tipici. Tristano continua a esprimere il tipo di *trickster* astuto, come Renart, mentre la maschera dello *stultus*, che temporaneamente assume, rientra nella sua strategia ingannatoria ed è a tutti gli effetti una prova di *ruse*. Più precisamente una *veisdie*, come lui stesso la definisce: «Feindre mei fol e faire folie, / Dunc n'est ço sen e grant veisdie?» (FO, vv. 181-182) [Fingermi pazzo e fare pazzie, / Non è questa una sottigliezza d'ingegno e una grande astuzia?].

Una volpe astuta, un matto e un cavaliere che per astuzia si finge matto: a modo loro, sono tutti *tricksters*, nonostante i tratti che condividono varino caso per caso. Generalizzando, è evidente perciò che quando si accomunano sotto la stessa etichetta di bricconi personaggi tanto disparati come Renart, Tristano, Trubert, ma anche, per esempio, lo sciocco Giufà della tradizione siciliana o il dio norreno Loki, si sta di fatto ammettendo l'esigenza di una classificazione 'politetica', che permetta di valorizzare – al di là di differenze storicamente motivabili – le innegabili somiglianze nei modi in cui culture diverse narrativizzano la propria visione del mondo¹⁶.

/ [...] / En sa main porte une maçue» (vv. 128-134).

¹⁶ Sulla parentela bricconesca di Tristano e Loki con Renart cfr., rispettivamente, Bonafin (2000) e Grisward (2001). A proposito dello sciocco Giufà, spesso vittima di raggiri da parte dei suoi stessi concittadini, nota Matteo Martelli (2006, 263) che «l'allontanamento dagli stessi strati subalterni a cui appartiene è un altro carattere tipico di queste storie, nelle quali il popolo minuto tenta di prendere le sue rivincite ingannando ed imbrogliando coloro che paiono ancor più estranei». S'intravede qui la duttilità della figura del Briccone, che viene assunto come portavoce tanto delle istanze di ribellione (ideale) di una società, contro il sistema di valori vigente, quanto della volontà di rivalsa di una sua singola classe sociale sulle altre. Trubert, invece, pencola più verso la letteratura che il folklore: ha comportamenti da *trickster*, ma perché le sue azioni emulano

D'altronde, il *trickster* è sempre 'trickster di qualcuno', o meglio di qualche società o comunità, rispetto alla quale egli personifica il rimosso, il discorso censurato: come tale, è ovvio che la sua figura appaia multiforme, subendo gli inevitabili condizionamenti culturali che ne modellano la fisionomia, in funzione delle esigenze auto-rappresentative della collettività che lo produce.

4. *La maschera di Hersent*

Come si è anticipato, la cultura popolare soggiacente a queste narrazioni ha espresso anche una sua particolare rappresentazione del femminile, che ugualmente veicola tutta un'eredità di concezioni, addensate attorno a una figura dalla fisionomia nota e di cui la mentalità comune continua a promuovere la presenza nei racconti. È quella che, seguendo Suomela-Härmä (1981, 75), si può chiamare megera, ma che di fatto ha ancora molto della tradizionale maga. Tale sembra l'identità celata dietro la maschera della lupa Hersent.

Una ricognizione approfondita dei personaggi femminili di matrice folklorica nella letteratura medievale sicuramente confermerebbe quell'abbondanza di rappresentazioni dell'archetipo dell'anima che Heinrich Zimmer riscontra nei *romances* arturiani, «in quelle fate del lago che fanno da compagne all'eroe, in quelle regine malvagie che lo stregano e lo tormentano, in quelle splendide signore e bellissime damigelle che continuamente e ovunque implorano il suo aiuto» (Zimmer [1957] 2018, 154, n. 1). Tuttavia, l'immagine che evoca Hersent è assolutamente refrattaria a ogni idealizzazione cortese, e forse è questa più lasca dominanza che il personaggio lascia esercitare su di sé a condurla verso un'evoluzione peggiorativa in mezzana. Lo stigma della perversione sessuale è infatti un forte deterrente per scongiurare l'ansia generata da una femminilità riluttante a rispondere appieno alle aspettative maschili, cui invece più pacificamente si conformano le dame dei *romans*. Non a caso, il personaggio è stato ben presto bilanciato dalla comparsa di una sposa legittima di Renart, Hermeline, moglie fedele e stereotipica – lei sì, «pourvue d'attributs empruntés aux héroïnes courtoises et épiques» –, che accoglie il marito di ritorno a casa ed è sua complice e confidente, più volte destinataria ultima delle ricerche di cibo della volpe: in sostanza, perfetta «image en négatif d'Hersent» (Bellon 1993, 25-26). Per questo, mentre Isengrin mantiene una stretta interdipendenza con la volpe, in quanto suo atavico antagonista, la lupa trasferisce la loro conflittualità in una struttura di rapporti triangolare (uguale, ad esempio, a quella che

consapevolmente quelle dei protagonisti delle 'fiabe di inganni', cui il suo autore si ispira (cfr. Donà 1994, 183-184). Pertanto, se Renart testimonia della genuina esigenza di un *trickster* che nasce in seno a una società, Douin certifica la fortuna trasversale che questo tipo ottiene presso il pubblico, tale, cioè, da indurre a riprodurlo quasi a tavolino.

coinvolge Tristano, Marco e Isotta, nei testi del *Tristan*), proprio grazie al suo ruolo di rappresentante femminile moralmente ambiguo¹⁷.

Pertanto, è significativo che la più organica presentazione della lupa Hersent, fatta con un intento denigratorio, venga fuori nell'ambito di una confessione religiosa (br. 7)¹⁸. Il nibbio Hubert, confessore di Renart, realizza perfettamente l'istanza di dominazione di chi, ascoltando, esercita un potere¹⁹, che evidentemente si esprime a detrimento del sistema di valori condiviso da Renart e Hersent. Vale a dire che, definendo i tratti distintivi della lupa – e particolarmente le sue inclinazioni sessuali – come negativi, in realtà porta discredito su una certa rappresentazione del femminile. È una rappresentazione che persiste con forza nell'immaginario collettivo, ma confligge con l'interesse dell'ideologia dominante, volta a promuovere una sessualità più utile all'assetto socioeconomico vigente, ovvero quella della coppia legittima.

Hersent, dunque, è poco più di un nome, che identifica una classe di figure imparentate tra loro in virtù di un comune modo di aderenza a più ampie categorie classificatorie (in una sorta di ordine crescente per implicazioni: la vecchia, la mezzana, la strega, la Signora di animali), come accade a tutte le tipologie di personaggi più o meno stereotipici della letteratura medievale. La lupa del *Renart* e l'omonima mezzana dei *fabliaux* rappresentano due momenti dell'evoluzione di questo personaggio, ma non per questo sono meno vicine alla Grinberge dell'*Audigier* di quanto, ad esempio, non lo siano all'Hersent dell'*Aiol* o all'Ysengrine dei *Vangeli delle filatrici*. Si tratta di tanti personaggi

¹⁷ Il triangolo è sorretto dal fatto che entrambe le figure del *trickster* e della megera si raccordano nell'esuberanza sessuale non normata che tradizionalmente le connota. È un'affinità importante, che mi pare contribuisca a ridimensionare l'importanza dell'episodio dell'aggressione sessuale di Renart alla lupa (br. 2) nell'economia complessiva del *Roman*, idea già discussa da Mary Jane Schenck (2006) su basi codicologiche. Come nota Bonafin (2006, 66), Isengrin è già nemico dichiarato di Renart prima che questi consumi la sua violenza su Hersent: semmai, più di tale evento occasionale, è la relazione adulterina di Renart e Hersent, che si presenta già stabilizzata, ad alimentare in maniera innovativa l'ostilità narrativamente preesistente tra la volpe e Isengrin. Ciò non toglie, comunque, che la ricerca di un *casus belli* chiaro e preciso possa aver determinato un addensamento della tradizione attorno all'episodio del *viol*, divenuto il nucleo comune per la composizione delle 'grandi antologie' del *Roman de Renart*, come sembra risaltare anche dalla classificazione proposta da Varty, in una «anthologie d'origine développée», comprendente prologo, *viol* ed *escondit*, e una «seconde anthologie», fondata sul *jugement* (cfr. Varty 1988, 43-44).

¹⁸ Nella br. 7, fingendo di confessarsi, Renart decanta al nibbio Hubert la propria passione carnale per Hersent, ricavandone una dura reprimenda, che in realtà si indirizza tutta contro la lupa. Tra le altre cose, Hubert la definisce «une vielle espoistronee» (v. 474) [una vecchia sciancata] e dice di lei che «C'est une estrie barbelee / Qui a porte verge pelee / Espoir bien a passé cent anz» (vv. 479-481) [È una strega tutta barbata, / che si è fatta infilare il bastone / a dir poco per oltre cento anni]. Anche questa *branche* si legge in Bonafin (2012a).

¹⁹ Il riferimento teorico è a Foucault, che nella sua archeologia della sessualità indaga le modalità con cui «la confessione della verità si è iscritta nel seno delle procedure d'individualizzazione da parte del potere». Ciò dipende dal ruolo «ermeneutico» (quindi dominante) del confessore, nella produzione di un sapere la cui detenzione è fatta oggetto di contesa (ovvero s'inscrive in una dinamica di rapporti di forze) dal momento in cui l'individuo «si è autenticato attraverso il discorso di verità che era capace o obbligato a fare su sé stesso» (Foucault [1976] 2013, 54).

femminili che insieme formano una sorta di «dinastia delle vecchie, collegate dalla ripetizione di certi nomi, come nell'epica esistono dinastie di buoni o di cattivi legati a una determinata stirpe. Il solo riferimento a queste stirpi richiama alla mente i tratti che le caratterizzano e ne determinano i comportamenti» (Lee 1994, 27).

Se da una *branche* all'altra e da un autore all'altro sembra quasi naturale che la lupa – come la volpe e, in misura minore, il lupo – conservi stabilmente certe caratteristiche peculiari, ciò in realtà lo si deve allo spessore intrinseco del personaggio e non a un suo adeguamento a intrecci precostituiti²⁰. È sempre bene rimarcare che la volpe, la lupa, il lupo ecc. non esistono in quanto attori delle *branches* del *Renart*, ma sono queste ultime che si articolano a partire dai vari personaggi e dalle loro interazioni, ovvero, generalizzando quanto osservava già Saussure nelle sue riflessioni sulla formazione delle leggende germaniche (cfr. Avalle 1995, 98), è l'intreccio a dipendere dal personaggio, non viceversa. Parimenti, la mezzana Hersent del *Richeut* eredita un nome tradizionalmente adeguato a rappresentarla, ma la sua fisionomia è preesistente, e infatti per questa, non per il nome, ella si trova nel *fabliau*. Si può dire, insomma, che in tutti i casi si tratta sempre della stessa *persona*, o meglio della stessa maschera, che cela «un'identità *mobile*, o flessibile, che ne assicuri un certo grado di riconoscibilità e di durata nel tempo e nella varietà dei contesti» (Bonafin 2009, 8).

In questo senso, il particolare aspetto teriomorfo della lupa renardiana attesta una continuità con uno stadio antichissimo di credenze, legate a quei residui di totemismo ravvisati diffusamente nei racconti di animali²¹. Relitti di concezioni totemiche, infatti, sono alla base degli intrecci fiabeschi riguardanti matrimoni con partner dalle sembianze animalesche – diffusi dagli eschimesi ai giapponesi, agli indiani d'America (cfr. Thompson 2016, 383-388) –, come riflessi di pratiche esogamiche. L'appartenenza della sposa a un clan diverso sarebbe segnalata proprio dalla sua natura eccezionale, prima ferina, poi, «con il decadere dell'istituzione totemica», genericamente magica (Meletinskij

²⁰ Come è nel caso esemplificativo delle *trickster stories*, interamente dipendenti dal protagonista e infatti composte «di aneddoti indipendenti, connessi non tramite relazioni causali bensì tramite il rinnovarsi delle astuzie e l'incessante vagabondare dell'eroe imbroglione» (Bonafin 2009, 5).

²¹ Bonafin (1996, 12), che pure concorda con l'ipotesi di una radice totemica dello zoomorfismo, ricorda che alla stessa intuizione erano giunti – seguendo percorsi diversi – studiosi come Propp, Meletinskij e Thompson, benché con formulazioni molto caute. Il giudizio riassuntivo migliore, però, resta probabilmente quello di Propp, secondo il quale «nella situazione attuale degli studi l'origine totemica dell'epos di animali non può essere né confutata né confermata completamente. È sicura soltanto l'origine totemica dei motivi sugli animali presenti nella fiaba di magia» (Propp [1984] 1990, 365). Inoltre, malgrado la nettezza dell'equazione iniziale, poi attenuata, per cui gli animali dei racconti animaleschi di popolazioni allo stadio totemico sarebbero dei totem essi stessi, non ci sono motivi per non accogliere anche la sintesi di Van Gennep, secondo cui «la favola, nella sua forma moderna, è il punto estremo di tutta una categoria di narrazioni che ha come altra forma estrema la leggenda totemica» (Van Gennep [1910] 1991, 38). Concezione che oltretutto sembra già precorrere le recenti tesi circa l'opportunità di una classificazione politetica dei generi letterari.

[1994] 2016, 76)²². È effettivamente una trafila che può coincidere con la storia di Hersent, tanto più che, come aggiunge lo stesso Meletinskij, anche gli esempi cinesi del modello della donna-volpe non tardano a trasformare questa figura in un'etera.

Meno pertinente sembra il richiamo a entità che pure si trovavano in relazione – ma non in dipendenza²³ – con un'organizzazione totemica della vita associata, vale a dire gli spiriti o animali-guida. Eppure, non è da escludere un loro concorso nella preservazione di certe credenze connesse all'animalità. Tra i casi possibili, si può segnalare un'interessante affinità tra l'essere soprannaturale del folklore norreno chiamato *fylgja* e le idee che presiedono alla genesi dei protagonisti della br. 24 del *Renart*. La *fylgja*, infatti, rappresenta un alter-ego dell'uomo che, nella sua forma animale, ne riflette il carattere e il temperamento o anche lo status sociale. Come spiega Else Mundal²⁴, un uomo forte e potente potrebbe avere per *fylgja* un orso, un uomo scaltro una volpe, un re un leone e così via, secondo la stessa elementare associazione analogica che presenta i quattro animali della *branche*, *Renart*, *Isengrin*, *Hersent* e *Richeut*, come rappresentanti di altrettanti furfanti omonimi di pari indole²⁵. Inoltre, la *fylgja* si mostra anche in aspetto di donna, con il ruolo di spirito-guida protettore che, all'atto di abbandonare l'uomo, ne decreta la rovina e la morte: in questo caso, la credenza è collegata ai culti degli antenati, anche se in alcune fonti viene descritta «as a woman of unusually large size, which may indicate that she was looked upon as a semidivine character». Senza pensare a un'osmosi diretta tra il folklore nordico e quello francese o franco-germanico in quest'ambito²⁶, il modo in cui credenze originariamente differenti (dall'animale-totem, allo spirito-guida, alla divinità matriarcale) confluiscono e si confondono in questa parzialissima entità è però una volta di più indicativo della facilità

²² La relazione tra matrimoni esogamici e istituzione totemica è spiegata più chiaramente da Lévi-Strauss: «Succede che in certe società una tendenza assai generale a postulare rapporti intimi tra l'uomo e gli esseri od oggetti naturali viene utilizzata per qualificare concretamente classi di parenti o presunti tali. Affinché tali classi sussistano in una forma distinta e duratura, bisogna che quelle società siano in possesso di stabili regole matrimoniali. Si può quindi affermare che il preteso totemismo presuppone sempre certe forme di esogamia» (Lévi-Strauss [1962] 1964, 18).

²³ Lévi-Strauss ([1962] 1964, 29-30) porta l'esempio concreto di un mito ojibwa per sottolineare l'importanza di distinguere la relazione totemica, collettiva e solo metaforica, dalla relazione con lo spirito custode o con l'animale-guida, individuale e diretta.

²⁴ Cfr. Pulsiano / Wolf 1993, 624-625, da cui traggio le notizie.

²⁵ Questa concezione della *fylgja* animale si accomuna anche con quella dell'*hugr* (mente), ovvero una personificazione dei pensieri malvagi di un uomo che si presentano nella forma di un lupo.

²⁶ Benché contatti, anche mediati, siano attestati a livello di intrecci e anche di personaggi. Per il primo caso, si pensi al ciclo della volpe e dell'orso studiato da Kaarle Krohn (1889) e ritrovato in alcune *branches* renardiane. Il secondo lo suggerisce Claude Lecouteux (1982, 109-158 e 171), equiparando la figura leggendaria del Cavaliere del Cigno – rielaborata, tra gli altri, nell'eroe arturiano Lohengrin – a un equivalente maschile di Melusina, proveniente dalla mitologia germanica e imparentato con gli dei norreni Freyr e Njördr.

con cui varie tradizioni culturali possono cumularsi su una singola figura che sia sufficientemente predisposta ad accoglierle. D'altronde, l'idea di una coincidenza dei tratti morali con dei tipi animali ha una sua lunga storia anche nell'esegesi biblica ed è la stessa che sovrintende all'organizzazione dei bestiari, marcata dall'uso del verbo *senefier*. Il che peraltro spiega anche la (necessaria) sostituzione di Hermeline con Richeut come consorte della volpe, nella *Genesi* della br. 24²⁷.

In definitiva, sembra di poter dire che la lupa Hersent fa la sua apparizione nell'universo renardiano come un carattere già formato, 'popolare' in tutte le sue accezioni, e ciò accade principalmente in virtù della sua conformità a una certa immagine archetipica della megera, o *vetula*, come l'abbiamo chiamata. L'apparente perifericità della lupa renardiana rispetto alle altre figure che esemplificano questa stessa immagine non è davvero rilevante, poiché, come si è detto, in questo tipo di raggruppamenti i confini sono necessariamente sfumati e due elementi non contigui possono somigliarsi assai poco²⁸: ciò che conta è il riconoscimento che – si presume – il lettore compiva.

Si vede come, ugualmente a quanto accade per il *trickster*, anche nel caso di Hersent l'identità politetica che esprime sia un prerequisito essenziale per recitare coerentemente il ruolo di principale personaggio femminile del *Renart*. I suoi tratti specifici, infatti, si rivelano complementari a quelli della volpe, ed è proprio tale specularità a garantire una certa ricorsività di situazioni dagli esiti prevedibili: quelle in cui la volpe ordisce inganni ai danni del lupo per ottenere i favori della propria amante, la quale, dal canto suo, è naturalmente incline ad assecondarlo.

Schematizzando, si ha da un lato Renart, *trickster*, personaggio maschile, caratterizzato da un'innata esuberanza sessuale che è pronto a soddisfare con l'inganno; dall'altro Hersent, *vetula* o megera, personaggio femminile dall'indole lasciva e lussuriosa e notoriamente incline all'infedeltà.

Come già detto, non stupisce che questa sintonia tra la volpe e la lupa inneschi e alimenti gran parte dei conflitti tra Renart e Isengrin.

²⁷ La sostituzione sembra fortemente motivata, nonostante la porzione di testo interessata sia stata purtroppo conservata da un solo testimone su quattro, il ms. B (Paris, Bnf, fr. 371).

²⁸ Parlo di contiguità facendo riferimento alla spiegazione con cui il biologo Morton Beckner introduceva il concetto di 'classe politipica' (poi aggiornato nella terminologia e ripreso anche da Needham), così riassumibile: «se il numero degli individui che la compongono è grande si può immaginare di disporli lungo una linea in modo tale che ciascuno 'assomigli' fortemente al suo vicino più prossimo e meno fortemente al successivo, finché i membri estremi potrebbero non assomigliarsi affatto, non avendo necessariamente alcuna proprietà in comune. Infatti nessuna proprietà dell'insieme dato è universalmente distribuita nella classe» (Bonafin 2011, 42-43).

5. Conclusioni

È normale che gli echi renardiani finiscano poi per confondersi con la simbologia della volpe *tout-court*, le cui innumerevoli attestazioni letterarie confermano immancabilmente la persistenza degli stessi tratti ricorrenti, che forgiavano un immaginario comune dell'animale da Oriente a Occidente²⁹. Fra le tante, un esempio particolarmente calzante per apprezzare come il ricorso al folklore sia motivato da un'esigenza di maggiore dialettica tra testo e mondo, mi sembra offerto da quell'opera *sui generis*, a metà tra diario, romanzo e resoconto etnografico, che è *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, postumo), del peruviano José María Arguedas. Questo testo, scritto da un etnologo e frutto di un recupero di originari motivi etnici in una narrazione dall'impianto romanzesco, sfrutta la tradizione mitologica quechua della volpe come espediente per introdurre nel racconto delle voci esterne, extra-temporali (anzi, provenienti dal tempo mitico). Affida così alle due volpi 'di sopra' e 'di sotto', custodi dei due mondi, il commento – criptico – di alcuni eventi salienti narrati dall'autore:

LA VOLPE DI SOTTO [...] Questo è il nostro secondo incontro. Duemilacinquecento anni fa ci incontrammo sul monte Latausaco, di Haurochirì [...]. Il nostro mondo allora era diviso, come adesso, in due parti: la terra in cui non piove e che è calda, il mondo di sotto, vicino al mare [...]. Questo mondo di sotto è il mio e comincia nel tuo [...]. Succedono adesso, in questo tempo, storie più facili da capire?
 LA VOLPE DI SOPRA [...] L'acqua scende dalle montagne che io abito; corre per le valli *yungas* incassate tra montagne aride e ocre e si apre, come la luce, certamente, vicino al mare; sono vene delicate sulla terra secca, tra dune e rocce erose, che è la maggior parte del tuo mondo. Senti: io sono sceso sempre e tu sei salito. Ma adesso è peggio e meglio. Ci sono mondi più in alto e più in basso (Arguedas 1990, 58-59)³⁰

La distanza tra le volpi di Arguedas e il protagonista del *Roman de Renart* è abissale, eppure il principio per cui entrano in una narrazione codificata è simile, e in entrambi i casi va messo in relazione con le maggiori possibilità ermeneutiche che solo la cultura popolare può offrire, per una descrizione della realtà che intrattenga con essa un rapporto osmotico. Probabilmente è

²⁹ Per una panoramica di testi, si può consultare la voce *volpe* redatta da Massimo Bonafin per il *Dizionario dei temi letterari* della UTET.

³⁰ Gli attributi delle due volpi formalizzano una delle principali opposizioni concettuali della cultura andina, quella tra alto e basso, esperita anche concretamente nella divisione geografica e culturale del Perù tra la costa e la *sierra* (cfr. l'introduzione di Antonio Melis all'edizione italiana, in Arguedas 1990, VIII). Non mancano, poi, nel testo, vere e proprie trasformazioni di esseri umani in figure volpine, motivo comune alla tradizione orientale dell'animale, ma in questo caso l'elemento magico (e dunque lo stesso ricorso alle volpi mitiche) è subordinato a un tentativo, per certi versi davvero disperato, di cercare forme espressive che riescano a comunicare la complessa ambiguità del reale. È precisamente lo stesso motivo che induce l'autore all'estrema commistione di generi e linguaggi che caratterizza quest'opera.

questa prerogativa a determinare anche la costruzione di figure che, da una tradizione folklorica all'altra, in tutto il mondo, finiscono poi per somigliarsi. In fondo, sono per l'appunto le credenze popolari ad aver formato e alimentato l'archetipo del *trickster* cui si riconduce anche Renart – e quello femminile da cui proviene Hersent –, così come hanno fornito l'ossatura degli intrecci della maggior parte delle *branches*. Ma come l'individuazione, per esempio, del tipo del Briccone proviene in via induttiva dall'esame delle affinità tra personaggi di diverse tradizioni narrative, così, specularmente, l'appartenenza della volpe a tale categoria si regge interamente sulla ribadita coincidenza tra i suoi tratti distintivi e quelli che definiscono l'archetipo. A sua volta, il concetto stesso di archetipo andrebbe probabilmente sottratto al valore transo meta-storico attribuitogli dalla psicanalisi junghiana. Sembra invece più calzante un'impostazione storicistica come quella di Meletinskij, che nega la natura necessariamente recessiva degli intrecci narrativi rispetto a presunte figure-chiave immutabili, ma soprattutto sposta meritamente la formazione dell'immaginazione mitologica nell'individuo dall'ambito del confronto tra conscio e inconscio a quello del rapporto con l'ambiente sociale circostante (cfr. Meletinskij [1994] 2016, 12-13 e 3 ss.)³¹.

In filologia come in antropologia, la comparazione è un'operazione che rimane prioritaria per far «emergere l'appartenenza di un tratto o elemento a un livello (tradizione) culturale eterogeneo rispetto al testo che lo ospita» (Bonafin 2012, 1098), e che oltretutto segue un principio meno contestabile di altri, ovvero quello di lasciar dialogare i testi fra loro. Adottarla nell'analisi dei personaggi, secondo il criterio 'politetico' discusso, è inevitabile per sperare di ricostruire – per quel che è possibile – la loro identità, poiché questa risulta spesso dipendere da meccanismi (presuntamente) universali di formalizzazione del sapere. Altrimenti, non si comprenderebbero le spinte profonde che ovunque hanno promosso la creazione di figure così simili tra loro, né il particolare rapporto che queste devono intessere con l'ambiente storico-culturale in cui si muovono.

Riconoscere l'esistenza dell'archetipo del *trickster* – o della maga – significa riconoscere che più società hanno risposto in maniera uguale a una stessa esigenza, legata a una certa gamma di valori, pulsioni e tensioni da rappresentare. E questo si può fare solo tramite un confronto per somiglianze, trascurando tutte quelle differenze che risultino storicamente o culturalmente motivabili. All'inverso, riconoscere che Renart è un *trickster* ed Hersent una sorta di megera è l'unico modo per capire il loro ruolo (eversivo) nel sistema culturale che li ha prodotti.

³¹ Come ricordano Alvaro Barbieri e Massimo Bonafin, «immersi nella storia, gli archetipi si costruiscono nel tempo, vivono di trasformazioni e si lasciano cogliere solo nella singolarità e nella concretezza documentale delle varianti testuali in cui volta a volta si attualizzano» (Barbieri / Bonafin 2018, 11).

Riferimenti bibliografici

Testi

- Arguedas, José María, [1971] 1990. *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, a cura di Antonio Melis, Torino, Einaudi.
- Baumgartner, Emmanuèle / Short, Ian (ed.), 2003. Thomas, *Le Roman de Tristan*, suivi de *La Folie Tristan de Berne* et *La Folie Tristan d'Oxford*, traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, avec les textes édités par Felix Lecoy, Paris, Honoré Champion.
- Bonafin, Massimo (ed.), [1999] 2004. *Il romanzo di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bonafin, Massimo (ed.), 2012a. *Vita e morte avventurose di Renart la volpe*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Douin de Lavesne, 1992. *Trubert*, a cura di Carlo Donà, Parma, Pratiche.
- Lee, Charmaine (ed.), 1994. *Auberée*, Parma, Pratiche.
- Marchello-Nizia, Christiane (ed.), 1995. *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard.
- Martin, Ernest (ed.), 1882-1887. *Le Roman de Renart*, 3 voll., Strasbourg, Trübner.

Saggi critici

- Avalle, d'Arco Silvio, 1989. *Le maschere di Guglielmino. Strutture e motivi etnici nella cultura medievale*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Avalle, d'Arco Silvio, 1995. *Ferdinand de Saussure tra strutturalismo e semiologia*, Bologna, il Mulino.
- Bachtin, Michail Michajlovič, [1975] 2017. *Estetica e romanzo*, tr. it. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi.
- Barbieri, Alvaro / Bonafin, Massimo, 2018. «Gli archetipi e i testi: quasi un'introduzione», *L'immagine riflessa* 27, 1-16.
- Bellon, Roger, 1993. «Une création originale: la fame Renart, ou le personnage d'Hermeline dans le *Roman de Renart*», *Reinardus*, special volume: *The Fox and Other Animals*, 13-29.
- Bonafin, Massimo, 1996. «Le nom du loup et le trickster-renard. La discussion sur les stratifications ethniques dans le *Roman de Renart*», *Reinardus* 9, 3-13.
- Bonafin, Massimo, 2000. «Le maschere del *trickster* (Tristano e Renart)», *L'Immagine Riflessa* 9, 181-196.
- Bonafin, Massimo, 2006. *Le malizie della volpe. Parola letteraria e motivi etnici nel Roman de Renart*, Roma, Carocci.
- Bonafin, Massimo, 2009. «Prove di un'antropologia del personaggio», in Barbieri, Alvaro / Mura, Paola / Panno, Giovanni (ed.) *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione*

- medievale germanica e romanza*, Padova, Unipress, 3-18.
- Bonafin, Massimo, 2011. «Alcune implicazioni tassonomiche dello studio di un motivo etnoletterario», *L'Immagine Riflessa* 20, 33-54.
- Bonafin, Massimo, 2012. «Tempi brevi, tempi lunghi», in Benozzo et al. (ed.), *Culture, livelli di cultura e ambienti nel medioevo occidentale: atti del 9. convegno della Società Italiana di Filologia Romanza* (Bologna, 5-8 ottobre 2009), Roma, Aracne, 1091-1100.
- Donà, Carlo, 1994. *Trubert o la carriera di un furfante. Genesi e forme di un antiromanzo medievale*, Parma, Pratiche.
- Foucault, Michel, [1976] 2013. *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, tr. it. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Milano, Feltrinelli.
- Grisward, Jöel H., 2001. «Loki, Renart et les sarcasmes de Maupertuis», in Mühlethaler, Jean Claude / Billotte, Denis 2001 (ed.), *«Riens ne m'est seur que la chose incertaine». Études sur l'art d'écrire au Moyen Âge offertes à Eric Hicks par ses élèves, collègues, amies et amis*, Genève, Slatkine, 293-305.
- Krohn, Kaarle, 1889. «Bär (Wolf) und Fuchs: eine nordische Tiermärchen kette. Vergleichende Studie», *Journal de la Société Finno-ougrienne* 6, 1-132.
- Lecouteux, Claude, 1982. *Mélusine et le Chevalier au Cygne*, Paris, Payot.
- Lévi-Strauss, Claude, [1962] 1964. *Il totemismo oggi*, tr. it. di Danilo Montaldi, Milano, Feltrinelli.
- Martelli, Matteo, 2006. «Il margine e l'ambivalenza. Sullo statuto dello sciocco», *Studi urbinati* 76, 257-269.
- Meletinskij, Eleazar M., [1994] 2016. *Archetipi letterari*, a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Needham, Rodney, [1978] 2006. *Caratteri primordiali*, tr. it. di Martino Doni, Milano, Medusa.
- Needham, Rodney, [1975] 2011. «Classificazione politetica: convergenza e conseguenze», tr. it. di Marco Aime e Massimo Bonafin, *L'Immagine Riflessa* 20, 1-32.
- Propp, Vladimir J., [1984] 1990. *La fiaba russa. Lezioni inedite*, a cura di Franca Crestani, Torino, Einaudi.
- Pulsiano, Philip / Wolf, Kristen, 1993. *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, Routledge, New York.
- Schenck, Mary Jane, 2006. «Hersent's history: The unmarked story in the Roman de Renart», in Tudor, Adrian P. / Hindley, Alan (ed.), *Grant Risee? The Medieval Comic Presence / La Présence comique médiévale: Essays in Memory of Brian J. Levy*, Turnhout, Brepols, 291-304.
- Suomela-Härmä, Elina, 1981. *Les structures narratives dans le Roman de Renart*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Thompson, Stith, 2016. *La fiaba nella tradizione popolare*, tr. it. di Quirino Maffi, Milano, il Saggiatore.
- Van Gennepe, Arnold, [1910] 1991. *Le origini delle leggende. Una ricerca sulle*

- leggi dell'immaginario*, tr. it. di Vittorio Cucchi, Milano, Xenia.
- Varty, Kenneth, 1988. «L'économie des 'Romans de Renart'», in Id. (ed.), *À la recherche du Roman de Renart*, New Alyth, Lochee, 2 voll., v. 1, 13-49.
- Walter, Philippe, 1989. «Renart le Fol. Motifs carnavalesques dans la branche XI du Roman de Renart», *L'Information littéraire* 41 (15), 3-13.
- Wittgenstein, Ludwig, [1953] 1983. *Ricerche filosofiche*, a cura di Mario Trinchero, Torino, Einaudi.
- Zimmer, Heinrich [1957] 2018. *Il re e il cadavere. Storia della vittoria dell'anima sul male*, tr. it. di Fabrizia Baldissera, Milano, Adelphi.

«In luogo alto». Antropologia, politica e letteratura nell'*Elogio degli uccelli* di Leopardi

MARIO MINARDA
Università degli Studi di Palermo

Abstract

Based on some oppositional polarities such as natural/artificial, public/individual, motion/stagnation as well as on the concepts of otherness, distance and lighness, this article proposes an interpretation of Leopardi's *Elogio degli uccelli* through anthropological-political hints. In the figure of the small birds, in their musical voice full of joy, and in their hyperdynamic flight, the poet sees in fact the emblem of sincere happiness, but also of a democratic relativism and an extraordinary ethical-existential cosmopolitanism; he also grasps the metaphor of a pure dreamy poetic writing, free from contingent trappings and full of imagination.

Dietro e dentro la scrittura di un testo chiave della storia letteraria italiana quale le *Operette morali* c'è un preciso progetto poetico-culturale non privo di qualche implicazione politica, soprattutto in merito alla successiva circolazione e accoglienza del libro da parte della critica successiva. Leopardi aveva infatti già annunciato in alcuni precedenti testi la stesura dei suoi «dialoghi satirici alla maniera di Luciano» (Leopardi 1993, 368), tra cui i *Disegni letterari* o alcune note dello *Zibaldone*, nei quali venivano espresse considerazioni circa la mancanza in Italia di una letteratura realmente al passo con i tempi (Galimberti 1998, 25-26), ossia fondata su una matrice etica e su una lingua a essa conforme (Leopardi 2014, 2080-2081). Parimenti si andava avvertendo l'esigenza, nonché la difficoltà, di coniugare forme della letteratura e argomenti filosofici, ovvero luoghi della poesia e percorsi del pensiero. Problematica che Leopardi

sorprendentemente affronta ibridando i due versanti¹ e quindi esprimendo una prosa dalla forte carica corrosiva, ma non priva di mirabili figurazioni liriche. Più che sui temi però, il nodo della complessità è dato dalle scelte stilistiche adottate dal poeta: un classicismo *sui generis* giostrato tra antico e moderno (Guglielmi 2011, 102), del tutto ironico e dissacrante, elegante e pungente; considerato quindi provocatorio, paradossale², se non addirittura fuori moda in un mondo dominato sempre più da gazzette, calcoli e statistiche; uno stile che procede per finzioni, favole e figure e si incarica di annunciare (e denunciare) le contraddizioni del moderno sistema di pensiero, scardinandolo nei suoi presupposti teorici. Tali contraddizioni trovano risonanza tematica all'interno dello stesso libro morale leopardiano, dove una certa meta-letterarietà allusiva presente in alcuni testi (il *Parini*, i *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, il *Dialogo di Tristano e di un amico*) ragiona sulla scrittura, sui gusti dei lettori, sulla gloria degli autori, sulla medesima concezione di opera artistico-letteraria, veicolando questioni di poetica e annodandole a determinate idee sulla società.

A questo *modus operandi* non si sottrae neanche un'operetta davvero densa ed enigmatica, al netto della sua brevità, quale è *L'Elogio degli uccelli*. In più vi aggiunge contenuti antropologici maturati a seguito di importanti riflessioni e palesati sotto forma di immagini da legare, anche al prezzo di vistose contrapposizioni, ad altre operette, a pagine zibaldoniane o a versi dei *Canti*. Ci si è a lungo interrogati sulla posizione che occupa *L'Elogio* all'interno del testo prosastico di Leopardi e sulla particolare struttura che presenta: non c'è dubbio che si è di fronte a uno scritto dalla patente, forse voluta, complessità, i cui significati sono molteplici.

Riguardo alle fonti, solo per citarne alcune, tra le tante a disposizione nella biblioteca leopardiana, la critica odierna ha già indicato i palinsesti certamente tenuti presenti dal Recanatese: oltre a molti brani dal settecentesco *Discours sur la nature des oiseaux* di Buffon, non mancano i riferimenti al mondo antico: «passaggi dell'*Historia naturalis* di Plinio, e del *De natura animalium* di Eliano» (Russo 2017, 166) o, secondo D'Intino – vista anche la formazione culturale del personaggio protagonista, il filosofo Amelio – probabili presenze sono anche le *Enneadi* di Plotino, o lo stesso *Fedro* platonico. Ma anche note opere di Aristotele, come l'*Etica nicomachea* o il *De anima* (D'Intino 2009, 29-32).

¹ «In chiave solo apparentemente paradossale si potrebbe affermare che, posto dinnanzi all'alternativa filosofia-letteratura, il Leopardi delle *Operette* scelga di non scegliere, di praticare non tanto una via intermedia quanto quella, a lui più congeniale, di una continua ibridazione di entrambe le dimensioni, con esiti epistemici destinati a suscitare lo sconcerto dell'esegeta alla ricerca di sintesi definitorie» (Secchieri 1992, 175).

² «Le *Operette* sono il momento culminativo di un'attività sostenuta da un progetto di classicità allegorica, in cui, però, la figurazione dell'antico non fosse restauro o semplice memoria archeologica. Piuttosto come la postazione da cui cogliere la distanza, la sofferta percezione della memoria, e l'analisi del presente nei suoi processi di modernizzazione [...] Forte di una scelta formale classica, in fondo provocatoria, Leopardi mostra l'erosione della tradizione e la friabilità del moderno dietro i simulacri dell'ottimismo storico» (Di Legami 2004, 124-125).

Per ciò che concerne invece la struttura: composta appena dopo il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, cioè tra il 29 ottobre e il 5 novembre 1824, l'operetta, secondo Liana Cellerino, sulla falsariga dell'antico elogio burlesco «innesta un modello moderno individuato nell'intreccio di discorso filosofico-letterario e osservazione scientifica, una sorta di divagazione riflessiva, ma appoggiata alla successione delle osservazioni naturalistiche minute» (Cellerino 1992, 88)³. In realtà, proprio questa apparente sproporzione tra cornice narrativa e abbandono descrittivo, se si guarda ai soggetti presenti nel testo, può essere interpretata come una circolarità emblematica, nella quale «il protagonista plurale, gli uccelli, viene a coincidere, pur solo nel desiderio e temporaneamente, con quello singolare, Amelio, il cui "io" torna sulla scena» (D'Intino 2009, 19). Guardando a un livello tematico più generale, si tratta di una scrittura basata su una contemplazione visivo-auditiva con spunti allegorico-politici, nella misura in cui – come ha scritto Galimberti per questo testo – sospendendo in apparenza la forma dialogica «Leopardi propone modelli di esistenza totalmente liberi dalla servitù terrena» (Galimberti 1998, 364). Una sorta di «trattatello» – lo ha definito invece Prete – «che, dicendo degli uccelli, dice di tutto ciò che è oltre l'uomo e solca il cielo dell'immaginazione e i silenzi dell'anima» e, di contro, raffigura in quella «*traccia animale* [...] il sintomo dell'altro in civiltà» (Prete 2010, 13). Secondo uno snodo argomentativo più profondo vi si coglie piuttosto il segno della duplicità semantica (Palumbo 2000, 61-62) e dell'antitesi, in quanto il rapporto tra dimensione animale e vita umana è basato su una serie di polarità oppostive, tra le quali spicca quella tra riso e canto; o quella tra senso di finitudine e stato di leggerezza, che se da un lato si riferiscono all'essenza stessa dell'universo poetico leopardiano (Prete 2000, 16), dall'altro consentono di leggere l'operetta in questione in chiave antropologica e politica, oscillando tra sguardo volutamente distanziato, che parte da un'angolazione alta (e altra) e un forte slancio immaginativo-utopico, garantito dai voli fantastici della mente e da feconde dislocazioni⁴. In tutto ciò e, soprattutto, *di* tutto ciò la poesia, col suo polimorfico segno metaforico-

³ «Uno schema che nell'*Elogio degli uccelli* si sovrappone e in parte coincide col canone dei *loci* dell'antico elogio, il quale si riconosce nella minuziosa descrizione delle qualità fisiche e morali degli uccelli, nobilitate con paragoni, citazioni e giudizi di uomini illustri» (*ibid.*).

⁴ In realtà, proprio seguendo un approccio descrittivo, e non normativo, è possibile rivivere il particolare antropologismo leopardiano direzionato verso quelle «figure dell'alterità che incrinano la rappresentazione antropocentrica ed etnocentrica dell'uomo (l'animale, il fanciullo, il selvaggio, l'antico)» (Aloisi 2018, 101). Inoltre, a livello metodologico, la ricerca antropologica di Leopardi, privilegiando tale distacco o sguardo dall'alto, consiste – scrive Prete – «in un'assidua dislocazione del punto d'osservazione: dal soggetto, alla natura, dal sentire del singolo al ritmo cosmico, dalle forme visibili e dominanti della civiltà a un'antiorità luminosa nella quale la favola è custodia del vivente, il mito è riserva d'immagini, l'infanzia del mondo è specchio, o paragone, di quell'incantamento e di quell'animazione delle cose che appartengono all'infanzia di ciascuno» (Prete 2010, 4).

figurativo, è ovviamente suggello letterario, canale stilistico e scopo ultimo del testo.

Entrando nel merito, quello tra uomini e uccelli, al di là di ciò che sarà il finale dell'operetta, per l'appunto letterario e sognante, è solo in apparenza un rapporto di complementarità; per lo più risulta impostato sulla divergenza, la lontananza e l'alterità. Le opposizioni tra artificialità e naturalità, mondo urbano/mondo della campagna, civiltà/stato di natura, scandiscono il percorso retorico entro il quale si muove l'autore. Prima di analizzarle nel dettaglio, è necessario ritornare alla *dispositio* strutturale del testo e alla sua implicazione meta-letteraria.

Già l'*incipit*, con l'indicazione dell'identità del personaggio, dello spazio-tempo e delle azioni che si compiono, palesa tutte le coordinate interpretative che consentono di cogliere il nesso tra una pensosa razionalità, puntuale e schematica, e l'esigenza di un allontanamento digressivo, di una liberazione da certi consolidamenti culturali giudicati incrollabili. Il fatto cioè che la lettura dei libri che Amelio ha a disposizione sia interrotta dal canto spontaneo degli uccelli, in una tranquilla dimensione agreste, non è di certo casuale, ma corrisponde a una necessità che lo stesso pensiero umano ha di distrarsi, cioè di cambiare sia oggetto di riferimento, sia atteggiamento critico-conoscitivo. All'azione del leggere segue infatti uno scrivere fluido, cioè in base al libero ascolto del cinguettio degli uccelli, cui l'orecchio va progressivamente abituandosi. Il pensiero-studio non cessa quindi del tutto, ma muta la sua natura in quanto da filtro ragionato, ricevendo il pungolo dell'ascolto, si trasforma in un pensare erratico, ossia per slanci immaginari e rapimenti emotivi, legati alle suggestioni provocate da ascolto e vista. Un pensiero quindi disposto all'auscultazione di ciò che sta intorno, fuori dalla lingua scritta, che asseconda i sensi e non più la sola rigida sistematicità o l'astrazione mentale⁵. Inoltre, la prima affermazione che si fa circa i volatili, inconsapevolmente responsabili della distrazione di Amelio, dice molto non solo sulla loro condizione fisica ed esistenziale, ma anticipa altresì i puntelli ideologici sui quali si regge l'intera operetta: «Sono gli uccelli naturalmente le più liete creature del mondo» (Leopardi 1998, 367). Molto importante evidenziare in questa frase sia l'avverbio («naturalmente») che l'aggettivo («liete») e la specificazione della sfera d'influenza («del mondo»), indicanti rispettivamente la prospettiva naturalistica entro la quale è condotto il discorso, l'accento posto sulla felicità pura, ovvero sgombra da scorie civili e, infine, la portata universale di tale stato. Peculiare caratteristica della letizia provata dagli uccelli è inoltre, rispetto agli altri animali, quella di manifestarla al di fuori, rendendola evidente a tutti attraverso i loro movimenti incessanti, il loro aspetto fisico e i suoni che essi emettono:

⁵ Prete continua: «Un pensiero che nel cuore tragico non rinuncia alla leggerezza dell'illusione, nel gelo del nulla sa accogliere le parvenze di immagini perdute per sempre» (Prete 2019, 60).

Gli uccelli per lo più si dimostrano nei moti e nell'aspetto lietissimi; e non d'altro procede quella virtù che hanno di rallegrarci con la vista, se non che le loro forme e i loro atti universalmente, sono tali, che per natura dinotano abilità e disposizione speciale a provare godimento e gioia: la quale apparenza non è da riputare vana e ingannevole. Per ogni diletto e ogni contentezza che hanno, cantano (ivi, 368)

L'«abilità» e la «disposizione» con le quali gli uccelli provano un diletto sincero sono qualità innate, cioè attivate per inclinazione genetica e predisposizione naturale. Essi identificano nel canto la massima espressione di questo naturale modo di essere e su ciò fondano comunità autosufficienti, armoniose e felici. L'allegria che spandono in aria questi animali contenti è direttamente proporzionale al loro grado di gioia – «e quanto è maggiore il diletto o la contentezza, tanto più lena e studio pongono nel cantare» (*ibid.*) –, il quale si mostra sensibile ai mutamenti cronologici e meteorologici, in una sorta di perfetto accordo tra esteriorità e interiorità. Sono altresì attirati dalla bellezza dei paesaggi, la quale procura un piacere estetico accostabile a quello umano⁶, ma certo da interpretare, in ultima istanza, con il *topos* retorico-figurativo del *locus amoenus*, tipico di determinata lirica trasognante che Leopardi dall'antico ricodifica in funzione moderna. Sennonché, nell'imbastire un successivo paragone sia con gli altri esseri viventi (che l'autore chiama genericamente «animali», cioè 'esseri viventi dotati comunque di un'anima'), sia con gli uomini, pur restando il parametro quello stesso dell'amenità, il discorso passa da un piano estetico a uno d'ordine etico e sociale:

Laddove gli altri animali, se non forse quelli che sono dimesticati e usi a vivere cogli uomini, o nessuno o pochi fanno quello stesso giudizio che facciamo noi, dell'amenità e della vaghezza dei luoghi. E non è da meravigliarsene: perocché non sono dilettrati se non solamente dal naturale. Ora in queste cose, una grandissima parte di quello che noi chiamiamo naturale, non è; anzi è piuttosto artificiale (ivi, 370)

Il riferirsi al «noi» per ciò che concerne l'insieme del consorzio umano e l'utilizzo degli aggettivi «dimesticati» e «usi» sono elementi emblematici. Il «noi» dà infatti una visione parziale delle cose; mentre l'idea di un accostarsi volontario da parte degli uccelli ai costumi sociali umani è indice di una manifesta superiorità culturale da parte loro, che consiste anche nell'accoglienza del diverso da sé. Si tratta di spunti che potrebbero chiamare in causa precedenti notazioni zibaldoniane, proprio sul concetto di progressivo adattamento degli uomini in forme aggregate, ancorché imperfette, di 'società stretta', le quali però lo allontanano dalla serena perfezione e dall'originaria felicità insite in uno stato di natura: sicché conformandosi, sebbene si avvicini a tangibili percorsi di

⁶ «Anche si rallegrano sommamente delle verzure liete, delle vallette fertili, delle acque pure e lucenti, del paese bello. Nelle quali cose è notevole che quello che pare ameno e leggiadro a noi, quello pare anche a loro» (ivi, 369-370).

incivilimento, l'uomo è destinato a diventare comunque la più infelice di tutte le creature. Così, infatti, si legge nello *Zibaldone*:

Ma l'eccessiva, o diciamo meglio, la suprema conformabilità e organizzazione dell'uomo, che lo rende il più mutabile e quindi il più corruttibile di tutti gli esseri terrestri, lo rende eziandio per conseguenza il più infelicitabile [...] cioè lo rende il più disposto a potersi, e più d'ogni altro essere, allontanare dal suo stato naturale, e quindi dalla sua propria perfezione, e quindi dalla sua felicità (Leopardi 2014, 1831)

Di contro, gli uccelli, da esseri liberi quali sono, ostentando una certa «animalità domestica, mansueta e felice [...] che sta a indicare una fase di civilizzazione media ancora vicina alla libera corporeità e aliena da eccessiva “speculazione”» (D'Intino 2009, 63-64), scelgono di sostare dalle parti della (pre)civiltà buona, mitica, primitiva: quella in cui è ancora esaltato, virgilianamente, un aureo momento di conciliazione equilibrata tra uomo e ambiente, esplicito nel lavoro dei campi; un'attività che preserva, in qualche modo, dal ben più violento avvento della barbarie rozza e incivile:

come a dire, i campi lavorati, gli alberi e le altre piante educate e disposte in ordine, i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili, non hanno quello stato né quella sembianza che avrebbero naturalmente [...] Dicono alcuni, e farebbe a questo proposito, che la voce degli uccelli è più gentile e più dolce, e il canto più modulato, nelle parti nostre, che in quelle dove gli uomini sono selvaggi e rozzi; e concludono che gli uccelli, anco essendo liberi, pigliano alcun poco della civiltà di quegli uomini alle cui stanze sono usati. O che questi dicano il vero o no, certo fu notevole provvedimento della natura l'assegnare a un medesimo genere di animali il canto e il volo; in guisa che quelli che avevano a ricreare gli altri viventi fossero per l'ordinario in luogo alto; donde ella si spandesse all'intorno per maggiore spazio, e pervenisse a maggior numero di uditori (Leopardi 1998, 370-371)

In realtà, come suggerisce il nodo ideologico dell'intera operetta, la dimensione prediletta dai volatili non è l'idilliaco borgo di campagna o quello cittadino, bensì l'aria e precisamente quell'indefinito «luogo alto» dal quale essi possono avere ampia visuale sulle cose che stanno al di sotto e prospettare così un coinvolgimento notevole anche da parte degli altri esseri viventi. Specialmente riguardo quelle qualità nelle quali, da creature perfette, sono soliti applicarsi: il canto e il volo.

Prima di esaminare la dimensione relativa al suono, importanti sono i significati da attribuire alla levitazione, di fatto molto mobile, degli uccelli. Si tratta di un preciso posizionamento teorico, di una consapevole angolazione prospettica che ha diverse implicazioni culturali e letterarie. Il vedere dall'alto comporta certamente uno sguardo più nitido sulle cose, più obiettivo sui fatti del mondo. La visione ad ampio raggio, così come l'osservazione d'insieme, lungi dall'essere approssimativa o miope, rivela piuttosto una precisione straordinaria, fuori dal comune. Ciò comporta però l'intromissione di un certo senso del relativo, in quanto sia gli oggetti che i luoghi messi a fuoco da una

specola sopra-elevata non sono percepiti secondo le loro reali dimensioni, ma appaiono piccoli e distanti. Come non ricordare a tal proposito, volendo sostare in ambito naturalistico-filosofico, la Prefazione al primo libro delle *Naturales quaestiones* di Seneca, in alcuni passi della quale si dice che l'animo umano perviene sul serio a una completa maturazione etica e intellettuale solo dopo essersi innalzato al di là della misera contingenza terrena. Dopo avere cioè sperimentato la vista dall'alto, nulla sarà più valutato come prima e ogni bene materiale prodotto sulla terra, ogni costruzione culturale umana, comprese coltivazioni e conquiste di terre, ottenute tramite conflitti, apparirà ridicola; visto e considerato che la terra dall'universo sembra solo un piccolo punto⁷. La voluta, metaforica, *deminutio* del nostro pianeta, intesa sia in senso fisico che morale, arriverà fino a Dante. In un celebre passo di *Paradiso* XXII, al verso 151, l'autore della *Commedia*, attingendo al palinsesto senecano, mediato a sua volta sia dal Cicerone del *Somnium Scipionis*, e soprattutto da Boezio (*De consolatione philosophiae*), definisce la Terra come «L'aiuola che ci fa tanto feroci» (cfr. Traina 1975, 305-335); questo, appunto, una volta che Beatrice invita il poeta pellegrino a riconsiderare il globo, con tutti i suoi mali e tutti i suoi (dis)valori, alla luce del percorso di ascensione spirituale da lui compiuto fin lì. Leopardi considera invece il punto di vista alto degli uccelli, oltre che emblema di una vista acuta e penetrante, come paradigma di una vitalità pura e come bisogno estremo di un tragitto di alterità (Lonardi 1998, 97) che tende alla perfezione etica.

Per ciò che concerne la seconda qualità, il canto, esso non è affatto mera riproduzione meccanica di suoni per fini comunicativi e relazionali – «non dalla soavità de' suoni, quanta ella che sia, né dalla loro varietà, né dalla convenienza scambievole» (Leopardi 1998, 372) –, ma diretta effusione di uno stato di felicità che partecipa, contemporaneamente, della natura della musicalità in sé e del cinguettio degli uccelli in particolare. Uno stato prodotto in seno a una piacevolezza estrema e a un bene interiore realmente sentiti: «ma da quella significazione di allegrezza che è contenuta per natura, sì nel canto in genere, e sì nel canto degli uccelli in ispecie» (*ibid.*). Tra l'altro l'identità voce-canto, riferita agli uccelli, non è proprio neutra in termini semantici, ma è intrisa di

⁷ I passi in merito dalle *Naturales quaestiones* sono i seguenti (si riporta il testo direttamente nella traduzione di Vottero): «[7] L'anima raggiunge la perfezione e la pienezza del bene che è proprio della condizione umana allorquando, avendo calpestato ogni forma di male, si volge verso l'alto e penetra profondamente nel seno della natura. Allora, quando si aggira libera là in mezzo agli astri, gioisce nel deridere i pavimenti dei ricchi e tutta quanta la terra con il suo oro [...] [8] Essa non può disdegnare portici, soffitti a cassettoni candenti d'avorio, boschetti artificiali sapientemente sfrondatai e acque deviate dal loro corso per introdurle nei palazzi, prima di aver percorso tutt'intorno l'intero universo e aver detto a se stessa (guardando dall'alto in basso l'orbe terraqueo angusto e coperto per gran parte dai mari, con vaste regioni incolte pur nelle terre emerse e con zone o torride o glaciali): "È tutto qui quel punto che vien diviso fra tanti popoli col ferro e col fuoco? [9] Oh, quanto sono ridicoli i confini posti dagli uomini!"» (Seneca 1989, 213-215).

tutta una stratificazione linguistico-letteraria proveniente dal mondo antico, nello specifico da quello greco (Bettini 2018, 52 e 55-59).

Gli uccelli quando cantano sono inoltre simili (ma non identici, si badi) agli uomini quando ridono. Il paragone è incentrato sul fatto che oggetto di entrambe le esternazioni (riso per gli uomini, canto per gli uccelli) è l'espressione di uno stato di pura gioia (negli uccelli) o di momentanea allegria (negli uomini). Il riso umano in realtà è diverso; o diversa ne è, quanto meno, la genesi. Scrive infatti Leopardi che ridere è una qualità che l'uomo possiede assieme alla ragione e che questo lo differenzia in generale dagli altri animali. Sennonché il poeta di Recanati definisce poco dopo «mirabile», ossia paradossale e straordinario, l'uso che l'uomo fa di questa peculiare facoltà. Il paradosso consiste nel fatto che il riso (maturato a seguito di certe acquisizioni della coscienza) è una sorta di momentaneo e voluto *excessus mentis*, vale a dire «una specie di pazzia non durabile o pure di vaneggiamento e delirio» (Leopardi 1998, 373) che l'uomo adopera e in cui si rifugia quando si rende conto dell'assoluta infelicità della vita e della conseguente vanità di ogni bene; o quando, desiderando infinitamente, non riuscendo a carpire i piaceri terreni, perviene a un perpetuo stato di rassegnazione e tristezza. Da questo punto di vista il riso, che in altre riflessioni e opere leopardiane costituirà la vera arma ironica da sfoderare contro le strettoie del vero e delle finzioni progressiste proprie della società civile, si configura piuttosto come un potente antidoto, un *phàrmakon* temporaneo che anestetizza l'animo dalle tribolazioni e dalle angosce del vivere quotidiano. Inoltre, chiedendosi l'origine del riso umano e accennando appena un *excursus* cronologico, Leopardi, per bocca di Amelio, scrive che nella storia delle civiltà antropiche il riso non solo segue il pianto, ma diviene un vero *usus tribus*, cioè un gesto sociale che si apprende dopo la nascita e in seguito si tramanda per imitazione nell'ambito di una comunità familiare, come testimonia, a margine, anche la citazione dalle *Bucoliche* di Virgilio⁸. Marcando questa sottile differenziazione tra canto e riso, si sta affermando nel discorso leopardiano una voluta opposizione tra naturalezza e artificialità⁹, nella misura in cui i

⁸ «Onde io sono di opinione che il riso, non solo apparisse al mondo dopo il pianto, della qual cosa non si può fare controversia veruna; ma che penasse un buono spazio di tempo a essere sperimentato e veduto primieramente. Nel qual tempo, né la madre sorrisesse al bambino, né questo riconoscesse lei col sorriso, come dice Virgilio» (Leopardi 1998, 374). Nelle note di commento al testo Galimberti spiega infatti che si tratta del seguente verso: «Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem» (*Buc.* IV, 60).

⁹ Se a questa dicotomia oppositiva artificio-natura si sovrappone quella riso-canto, non si può non concordare con Matteo Palumbo, il quale scrive che, nell'ambito di ben consolidate riflessioni leopardiane sul riso e sulla differenza tra uomo e animale, «il canto permane delegato a dire l'armonia del cosmo, il riso invece condannato a rappresentare la vanità dei desideri e dei piaceri mai appagati. Si tratterebbe, perciò, di un'irriducibile opposizione, piuttosto che di una omologia [...] Sia pure con queste distinzioni, nondimeno gli uccelli acquistano, nell'*Elogio*, una loro realtà e consistenza. Conservano uno statuto di autenticità che, sebbene contrastato da più generali e disperate cognizioni, vanta, per così dire, una propria legittima presenza» (Palumbo 2000, 64-65).

volatili appartengono alla prima e gli uomini alla seconda, poiché questi ultimi costruiscono *ad hoc* gli usi e i costumi di cui hanno bisogno. Comportamenti che invece negli uccelli avvengono senza alcuna mediazione razionale. Tuttavia la dimensione artificiale non sempre lega l'uomo allo stato di civiltà evoluta. Tra gli uomini sono infatti contemplate varie attività o abitudini create sì ad arte, pur essendo però in mezzo a contesti primitivi, rozzi o barbari. Anzi, proprio per rispondere a certi istinti o bisogni primari, l'uomo fabbrica da sé argini alla propria sofferenza. Questa è dettata da un'infelicità di cui è sempre più consapevole con l'avanzare del tempo. Tra tali rimedi, in qualche modo legati al riso, vi è lo stato d'ebbrezza. L'uomo sperimenta nel consumo di bevande auto-prodotte (tra le quali la più antica è certamente il vino) il necessario oblio che dissolve i travagli dell'anima senziente. Il riso che ne deriva, proprio perché pensato *per intervalla vitae*, costituisce il lato selvaggio e poco abituale, dionisiaco, soporifero e strumentale, che lenisce il perpetuo dolore dell'esistenza e sfalda così la fatica del pensiero razionale profondo. Non si tratta dunque del riso filosofico ben integrato con la mondanità, o di quello di Filippo Ottonieri, caratterizzato dall'estro comunicativo e da un volere conciliare sullo stesso piano corrosione e misura (Prete 1998, 377-380); né tanto meno si tratta del ridere ponderato, inteso come «conforto» e «profitto», che in un'altra operetta morale Eleandro proporrà al suo interlocutore Timandro: un riso nato dalla dura, oggettiva, constatazione dei mali presenti nel mondo. Si è piuttosto di fronte a una puntuale sospensione alogica dei sensi, necessaria a sperimentare la felicità solo in stati di incoscienza, simili alla morte o al sonno, la cui cifra comune è appunto la dimenticanza (Benvenuti 2001, 70). Non c'è insomma ancora, a questa altezza cronologica, mentre cioè Amelio-Leopardi compone *l'Elogio*, alcun significato ironico e, assieme, di amaro, lucido disincanto universale. Questo perché la storia del riso umano – cioè il racconto di come progressivamente l'ilarità, più o meno consapevole, abbia sostituito ben più alti valori – è una storia di degradazione morale *in fieri* tutta ancora da elaborare e scrivere. Ecco spiegato il breve intarsio digressivo o, meglio, metanarrativo¹⁰, in cui Amelio annuncia di volersi impegnare nella stesura di un trattato sulle varie implicazioni sociali e culturali del riso nelle comunità umane. Si tratta non a caso di un intervento che il filosofo in questione (e con lui lo stesso Leopardi)

¹⁰ Commentando l'incoerenza semantica nella quale ricade il discorso leopardiano sul riso all'interno dell'*Elogio*, in merito alla sua natura razionale-irrazionale, e tenendo sempre conto del contesto metaforico in cui matura la scrittura del personaggio Amelio, ossia uno scrivere nato per consapevole distrazione da un eccessivo rigore dialettico, D'Intino parla di un'incoerenza voluta e strutturale, specchio cioè dello stesso *usus scribendi* portato avanti dal filosofo neo-plotiniano. In questo senso, scrive il critico, «il significato profondo, e forse inconsapevole, di questo intarsio sarebbe dunque di carattere metanarrativo; esso ci dice qualcosa su Amelio, e sul suo stile compositivo [...] se il primo gesto di Amelio è quello di lasciarsi distrarre dalla lettura, e dalla lettura, lo abbiamo visto, di testi platonici; e il suo trattato non è che l'elogio di quegli esseri distratti e poco concentrati che sono, appunto, gli uccelli, come potrebbe comporre un testo coerente e dotato di perfetta struttura logico-discorsiva?» (D'Intino 2009, 64-65).

non scriverà mai, proprio perché il suo, a differenza degli uomini primitivi di cui parla, sarà metaforicamente un arresto dettato non dall'ebbrezza artificiale, momentanea, bensì da una più importante, ancorché vagheggiata, sottrazione di peso data dalla leggerezza poetica e sostenuta dall'afflato dell'immaginazione.

Pur nondimeno, tutto ciò che viene costruito ad arte per fronteggiare i bisogni materiali individuali o le agnizioni dell'anima può ricadere nel terreno di una pre-civiltà non ancora matura; o, in ogni caso, non in grado di procurare quella giusta gioia collettiva che funga da basamento per comunità organicamente coese e felici. Gli uccelli, al contrario, rappresentano un mondo altro, proprio in quanto fondato su oggettive condizioni naturali che equilibrano il rapporto tra vita estrinseca e vita interiore. Il vero nocciolo della questione, che da un versante antropologico-morale si apre verso spunti di matrice politica, a patto di intendere quest'ultimo aggettivo come critica all'umano agire, è allora dato da un'altra serie di diadi: esse risultano fondamentali per comprendere non soltanto il senso e il ruolo dell'uomo nel mondo, del suo, presunto, cammino inarrestabile verso un incivilimento di tipo migliorativo, ma anche per interrogarsi circa la natura degli esseri viventi nello stabilire durature società.

Una prima significativa alternanza, per la quale si potrebbero avanzare interpretazioni di tipo politico, è quella che si pone tra pubblico e privato, ossia, fuor di metafora, tra ciò che è comunitario e ciò che resta avvitato alla mera dimensione individuale. Scrive Leopardi nel testo:

Ora conchiudendo del canto degli uccelli, dico che imperocché la letizia veduta o conosciuta in altri, della quale non si abbia invidia, suole confortare e rallegrare; però molto lodevolmente la natura provvede che il canto degli uccelli, il quale è dimostrazione di allegrezza e specie di riso, fosse pubblico; dove che il canto e il riso degli uomini, per rispetto al rimanente del mondo, sono privati: e sapientemente operò che la terra e l'aria fossero sparse di animali che tutto dì, mettendo voci di gioia risonanti e solenni, quasi applaudissero alla vita universale, e incitassero gli altri viventi ad allegrezza, facendo continue testimonianze, ancorché false, della felicità delle cose (Leopardi 1998, 376)

Il procedimento resta sempre il medesimo: si parla delle caratteristiche degli uccelli per centrare, come contraltare sbiadito, l'imperfetto bersaglio umano. Quella delle creature alate non è un'attività per la quale viene serbato da parte degli altri esseri un rancore invidioso dettato dalla mancanza, ma un positivo conforto, un gratuito *beneficium* del quale, messe da parte le componenti egoistico-negative, possono godere tutti. Ecco perché, a differenza del riso umano, il canto degli uccelli è per sua natura pubblico, ossia allargato a una compartecipazione quanto più corale e maggioritaria, addirittura con capacità di propagazione egemonica se non globale («quasi applaudissero alla vita universale, e incitassero gli altri viventi ad allegrezza»). Si è in presenza dunque, sempre per innata predisposizione naturale, di uno sguardo attivo, ampio e aperto, che non è soltanto quantitativo, bensì qualitativo (gli altri producono infatti testimonianze «false» della felicità: in questo passaggio si inferisce,

per differentiam, che quella degli uccelli sia una letizia vera). Un'apertura soprattutto di tipo mentale e proprio per questo in grado di abbattere le conseguenze paralizzanti del ripiegamento in sé, che qualche riga più avanti Leopardi chiamerà «noia». Ma come intendere però, in tale specifico contesto, quest'ultimo termine che nel mondo poetico del Recanatese è latore di più significati? E qui viene in aiuto l'altra importante dicotomia ideologica connessa alla biforcazione uomo-uccello: mobilità/quiete.

Se il primo lemma della coppia per gli uccelli significa continuo movimento, cambiamento costante di luoghi – ma anche libero e spensierato esercizio di *varietas* conoscitiva, oltre che intelligente assuefazione metaforica ad abitare costantemente la cittadinanza plurale del mondo e vedere lo stesso da angolazioni molteplici, pensando in maniera democratica e relativa – di contro, l'immobilismo umano è la conseguenza, più o meno diretta, del soddisfacimento di un singolo bisogno materiale, privato e immediato. Come dire: un *hortus conclusus* in cui ci si accontenta dell'*hic et nunc*, spegnendo sul nascere qualsivoglia lungimiranza in termini di *curiositas* immaginativa o di azione sul futuro. Il desiderio e l'immagine di quello che si spera, ma ancora non c'è, vengono dissolti sul nascere proprio per il cieco rimestare su una dimensione meramente individualistica e legata al presente:

Cangiano luogo ad ogni tratto; passano da paese a paese quanto tu vuoi lontano, e dall'infima alla somma parte dell'aria, in poco spazio di tempo, e con facilità mirabile; veggono e provano nella vita loro cose infinite e diversissime; esercitano continuamente il loro corpo; abbondano sopraffatto della vita estrinseca. Tutti gli altri animali, provveduto che hanno ai loro bisogni, amano di starsene quieti e oziosi [...] Così l'uomo silvestre, eccetto per supplire di giorno in giorno alle sue necessità, le quali ricercano piccola e breve opera; ovvero se la tempesta, o alcuna fiera, o altra siffatta cagione non lo caccia; appena è solito di muovere un passo: ama principalmente l'ozio e la negligenza: consuma poco meno che i giorni intieri sedendo neghittosamente in silenzio nella sua capannetta informe; o all'aperto, o nelle roture e caverne delle rupi e dei sassi. Gli uccelli, per lo contrario, pochissimo soprastanno in un medesimo luogo; vanno e vengono di continuo senza necessità veruna (*ibid.*)

Lo speciale cosmopolitismo etico-esistenziale degli uccelli, misurato sulle grandi distanze e direzionato dal basso verso l'alto, si avvale di una pratica esperienziale multipla («veggono e provano nella vita loro cose infinite e diversissime») che li porta verso una saggezza politica superiore rispetto al comune sentire. Loro, per natura creature che incarnano l'alterità, sono aperti al confronto e al dialogo con l'altro, con ciò che potenzialmente appare illimitato. Il loro «cor», come dire, non «si spaura» di fronte alla possibilità di praticare, anche con i sensi, l'infinito («esercitano continuamente il loro corpo»). Vivono sul serio una vita felice e spensierata, in quanto libera dal bisogno, fuori dall'ordinaria realtà fatta da siepi sociali e culturali. La loro azione è del tutto indipendente, quasi anarchica. All'opposto, l'unica mobilità che può permettersi l'uomo è – come quella dell'*Islandese* nell'omonima operetta morale – la

frenetica corsa per sfuggire ai mali della natura, la spasmodica ricerca per la salvezza e la perpetuazione della propria specie. Diversamente, cioè senza questa accanita concitazione, l'uomo si adagia in uno stato di assoluta immobilità, dopo essersi accontentato di piccole situazioni immanenti che sopperiscono alle varie mancanze che gli si presentano nel quotidiano. Attanagliato da questa schiavitù delle necessità, egli si crogiola così nel basso materialismo, tra ozio e negligenza¹¹.

Il moto dei volatili infine, correlato molto da vicino a quella loro «vispezza», «agilità», «prestezza», rappresenta tutto ciò che l'uomo del secolo decimonono non è e invece – sembra suggerire tra le righe il poeta – dovrebbe essere: un viaggiatore instancabile, pronto a mettersi sempre in discussione e a sottoporre a critica le proprie, presunte, certezze. Un esploratore politico attento alle prerogative di tutti, che abbia uno sguardo sul serio aperto. Che sia predisposto, senza filtri o orpelli retorici, all'intraprendenza perpetua dettata dal vero sentire e dal «caro immaginar».

E per questa via ci si inoltra nell'ultimo, importante, snodo argomentativo che svolge l'operetta e che conduce, in parallelo, verso un altro peculiare concetto leopardiano, elaborato in tante pagine dello *Zibaldone*: l'immaginazione feconda prodotta dai fanciulli. Concetto che qui, nell'*Elogio*, risulta però palesemente embricato alla meravigliosa qualità della leggerezza, a sua volta specchio dello stesso linguaggio poetico. In un allusivo crescendo semantico Leopardi attribuisce quindi agli uccelli le qualità che dovrebbero possedere i veri poeti: affrontare le anguste chiusure, gli imbrigliamenti del mondo con mobile leggerezza e con «un grandissimo uso di immaginativa». In questa parte finale del testo, soffermandosi su questioni di natura letteraria e aggiungendole a quelle già viste relative a filosofia, antropologia e politica, il poeta conclude il suo *Elogio* e si abbandona a un desiderio ultimo, a una speranza che in quanto tale dilata l'orizzonte percettivo rispetto al consueto e coincide con il polimorfico segno lirico. Si può dire anzi che al filosofo subentra il poeta. La scrittura, ancorché sagomata sulle caratteristiche degli uccelli, lascia il posto allo slancio fantastico e al salto onirico. E in questo spazio di virtuale metamorfosi sperimenta, almeno in potenza, le forme dell'inedito. La vista dall'alto, unita alla mobilità estrema, consente di cogliere l'essenza medesima della molteplicità. Quest'ultima poi è realmente vissuta con energica vivacità, pienezza visionaria, spirito svagato e leggero: tutte determinazioni dinamiche proprie, appunto,

¹¹ Aloisi, che in un recente studio ha vagliato alcune presenze leopardiane nell'opera di Agamben, scrive che quiete e ozio, riferite agli uomini, sono ancora da intendere come parti di un sistema ciclico, operoso. Al contrario, la vera inoperosità, in questo senso, «è, semmai, quella rappresentata dagli uccelli che, sospesa ogni opera e ogni finalità estrinseca, 'usano il volare per sollazzo', cioè senza alcun fine esterno al piacere stesso di volare [...] il vagabondare spensierato degli uccelli si oppone non solo al riposo degli altri animali, ma anche al movimento affannoso del 'pastore errante', del 'vecchierel', o dell'Islandese', le cui peregrinazioni sono funzione dell'inquietudine e dell'insoddisfazione, e producono fatica» (Aloisi 2017, 287).

della fanciullezza¹². Gli uccelli però, a differenza degli umani reali, e forse come il personaggio *Peter Pan*, nato dalla penna di James Barrie, restano bambini per sempre e in questa magica sospensione temporale non conoscono lo sviluppo regressivo che conduce invece gli uomini verso una maturità civile, ma infelice. Un'infelicità che negli esseri umani matura proprio perché essi hanno fatto esperienza dell'*acerbo vero*¹³. Rimanere fanciulli non modifica, certo, la concretezza della realtà esterna, i mali dell'animo o le calamità della natura, ma consente almeno di tollerarle in maniera del tutto atarassica e con atteggiamento libertario, alimentando cioè la speranza utopica di un altro mondo possibile. È in questo senso – commenta Palumbo – che «l'intero *Elogio degli uccelli* diventa la visione di un sogno» (Palumbo 2000, 69). Se anche l'uomo, nel suo cammino, riuscisse ad adoperare, almeno in parte, questo tipo di immaginativa «ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca» (Leopardi 1998, 380), allora potrebbe godere pienamente di quelle utilità, bontà, e gratuità donate dalla natura tramite la condizione infantile, senza incappare nelle negatività avallate da un pensiero speculativo troppo netto e profondo. E riuscirebbe così a sopportare meglio tutto il peso della sua stessa esistenza: «I beni della quale età fossero comuni alle altre, e i mali non maggiori in questa che in quella; forse l'uomo avrebbe cagione di portare la vita pazientemente» (ivi, 381-382). La modalità ottativa con cui Leopardi costruisce il discorso lo porta a condurre un ultimo ragionamento sui limiti umani in rapporto alla perfezione degli uccelli. Quest'ultima negli abilissimi volatili è il risultato di un armonioso consorzio di diverse qualità, tra le quali spiccano vista, udito e moto, che concorrono tutte insieme a definire l'essenza stessa della vita.

A completamento del quadro emerge inoltre, a differenza di quanto avviene, per esempio, nei vari popoli o nelle varie specie che abitano le diverse nazioni, un'equilibrata capacità di adattamento climatico che porta gli uccelli a non farsi condizionare nei loro costumi, o nelle loro inclinazioni, da temperature fredde o calde: ciò in quanto, grazie alla disinvolta mobilità, migrando, le attraversano simultaneamente tutte. Descritta in questi termini la perfezione è dunque sia un oggetto del desiderio, ovvero rappresentazione di una meta esteriore verso cui tendere, sia un atto concreto, praticato e connesso all'interiorità. Consapevole di non potere raggiungere, da uomo, uno stato simile, Amelio sogna allora la leggerezza corporea, la progressiva sottrazione di gravità, la levità armonica,

¹² «La mutevolezza dei percorsi aerei, lo spostarsi per puro diletto attraverso spazi illimitati, la preferenza per il moto e l'insofferenza alla quiete [...] indicano un'analogia piena con l'anima infantile. Anzi, proprio definendo la capacità immaginativa, Leopardi trasforma la simmetria in coincidenza, e i termini del confronto possono reciprocamente invertirsi» (Palumbo 2000, 69).

¹³ In altri termini, «l'elogio della leggerezza e della spensieratezza degli uccelli, tutto giocato sulla contrapposizione tra immobilità e moto, ovvero tra malinconia e allegrezza, descrive un'esperienza destinata a rimanere preclusa all'uomo, o meglio, converrà precisare, all'uomo adulto, giacché i fanciulli abbondano della positiva vitalità e vigore immaginativo che caratterizzano gli uccelli» (Benvenuti 2001, 79).

desiderando, come il pastore del *Canto notturno*, ai versi 133-134, «Forse s'avesse io l'ale / da volar su le nubi», la metamorfosi temporanea in un uccello. Ciò è possibile solo grazie al filtro figurativo lirico, cui la sua scrittura, che fino a questo momento ha rappresentato comunque, seppure in toni estravaganti, un flusso del pensiero, adesso si abbandona. Ecco allora che la leggerezza, intesa come estremo atto di divaricazione dal contingente, è metafora di svelamento conoscitivo in forma lirica, ovvero di poesia che si esprime imprevedibilmente *sub specie fabulae*. In questo senso l'operetta ha una conclusione letteraria e, per questo, anche ideologica. In un mondo dominato dalla lingua della comunicazione, dalla frenesia dei calcoli, dalle invenzioni tecnico-scientifiche, il volo simboleggia l'esaltazione di un atto poetico divergente e insubordinato, ossimoricamente profondo pur nella sua originale e consustanziale leggerezza, non piegato ad alcun finalismo esterno¹⁴.

Nelle ultime righe la figura del filosofo neoplatonico, restando meravigliato dal suo stesso elogio appena compiuto in favore degli animali, palesa dunque i suoi *desiderata* umani, ricorrendo al *topos* onirico e letterario della trasformazione. La citazione di Anacreonte, da tale punto di vista, è esemplare, perché oltre a indicare nella lirica erotica antica il preciso palinsesto di riferimento, richiama una tipologia poetica legata ai sensi e ai gesti umani: come indicato, del resto, dai verbi direttamente scaturiti dagli strumenti oggetto della mutazione – «in ispecchio per esser mirato continuamente da quella che egli amava, o in gonnellino per coprirla o in unguento per ungerla» (Leopardi 1998, 383). Da questa concezione però si vuole prendere definitivamente congedo: la conversione agognata da Amelio è infatti quella in un altro essere vivente – «io vorrei per un po' di tempo essere convertito in un uccello» (ivi, 384); una metamorfosi di fatto fisica, corporea, ma implicante altresì una sorta di parallela e straordinaria metempsicosi dell'animo, in grado di coinvolgere quindi emozioni e sensi – «per provare quella contentezza e letizia della loro vita» (*ibid.*).

Al di là del filtro metaforico, l'immagine finale del 'filosofo-poeta-uccello' allude a un distacco formale (e ideologico) da certa normatività stilistica, da determinati imbrigliamenti retorico-culturali e si rende pertanto emblema del medesimo comporre leopardiano, che mostra di avere assunto il vero razionale proprio della filosofia e di averlo traslato, a livello figurativo, in finzioni e immagini poetiche che preannunciano gli spazi del moderno¹⁵.

¹⁴ «Una forma di scrittura dall'andamento poetico e divagante, in cui si trova dissolta ogni finalità argomentativa o dimostrativa propria del pensiero e del linguaggio logico-razionale» (Aloisi 2017, 289).

¹⁵ Riprendendo i contenuti metaforici e letterari presenti nell'operetta in questione, ha scritto Flora Di Legami che «la relazione fra canto e vista dall'alto, propria degli uccelli, pone con levità metaforica, ancora una volta, il nucleo ideativo da cui si generano meditazioni e fantasie in Leopardi: una lontananza che implica uno sguardo duplice, fisico e mentale, con cui scrivere della gravità dei pensieri e della leggerezza ammalianti del canto e della gioia naturale del riso».

Infine, tornando alla questione ricettiva e compositiva dalla quale si era partiti, un'operazione del genere è politica nella misura in cui riguarda la scrittura delle stesse *Operette morali*. Un libro “terribile”, per certi aspetti enigmatico e anti-sistema, dove la corrosione, il sarcasmo, l'ironia nei confronti dei costumi, la decostruzione dell'antropocentrismo positivo e razionale, passano sia dalla minuta descrizione di ciò che è *altro*, relativo, ingannevole – ma, al contempo, naturale – sia dalla sperimentazione, tramite dense modulazioni metaforiche, di un'inedita e spassionata forma di felicità in grado di conoscere ad ampio raggio la pienezza del mondo.

Riferimenti bibliografici

Testi

- Leopardi, Giacomo, 1993. *Disegni letterari*, in Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, Firenze, Sansoni, 2 voll.
- Leopardi, Giacomo, 1998. *Operette morali*, a cura di Cesare Galimberti, Napoli, Guida.
- Leopardi, Giacomo, 2009. *Canti*, edizione critica a cura di Emilio Peruzzi, Milano, Bur-Rizzoli, voll. 2.
- Leopardi, Giacomo, 2014. *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori.
- Lucio Anneo Seneca, 1989. *Questioni naturali*, a cura di Dionigi Vottero, Torino, Utet.

Studi critici

- Aloisi, Alessandra, 2017. «Elogio dell'inoperosità. Agamben e Leopardi», *Italian studies*, 72 (3), 282-291.
- Aloisi, Alessandra, 2018. «La filosofia», in D'Intino, Franco / Natale, Massimo, *Leopardi*, Roma, Carocci, 101-123.
- Benvenuti, Giuliana, 2001. *Un cervello fuori moda. Saggio sul comico nelle Operette morali*, Bologna, Pendragon.
- Bettini, Maurizio, 2018. *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Roma, Carocci.
- Cellerino, Liana, 1992. «L'ironia delle “Operette Morali”», in Cellerino, Liana,

E sui risvolti politici che è possibile leggere in questa, così come in altre *Operette morali*, continua ancora la studiosa affermando che «il valore dell'esperienza poetica non si lascia imprigionare in un cerchio di positivo razionalismo, travolge lo schema di arte piegata ad esigenze immediate e conferma, dà forza, con il volo alto degli uccelli, un'originale poetica della distanza, ma anche la possibilità di sottrarsi alle contingenze del reale per via di immagini poetiche, di favole e forme indefinite» (Di Legami 2004, 137).

- Sentieri per capre. Percorsi e scorciatoie della prosa d'invenzione morale*, L'Aquila, Japandre, 72-95.
- D'Intino, Franco, 2009. *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio.
- Di Legami, Flora, 2004. *Finzioni e figure nelle "Operette morali" di Leopardi*, Palermo, Kalos.
- Guglielmi, Guido, 2011. *Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*, Lecce, Manni.
- Lonardi, Gilberto, 1998. «Alter ridebat... flebat alter: a proposito di Democrito/ Eraclito in Leopardi», in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*: atti del 9 Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 97-106.
- Prete, Antonio, 1998. «La "storia del riso" di Amelio filosofo solitario», in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*: atti del 9 Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 375-384.
- Prete, Antonio, 2000. «Apparenza, finitudine, leggerezza. Sulle "Operette morali"», in *Giacomo Leopardi, Poesia, Pensiero, ricezione*: atti del Convegno internazionale (Barcellona, 1998), Insula, Barcellona, 15-24.
- Prete, Antonio, 2010. «Le *Operette morali*: un libro poetico, ovvero morale», introduzione a G. Leopardi, *Operette morali*, Milano, Feltrinelli, 5-29.
- Prete, Antonio, 2010. «Sull'antropologia poetica di Leopardi», in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*: atti del 12 Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 23-26 settembre 2008), Firenze, Olschki, 3-9.
- Prete, Antonio, 2019. *La poesia del vivente. Leopardi con noi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Palumbo, Matteo, 2000. «Elogio degli uccelli: riso e animali nelle *Operette morali*», in *Leopardi e lo spettacolo della natura*: atti del Convegno internazionale (Napoli, 17-19 dicembre 1998), Napoli, L'orientale, 57-74.
- Russo, Emilio, 2017. *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino.
- Secchieri, Filippo, 1992. *Con leggerezza apparente. Etica e ironia nelle Operette morali*, Modena, Mucchi.
- Traina, Alfonso, 1975. «L'aiuola che ci fa tanto feroci. Per la storia di un topos», in Alfonso, Traina, 1980. *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, Pàtron, 305-335.

Dümmling: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura

GUY-ETIENNE RIVIER
Università degli Studi di Siena

Ivan lo Scemo è definitivamente perduto, non gli è rimasto più nulla, non può neppure morire. Ivan lo Scemo vince, perché in lui c'è la verità, la verità che vince l'ingiustizia, ogni ingiustizia perirà. Tutte le fiabe sono fatte d'un intreccio di dolore, di paura e di ingiustizia e le districa soltanto la verità.

(Boris Andreevič Pil'njak, *L'anno nudo*)

Abstract

This paper explores the motif of the youngest son/daughter and the fool in the fairy tale, at first focusing on E. Meletinsky's hypothesis in attempt to investigate their common elements, such as being both bearers of a strong otherness. The two motifs are often intertwined and from Meletinsky's point of view it is perhaps possible to hypothesise an explanation. In a second moment, the paper exposes M. Bachtin's theory: the importance of the figure of the fool (often the youngest) in the formation of the novel.

1. *L'Idealizzazione del minore nella fiaba di magia*

Vladimir Propp dichiara in *Morfologia della fiaba* il proprio oggetto di ricerca: «studiare la favola secondo le funzioni dei personaggi. [...] determinare in quale misura queste funzioni siano effettivamente le grandezze costanti, che si ripetono, nella fiaba» (Propp [1928] 1966, 26). Nell'ottavo capitolo, «Attributi dei personaggi e loro significato», l'autore evita una catalogazione

schematica delle caratteristiche bio-sociali (nome, sesso, età, aspetto esteriore, ecc.) in quanto non pertinente al suo lavoro; tuttavia, afferma che una loro analisi permetterebbe un'interpretazione scientifica della fiaba, poiché «l'analisi degli attributi ci conduce ancora a un'altra conclusione assai importante. Se si registrano le forme fondamentali per ogni rubrica e si combinano in una sola favola, questa risulterà avere alla base alcune rappresentazioni astratte» (ivi, 95). In innumerevoli fiabe, miti, leggende e testi sacri (in primis la Bibbia, ma non solo) il protagonista vincente si caratterizza spesso per la giovane età, come minore di una serie di fratelli o sorelle (il motivo del *victorious youngest child* e le sue varianti secondo l'Index Aarne-Thompson). Il figlio minore possiede quasi sempre un elemento di alterità rispetto ai fratelli, sia esso fisico (nella fiaba *Salta nel mio sacco* raccolta da Calvino, ad esempio, il protagonista è il dodicesimo figlio zoppo; spesso è genericamente il più debole, o il più piccolo) o psicologico, in quanto ritenuto stupido, matto o folle (tratto che, in questa sede, verrà meglio analizzato più avanti). Nella tradizione italiana il giovane 'stupido' è più spesso figlio unico (è il caso di *Pietro il pazzo*¹, *Il matto del Tegna*, *Peruonto*² o ancora di *Giufà*³). Occorre precisare che nel caso di una figlia minore, l'elemento di alterità è invece di grado positivo: è spesso la più bella o la più intelligente (nonché la più buona), fatto che rende invidiose le altre sorelle (l'esempio più celebre è *Cenerentola*). Questi due motivi sono infatti a sé stanti, ma molto vicini tra loro, come si vedrà in un secondo momento: comprenderne la vicinanza significa poi capire perché Benjamin (intuitivamente) e Bachtin (sistematicamente) sostengano l'importanza del minore e/o sciocco nella letteratura.

Vari studiosi hanno provato a spiegare l'attributo della giovane età: tra questi, Meletinskij dedica al motivo del minore nelle fiabe un capitolo intero della sua opera prima, *Герой волшебной сказки. Происхождение образа* [L'eroe della fiaba di magia: genesi della figura]⁴. Il saggista russo afferma sin da subito che:

Идеализация младшего в волшебной сказке — социальное явление. Это частное выражение (специфичное для волшебной сказки) демократического протеста против возникающего в период разложения родового строя классового неравенства (Meletinskij 1958, 56)

[L'idealizzazione del fratello minore nella fiaba è un fenomeno sociale. È una particolare espressione – specifica per la fiaba di magia – della protesta democratica contro la disuguaglianza di classe che inizia nel periodo di disfacimento dell'ordinamento tribale]

¹ Presente in *Le piacevoli notti* di Giovanni Straparola, pubblicate durante il 1500. In questo caso non si parla di fiabe, quanto di novelle, anche se il sostrato fiabesco e folklorico è evidente. Siamo dunque nell'ambito della *kunstmärchen*.

² Presenti rispettivamente nelle *Fiabe mantovane* di Isaia Visentini e in *Lo cunto de li cunti* di Giovanni Basile (1634-1636).

³ La fiaba *Giufà* e tutte le sue varianti siciliane si trovano in *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani* di Giuseppe Pitre (1875).

⁴ Dove non altrimenti indicato, la traduzione è mia.

L'idealizzazione del fratello minore, il porre cioè come eroe della fiaba il più giovane – verso cui simpatizzano il narratore e le forze magiche fiabesche, in contrasto con i fratelli maggiori – si manifesterebbe nel periodo di disgregazione della 'grande famiglia' patriarcale in nuclei famigliari più ristretti, legato al mutamento del principio di successione (che implica il passaggio dalla proprietà collettiva alla proprietà privata), quindi al progressivo affermarsi del principio del *maiorat* (principio secondo cui il principale erede è il figlio maggiore) a discapito del *minorat* (in cui invece l'erede è il figlio minore), conosciute nell'Europa medievale come diritto di maggiorascato⁵ e di minorascato.

La teoria antropologica di Lewis Henry Morgan (tenuta in grande considerazione sia da Friedrich Engels che da Karl Marx)⁶ è il punto di partenza di Meletinskij, che, assieme al maestro Viktor Žirmunskij, si pongono come continuatori della 'Poetica storica' di Aleksandr Veselovskij⁷. L'antropologo statunitense, ritenuto assieme a Edward Tylor e James Frazer uno dei padri dell'antropologia, sviluppa in *Ancient society* (1877) la teoria dei tre stadi di sviluppo delle società umane (selvaggio, barbarie e civiltà), suddivise a loro volta in tre momenti (inferiore, intermedio e superiore). Il passaggio storico da uno stadio all'altro dipende dalle innovazioni tecnologiche legate alla sussistenza materiale dei gruppi umani; inoltre, tale passaggio implica anche un progressivo mutamento dei sistemi di parentela (Morgan porrà le basi dell'antropologia parentale con *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family* del 1871). Morgan, quindi, interpreta come motore del progresso umano (e della storia) tutto ciò che è inerente alla struttura di una società, da cui poi scaturiscono i fenomeni sovrastrutturali (il passaggio da una forma di diritto di successione ad un altro da un lato, ed il loro successivo scontro dialettico dall'altro, in questo caso, generano il fenomeno sovrastrutturale dell'idealizzazione del minore). Partendo dunque dall'impostazione di Morgan e seguendo le orme di Veselovskij, Meletinskij afferma che:

Одно из самых существенных последствий разложения патриархальной семьи — переход от общинной собственности большой семьи к частной индивидуальной собственности малой семьи, который получил известное выражение в борьбе минората и майората. Архаический минорат не был связан с частной собственностью и в этом смысле не давал преимуществ младшему, а в период распада отцовского рода минорат, сохранившийся с древних времен, тормозил разделы коллективного хозяйства, инициаторами которых обычно выступали

⁵ Anche Marx, in *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel* (1843), si occupa del diritto di maggiorascato, criticando la posizione hegeliana che lo interpreta come il potere dello stato politico sulla proprietà privata, ossia come limite che regola la libertà del diritto privato; ritiene invece, rovesciando la posizione hegeliana, che sia «la libertà del diritto privato scioltosi di tutti gli impacci sociali e morali». Esso è «la proprietà privata divenuta religione di sé stessa, [...] incantata dalla sua autonomia e sovranità» (Mascot 2020, 143-164).

⁶ Engels riprenderà la teoria degli stadi evolutivi di Morgan in *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato* (1884).

⁷ Per una ricostruzione dell'orientamento teorico di Meletinskij sulla traccia della 'Poetica storica' di Veselovskij e Žirmunskij si veda Bonafin (2013, 19-26).

старшие братья. [...] майорат в период разложения патриархата означал нарушение коллективизма и равенства, появление новых, индивидуалистических начал (ivi, 136)

[Una delle più importanti conseguenze della disgregazione della famiglia patriarcale è il passaggio dalla proprietà collettiva della grande famiglia alla proprietà individuale della piccola famiglia, che ha trovato principale espressione nella lotta tra il *minorat* e il *maiorat*. Il *minorat* arcaico non era legato alla proprietà privata ma, nel periodo della disgregazione del clan patrilineare, il *minorat*, conservato dai tempi antichi, frenava il processo di disgregazione della proprietà agricola collettiva, di cui i fratelli maggiori erano spesso gli iniziatori. [...] il *maiorat*, nel periodo della disgregazione del patriarcato, ha significato la violazione del collettivismo e l'ineguaglianza, l'emersione di nuovi principi individualistici]

Nella ricostruzione storica di Meletinskij, il *minorat* antecede il *maiorat*, si origina spontaneamente «к периоду перехода от средней ступени варварства к высшей, от матриархата к патриархата» (ivi, 68) [nel periodo del passaggio dallo stadio intermedio di barbarie a quello superiore, dal matriarcato al patriarcato], visto che prima del patriarcato l'ereditarietà non era legata ai figli. Il *minorat* era conseguenza naturale (ma non costituente una norma socialmente stabilita) della condizione agricola (o di allevamento) nomadica o semi-nomadica delle prime comunità umane: i figli maggiori spesso lasciavano la famiglia in cerca di altre terre da coltivare o in cui far pascolare i propri animali, mentre il minore rimaneva con i genitori per sostenerli nella loro vecchiaia. Al momento della morte dei genitori diventava erede della loro proprietà, in quanto i maggiori avevano già potuto trovare una loro stabilità lontano da casa. Con la sedentarizzazione dell'agricoltura e il rimanere dei figli maggiori nella comunità familiare, il principio della primogenitura (ovvero del *maiorat*) prenderebbe il sopravvento su quello del *minorat*. Meletinskij riprende questa idea da *Folklore in the Old Testament* (1918) di Frazer. Il culturologo russo ne condivide l'assunto di base (legame tra usanza del *minorat* e stato nomadico o semi-nomadico dell'agricoltura), ma critica a Frazer sia la mancanza di un'analisi storico-sociale di questi due principi, legata anche ai particolari contesti storico-nazionali, sia il passaggio meccanicistico da un principio ereditario all'altro. I due principi, invece, conviverebbero nello stadio patriarcale e solo dal loro scontro dialettico deriverebbe l'idealizzazione fiabesca. Tale dialettica nascerebbe nel momento in cui il *maiorat* (da sempre principio dominante nella trasmissione del potere 'politico') si scontra e successivamente si impone anche come diritto di successione al posto del *minorat*, processo derivante dalla sedentarizzazione dell'agricoltura e dal patriarcato.

Inoltre, restando sempre all'interno della famiglia, il figlio minore diventa il custode del culto degli antenati, dato che era colui che alla morte dei genitori ne assisteva il rito funebre. Pertanto, la sua figura ha anche una funzione sacerdotale di 'protettore' dell'ordinamento familiare (e, più in generale, dei valori della grande famiglia):

На заре патриархата младший сын был хранителем очага, поддерживал культ предков. Об этом свидетельствует передача семейного идола младшему сыну в средневековой Германии,

священных дощечек для высекания огня у палеоазиатов, [...] «Хранитель очага» — стало постоянным эпитетом младшего сына у монгольских и тюркских народов. Связь младшего с очагом особенно важна (ivi, 89)

[Al sorgere del patriarcato, il figlio minore era il custode del focolare domestico e custodiva il culto degli antenati. Ciò è testimoniato dal trasferimento dell'idolo familiare al figlio più giovane nella Germania medievale, da quello delle tavolette sacre per l'accensione del focolaio nei paleoasiatici [...]. 'Custode del focolare' era epitetto costante del figlio minore tra le popolazioni mongoliche e turche. Il legame del minore con il focolare è particolarmente importante]

In sintesi, il processo di sedentarizzazione comporta il consolidamento della famiglia patriarcale e dunque il diritto di primogenitura (ovvero il *maiorat*), ossia il passaggio dell'eredità al figlio maggiore. Ciò determina il passaggio di parti della proprietà collettiva ai figli maggiori come loro proprietà private e la conseguenziale erosione del patrimonio comune. Al contempo, alla parcellizzazione della proprietà corrisponde la frantumazione della grande famiglia unica in nuclei familiari più ristretti ad opera dei figli maggiori. Il figlio minore invece, rimanendo sempre all'interno della grande famiglia – poiché sfavorito nell'asse di successione – garantisce che la proprietà esclusa dall'asse ereditario rimanga collettiva. Ecco che, in questo contesto, il *minorat* si istituzionalizza come impedimento alla disgregazione della famiglia patriarcale (come avviene nella *Russkaja Pravda*, primo codice legislativo della Rus' di Kiev, databile tra il XI e XIII secolo d.C.) in quanto il figlio minore era il gerente della proprietà che rimaneva ai genitori, nonché colui che si sarebbe occupato di loro e delle eventuali sorelle non sposate.

Da questo processo nasce l'idea del minore, progressivamente privato di qualsiasi diritto all'eredità familiare (rappresentato perciò nella fiaba come 'l'ingiustamente diseredato'), come custode dei valori della tradizione patriarcale familiare (legata alla proprietà collettiva, nonché alla sua centrale funzione religiosa nel culto degli antenati) e del figlio maggiore come usurpatore di quella stessa proprietà collettiva ed eversore dei valori patriarcali; questa è l'origine, secondo Meletinskij, dell'idealizzazione del fratello minore nella fiaba di magia:

Сказка о братьях отразила распад патриархальной общины (которой в сказке соответствует семья), показав соперничество и борьбу старшего и младшего — разрушителя общинных устоев и их хранителя. Непосредственно отражают распад общинной собственности сказки о разделе наследства, более сложно и опосредствованно — сказки о братьях с мотивами предательства и соперничества (ivi, 136)

[Mostrando la rivalità e la lotta tra il maggiore ed il minore, ovvero tra il distruttore dei principi della comunità ed il suo protettore, la fiaba dei fratelli ha raffigurato la disgregazione della comunità patriarcale (che nella fiaba corrisponde alla famiglia). Le fiabe sulla ripartizione dell'eredità e, in maniera più complessa e mediata, quelle sui fratelli con il motivo del tradimento e della rivalità raffigurano direttamente la disgregazione della proprietà comunitaria]

Questi tre motivi (ripartizione dell'eredità, competizione e tradimento dei fratelli maggiori) contraddistinguono l'idealizzazione del minore nella fiaba. Tale idealizzazione, però, può avvenire anche nel caso della figlia minore. Meletinskij in questa sua opera propone una serie di esempi di *minorat* femminile, ossia di passaggio di eredità in favore della figlia minore, concludendo però che:

женский минорат постепенно исчезал с развитием патриархальных начал. Привилегии младшей дочери переходили к младшему сыну, которого впоследствии заменил старший. Сведения о женском минорате очень ограничены, поэтому нет возможности произвести его всесторонний анализ. Но какова бы ни была природа и эволюция женского минората, в конечном счете представления о младшем сыне, сложившиеся исторически, в результате эволюции минората и майората, невольно переносились и на младшую дочь (ivi, 88)

[il *minorat* femminile è progressivamente scomparso con l'inizio della cultura patriarcale. I privilegi della figlia minore passarono al figlio minore, a sua volta rimpiazzato da quello maggiore. Le informazioni sul *minorat* femminile sono molto ridotte, perciò non è possibile condurre un'esaustiva analisi. Ma qualsiasi fosse la natura e l'evoluzione del *minorat* femminile, alla fine dei conti le idee sul figlio minore, stabilite storicamente, come risultato dell'evoluzione del *minorat* e del *maiorat*, involontariamente sono state trasferite alla figlia minore]

L'idealizzazione della figlia minore, perciò, avviene per il trasferimento dell'idea del 'socialmente diseredato' dal figlio di genere maschile a quello femminile. L'analisi del motivo della figlia minore verrà successivamente ampliato in *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo* (1986): in questa sede Meletinskij analizza la variante principale di tale motivo nelle fiabe euroasiatiche, ossia 'la figlia minore tiranneggiata dalla matrigna'. Il concetto di matrigna non esisteva nelle società arcaiche, visto che tutte le sorelle o le altre parenti della madre rientravano nella classe delle madri per la figlia; questa parola indicava, tuttavia, la moglie presa in sposa dal padre proveniente da un altro gruppo all'infuori delle stirpi, all'interno delle quali avveniva tradizionalmente lo scambio matrimoniale socialmente riconosciuto (ossia i casi in cui veniva violata l'endogamia):

Ci sono prove linguistiche del fatto che il termine 'matrigna' fu applicato inizialmente a quelle mogli del padre, il cui matrimonio aveva rappresentato (implicitamente o esplicitamente) una violazione dell'endogamia. Tali violazioni divengono sistematiche nel periodo della dissoluzione del sistema tribale, della sostituzione della tribù con la famiglia ristretta, cioè in virtù di quel processo che rende la figliastra vittima storica ed emarginata socialmente (Meletinskij [1986] 1993, 96)

Lo studioso russo cita come esempio le favole islandesi (in cui il re vedovo, rompendo il divieto, prende in moglie una strega da un'isola lontana invece che dai paesi vicini), soffermandosi sul fatto che spesso la figlia minore venga aiutata da forze magiche appartenenti alla linea materna (la madre morta, la zia, animale totemico, ecc.). Ciò porta alla conclusione che, esattamente come il motivo del figlio minore osteggiato dai fratelli, «il motivo della figliastra

maltrattata riflette, dunque, la disgregazione della tribù, la sua sostituzione con la famiglia» (ivi, 97).

Il motivo del figlio/figlia minore viene riscontrato da Meletinskij come molto diffuso nelle popolazioni polinesiane (caso dell'eroe culturale Maui), malesiane-indonesiane, indocinesi, vietnamite, cinesi (specie in quelle meridionali), nella popolazione dei Malgashi del Madagascar, presso gli indiani nordamericani (tra i quali tuttavia è dominante l'idealizzazione della figlia minore), nei miti e nelle saghe indiane (se ne trovano esempi nel *Rgveda Samhitā* e nel *Mahābhārata*), nell'antica Persia (la leggenda di Farīdūn, narrata nel *Shahnāmeḥ* di Ferdowsi). In Europa il motivo del minore è uno dei più diffusi e caratteristici, sia nella parte occidentale che orientale. Tracce dell'usanza del *minorat* e dell'idealizzazione del minore si trovano anche nella Bibbia, specie nell'Antico Testamento: Re David è il figlio minore di Lesse (l'ottavo) e viene scelto dal profeta Samuele come prossimo re al posto di Saul. David a sua volta darà in eredità il regno d'Israele a Salomone, figlio minore, destituendo il maggiore Adonia. In questo caso, secondo Meletinskij, si sarebbe di fronte non tanto all'idealizzazione del minore, quanto alla raffigurazione stessa del *minorat*, fatto confermato anche dai racconti dell'antenato ancestrale Perez, il cui parto (assieme al gemello Zerach) viene narrato nell'Antico Testamento:

Durante il travaglio uno di essi mise fuori una mano e la levatrice prese un filo scarlatto e lo legò attorno a quella mano, dicendo: «Questi è uscito per primo». Ma, quando questi ritirò la mano, ecco uscire suo fratello. Allora essa disse: «Come ti sei aperto una breccia?» e lo si chiamò Perez. Poi uscì suo fratello, che aveva il filo scarlatto alla mano, e lo si chiamò Zerach (Genesi 38, 27-30)

Perez, perciò, sarà considerato il minore tra i due. Tale racconto, secondo Meletinskij (che riprende e concorda con quanto esposto da Frazer in *Folklore in The Old Testament*)⁸ aveva la funzione di dimostrare che David, oltre ad essere egli stesso il minore, discendesse anche dal minore di due gemelli, in quanto fatto ritenuto onorevole: ciò viene interpretato da Frazer (e da Meletinskij) come una prova dell'esistenza del *minorat* anche presso gli Ebrei. Nella storia di Giacobbe appare invece una situazione differente. Il protagonista, in questo caso, ottiene dal fratello gemello Isaia il diritto di primogenitura per un piatto di lenticchie, fatto che viene interpretato come la 'vittoria' del principio del *maiorat*. Infine, la storia di Giuseppe è esemplare: fratello minore, in grado di interpretare i sogni (tra cui quello in cui vede i suoi fratelli maggiori prostrati di fronte a lui), verrà gettato dai fratelli (gelosi della predilezione del padre Giacobbe per Giuseppe) in una cisterna e poi venduto come schiavo in Egitto. In seguito, entrato nelle grazie del Faraone, li salverà durante i sette anni di carestia nonostante l'affronto subito. La vicenda biblica di Giuseppe, proponendo motivi fiabeschi

⁸ Il capitolo «The Heirship of Jacob or ultimogeniture» in *Folklore in The Old Testament* è dedicato al motivo del minore nelle varie tradizioni, in primis quella ebraica ed europea (Frazer 1918, 429-439).

(quali la gelosia ed il tradimento dei fratelli maggiori, la predilezione del padre per il minore, ecc.): «представляет яркий пример [...] сказочной идеализации обездоленного младшего брата» (Meletinskij 1958, 109) [fornisce un chiaro esempio [...] di idealizzazione fiabesca del povero fratello minore].

Meletinskij propone una spiegazione dell'idealizzazione del figlio (o figlia) minore nella fiaba, fornita di numerosi esempi tratti da materiali folklorici provenienti da tutto il mondo, non ponendosi in questa sua prima opera il problema specifico della frequente caratterizzazione del minore come 'idiota'. Nonostante ciò, lo studioso russo afferma altrove che: «On peut considérer les héros "*qui ne promettent pas grand-chose*" comme des variantes négatives (que le conte, à la différence de l'épopée, apprécie beaucoup) des héros de noble apparence» (Meletinskij [1969] 1970, 246) [Possiamo considerare gli eroi "*che non promettono granché*" come varianti negative (che la fiaba, differentemente dall'epos, apprezza molto) degli eroi di nobili fattezze]. Questa idea, apparsa nella postfazione alla seconda edizione russa di *Morfologia della fiaba* di Propp (1969) intitolata *Strukturno-tipologicheskoe izuchenie skazki* [Studio strutturale e tipologico della fiaba], viene ripresa successivamente in *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, in cui analizza il passaggio dall'eroe culturale e dal protoantenato dei miti antichi, all'eroe della fiaba:

La fiaba però conosce anche un eroe che 'promette poco' (*unpromising hero*) e la sua apparente condizione di persona insignificante spesso ha proprio connotazione sociale. [...] I modi in cui viene definito – come per esempio 'l'ignorante', 'colui che non si lava', 'il passivo', 'il folle', 'lo scemo', ecc. – sono assai significativi sul piano mitologico-rituale, in quanto 'l'ignoranza' e il 'non lavarsi' sono una testimonianza del superamento dell'iniziazione, mentre la stupidità e la passività dell'eroe della fiaba possono essere associate alla pazzia sacra, all'iniziazione sciamanica, al rispetto dovuto ai mentecatti; il legame con la cenere (Cenerentola, Zepčnik, Popelov) è un legame con il folklore tribale (Meletinskij [1984] 1993, 93-94)

L'eroe della fiaba, quello 'che non promette granché', spesso è il fratello minore che, in quanto ingiustamente colpito dall'avarizia, dall'invidia o dalla semplice cattiveria dei fratelli maggiori, potrebbe essere caratterizzato come diverso, portatore di una minorazione fisica o psichica (reale o apparente che sia): questo attributo aggiuntivo andrebbe ad enfatizzare pateticamente la figura del minore, nonché a potenziare l'effetto di 'meraviglioso' risultante dalla riuscita improbabile della sua *quête*. Si potrebbe perciò dire che l'unione del motivo del folle con il motivo del figlio minore scaturisca da un intento estetico-formale: una legge stilistica, priva di significato in sé (come ipotizzavano il folklorista americano Abigail Christensen e il danese Axel Olrik). Una spiegazione di questo tipo risulta essere semplicistica: il motivo singolo del folle ha una sua gravidanza (come già notato dallo stesso Meletinskij) e, di conseguenza, tale gravidanza si ripercuote anche nella sua unione con il motivo del minore concetti.

2. Il motivo del minore e del folle: Dümmling, Ivan Durak e Il Matto del tegna

Bruno Bettelheim, in *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, scrive: «Il tema fiabesco del bambino maltrattato e respinto dai fratelli maggiori è notissimo in tutte le epoche storiche, soprattutto nella forma di *Cenerentola*. Ma le storie imperniate su un bambino stupido, che hanno come esempi *I tre linguaggi* e *Le tre piume*, hanno un senso diverso» (Bettelheim [1976] 1979, 102). Secondo lo psicanalista austriaco, la fiaba ha una funzione pedagogica in quanto fornisce al bambino, tramite il medium narrativo, le categorie atte tanto all'interpretazione della realtà che lo circonda, quanto al caos dei suoi sentimenti: ciò permette la formazione della psiche del bambino. Il bambino, di fronte alla complessità del mondo, si sente avvilito e la fiaba gli mostra (tramite la rappresentazione simbolica di problemi e situazioni, nonché di categorie morali) la strada giusta da seguire; mostra che le difficoltà possono essere superate. In maniera analoga, Walter Benjamin vede nella fiaba la funzione di supporto e guida dell'umanità di fronte all'«angustia» della dimensione del mito⁹:

La favola, che è anche oggi la prima consigliera dei bambini, dopo essere stata un tempo quella dell'umanità, continua a vivere clandestinamente nel racconto. Il primo e vero narratore è e rimane quello delle fiabe. Dove il consiglio era più difficile, la favola sapeva indicarlo, e dove l'angustia era più grave, il suo aiuto era più vicino. La favola ci informa delle prime disposizioni prese dall'umanità per scuotere l'incubo che il mito le faceva gravare sul petto. Essa ci fa vedere, nel tipo dello sciocco, come l'umanità si finga 'tonta' davanti al mito; ci fa vedere, nel tipo dell'ultimo fratello, come le sue *chances* aumentino con la distanza dalle origini mitiche (Benjamin [1962] 2014, 266-267)

Nella fattispecie, le fiabe in cui il protagonista è il figlio minore e 'stupido' danno al bambino la consolazione e la speranza di un processo di crescita (esterna e interna) nel momento in cui si sente inadatto di fronte al mondo, ancora troppo grande e complicato. Questo sentimento d'inadeguatezza, nella fiaba, è proiettato nel giudizio negativo che gli altri personaggi (quasi sempre i genitori ed i fratelli maggiori) hanno nei confronti del protagonista, ritenuto da tutti stupido: tuttavia, il lieto fine della vicenda fiabesca in suo favore dimostra esattamente il contrario¹⁰. Lo sciocco vince sui fratelli poiché non è guidato unicamente dal puro intelletto, ma è mosso, secondo Bettelheim, dall'inconscio:

⁹ Adorno riprenderà Benjamin ed esplicherà nella *Dialettica dell'illuminismo* la dimensione del mito come l'irritamento della dimensione storica in una logica naturalistica e cieca che domina gli uomini, percepita dagli stessi come immutabile e necessaria.

¹⁰ Per un maggiore approfondimento si rimanda al capitolo "*Le tre piume*". *Il figlio minore come sempliciotto* in Bettelheim ([1976] 1979, 102-109).

l'inconscio ci parla per immagini piuttosto che a parole, ed è semplice quando venga confrontato con le produzioni dell'intelletto. E – come Sempliciotto – è considerato l'aspetto meno nobile della nostra mente se paragonata all'Io e al Super-Io, ma quando viene usato bene è la parte della nostra personalità da cui traiamo la nostra massima forza (Bettelheim [1976] 1979, 106)

L'idiota come portatore dell'inconscio, dunque, di una logica altra soggiacente alla ragione, ritenuta dagli altri 'stupidità', che si rivela essere alla fine vera intelligenza, addirittura *verità*, come afferma uno dei personaggi di Pilnjak in esergo, o come nota Jurij Lotman:

I numerosi matti e stolti del folclore, del teatro di fiera e del rituale carnevalesco, tutti questi fenomeni di cultura considerano l'incomprensione non come antitesi al sapere scientifico, ma come essenza autonoma quasi attraente. Anzi la stupidità può identificarsi con un ingenuo sapere superiore (Lotman [1973] 2006, 75)

Иван Дурак [Ivan Durak], raccolta da Aleksandr Afanas'ev in *Народные русские сказки* [Fiabe russe popolari], ne è un chiaro esempio. Ivan, terzo figlio (dunque minore) di una povera famiglia di contadini, considerato stupido e scansafatiche, si convince di essere un grande eroe dopo aver ucciso, con un unico colpo di frusta, quaranta tafani sul didietro del suo cavallo. Decide dunque di lasciare la famiglia in cerca di avventure: i famigliari, non prendendolo sul serio, gli danno un ronzino, una vecchia sciabola arrugginita e una sella di quercia. L'eroe parte e lascia una scritta sul crocevia di una strada per 'chiamare all'adunata' due grandi eroi delle *byliny* russe¹¹, Il'ja Muromec e Fëdor Lyžnikov, così che vengano a cercare 'il poderoso eroe che ha ucciso in un colpo solo quaranta eroi'. I due, vedendo la scritta, partono alla ricerca di Ivan e lo trovano. I tre finiranno per insediarsi nel regno di uno Zar che proverà a scacciarli, inviando, dopo due eserciti (sconfitti dai due eroi), un altro eroe mitico, Dobrynja, che a sua volta verrà sconfitto incredibilmente da Ivan, mezzo addormentato sul prato. Lo Zar si arrenderà e darà in sposa sua figlia ad Ivan. Interessante è la chiusa della fiaba, in cui il narratore, presente al grande banchetto nuziale, espone una sorta di morale: «Я тут был, мед пил; по усам текло, в рот не попало. Дали мне колпак, да почали толкать; дали мне кафтан, я иду домой, а синичка летат и говорит: “Синь да хорош!” Я думал: “Скинь да положь!” Взял скинул, да и положил» (Afanas'ev [1874] 1985, 159) [Io ero lì, miele bevevo! Scorreva lungo i baffi, ma non andava in bocca. Mi diedero un cappello, ma iniziarono a spingermi fuori! Mi diedero un caffettano e, mentre andavo a casa, una cinciallegra volando mi disse: “blu è proprio bello!” allora io ho pensato: “toglitelo e mettilo a terra!”. L'ho preso, l'ho gettato e lasciato là]. L'*explicit* della fiaba è costruito su di una serie di antinomie: beve miele, ma gli scorre via lungo i baffi; gli regalano un cappello, ma viene cacciato

¹¹ «Principale genere del folklore [...], canti epici composti fra l'XI e il XVI secolo e dedicati alle imprese dei *bogatyyri* (eroi dalle forze sovraumane)» (Carpi 2020, 44).

dal banchetto; gli viene dato un caffettano, ma visto che una cinciallegra lo apprezza, decide di lasciarlo a terra. Tale rovesciamento, esposto in *explicit* dal narratore, è caratteristico degli stupidi, i quali:

scambiano un oggetto per un altro: una falce per un verme, il sapone per un rimedio curativo, un campo per il mare, gli stivali per un secchio, un ceppo per il lupo, un tacchino per un ambasciatore minaccioso [...] l'alogicità può consistere in un'inversione di direzione per certe operazioni [...], in un'infrazione dell'ordine temporale [...], dello spazio [...] e così via (Meletinskij [1990] 2014, 29)

Il narratore sta mostrando che un'altra logica soggiace a ciò che guida la vicenda di Ivan: non un iter che implica una *bildung*, scandita da prove superate grazie alla ragione o al valore personale (a cui segue logicamente il successo, il 'vissero tutti felici e contenti'), bensì un percorso guidato da una forza esterna, una provvidenza che si rivela e sostiene chi è pronto a seguirla ciecamente. In una lettura cristiana del personaggio folklorico di Ivan (bisogna pensare che da Ivan il Matto al 'Folle in Cristo', lo jurodivyi ortodosso, il passo è breve), A. Sinjavskij si domanda perché Dio ami gli stolti:

Во-первых, потому, что Дураку уже никто и ничто не может помочь. И сам себе он уже не в силах помочь. Остается одна надежда: на Божью помощь. Во-вторых, Дурак к этой помощи исполнен необыкновенного доверия. Дурак не доверяет - ни разуму, ни органам чувств, ни жизненному опыту, ни наставлениям старших. Зато Дурак, как никто другой, доверяет Высшей силе. Он ей – открыт (Sinjavskij 2001, 43)

[In primo luogo, perché lo scemo non ha nessuno o nulla che possa aiutarlo. E non può nemmeno contare sulle proprie forze. Rimane solo una speranza: l'aiuto di Dio. In secondo luogo, lo scemo crede ciecamente nel suo aiuto. Lo scemo non ha fiducia né nella ragione, né nei sensi, né all'esperienza della vita, né agli insegnamenti degli anziani. Al contrario lo scemo, a differenza di chiunque altro, ha fiducia in una forza Superiore. Lui, a lei, si apre completamente]

Nel Cristianesimo, l'associazione tra follia (o semplicità d'animo) e vicinanza a Dio ha caratterizzato le agiografie di alcuni santi e, nel caso della 'Stoltezza in Cristo' (юрродство) russa, ha generato una vera e propria forma di ascetismo. Tale associazione nasce da un passaggio della prima lettera ai Corinzi, in cui Paolo afferma:

Noi siamo gli Stolti per la causa di Cristo, voi sapienti in Cristo [...]. Noi deboli, voi forti; voi onorati, noi disprezzati. Fino a questo momento soffriamo la fame, la sete, la nudità, veniamo percossi, andiamo vagando di luogo in luogo, ci affatichiamo lavorando con le nostre mani. Insultati, benediciamo; perseguitati, sopportiamo; calunniati, confortiamo; siamo diventati come la spazzatura del mondo, il rifiuto di tutti, fino ad oggi (Prima Lettera ai Corinzi, 4, 10-13)

I Santi folli sono attestati in origine nel mondo bizantino: chiamati *saloi*, vivevano in Egitto, in Siria e a Bisanzio a cavallo tra VI e VII secolo. In territorio

slavo, i ‘pazzi per Cristo’ sono attestati a partire dal XIII secolo (uno dei più famosi è sicuramente Basilio il Benedetto, a cui è dedicata la cattedrale omonima simbolo della Russia). Nell’Europa medievale sono presenti esempi di ‘Stultitia propter Christum’, come quella di Jacopone da Todi (Maldina, 2008, 383-393)¹². Lo *jurodivjy* è una figura strana, a metà tra un santo e uno stregone:

Nel folclore russo [...] aveva l’aura di un santo, quantunque agisse più come un idiota o un matto [...]. Ritenuto da molti un mago e un chiaroveggente, il santo folle si abbigliava in modo bizzarro, avvolgendo la testa in una sorta di acconciatura e di bardatura di ferro e portando delle catene sotto la camicia. Andava ramingo per la campagna come un povero, vivendo dell’elemosina degli abitanti dei villaggi, che generalmente credevano nei suoi poteri di divinazione e guarigione. Spesso veniva ricevuto, nutrito e ospitato nelle case dell’aristocrazia provinciale. [...] il Santo folle eseguiva danze rituali con urla e gridi; [...] nei suoi riti magici usava tamburo e campanelle (Figs [2002] 2008, 318, 547)

Il motivo della follia è sempre stato contraddistinto dal duplice statuto di elezione/dannazione nel corso dei secoli¹³ e non è certamente una peculiarità esclusiva della tradizione russo-ortodossa. Tuttavia, gli *jurodivie* si contraddistinguono per un comportamento eccentrico e paradossale vissuto alla lettera, in cui religione e folclore finiscono per confondersi.

Nella fiaba *Le tre piume*, raccolta dei Grimm, un re ha tre figli: il terzo viene chiamato da tutti «Dümmling», ossia ‘Sempliciotto’. Il padre, in punto di morte, propone una prova ai figli per decidere a chi andrà il regno (motivo dell’eredità). Chi riporterà il tappeto più bello diverrà erede (motivo della competizione dei fratelli). Il padre, per rendere equa la sfida, soffia via tre piume: ogni figlio ne dovrà seguire una. Le prime due puntano una verso Occidente, l’altra verso Oriente. La terza cade poco davanti. I due fratelli, reputando il terzo uno stupido, non si danno pena ed entrambi prendono un rozzo tappeto da una contadina. Il terzo, invece, trova vicino alla piuma una botola in cui vive un rospo, che gli dona un tappeto meraviglioso. Il minore ritorna dunque dal padre che lo proclama vincitore, ma i fratelli maggiori, increduli ed invidiosi, impongono una seconda prova a cui ne segue una terza, tutte vinte dal minore (con l’aiuto del rospo magico). In questa fiaba si hanno i motivi tipici dell’idealizzazione del minore uniti al motivo dello sciocco: in ambo i casi il protagonista porta a termine la *quête* non grazie all’ingegno o all’astuzia, ma per un intervento altro (il vento porta la sua piuma vicino alla botola) e per il supporto incondizionato dell’elemento fantastico (il rospo) che soddisfa tutte le sue richieste, altro elemento descritto da Meletinskij (l’aiutante magico sempre al servizio del minore). I fratelli vengono implicitamente giudicati come ‘cattivi’, tratteggiati negativamente, poiché, credendo di aver già vinto, non si

¹² Per approfondimenti sulla ‘santa follia’ in ambito bizantino-ortodosso, si rimanda a Ivanov (2006); in ambito europeo e medievale, a Saward (1983); in quello italiano, a Gagliardi (1997).

¹³ La bibliografia a riguardo è sterminata: tra i moltissimi studi, si possono citare a titolo di esempio Foucault (1963), Fritz (1992) e Laharie (1991).

danno da fare per trovare il tappeto. Inoltre, impongono al padre altre due prove, anche se il minore ha già vinto la prima. In questa fiaba è piuttosto visibile la consonanza tra i tratti caratteristici dell'idealizzazione del minore e quelli dello sciocco.

Curiosa infine è la somiglianza tra *Il matto del Tegna* raccolta da Isaia Visentini nelle *Fiabe mantovane* (1879) ed *Emiliano lo scemo* (più celebre variante russa di *Ivan Durak*) raccolta da Afanas'ev. In entrambe le fiabe i protagonisti trovano un animale magico (nella prima dei rospi che il Matto ricopre con delle foglie; nella seconda un luccio che viene liberato da Emiliano) che gli concede di realizzare qualunque cosa desiderino. Vengono notati entrambi da una principessa e ciò li porta a desiderare che ella s'innamori di loro. Entrambi vengono rinchiusi con la principessa (nella fiaba italiana viene rinchiuso anche il figlioletto) dal re furente in una botte, poi gettata in mare. Anche la conclusione è praticamente identica: dopo aver desiderato di salvarsi, approdano in un'isola in cui (sempre grazie al loro dono magico) appare un magnifico palazzo in cui vivranno. Il re giungerà là per caso e non avrà altro da fare se non benedire la coppia. Se nella fiaba russa l'elemento comico-grottesco è più forte, la struttura complessiva delle due fiabe è molto simile: unica vera differenza è che, nei dintorni mantovani, «una volta c'era un giovanotto assai gioviale; lo chiamavano il Matto del Tegna» (Visentini [1879] 1987, 208), mentre in quelli della Rus' di Kiev: «viveva un contadino, che aveva tre figli, due intelligenti e il terzo, che era scemo, si chiamava Emiliano» (Afanas'ev 1953, 157).

Se dunque lo sciocco si fa portatore di una forma di sapere o conoscenza 'altra', di un legame con una forza esterna che lo guida o lo rende vittorioso, si può forse comprendere perché, in ambito germanico e slavo (a differenza di quello italiano), questo motivo si sia affiancato al motivo del fratello minore nell'ottica della spiegazione di Meletinskij: il minore idealizzato è il portatore dei valori e della morale della grande famiglia patriarcale, di una logica ulteriore rispetto a quella che si sta imponendo per opera dei fratelli maggiori, ovvero una nuova forma di famiglia e di società, legata alla nascita dei nuclei familiari ristretti e alla disgregazione del precedente ordinamento sociale (e morale). Il fenomeno dell'idealizzazione del minore nella fiaba avviene però, secondo Meletinskij, nel momento storico in cui si assiste alla convivenza e allo scontro dialettico del principio del *minorat* e del *maiorat*. Si potrebbe affermare che in aree in cui tale periodo si sia perpetrato a lungo, i due motivi si siano uniti sublimando le due istanze iniziali: il minore come portatore di una morale che si sta sgretolando (altra rispetto a ciò che si sta invece affermando) e lo sciocco come portatore di una forma di verità differente rispetto a quella razionale, esterna e superiore. Entrambi si fanno dunque portatori di una forte alterità, istanza al tempo sociale, morale e metafisica, non riconoscendosi in ciò che li circonda. Al tempo stesso, potrebbe essere vero il contrario: in aree in cui lo scontro dialettico tra i due principi ereditari si è risolto rapidamente con il

dominio di uno sull'altro (tendenzialmente con la vittoria del *maiorat*), l'unione dei due motivi potrebbe non avere avuto luogo, come ad esempio nella tradizione italiana. Il figlio minore sciocco infatti è facilmente riscontrabile nel folklore di area germanica (il 'Dümmling') e slava (Ivan Durak), mentre in quello italiano lo sciocco è quasi sempre figlio unico o orfano: è il caso di Giufà e delle sue varianti regionali¹⁴, nonché degli altri illustri 'matti' sopracitati. Si possono fare molti esempi di fiabe italiane simili alle *Tre piume*, sia che abbiano come protagonista il minore (*La regina Marmotta*, *Quattordici*, e *Salta nel mio sacco* sono solo alcuni esempi tratti dalle *Fiabe italiane* di Calvino) sia lo 'stupido' figlio unico (*Il matto del Tegna*, *Giovannin senza paura*, *Giufà*, *Pietro il pazzo*, *Peruonto* e altri).

3. *Lo sciocco dal folklore al romanzo: Michail Bachtin*

Come si è visto nel caso di *Emiliano lo scemo* e de *Il matto del Tegna*, le istanze portate avanti dalle due figure sono molto vicine, entrambe sono portatrici di una alterità rispetto a ciò che li circonda; Bachtin, in *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, aveva sicuramente ben presente Ivan, il minore scemo, quando delineava le tre figure di ascendenza folklorica centrali per lo sviluppo del romanzo europeo: il furfante, il buffone e lo sciocco. Queste tre figure, secondo il critico russo, portano:

nella letteratura prima di tutto un legame molto importante col teatro e le maschere teatrali da piazza e sono legate a un settore particolare, ma molto importante, della piazza popolare; [...] la loro esistenza ha un significato non diretto, ma *metaforico*: il loro stesso aspetto, tutto ciò che essi fanno e dicono, ha un significato non diretto e immediato, ma metaforico, a volte inverso, e non li si può intendere alla lettera in quanto non sono ciò che sembrano; [...] infine (e anche questo deriva da ciò che precede), la loro esistenza è il riflesso di un'altra vita, e non si tratta di un riflesso diretto. Essi sono attori della vita, la loro esistenza coincide col ruolo, e fuori di questo ruolo essi non esistono (Bachtin [1975] 2001, 306)

In quanto maschere la cui esistenza è *metaforica*, hanno la peculiarità di poter essere estranei alle condizioni di vita che li circondano e di poter parodicamente esteriorizzare l'esistenza altrui rovesciandola: «Essi infatti non

¹⁴ Nel terzo volume delle *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani* (1875) Pitrè riporta tutte le varianti di Giufà: «Il nome di *Giufà* si modifica e trasforma da paese a paese; in Trapani è *Giucà*, in Piana de' Greci, Palazzo Adriano e nelle altre colonie albanesi di Sicilia, *Giuxà*, in Aciri (Calabria citer.) *Giuvàli*; in Toscana, Roma e Marche, *Giucca*, ecc. Il nome di *Giufà* coincide con quello d'una tribù araba, ed il personaggio ha riscontri in Sdirrameddu e in Maju longu di Polizzi, nel *Loccu di li passuli e ficu di Cerda*, e in *Martinu* di Palermo (personificazioni fantastiche le cui scempiaggini si attribuiscono anche a Giufà), in *Trianniscia* di Terra d'Otranto, nel *Mato* di Venezia, in *Simonètt* del Piemonte e in Bertoldino e Cacasenno» (Pitrè 1875, 371).

solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna» (*ibid.*). Il furfante, il buffone e lo sciocco irridono il pubblico dal palcoscenico popolare e a loro volta sono oggetti di riso. Queste tre figure, che esteriorizzano l'uomo tramite il riso parodico, dalla farsa popolana penetrano nella letteratura (e nel romanzo), trasformandosi e trasformando. Tale azione trasformatrice (esercitata in particolar modo dal buffone e dallo sciocco, i più lontani 'dalle cose del nostro mondo' rispetto al ladro) si muove in due direzioni: da un lato sullo statuto dell'autore del romanzo stesso, dall'altro sull'inserimento delle tre figure nel contenuto del romanzo come personaggi essenziali.

Nel romanzo si pone il problema della posizione dell'autore rispetto alla vita raffigurata, ossia in veste di cosa rappresenti e in veste di cosa 'smascheri' la vita. Ciò, secondo Bachtin, è determinato negli altri generi dal genere stesso, poiché la posizione creativa è immanente al genere letterario (lirica, dramma, epos, ecc.); al contrario, tutto può rientrare nel romanzo. Il romanziere ha bisogno «di una consistente maschera formale, legata al genere, che determini sia la sua posizione in quanto vede la vita, sia la sua posizione in quanto rende pubblica questa vita» (ivi, 308). Ecco che le maschere del buffone e dello sciocco, legate al popolo dal privilegio dell'*estraneità* e al cronotopo del palcoscenico teatrale, forniscono al romanzo (e al romanziere) «la forma dell'esistenza dell'uomo che partecipa alla vita passivamente, guardandola e riflettendola in eterno, e sono trovate le forme specifiche per riflettere la vita, mettendola alla luce del giorno» (*ibid.*). Lo stato di allegoria di queste figure è centrale per il romanzo, dal momento in cui il romanzo si lega allo smascheramento della falsa convenzionalità dei rapporti umani¹⁵: ad essa si oppone la «[...] semplicità disinteressata e la sana incomprendimento dello sciocco» (ivi, 309). Il romanzo, dunque, continua lo smascheramento tramite il buffone e lo sciocco: legati al cronotopo intermedio del palcoscenico teatrale, autorizzano la rappresentazione della vita come commedia, parodiandola ed iperbolizzandola.

La seconda azione trasformatrice del romanzo, da parte di queste tre figure, consiste nella loro introduzione in qualità di protagonisti essenziali (veicolando quindi le loro peculiarità, ossia il diritto all'*estraneità* e allo smascheramento). In particolar modo, secondo Bachtin, la figura dello sciocco e del buffone agiscono nella rappresentazione dell'«uomo interiore», fornendo una forma di vita diretta e non allegorica; si può così comprendere l'apparizione in letteratura della figura dello 'strambo' (di cui Don Chisciotte è il progenitore):

destinata a svolgere un ruolo importantissimo nella storia del romanzo: in Sterne, Goldsmith, Hippel, Jean Paul, Dickens, ecc. la stramberia specifica, lo 'shandysmo' (il termine è dello stesso Sterne) diventa una forma importante della rivelazione dell'«uomo interiore», della 'soggettività libera e autosufficiente', una forma analoga al 'pantagruelismo' il quale permise lo svelamento dell'uomo esterno integro nel Rinascimento (ivi, 320)

¹⁵ Ossia, nel Medioevo, il regime feudale e la sua ideologia.

Una riflessione simile è riscontrabile anche nell'ultima opera di Meletinskij, *Archetipi letterari* (1994): «Dal *Don Chisciotte* derivò poi il tipo dell'eccentrico nel romanzo inglese dei secoli XVIII-XIX, in Henry Fieldings, Tobias Smollet, Oliver Goldsmith, Laurence Sterne, Charles Dickens [...]. Da ricordare naturalmente anche i russi 'stravaganti', cominciando con Onegin e Pečorin» (Meletinskij [1994] 2017, 42). Secondo Bachtin, il buffone e lo sciocco manifestano ingenuamente l'*incomprensione*, ovvero la rappresentazione della vita dal punto di vista di chi non la capisce o ne è estraneo, escamotage stilistico contro la «cattiva convenzionalità» dei rapporti sociali, quello che Viktor Šklovskij, in *L'arte come procedimento*, chiamerà «Остраннение» [straniamento]: «il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento per la prima volta»¹⁶ (Šklovskij [1917] 2003, 83).

Il minore e lo sciocco, come si è visto, spesso vengono sublimati nella fiaba, in quanto entrambi portatori di una forte diversità rispetto alle condizioni di vita e alla morale convenzionali. Nell'ottica della teoria di Meletinskij, è forse stato possibile avanzare un'ipotesi del perché nella tradizione italiana, a differenza di quella slava e germanica, i due motivi non si uniscano. Ciò che però più conta è che questo protagonista fiabesco (sia esso il minore e/o lo stupido) è sempre portatore di un elemento di alterità, che gli dà diritto di riflettere l'esistenza intorno a lui, contrastandola (in Benjamin rovesciando l'orizzonte mitico dell'esistenza; in Bachtin quello della falsa convenzionalità sociale; in Meletinskij ergendosi contro la disgregazione della grande famiglia collettiva e dei suoi valori); tale peculiarità, secondo l'intuizione di Benjamin e la più dettagliata spiegazione di Bachtin, si ripercuote nella narrativa in generale e nel romanzo in particolare, fornendo all'autore un posizionamento rispetto al mondo (l'ingenuità di fronte la cattiva convenzionalità) e un personaggio che, in virtù della propria *estraneità* strutturale, può guardare quello stesso mondo sotto una luce diversa. Forse, questi personaggi vivono nei ricordi dei tanti 'inetti' (Don Chisciotte, Oblomov, Frederic, il principe Myškin, Zeno, Ulrich e via dicendo) che popolano la letteratura di fine Ottocento e di primo Novecento, estranei alle nuove dinamiche storiche e sociali che si vanno imponendo. Ecco perché, come auspicava Bachtin, lo studio di figure come lo sciocco (spesso minore) può rivelarsi proficuo nella storia del romanzo europeo.

¹⁶ Šklovskij, parlando di Tolstoj, sottolinea la carica dissacrante delle descrizioni dell'autore nei confronti della bachtiniana 'falsa convenzionalità'; descrizioni che, infatti, colpiscono i lettori dell'epoca. Esempio celebre è quella del matrimonio in *Sonata a Kreutzer*, riportata dallo stesso Šklovskij: «Perché se due persone hanno un'affinità spirituale devono andare a letto insieme?» (Šklovskij [1917] 2003, 86).

Riferimenti bibliografici

- Afanas'ev, Aleksandr Nikolaevič, [1863] 1985. *Народные русские сказки* [Fiabe popolari russe], Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 3 voll.
- Afanas'ev, Aleksandr Nikolaevič, [1953] 2017. *Antiche fiabe popolari russe*, tr. it. di Gigliola Ventura, Torino, Einaudi.
- Bachtin, Michail Michailovič, [1975] 2001. *Estetica e romanzo*, tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Benjamin, Walter, [1962] 2014. «Il narratore: considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov» in Id., *Angelus novus: saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi.
- Bettelheim, Bruno, [1976] 1979. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, tr. it. di Andrea D'Anna, Milano, Feltrinelli.
- Bonafin, Massimo, 2013. «Rileggere Meletinskij e la poetica storica della novella», *Le forme e la storia* 6 (2), 19-26.
- Calvino, Italo, [1956] 1979. *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori.
- Carpi, Guido, 2020. *Storia della letteratura russa. I. Da Pietro il Grande alla Rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci.
- Foucault, Michel, [1963] 2012, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli.
- Figes, Orlando, [2002] 2008. *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, Torino, Einaudi.
- Frazer, James George, 1918. *Folklore in The Old Testament: Studies in Comparative Religion, Legend, and Law*, London, Macmillan and Co.
- Fritz, Jean Marie, 1992. *Le discours du fou au Moyen Age*, Paris, PUF.
- Gagliardi, Isabella, 1997. *Pazzi per Cristo. Santa follia e mistica della Croce in Italia centrale nel XIII e XIV secolo*, Siena, Protagon Editori Toscani.
- Ivanov, Sergej A., 2006. *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford, Oxford University Press.
- Laharie, Muriel, 1991. *La folie au Moyen Age (XIe-XIIIe siècles)*, Paris, Le Léopard d'Or.
- Lotman, Jurij Michajlovič, [1973] 2006. *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma, Meltemi.
- Maldina, Nicolò, 2008. «Il tema del santo folle nelle vite antiche di Iacopone da Todi», *Lettere Italiane* 60 (3), 383-393.
- Masciat, Jamila M.H., 2020. «Marx e i furti di legna. Dal diritto consuetudinario al diritto di classe», in Gatto, Marco (ed.), *Marx e la critica del presente: atti del convegno Marx e la critica del presente (1818-2018) (Roma, 27-29 novembre 2018)*, Torino, Rosenberg & Sellier, 143-164.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič, [1958] 2006. *Герой волшебной сказки. Происхождение образа* [L'eroe della fiaba di magia: genesi della figura], Moskva, Akademija Issledovanij Kul'tury.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič, [1969] 1970. *Структурно-типологическое*

- изучение сказки* [Studio strutturale e tipologico della fiaba], in Propp, Vladimir Jakovlevič, [1928] 1970. *Morphologie du conte*, tr. fr. di M. Derrida, Parigi, Seuil.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič, [1984] 1993. *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, tr. it. di Chiara Paniccchia, Bologna, Il Mulino.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič, [1990] 2014. *Poetica storica della novella*, a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič, [1994] 2017. *Archetipi letterari*, a cura di Massimo Bonafin, tr. it. di Laura Sestri, Macerata, eum.
- Pil'njak, Boris Andreevič, [1922] 2008. *L'anno nudo*, tr. it. di Pietro Zveteremich, Milano, UTET.
- Pitrè, Giuseppe, 1875. *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani volume terzo*, in Id., *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, Palermo, Luigi Pedone-Lauriel, 25 voll, v. 6.
- Propp, Vladimir Jakovlevič, [1928] 1966. *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi.
- Saward, John, 1983. *Dieu à la folie. Histoire des saints fous pour le Christ*, Paris, Seuil.
- Sinjavskij, Andrej Donatovič, 2001. *Иван-дурак: Очерк русской народной веры* [Ivan lo scemo: saggio sulla fede russa popolare], Moskva, Agraf.
- Šklovskij, Victor Borisovič, [1917] 2003. *L'arte come procedimento*, in Todorov, Tzvetan / Jakobson, Roman, [1965] 2003. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Gian Luigi Bravo, Torino, Einaudi.
- Visentini, Isaia, [1879] 1987. *Fiabe mantovane*, Torino – Roma, Ermanno Loescher.

L'autobiografia come genere di soglia. Tra estetica filosofica e teoria letteraria

ROBERTO TALAMO
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Abstract

The literary theories of autobiography, while capturing important aspects of this genre, do not allow us to clearly read its mixed reality of truth and fiction. This paper, starting from Zambrano's aesthetic reflection and Bakhtin's theoretical reflection, will show how it is possible to build a theory capable of accounting for both the reality and fictional aspects present in this genre of writing.

1. *Soglie dell'autobiografia: storia, invenzione, romanzo*

Come tutti i generi di soglia, generi che esistono all'incrocio di diverse pratiche di scrittura, l'autobiografia presenta non poche difficoltà quando si voglia definirla da un punto di vista teorico-letterario. Le formalizzazioni, in questo senso, non sono mancate e hanno colto aspetti determinanti per la teoria dell'autobiografia, trascurando però, come vedremo, proprio il suo aspetto di genere liminale. La definizione più nota è certamente quella di Lejeune, che la descrive come una «narrazione retrospettiva in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, mettendo l'accento sulla sua vita individuale e, in particolare, sulla storia della sua personalità»¹. Questa definizione è ulteriormente

¹ Testo originale: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune 1996, 14). Dove non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

scomposta dal suo autore in quattro elementi, due formali e due legati alla realtà extra-testuale dell'autore: quelli formali distinguono l'autobiografia in quanto tipologia di narrazione in prosa che ha come soggetto una vita individuale (ma essi non sono ancora sufficienti a definire il genere); i due elementi successivi si discostano dall'ambito delle forme per incontrare quello che Lejeune chiama «patto autobiografico». Per essere sicuri di leggere un'autobiografia, dobbiamo essere certi, grazie a elementi unicamente extra-testuali, che autore, narratore e protagonista coincidano: la natura contrattuale del genere autobiografico è importante quanto quella formale (se non di più). In questa definizione si apre così un baratro, forse incolmabile, tra forma letteraria e realtà dell'autore, in cui i due elementi devono difficilmente convivere, perché, appartenendo a sequenze di senso diverse, non possono mai trovare una completa fusione².

Un'altra definizione importante è quella di Starobinski, grazie alla quale possiamo definire l'autobiografia come il genere in cui lo stile è «il modo d'essere dell'individuo» (Starobinski [1970] 1975, 205). In questa definizione ristretta, la sincerità del racconto della vita reale è subordinata del tutto all'autenticità della scrittura e dello stile: «la scrittura offre un'immagine "autentica" della personalità di colui che "tiene la penna"» (ivi, 207). In questa tipologia di opere, quindi, la perfezione stilistica non è indice di falsa rappresentazione della realtà dell'autore ma unico modo in cui questa realtà può emergere da un punto di vista formale: auto-rappresentazione di un progetto letterario in uno stile di scrittura. L'accento che in Lejeune cadeva maggiormente sul polo reale-contrattuale dell'autobiografia, cade qui invece su quello stilistico-formale.

Una terza definizione è quella di De Man che arriva a far letteralmente esplodere questo dualismo insieme alla possibilità stessa di un'identificazione di genericità, in quanto questa particolare forma di scrittura sarebbe 'figura della letteratura', ricorrente in diversi gradi in ogni testo scritto. L'autobiografia è, per De Man, prosopopea, ma quest'ultima non è che la dichiarazione della presenza di una voce, di un autore, di un'intenzione di pubblicare il proprio pensiero in modo che sia letto e compreso: «qualsiasi libro con un frontespizio leggibile è, in una certa misura, autobiografico»³. Né accento sulla realtà né

² A partire dalle riflessioni di Lejeune sull'autobiografia, Genette propone cinque figure logiche per distinguere diverse tipologie di narrazione in base all'identità o alla differenza tra autore (A), narratore (N) e personaggio (P). Quando abbiamo la figura $A=N=P$ (con $P=A$) possiamo parlare di autobiografia; quando abbiamo $A=N\neq P$ (con $P\neq A$) possiamo parlare di racconto storico o biografico; quando abbiamo $A\neq N=P$ (con $P\neq A$) possiamo parlare di finzione omodiegetica; quando abbiamo $A\neq N\neq P$ (con $P=A$) possiamo parlare di autobiografia eterodiegetica; quando abbiamo $A\neq N\neq P$ (con $P\neq A$) possiamo parlare di finzione eterodiegetica (cfr. Genette [1991] 2004, 154-163). Queste formule riguardano però, come mostra lo stesso Genette, un campionario di testi tradizionali e devono essere riformulate per descrivere testi particolari come, ad esempio, la *Commedia* di Dante (e, in generale, il campo dell'*autofiction*), portando alla necessità di «attenuare fortemente l'ipotesi di una differenza *a priori* di regime narrativo tra fiction e non-fiction» [«atténuer fortement l'hypothèse d'une différence *a priori* de régime narratif entre fiction et non-fiction», ivi, 166].

³ Testo originale: «Any book with a readable title-page is, to some extent, autobiographical»

sugli aspetti stilistico-formali, ma disseminazione dell'autobiografia come «momento autobiografico» presente in qualsiasi testo che sia comprensibile e intenzionale.

A differenza delle proposte teoriche descritte finora, la possibilità che vogliamo mettere alla prova nel presente studio è quella di pensare una teoria dell'autobiografia che tenga insieme i due momenti che la caratterizzano, senza porre l'accento soprattutto su uno di essi e senza allargarne troppo i confini fino a renderli indistinguibili. Un genere misto e di soglia ha cioè bisogno, a nostro avviso, di una teoria liminale che possa dar conto contemporaneamente della presenza della vita (realtà) e della forma (finzione). L'autobiografia può essere il terreno di elezione per un'indagine a cavallo tra estetica filosofica e teoria delle forme letterarie, tra interrogazione sui modi in cui questa tipologia di scrittura sviluppa un pensiero sulla realtà e domanda sulla forma in cui essa trasfigura il reale. Una teoria di questa natura non mi sembra che esista ancora, ma ritengo che possa essere costruita mettendo in dialogo le idee sulla verità dell'autobiografia di Zambrano con le teorie del cronotopo autobiografico di Bachtin. Né nelle sole idee della prima né nell'analisi formale del secondo troveremo la risposta che cerchiamo, ma nell'interrogarsi reciproco di questi metodi, nel rincorrersi continuo di vita e forma.

Prima di affrontare una tale possibilità, vorrei ancora soffermarmi a indagare alcuni aspetti importanti che costituiscono l'autobiografia come genere di soglia. Uno dei primi elementi da considerare è la natura ibrida del genere autobiografico, cioè il fatto di essere un genere misto di storia e invenzione (come diceva Manzoni a proposito del romanzo storico, proprio per sottolinearne le difficoltà teoriche e compositive). Non solo Manzoni, ma anche Virginia Woolf ha insistito sulla difficoltà di conciliare fatto e finzione: se un'autobiografia deve basarsi sui fatti, questi devono poter essere verificati anche dai lettori e non solo da chi scrive; in un testo che si pretende vero, fatti e finzioni, accostandosi gli uni alle altre, si autodistruggerebbero a vicenda. Il mondo della finzione letteraria è vero se lo scrittore lo ha fondato sull'autenticità della sua visione, mentre una ricostruzione del mondo reale è vera se basata su informazioni autentiche e verificabili: se queste due diverse verità si toccano, si distruggono reciprocamente⁴.

Un'altra soglia che crea interferenze teoriche è quella tra autobiografia e forme di romanzo in prima persona. L'autore di un'autobiografia ci sta raccontando la verità sulla sua vita o sta in realtà costruendo un romanzo in prima persona in cui autore e personaggio hanno lo stesso nome? Dal punto di vista della logica degli enunciati, messo in luce da Käte Hamburger, non esiste una reale differenza tra un enunciato autobiografico e un enunciato di un romanzo in prima persona: «il racconto in prima persona trova la propria origine essenziale

(De Man 1979, 922).

⁴ Cfr. anche Loriga (2012, 31-32).

nella struttura dell'enunciato autobiografico» (Hamburger 2015, 304). L'unico modo che abbiamo per distinguere un'autobiografia da un racconto in prima persona è la presenza di qualche dato storico che ci permetta con sicurezza di posizionare l'autore rispetto al personaggio che dice «io». Questo vuol dire che non esistono elementi linguistico-formali per distinguere i due generi di scrittura. Facciamo un esempio, seguendo quanto scrive Hamburger: ci sono racconti in prima persona evidentemente letterari e finzionali (pensiamo, ad esempio, a un racconto in prima persona di carattere fantasy), ma abbiamo anche racconti in prima persona dove il grado di finzionalità può essere così ridotto da rendere difficile la distinzione. Esiste un antico racconto egiziano in prima persona, *La vita di Sinuhe*, che divide gli studiosi: per alcuni è un'autobiografia, per altri è un racconto di finzione⁵. La lettera del testo e la sua stessa forma (narrazione in prima persona) non ci consentono di esprimere un giudizio e, in più, nel caso di Sinuhe, a fondare la situazione di indecidibilità è la distanza storica e lo stato del testo, che non ci permettono di ricorrere a dati extra-testuali. Diverso è il caso di un libro come *Le memorie di Adriano* di Yourcenar: anche se l'autrice si sforza di rispettare fedelmente le regole di composizione della memorialistica e di darci un testo autobiografico del tutto credibile, nessuno storico lo presenterebbe mai come un documento di realtà (grazie a dati extra-testuali evidenti)⁶. Questi esempi mettono in luce come non sia possibile, da un punto di vista meramente formale e logico-linguistico (e quindi puramente

⁵ È possibile leggere questo testo in traduzione italiana in Bresciani (1969, 158-172).

⁶ Pur essendo dichiaratamente debitrice delle teorie di Hamburger, di parere opposto su questo argomento appare Dorrit Cohn che si dimostra convinta di poter individuare specifici criteri per distinguere le autobiografie dalle narrazioni di *fiction* in prima persona. La caratteristica delle autobiografie finzionali è, secondo Cohn, quella di concentrare in un unico testo un doppio patto con il lettore, un patto autobiografico (la terminologia è ripresa da Lejeune) all'interno di un patto finzionale: «I see in this literally equivocal origin of its discourse *the* decisive factor that, not always consciously, shapes our reading experience of a novel cast in first-person form and that sets it apart from the experience of reading a real autobiography» (Cohn 1999, 33) [vedo in questa origine letteralmente equivoca del suo discorso *il* fattore decisivo che, non sempre consciamente, plasma la nostra esperienza di lettura di un romanzo in prima persona e che la distingue dall'esperienza di leggere una vera autobiografia]. In un'autobiografia di *fiction*, secondo Cohn, il racconto (il patto finzionale) ci dice sempre qualcosa di differente rispetto a ciò che viene dichiarato dal narratore-protagonista (patto autobiografico). L'ambiguità, però, anche in questa riflessione non può essere del tutto cancellata (ma, al massimo, spostata dalla logica del testo alla ricezione del lettore): «We know that this disaccord of norms is not always easy to recognize, and once recognized, not easy to demonstrate without relying on extratextual evidence [...]. The distance separating author and narrator in any given first-person novel is not a given and fixed quantity but a variable, subject to the reader's evaluation» (ivi, 33-34) [Sappiamo che questa discordanza di norme non è sempre facile da riconoscere e, una volta riconosciuta, non facile da dimostrare senza far riferimento a evidenze extratestuali [...]. La distanza che separa autore e narratore in ogni possibile romanzo in prima persona non è una quantità data e fissata, ma una variabile, soggetta alla valutazione del lettore].

teorico), distinguere con certezza un'autobiografia da una narrazione letteraria in prima persona⁷.

2. *Autobiografia: vita e verità della ragione*

Davanti allo scacco di una teorizzazione puramente formale, cominciamo il nostro percorso più lungo che ci porterà inizialmente a pensare alla scrittura autobiografica in quanto forma di pensiero sulla realtà. Nella riflessione filosofica di Zambrano troviamo l'idea che l'autobiografia nasca nel punto di snodo tra verità della ragione (filosofia) e vita. In *La confesión: género literario*, la filosofa spagnola rimprovera al pensiero filosofico di essersi eccessivamente allontanato dall'esperienza della vita concreta. L'esperienza di pensiero che ci invita a fare l'autobiografia, al contrario, riporta la ragione verso la vita; ogni confessione parte da un bisogno di rivelazione del senso della propria esistenza davanti a momenti di estrema confusione e dispersione: «proprio quando l'uomo è stato umiliato troppo, quando si è chiuso nel risentimento, quando sente su di sé soltanto “il peso dell'esistenza”, allora ha bisogno che la sua stessa vita gli si riveli» (Zambrano [1943] 2018, 25). La confessione autobiografica ha la struttura esistenziale di una partenza, nasce dalla disperazione di ciò che si è e si affida a una speranza di trovare qualcosa che ancora non si possiede. Nella confessione, pensiero e vita non possono separarsi (come invece è accaduto, per l'autrice, nella tradizione filosofica occidentale), di conseguenza, anche l'esperienza del lettore delle autobiografie deve essere un'esperienza che non separi vita e ragione. Ogni lettore deve rifare in lui la partenza e il viaggio dell'autobiografo; né del tutto filosofia né del tutto genere letterario, la confessione autobiografica (quando è sincera e riuscita) non è un atto narcisistico e chiuso in sé ma un modo per entrare in relazione intima con il lettore:

Quando leggiamo una Confessione autentica sentiamo che quel qualcosa si ripete in noi e se ciò non avviene non raggiungiamo lo scopo del suo segreto. In questo sta la sua somiglianza e la sua divergenza con la Filosofia: come questa, essa ha bisogno di essere messa in pratica [...]. Ma la differenza è la seguente: qui la solitudine è completa e il modello solamente analogico, perché l'essere, l'essere che si cerca, non è identico come l'essere del pensiero. È analogico: è il mio essere, simile ma mai uguale a quello di un altro. Se non attuo ciò che attuo l'autore della Confessione, la sua lettura sarà vana. La confessione infatti è un'azione, l'azione massima che è dato attuare con la parola (ivi, 24)

⁷ Sul pronomo di prima persona come operatore privilegiato di metalessi dell'autore (procedimento per cui l'autore entra nella sua stessa finzione), cfr. Genette (2004), in particolare 104-110 (dedicate all'io autobiografico).

Tra le 'cose che si possono fare con le parole' (per parafrasare un celebre titolo di Austin), la confessione è, per Zambrano, l'azione massima: per questo motivo non è più genere letterario (si confronta con una vita e un tempo reali) ma non ancora pensiero filosofico (non può essere un'esperienza universale, ma sempre individuale, che va dall'autobiografo al singolo lettore). In questo assomiglia meno a una poesia lirica o a un trattato sulla personalità e molto di più al lamento di Giobbe (che Zambrano vede come modello archeologico di ogni confessione), figura della vita che pensa a se stessa senza separarsi dalla sua corporeità, dal dolore che prova⁸.

Questa riflessione ci ha condotti nell'ambito estetico-filosofico, mostrandoci cosa l'autobiografia significhi per il pensiero; per trovare quel nuovo punto di snodo che ci permetterà di ritornare al nostro specifico compito teorico-letterario, possiamo far riferimento a una riflessione dell'autrice sul modo in cui il tempo è messo in questione nell'autobiografia: ciò che distingue la confessione dal romanzo (e quindi dalla letteratura) è un diverso trattamento del tempo. La letteratura inventa il tempo, gioca con il tempo, il romanziere trova i momenti compienti nella vita del suo personaggio e li dispone nell'orizzonte virtuale della sua opera. Al contrario, chi scrive la sua autobiografia non può semplicemente trovare (cioè creare) il suo tempo, ma si limita a cercarlo nel tempo reale:

L'autore della confessione non cerca il tempo dell'arte, bensì un tempo reale quanto il proprio. Non si accontenta del tempo virtuale dell'arte [...]. La confessione va alla ricerca di un tempo reale, non virtuale, e poiché non si conforma con nessun altro tempo al di fuori di quello, si trattiene là dove esso inizia [...]. La Confessione è il linguaggio di qualcuno che non ha annullato la sua condizione di soggetto; è il linguaggio del soggetto in quanto tale. Non sono i suoi sentimenti, né i suoi desideri, né le sue speranze; sono semplicemente i suoi sforzi di essere [...]. Sembra che la confessione sia un'azione che si verifica non nel tempo, ma con il tempo; è un'azione sul tempo nella realtà, e non virtualmente. È il cammino per ottenere qualcosa in relazione al tempo e, come tutto ciò che è cammino, ha termine (ivi, 22-24)

Il romanzo, come ci ha insegnato Kermode, possiede la grazia consolatoria della forma, dà un senso alla nostra esperienza del tempo: creando i momenti temporali compienti di inizio, mezzo e fine, l'immaginazione si comporta come «un agente d'ordine e d'armonia» (Kermode [1967] 2004, 124). L'autore di un'autobiografia, al contrario, non possiede questo potere dell'immaginazione, non può costruire in modo retrospettivo, a partire da una fine che non conosce,

⁸ È interessante notare come, anche per Gramsci, l'autobiografia si presenti come filosofia vissuta, o in atto: «è certo che l'autobiografia ha un grande valore storico, in quanto mostra la vita in atto e non solo come dovrebbe essere secondo le leggi scritte o i principii morali dominanti» (Gramsci 2001, 1718). Cfr. anche Forenza (2009).

il senso della fine. Quali saranno allora i momenti compienti, dal punto di vista formale, all'interno di un'autobiografia? È legittimo cercarli? Anche Zambrano, che insiste sulla confessione come azione più che come testo, parla di un termine del viaggio dell'autobiografo: «all'uomo non è offerto niente come reale, se non è in un ordine, in una connessione» (Zambrano [1981-1989] 2012, 46). Il nostro scopo, a partire dalle riflessioni che ora andremo svolgendo, sarà quello di provare a chiarire il senso di questo termine, provare a svelare i momenti compienti dell'autobiografia in quanto testo, intrecciando l'ultimo nodo della nostra trama.

3. *Cronotopi dell'autobiografia*

Torniamo a un livello di indagine circoscritto al nostro specifico, concentrandoci su uno dei problemi più rilevanti che si pongono quando si vuole definire, dal punto di vista teorico-letterario, l'autobiografia: il rapporto che intercorre formalmente tra l'autore e il protagonista delle vicende narrate. È Bachtin ad affrontare questo problema in *L'autore e l'eroe*: il momento organizzativo e costitutivo della forma autobiografica non consiste, per il teorico russo, nel rapporto dell'autore con se stesso, ma in quello tra autore ed eroe. Anche nell'autobiografia infatti l'eroe non è sovrapponibile all'autore, in quanto la domanda «chi sono io?» non coincide con la domanda «come raffiguro me stesso?». Anche in questa forma di scrittura, autore ed eroe sono distinti e l'autobiografia è la «forma [...] nella quale posso oggettivare me stesso e la mia vita artisticamente» (Bachtin [1979] 1988, 136). Ciò non toglie che «tra tutti i valori artistici quello biografico è il meno trasgrediente l'autocoscienza, quindi l'autore, nella biografia, è più vicino al suo eroe» (ivi, 137). Nella forma autobiografica, rispetto ad altre forme letterarie, l'autore possiede il minor numero di momenti che lo isolano dall'eroe, possiede una minore forza di trasfigurazione rispetto ad altri generi, l'eroe non è inserito in una fabula dotata di compiutezza. L'autore, in questo caso, è l'altro che avvertiamo quando ci guardiamo allo specchio, quando sogniamo a occhi aperti o facciamo progetti per la vita futura, quando ricordiamo il nostro passato. Nella forma autobiografica, l'io e l'altro sono interscambiabili, perché non si dà conflitto sul piano dei valori, l'io condivide il mondo degli altri e si sente parte di una collettività:

Raccontando la mia vita, i cui eroi per me sono gli altri, passo dopo passo mi intreccio nella sua struttura formale [...], assumo la posizione dell'eroe, mi inglobo nel mio racconto; le forme attraverso le quali percepisco, in termini di valori, gli altri, si trasferiscono su di me là dove io sono solidale con gli altri. Così il narratore diventa eroe. Se il mondo degli altri per me è, nei suoi valori, autorevole, esso mi assimila come altro (ivi, 139)

La stessa unità biografica della nostra vita è resa possibile dagli altri: coloro i quali possono raccontare quelle fasi della nostra vita di cui non abbiamo memoria. Solo la presenza di un universo di valori condiviso con altre persone permette all'autore di un'autobiografia di oggettivarsi, di vedersi diversamente e dall'esterno rispetto al momento dell'autocoscienza, del rendiconto o della semplice auto-confessione:

Soltanto una stretta, organica partecipazione ai valori del mondo degli altri rende autorevole e produttiva l'auto-oggettivazione biografica di una vita, rafforza e rende non fortuita la posizione dell'altro in me, possibile autore della mia vita (ivi, 139-140).

La consistenza dell'eroe autobiografico deve poggiare, naturalmente, anche su una trama di senso complessiva che abbia a sua volta una sua solidità. A questo proposito, Bachtin, in relazione all'autobiografia, distingue due tipi fondamentali di conferimento di una forma: il tipo eroico-avventuroso e il tipo socio-domestico. Nella prima tipologia si dà grande importanza al mondo e ai valori degli altri, perché è in quel mondo che si vuole essere eroi (o amati o protagonisti di una grande avventura). L'apparente individualismo di questa posizione è in realtà bisogno di essere accettati dagli altri, dal loro mondo, è bisogno di quella organicità che possa garantire la memorabilità storica delle proprie azioni presso i posteri. La tipologia socio-domestica invece rinuncia a questa rammemorazione storica per concentrarsi sul presente, con i suoi valori sociali e familiari (il buon nome, la rispettabilità, l'onestà) che ruotano intorno alla vita di ogni giorno. La posta in palio non è qui l'eternazione del nome ma la felicità immediata propria e dei più prossimi. In questa tipologia, sottolinea Bachtin, vediamo nascere anche qualcosa di diverso: la possibilità di un autore critico. Gli altri e i loro valori hanno qui un ruolo meno importante per l'autore-eroe: non è in gioco il raggiungimento della gloria (che solo gli altri ci possono conferire), di conseguenza lo sguardo può essere più distaccato, fino a creare la sufficiente extralocalità per giudicarli in quanto caratteri e tipi.

Approfondendo ulteriormente il concetto di extralocalità, si può vedere come tra autore ed eroe, nell'autobiografia, ci sia coincidenza di valori; l'autore non ha qualcosa in più rispetto all'eroe, non possiede momenti eccedenti: «l'autore non soltanto è d'accordo con l'eroe nella fede, nelle convinzioni e nell'amore, ma anche nella propria creazione artistica è guidato dagli stessi valori che guidano l'eroe nella sua vita estetica» (ivi, 148). Autore ed eroe restano due, non potranno mai coincidere, ma possiedono contesti di valore omogenei, di conseguenza non avremo due diverse posizioni di valori e una reale extralocalità che permetta all'autore di rendere compiuto il suo eroe: il mondo dell'autobiografia «non è chiuso né compiuto» (ivi, 149). Proprio per questa essenziale incompiutezza, l'autobiografia ha bisogno di un elemento compiente esterno (perché l'attività dell'autore non è sufficiente a portarla a compimento). Autore ed eroe hanno bisogno qui di far affidamento «su un lettore affine, partecipe allo stesso mondo dell'alterità; questo lettore occupa la

posizione dell'autore» (ibid.). Il lettore avveduto riconosce in un'autobiografia del materiale semigrezzo che deve ancora ricevere forma e compimento artistico, per cui «la percezione, di solito, completa la posizione dell'autore, arrivando fino alla piena extralocalità dei valori, e introduce momenti transgredienti più essenziali e compienti» (ivi, 149-150).

Esiste però anche la possibilità che l'autore di un'autobiografia si allontani dal rapporto ingenuo con il suo personaggio e con la sua società, spezzando il rapporto diretto con l'eroe, in questi casi egli può portare a compimento la sua opera come oggetto realmente artistico:

Ai valori della vita dell'eroe egli contrapporrà sempre i transgredienti valori del compimento e compirà la vita da un punto di vista che, per principio, è diverso da quello da cui essa è stata vissuta dall'eroe dall'interno di sé; là, a ogni riga, a ogni passo il narratore cercherà di usare l'eccezione di principio inerente alla sua visione, poiché l'eroe ha bisogno di una giustificazione trasgrediente e lo sguardo e l'attività dell'autore ingloberanno ed elaboreranno in modo sostanziale proprio i confini di senso che, per principio, delimitano l'eroe, là dove la sua vita è rivolta verso il proprio esterno; quindi tra l'eroe e l'autore passerà una frontiera di principio (ivi, 150)

Circa quindici anni più tardi rispetto a queste riflessioni, all'interno del saggio *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, Bachtin aggiunge importanti considerazioni sulla forma dell'autobiografia, trattando un argomento spesso trascurato dai teorici di questo genere: l'autobiografia nel mondo antico. Il cuore di questa riflessione riguarda quello che lo studioso chiama 'tempo biografico', che si manifesta in tre cronotopi. Il primo di questi cronotopi biografici e autobiografici consiste nella «vita di colui che cerca la vera conoscenza» (Bachtin [1975] 2001, 278) e che il teorico definisce 'tipo platonico' (perché la sua espressione originaria è riscontrabile nell'*Apologia di Socrate* e nel *Fedone*). In questo modello, la trama si articola in tre momenti: a) ignoranza, b) scepsi autocritica, c) conoscenza di sé e della verità; all'interno di questo movimento triadico l'accento è posto nel 'tempo di mezzo', «il momento della crisi e della rigenerazione (le parole dell'oracolo come svolta della vita di Socrate)» (ibid.).

Sul 'tempo della fine', invece, si concentra il secondo tipo, quello retorico, legato al modello dell'encomio (ovvero l'orazione funebre e commemorativa). Questa tipologia nasce da esigenze concrete di glorificazione o auto-rendiconto pubblico di persone reali, è un discorso che si rivolge alla piazza, allo Stato, «qui tutto è interamente pubblico» (ivi, 280). Non essendoci spazio per la dimensione intima, il modo di vedere la propria vita e quella altrui coincidono: di conseguenza l'immagine dell'uomo è qui «semplice e plastica, e il momento del divenire in essa è quasi assente» (ivi, 283). Chi fa un auto-rendiconto biografico pubblico (il modello proposto è l'autobiografia di Isocrate) parte dall'immagine ideale di una determinata forma di vita storica e di comportamento (il condottiero, il sovrano, l'uomo politico) e mostra come le virtù richieste per una tale figura

si possano riscontrare nella propria vita. Manca, per l'appunto, la dimensione del divenire, tanto che Bachtin può paragonare questo tipo di autobiografia all'encomio di un defunto (dove tutto il tempo della vita è stato congelato nel 'tempo della fine'): «i principî della costruzione di questa immagine sono gli stessi che [ritroviamo] nella costruzione delle immagini delle personalità morte nell'encomio» (ivi, 284).

Se il primo tipo di cronotopo autobiografico fa riferimento al 'tempo di mezzo' e il secondo al 'tempo della fine', il terzo modello (che secondo Bachtin non si sviluppa in Grecia ma nella cultura romana) ha come centro il 'tempo dell'inizio': le autobiografie romane hanno al loro centro l'origine familiare, «l'autobiografia è qui un documento dell'autocoscienza ancestrale e familiare» (ivi, 284-285). Non bisogna qui confondere la famiglia romana con quella moderna-borghese: a Roma la famiglia era una parte dello Stato, il capofamiglia svolgeva un ruolo civile e religioso e gli antenati erano rappresentanti dell'ideale nazionale. Di conseguenza, in questo caso, «l'autobiografia è scritta come trasmissione delle tradizioni ancestrali e familiari da un anello all'altro ed è affidata all'archivio» (ivi, 285).

Nell'incontro con la modernità, questi tre cronotopi non sono cancellati o sostituiti, ma, allontanandosi dalla dimensione pubblica, si arricchiscono della dimensione dell'individualità e dello scavo interiore, dell'autocoscienza solitaria: il primo cronotopo si arricchisce della possibilità della raffigurazione ironico-satirica o umoristica di sé e del proprio percorso conoscitivo, «il *privato* e il *personale* assumono la forma dell'*ironia* e dell'*umorismo*» (ivi, 290); il secondo cronotopo, legato all'eroizzazione e all'autoglorificazione, si complica accogliendo al suo interno la raffigurazione dell'importanza (per l'individuo) della vita privata, aprendosi a forme retorico-intimistiche (ad esempio, la lettera agli amici): la struttura merito-fortuna-successo tende a spostarsi dalla sfera pubblica a quella privata, per cui rispondere a un paradigma di valori personali è importante quanto corrispondere a un modello pubblico; il terzo cronotopo incontra la modernità quando il colloquio con i propri antenati è arricchito dal colloquio con se stessi; in questo caso, l'origine non è più nella famiglia, ma è posta al proprio interno, l'uomo si genera da sé, *in interiore homine habitat veritas* [è nell'interiorità umana che risiede la verità] direbbe Agostino (*De vera religione*, XXXIX, 72): la consolazione rivolta a se stessi, il soliloquio, la confessione intima segnano la nascita di «un nuovo atteggiamento verso se stessi, verso il proprio "io", senza testimoni, senza diritto di parola per una "terza persona", chiunque essa sia; l'autocoscienza dell'uomo solitario cerca qui sostegno e suprema giustizia in se stesso e direttamente nella sfera ideale, nella filosofia» (Bachtin [1975] 2001, 292).

4. Conclusioni teoriche e lettura di un'autobiografia contemporanea

L'accostamento delle riflessioni di Zambrano e Bachtin ci permette di indagare il luogo dell'autobiografia nell'oscillazione costante tra forma filosofica, esperienza di vita e forma letteraria. Una soglia non è solo un confine da attraversare ma è anche «uno spazio [...] che possiede proprietà che lo contraddistinguono» (Agamben 2019, 6). Nello spazio della parola autobiografica, che è, come abbiamo visto, il luogo in cui la parola si fa più vicina all'azione (e che non coincide mai con nessuno dei tre poli dell'oscillazione), l'esperienza di vita tende sia alla forma della ragione filosofica sia a quella della finzione letteraria, senza poterle mai raggiungere del tutto. Scrittura liminale per eccellenza, l'autobiografia sperimenta le strade che la vita, che pensa nel dolore, può percorrere per avvicinarsi alla ragione assoluta senza raggiungerla, mentre costruisce un orizzonte di senso narrativo che altresì sfugge di continuo alla chiusura e alla compiutezza della finzione letteraria. Il momento in cui l'autobiografo si propone come eroe, aspirando alla separatezza della forma, è quello in cui si scopre più bisognoso dello sguardo e del giudizio dell'altro (anche dell'altro che è in lui). È il momento in cui scopriamo il modo in cui il tempo ci riguarda:

La scoperta del tempo non può avvenire che in un momento negativo della nostra vita, un momento in cui abbiamo perso ogni cosa che la riempiva; il tempo è l'essenza della nostra vita e proprio per questo le sta al di sotto, come fondo permanente di tutto ciò che viviamo. Scoprire questo fondo assomiglia quasi a una caduta, che può avvenire soltanto in un particolare stato di angoscia, delusione o vuoto (Zambrano [1944] 2019, 44)

La forma autobiografica vive di un processo di formalizzazione condiviso che non riguarda soltanto l'autore e la materia da plasmare (la vita), ma che coinvolge il lettore e lo chiama, dal punto di vista filosofico, a ripercorrere il bisogno di significato dello scrittore (senza il conforto di categorie morali universali) e, dal punto di vista letterario, ad accogliere un materiale semigrezzo e a completare la posizione dell'autore grazie alla sua extralocalità. Ma la natura di confine del genere autobiografico trova il suo massimo riconoscimento nel trattamento del tempo: questa forma di scrittura da un lato è tirata da una forza che la spinge ad agire con il tempo della vita, a cercare la sua forma dando senso al tempo vissuto, dall'altro è spinta a costruire finzionalmente il suo tempo attraverso la scelta di uno specifico tempo biografico con il quale mettere l'accento sull'inizio (tipo familiare), sul mezzo (tipo platonico) o sulla fine (tipo retorico). Mentre l'autobiografia sfugge continuamente al trattamento propriamente romanzesco del tempo, finisce per riconoscersi come «romanzo della molteplicità dei tempi» (Zambrano [1981-1989] 2012, 46).

Tra i lavori autobiografici recenti, quello che mi sembra interrogare con più consapevolezza e valore paradigmatico questo genere è *Autoritratto nello studio* di Agamben (2017). Autobiografia intellettuale che rinuncia alla scrittura cronologica e documentaristica, per cercare l'accensione poetica della prosa,

l'autoritratto agambeniano, che si affida anche alle suggestioni della fotografia, della pittura e della musica, è un testo in cui filosofia e poesia sono riconosciute come «le due intensità mosaiche che traversano e animano l'unico campo della lingua» (Agamben 2017, 79), riecheggiando l'idea di Zambrano per cui «poesia e pensiero ci appaiono come due forme incomplete e ci vengono incontro come due metà dell'uomo, il filosofo e il poeta; nella filosofia non si trova l'uomo intero, nella poesia non si trova la totalità dell'umano» (Zambrano [1939] 2018, 37).

Lo studio attorno al quale si svolge l'autoritratto è qui, sfruttandone tutte le possibilità semantiche, sia passione sia luogo sia attività. L'etimologia che riporta il termine all'amore e al desiderio è legata al restare soggetto del protagonista di un'autobiografia, soggetto d'amore che conosce e si riconosce nell'amore:

Si ama qualcuno perché lo si ricorda e, viceversa, si ricorda perché si ama. Amando ci si ricorda e ricordando si ama e, alla fine, amiamo il ricordo – cioè lo stesso amore – e ricordiamo l'amore – cioè lo stesso ricordo. Per questo amare significa non riuscire a dimenticare, a togliersi dalla mente un volto, un gesto, una luce (Agamben 2017, 18)

Lo studio come passione è la possibilità nell'amore, e nel ricordo dell'amore, di conoscere una determinata creatura e così di «rinascere in essa e con essa» (ivi, 15). La soglia dell'autobiografia è allora l'occasione di mostrare come ogni volta, per ogni altro significativo, ci siamo nuovamente generati, siamo risorti in vita, come recita il vangelo gnostico di Filippo ricordato dal filosofo: «Coloro che dicono che l'uomo prima muore e poi risorge errano. Se non riceve la resurrezione finché è vivo, non riceverà nulla alla sua morte» (ivi, 165)⁹. Lo studio come luogo può essere lo spazio designato per questo incontro generativo, luogo deputato all'evocazione del passato nel presente, figura di quella particolare soglia che è il *mundus*, «un'apertura circolare che Romolo aveva fatto scavare al momento della fondazione della città e che metteva in comunicazione il mondo dei vivi con quello infero dei morti» (Agamben 2019, 4). Così i tanti studi abitati nel corso del tempo, nella rievocazione autobiografica, possono diventare «un unico studio, disseminato nello spazio e nel tempo» (Agamben 2017, 117), e questa particolare relazione che nello studio-*mundus* si instaura tra vivi e morti può portare all'integrazione di due essenziali formule heideggeriane:

L'essere-nel-mondo e l'aperto di Heidegger vanno integrati con questo senso più antico e dimenticato del termine "mondo": l'uomo non abita soltanto nell'aperto dell'essere, ma anche e innanzitutto nel varco fra passato e presente, fra i vivi e i morti ed è grazie a questa dimora sotterranea che può non dimenticarsi dell'aperto (ivi, 49)

⁹ Agamben, che interpretò il ruolo dell'apostolo Filippo nel film *Il Vangelo secondo Matteo*, ricorda questo passo nelle pagine in cui racconta della sua amicizia con Pasolini. Il testo citato può essere letto anche in Craveri (2005, 530).

L'aperto (e lo studio come luogo) possono così trasformarsi, nella riflessione finale, in uno scoperto tappeto d'erba, soglia orizzontale, speculare al cielo, che permette il varco e l'incontro d'amore: «Nell'erba – in Dio – sono tutti coloro che ho amato. Per l'erba e nell'erba e come l'erba ho vissuto e vivrò» (ivi, 167).

L'ultimo significato del ritrarsi nello studio è quello che lo interpreta come attività: in quest'ultima figura troviamo i maggiori punti di contatto con la riflessione che abbiamo svolto nei paragrafi precedenti. L'autobiografia intellettuale, in questo significato della parola studio, si realizza, nel libro di Agamben, come sforzo di riportare la ragione verso la vita, mostrando come i principali approdi della propria ricerca filosofica siano frutto di una vitale epigenesi, di un abitare speculativo condiviso con le persone amiche:

Io sono un *epigono* nel senso letterale della parola, un essere che si genera solo a partire da altri e non rinnega mai questa dipendenza, vive in una continua, felice epigenesi (ivi, 42)

Il concetto di epigenesi del personaggio autobiografico è centrale in Bachtin, nel momento in cui la riflessione sull'esperienza di vita deve incontrare la forma della scrittura: nella forma autobiografica il momento compiente è l'altro-in-me e l'unità autobiografica è possibile grazie a un universo di valori che condivido con altri (fino a includere lo stesso lettore). Nel caso dell'autoritratto intellettuale di Agamben, a prevalere è il tipo che, con Bachtin, potremmo definire familiare-moderno: come nel tipo familiare infatti qui l'accento è posto sul tempo dell'inizio, nel riconoscersi in un'origine e in un conoscere a partire da un'origine, ma, in modo moderno, non in riferimento a una *gens*, a un gruppo di antenati. L'origine è qui posta in un generarsi con quella famiglia che si è eletta a partire dall'esperienza d'amore: quella *potenza* che è lo studio, attraverso il nutrimento dell'epigenesi appassionata, giunge a un punto in cui il soggetto si rende conto di potersi nutrire da solo, di potersi, in qualche modo, generare da sé:

Ma che significa nutrire se stessi? Che cos'è una luce che si autoalimenta, una fiamma che non ha più bisogno di combustibile? Credo che l'immagine si riferisca al rapporto dell'anima con il suo ardore, con ciò che l'infiamma. Che la fiamma nutra se stessa, significa che, superato un certo limite, l'anima diventa il fuoco che la brucia, s'identifica con esso [...]. Nel processo della nutrizione – in ogni nutrizione, spirituale o corporea – vi è una soglia in cui essa inverte la sua direzione, si rivolge a se stessa. Il cibo può nutrire solo se, a un certo punto, non è più altro da noi, se l'abbiamo – come si dice – *assimilato* [...]. Lo stesso avviene per la luce della conoscenza: scaturisce sempre dal fuori, ma giunge il momento in cui dentro e fuori coincidono, non possiamo più distinguerli. A questo punto, il fuoco cessa di consumarci, “nutre ormai se stesso” (ivi, 121-122)

Così l'autobiografia intellettuale prende forma nel libro di Agamben: da un lato sospendendo qualsiasi cronologia degli eventi, uscendo dalla durata, per esplorare il tempo poetico della conoscenza-per-amore che, attraverso la rievocazione degli incontri, forma il personaggio autobiografico fino a che

la sua voce non rinasce, ancora una volta poeticamente, in uno stile, che trasforma l'epigenesi in auto-nutrito e l'impazienza d'amore in capacità di controllarla: «Lo stile, come l'ascesi, è il frutto di un'impazienza frenata» (ivi, 62). Ma l'autobiografia in quanto studio, spazio e soglia in continua ridefinizione, deve vivere in un movimento incessante tra scrittura (filosofica o poetica) e vita e così non può che trovare la sua figura e la sua forma nell'aperto della potenza, in scritture della potenza come la nota rapida, l'appunto, il breve paragrafo tipici dei quaderni e degli zibaldoni:

A destra, sulla scrivania di vicolo del Giglio, si vedono otto quaderni uguali rilegati in vari colori. Sono i quaderni in cui appunto pensieri, osservazioni, note di lettura, citazioni – qualche rara volta anche sogni, incontri o eventi particolari [...]. Ora sono diventati trenta e nello studio di Venezia occupano per questo uno scaffale della libreria [...]. A volte mi appaiono come la parte più viva e preziosa della mia vita e altre volte come i suoi inerti cascami [...]. Sono l'immagine più fedele della potenza, che custodisce intatta la possibilità di essere e di non essere, o di essere altrimenti. In questo senso, sono essi il mio studio (ivi, 72-75)

Così, come un insieme di brevi appunti diversi, lo studio di questo autoritratto si presenta: nell'isolamento di brevi paragrafi (privi di titoli, tranne quelli che fanno da premessa, che sono intitolati: *Soglia*), distinti l'uno dall'altro da un solo rigo bianco, come a cercare di catturare una forma di vita nell'unico modo che, dall'interno, ci è possibile: quello di una soglia, di un'apertura, di una potenza, in cui possa sorgere (o risorgere) la molteplicità dei tempi che siamo.

Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio, 2017. *Autoritratto nello studio*, Roma, Nottetempo.
- Agamben, Giorgio, 2019. «Porta e soglia», in Dell'Aia, Lucia / D'Alonzo, Jacopo, *Lo scrigno delle segnature. Lingua e poesia in Giorgio Agamben*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 3-8.
- Bachtin, Michail, [1975] 2001. *Estetica e romanzo*, tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Bachtin, Michail, [1979] 1988. *L'autore e l'eroe*, tr. it. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi.
- Bresciani, Edda (ed.), 1969. *Letteratura e poesia dell'antico Egitto*, Torino, Einaudi.
- Cohn, Dorrit, 1999. «Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases», in Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 18-37.
- Craveri, Marcello (ed.), 2005. *I Vangeli apocrifi*, Torino, Einaudi.
- De Man, Paul, 1979. «Autobiography as De-facement», *MLN* 94 (5), 919-930.

- Forenza, Eleonora, 2009. «Autobiografia», in Liguori, Guido / Voza, Pasquale (ed.), *Dizionario gramsciano. 1926-1937*, Roma, Carocci, 57-59.
- Genette, Gérard, 2004. *Métalepse*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard, [1991] 2004. «Récit fictionnel, récit factuel», in Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 141-168.
- Gramsci, Antonio, 2001. *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 4 voll., v. 3.
- Hamburger, Käte, [1977] 2015. *La logica della letteratura*, tr. it. di Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon.
- Kermode, Frank, [1967] 2004. *Il senso della fine*, tr. it. di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, Milano, Sansoni.
- Lejeune, Philippe, 1996. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil.
- Loriga, Sabina, 2012. *La piccola x. Dalla biografia alla storia*, Palermo, Sellerio.
- Starobinski, Jean, [1970] 1975. «Lo stile dell'autobiografia», in Starobinski, Jean, 1975. *L'occhio vivente*, tr. it. di Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 204-216.
- Zambrano, María, [1939] 2018. *Filosofia e poesia*, tr. it. di Lucio Sessa, Bologna, Pendragon.
- Zambrano, María, [1943] 2018. *La confessione come genere letterario*, tr. it. di Eliana Nobili, Milano, Abscondita.
- Zambrano, María, [1944] 2019. *Seneca*, tr. it. di Claudia Marseguerra, Milano, SE.
- Zambrano, María, [1981-1989] 2012. *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, tr. it. di Samantha Maruzzella, Milano-Udine, Mimesis.

Note e discussioni

Diavoli capitalisti. Le interpretazioni marxiste del *Faust* di Goethe

LUCA TOGNOCCHI
Università degli Studi di Bologna

Abstract

This paper wants to summarise the most relevant marxist readings of Goethe's *Faust*, starting with the reading of Marx himself. This will be followed by the more systematic analysis of Lukács, Cases and Berman. All of these readings stem from the interpretation of Faust as the economic history of humanity, which narrates the birth of capitalism, and considers Faust and Mephisto as capitalistic entrepreneurs. Similarities and differences between the readings of the three critics will be analysed and discussed in the paper.

Questo contributo vuole compiere una sintesi delle interpretazioni marxiste del Faust di Goethe, inaugurate da Marx stesso, sistematizzate da György Lukács e poi riprese da Cesare Cases e Marshall Berman. Si tenterà di tracciare un percorso che attraversi l'opera di questi critici e che sviluppi temi e questioni ricorrenti legate alle letture marxiste della tragedia goethiana. Faust è probabilmente il prototipo di testo scritto nell'epoca della nascita del capitalismo, e poi interpretato come opera critica nei confronti del capitalismo stesso, se non addirittura protosocialista. Questo tipo di interpretazioni si soffermano soprattutto sulla Seconda Parte della tragedia, dove Faust incontra il grande mondo dei potenti, di coloro che muovono l'economia. In generale, la lunga vicenda dei due protagonisti della tragedia è spesso interpretata come racconto del passaggio dal modo di produzione feudale a quello moderno e capitalistico. Nello specifico, Faust diventa il prototipo dell'imprenditore capitalista, nuovo eroe moderno, che si ravvede – oppure no – soltanto alla

fine; Mefistofele, invece, l'anima del processo di modernizzazione, che fornisce all'imprenditore i mezzi per 'creare' il capitalismo. Mezzi infernali, sia chiaro.

1. *Il Manifesto e i Manoscritti: Marx che commenta Faust*

La passione per *Faust* accompagna Marx per tutta la sua vita, fin da quando, giovane studente, vede a Berlino una messa in scena della tragedia, fino alla vecchiaia, quando ancora recitava i versi di Mefistofele imitando la performance dell'attore Carl Seydelmann (Demetz 1967, 56). Sui personaggi di Faust e Mefistofele sono anche plasmati i protagonisti di un suo tentativo giovanile di tragedia mai portato a compimento. Faremo riferimento ad alcuni luoghi marxiani presenti nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, nel *Manifesto del partito comunista*, scritto a quattro mani con Engels e pubblicato nel 1848, oltre ad un breve passaggio nel primo libro del *Capitale*, uscito nel 1867. Commenteremo solo questi poiché sono luoghi nei quali Marx usa *Faust* per illustrare attivamente la sua teoria, e non solo come orpello retorico o aggiunta poetica, come d'altronde fa spessissimo, basti pensare ai continui riferimenti alla tragedia contenuti nel *18 Brumaio*. Il passaggio nel *Capitale* (Libro I, sezione 7, capitolo 22) si trova a metà di questi due utilizzi. Non approfondisce la sua teoria, ma non è neppure un mero abbellimento, quanto piuttosto una traduzione poetica di quello che secondo Marx è il dilemma del borghese capitalista. Il passaggio recita: «il capitalista modernizzato è in grado di concepire l'accumulazione come "rinuncia" del proprio istinto di godimento. "Due anime abitano, ahimè, nel suo petto, e l'una dall'altra si vuol separare"» (Marx [1867] 1970, 729). Il riferimento è al verso 1112 del *Faust*, dove il protagonista denuncia il proprio dualismo irrisolvibile. Allo stesso modo per Marx, il capitalista è diviso tra il desiderio di accumulare denaro e quello di spenderlo per soddisfare i propri bisogni e desideri. Nonostante il *Capitale* abbondi di citazioni faustiane, quasi tutte sono, come nota Praver, «ricavate in effetti dai discorsi di Mefistofele, o hanno qualche diretto riferimento a questo personaggio diabolico» (Praver 2021, 322). Questa citazione invece è una delle rare che appartiene esplicitamente al protagonista della tragedia. Come si può vedere è soprattutto un'illustrazione poetica di un concetto marxiano, ma che serve anche a rafforzare il valore di tutte le altre citazioni faustiane presenti nel testo, poiché pone Faust sullo stesso piano del capitalista oggetto dei discorsi dell'autore.

Nei *Manoscritti*, invece, Marx elabora un ampio, e molto interessante, commento a dei versi pronunciati da Mefistofele. Siamo ad inizio tragedia, Mefistofele e Faust hanno appena redatto i termini del patto-scommessa, ma sono ancora presi nella loro discussione sui desideri e le potenzialità dell'essere umano. Faust, in questo momento dell'opera è particolarmente negativo sulla

capacità dell'uomo di ottenere ciò che desidera, di potersi elevare oltre il proprio stato attuale. Ma Mefistofele è pronto a dargli la sua prima lezione di capitalismo:

Wenn ich sechs Hengste zahlen kann,
Sind ihre Kräfte nicht die meine?
Ich renne zu und bin ein rechter Mann,
Als hätt ich vierundzwanzig Beine.
Drum Frisch! laß alles Sinnen sein,
Und grad mit in die Welt hinein!
(Parte I, scena IV, vv. 1824-1829)

[Se io mi pago sei stalloni / non sono mie le loro forze? / Corro, eccomi un vero uomo, come / ventiquattro ne avessi, di gambe. / Allora su! Basta con certe idee / e via con me attraverso il mondo!] (Goethe 1970)

Il passaggio doveva aver particolarmente colpito Marx, poiché il capitolo sul denaro nei *Manoscritti* è aperto da un ampio commento dedicato a questi versi, che riportiamo interamente:

Ciò che mediante il denaro è a mia disposizione, ciò che io posso pagare, ciò che il denaro può comprare, quello sono io stesso, il possessore del denaro medesimo. Quanto grande è il potere del denaro, tanto grande è il mio potere. [...] Ciò che io sono e posso, non è quindi affatto determinato dalla mia individualità. Io sono brutto, ma posso comprarmi la più bella tra le donne. E quindi sono bello, perché l'effetto della bruttezza, la sua forza repulsiva, è annullata dal denaro. [...] Io che col denaro ho la facoltà di procurarmi tutto quello a cui il cuore umano aspira, non possiedo forse tutte le umane facoltà? Forse che il mio denaro non trasforma tutte le mie deficienze nel loro contrario? (Marx [1932] 1975, 153-154)

Marx coglie perfettamente il ragionamento di Mefistofele: io sono ciò che posso comprarmi. O anzi, ancora: ciò che posso comprarmi entra effettivamente a far parte di me. Nel regime capitalista non esiste una separazione né ontologica né tantomeno pragmatica fra l'io e gli oggetti che questo si può permettere di acquistare. Il borghese a cui Marx dà voce in questo passaggio è certamente «dotato di autocoscienza, sdoppiato. Il suo monologo ci ricorda inevitabilmente certe 'vanterie' dei *villains* elisabettiani che dimostrano una spregiudicata capacità di critica dei meccanismi sociali che stanno sfruttando a proprio vantaggio» (Brugnolo 2000, 241). Ma se il sapere non permette a Faust di evolvere oltre la propria condizione, se la conoscenza lo ha lasciato esattamente dove era prima, allora è necessario che l'evoluzione passi dall'esperienza. L'esperienza però ha sempre un prezzo, e bisogna essere disposti a pagarlo – e Faust chiaramente lo è –, ma soprattutto bisogna essere *in grado* di pagarlo. Quindi, con Berman (2012, 61), «a questo punto pare ovvio che il capitalismo risulti una delle forze essenziali per l'evoluzione faustiana». Il capitalismo è non solo un perfetto specchio dello spirito faustiano, ma ne è anche la premessa necessaria. Proprietà privata, accumulazione illimitata, sfruttamento delle risorse e progresso tecnico sono premesse tanto del capitalismo quanto dell'avventura faustiana. Marx

sottolinea il potere trasformativo del denaro, quasi magico, e soprattutto compie l'equivalenza desiderio-trasformazione. Ciò che voglio diventa ciò che sono, se posso pagarlo. Il denaro è quindi il mezzo tramite il quale trovano sfogo i desideri trasformativi dell'uomo moderno. Certamente, in questo scenario Faust e Mefistofele sembrano coinvolti in un capitalismo non votato all'utilizzo del denaro per acquisire altro denaro, ma per acquisire 'esperienza'. Nuovamente Berman sostiene che «corpo e anima verranno infine usati in modo che se ne ricavi il massimo profitto: non in denaro, bensì in esperienza, vigore, vita vissuta, azione, creatività» (*ibid.*). D'altronde, anche la scelta dell'immagine da parte di Mefistofele non è casuale: «sei stalloni» che forniscano all'uomo forza e velocità, attributi che gli permettono di diventare un «vero uomo». D'altra parte, gli stalloni sono anche una metafora del potere sessuale maschile, e non è un caso che il viaggio di Faust inizi con il ringiovanimento magico ad opera della strega, che gli restituisce la virilità perduta. La velocità, quindi, è il bene più prezioso per Mefistofele, poiché permette di fare più esperienze possibili, di spostarsi da una parte all'altra del mondo per compierle, senza mai lasciare il tempo di digerirle. La velocità sembra avere anche su Faust una certa attrazione, poiché subito dopo, rotti gli indugi, domanda a Mefistofele: «Wie fangen wir das an?» (v. 1834) [E come cominciamo?].

Il secondo luogo goethiano nei testi di Marx che prenderemo in considerazione si trova nel *Manifesto*. Dopo aver esaltato, sorprendentemente, il potere creativo della borghesia, che ha saputo liberare le potenzialità umane e con uno sforzo coordinato realizzare imprese impensabili in poco tempo, Marx passa alla critica. «La società borghese moderna che ha creato per incanto mezzi di produzione e di scambio così potenti, rassomiglia al mago che non riesce più a dominare le potenze degli inferi da lui evocate» (Marx [1848] 2014, 12). Il richiamo a Goethe, seppur non esplicito, è evidente. Il riferimento più diretto sembra essere alla ballata *L'apprendista stregone*, dove appunto un mago evoca le potenze inferi, che sfuggono al suo controllo, e soltanto l'intervento del suo maestro riesce a riportare l'ordine. Prawer definisce il *Manifesto* come «un palinsesto, [poiché] sotto alle affermazioni di Marx e Engels è possibile riconoscere quelle dei poeti tedeschi» (Prawer 2021, 142). La citazione in questo caso opera come un «diverso e più complesso effetto di palinsesto» (ivi, 143), poiché unisce differenti riferimenti goethiani. Luciano Parinetto, nel suo saggio *Faust e Marx*, interpreta questa frase alla luce del riferimento alla ballata, sostenendo quanto segue:

Nella famosa ballata goethiana, era il vecchio *Hexenmeister* (capo stregone) che ritornava alla quiete naturale le forze spettrali che il suo incauto apprendista (*Zauberlehrling*) aveva scatenato, senza conoscere la formula che avrebbe potuto placarle. Nel *Manifesto* di Marx, invece, è l'*hybris* dello *Hexenmeister*/capitale (di stato o privato, poco importa) che innesca, in prima persona, la catastrofe. Pur ispirandosi probabilmente a Goethe, Marx tuttavia non fa più alcuna differenza tra l'inesperienza dell'allievo e la 'saggezza' del maestro: evidentemente, per lui, la scienza sviluppata entro il capitale, che ambedue coltivano, è tutta

maledetta, né v'è maestria che la possa redimere: porta infatti uomo e natura al *dies irae* (Parinetto 2004, 216)

Marx infatti non contempla la possibilità di riportare l'ordine nel sistema capitalistico, ed elimina completamente la figura del maestro. Per questa ragione sosteniamo che la frase sia soltanto in parte riferita alla ballata, e che faccia riferimento soprattutto a uno schema faustiano. Anche Faust è un mago, capace di evocare spiriti che siano ai suoi ordini, ma si rivela incapace di controllarli tanto quanto l'apprendista. Basti pensare ai crimini commessi da Mefistofele per ordine – esplicito o meno – di Faust, come l'assassinio della madre di Margherita, o quelli di Filemone e Bauci. Le forze infernali sfuggono al controllo dell'evocatore, e lasciano le sue mani sporche del sangue di molti. Berman commenta anche questo passaggio dicendo che «questo mondo magico e miracoloso è al tempo stesso demoniaco e terrificante, e gira vorticosamente privo di controllo, minaccioso e ciecamente distruttivo non appena si muove» (Berman 2012, 118). La borghesia capitalistica ha messo in moto una macchina autonoma, che non può controllare, o di cui non può limitare gli effetti tragici, come accade nel finale di *Faust*. Il protagonista ormai non si avvale più dell'aiuto magico di Mefistofele, poiché ha creato la sua società, a metà tra utopia e incubo, e il diavolo al suo interno è ridotto al ruolo di sgherro, quasi un bravo manzoniano. Ma, nonostante ciò, quando Faust gli chiede di liberarsi dei due anziani la cui casa rende incompleti i suoi possedimenti, Mefistofele li uccide e appicca un incendio, andando ben oltre le richieste del suo padrone. D'altronde, Faust non poteva aspettarsi che Mefistofele chiedesse gentilmente. Sono proprio queste le forze infernali che il mago non può contenere.

Il passaggio del *Manifesto* evocato poco sopra mette in luce la comprensione da parte degli autori della natura bifronte del capitalismo, come viene rappresentata anche nel *Faust*, e secondo Brugnolo viene

messa in scena una grande paura, quella che il capitalismo oltre che essere accumulazione sia anche dispersione, spreco di denaro, di risorse, di energie; la paura che la macchina una volta messa in moto non si fermi più, che l'apprendista stregone sia travolto dalle “immense forze” che egli stesso ha evocato. Se infatti il capitalismo è quella forza che “fa svaporare tutto ciò che c'è di stabilito”, perché non potrebbe e non dovrebbe autodissolversi, proprio a causa di un suo eccesso di funzionamento? (Brugnolo 2000, 237)

Queste pagine del *Manifesto* sono intrise di un sentimento e di una scrittura che secondo Berman devono essere intesi come pienamente modernisti. Per Marx «la modernità si accetta in blocco e l'unico modo per uscirne è quello di portarla fino in fondo. Marx è infatti uno dei primi intellettuali a scegliere di non temere la modernità nelle sue forme estreme e anzi a pronosticare e quasi a pretendere una realizzazione integrale di essa» (ivi, 208). La pagina precedente alla descrizione del mago è un perfetto condensato di modernità, quasi una visione apocalittica della sua traiettoria:

Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si volatilizza tutto ciò che vi era di corporativo e stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i reciproci rapporti. [...] Essa si crea un mondo a propria immagine e somiglianza (Marx [1848] 2014, 10-11)

Tutte le immagini, i temi, i modi di sentire alla base dell'uomo moderno all'emergere del capitalismo sono qui presenti: la fine della tradizione, la rottura delle convenzioni, il bisogno trasformativo e il disincanto della realtà. È quindi chiaro come la lettura marxiana del *Faust* tenda a vedere nelle forze infernali e nella magia i simboli del ben più terreno capitalismo, che sfugge al controllo del suo evocatore, e lo rende così soggetto alle forze che ha incoscientemente liberato.

2. *Lukács. Faust come storia economica*

György Lukács è certamente il più famoso critico marxista del Novecento, ed i suoi *Studi sul «Faust»*, scritti nel 1940, sono uno dei più celebri esempi di questa critica in letteratura. Comprimerli è fondamentale per poter proseguire in questo studio, perciò ne ricostruiremo le argomentazioni, tentando di sottolinearne anche alcuni aspetti critici.

Il punto di partenza per il ragionamento di Lukács è l'idea che *Faust* possa essere universalizzato e di conseguenza che la sua vicenda rappresenti «il cammino e la sorte di tutto il genere umano» (Lukács 2013, 33). Lukács sostiene ciò fornendo un esaustivo elenco delle questioni affrontate dalla tragedia:

Come sorgono e si sviluppano nell'individuo le forze della specie, quali ostacoli devono superare e quali vicissitudini subiscono; come influiscono sull'individuo il mondo naturale e storico-sociale dato, che è al tempo stesso una realtà da lui indipendente e il prodotto o – nel caso della natura – l'oggetto dell'attività con cui l'individuo crea sé stesso; qual è il punto di partenza e di arrivo del suo cammino: tutto ciò è il tema del *Faust* (ivi, 35-36)

L'accento è subito posto sul rapporto tra storia e individuo, secondo l'approccio critico del materialismo storico. Ma l'universalizzazione per Lukács ha un valore più verticale che orizzontale: Faust non rappresenta tutti gli uomini sulla Terra insieme a lui, piuttosto la sua vicenda è un riassunto della storia di tutti gli uomini. Contiene quindi il passato, il presente e anticipa il futuro che si preannuncia nell'oggi. A questo punto, Lukács compie uno dei paralleli più celebri del suo saggio: definisce *Faust* come la versione in poesia della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel, la quale a sua volta sarebbe la trattazione filosofica del *Faust*. Come Hegel aveva riassunto le vicende dello Spirito (*Geist*) nel movimento dialettico di affermazione-negazione-sintesi,

per Lukács Goethe avrebbe rappresentato lo stesso percorso nella sua opera. Per Lukács l'affermazione è il primo Faust, colui che di fronte a Mefistofele rivendica le qualità dell'essere umano; la negazione è la continua sequenza di tragedie che deve affrontare – e nelle quali coinvolge chi gli orbita attorno; la sintesi è la salvazione finale a opera del Coro angelico. Ciò vuol dire che anche il percorso umano deve arrivare a una salvazione, a una risoluzione positiva, che Faust non poté vedere in vita, ma che il finale della sua vicenda rappresenta simbolicamente. Dunque, «Goethe e Hegel vedono proprio qui il problema del genere e dell'individuo. Il cammino del genere non è tragico ma passa attraverso infinite tragedie individuali, oggettivamente necessarie. [...] Per Goethe e Hegel, dunque, l'inarrestabile progresso del genere umano nasce da una catena di tragedie individuali» (ivi, 39-40). Quindi, per Lukács, i crimini individuali di cui si macchia Faust – la morte di Margherita, sua madre, suo fratello, Filemone e Bauci, ed altre ancora – sono tragedie intermedie, passi falsi necessari per il progresso della specie. Questo è sicuramente uno degli aspetti più problematici della sua visione del testo. Da un lato, per la problematica morale di giustificare simili azioni in nome di qualcosa che non è neppure certo esista o possa esistere. Dall'altro, poiché presuppone che Faust, nella sua ultima visione prima che Mefistofele gli tolga la vita credendo abbia detto le parole del patto, stia immaginando un futuro protosocialista, o comunque dove il capitalismo è stato superato. E supporre ciò è certamente difficile, soprattutto nel momento in cui è stato lo spirito capitalista prima, e il capitalismo reale poi, a portare Faust dove si trova a fine tragedia, ossia in una situazione di potere e prestigio. Cesare Cases, il più eminente studioso italiano di Lukács, individua proprio in questo nodo concettuale il limite della sua interpretazione del testo. Egli attribuisce questa potenziale fallacia al contesto culturale e politico, ossia quello della Terza Internazionale. La teoria marxista del periodo, infatti, prevedeva che il capitalismo fosse una tappa necessaria e inevitabile sulla strada per il socialismo, e che quindi ci sarebbe dovuta essere una continuità naturale tra la borghesia e il proletariato al potere. Che quindi, ci fosse un capitalismo 'buono', da cui trarre gli strumenti per liberare il proletariato, e uno 'cattivo', da rovesciare (Cases 1985, 138). Le tragedie individuali sono quindi necessarie perché necessario è l'attraversamento del capitalismo.

Per illustrare ulteriormente questa teoria, Lukács stabilisce delle equivalenze tra i momenti della tragedia e le fasi della storia umana. Tutta la Prima Parte e l'inizio della Seconda sono ovviamente ambientate in un sistema di tipo feudale, sia sul livello strutturale che su quello sovrastrutturale. Riferendosi agli atti II e III della Seconda Parte, ambientati nel mondo classico greco, Lukács chiosa che «il contenuto delle scene di Elena è la nascita del mondo nuovo, specificamente moderno, attraverso l'appropriazione del mondo classico da parte dell'umanità liberata dal Medioevo» (Lukács 2013, 48). È interessante notare come per lui il mondo moderno nasca attraverso un'appropriazione profonda del mondo classico da parte di quello stesso mondo moderno che è sulla strada verso il

capitalismo. Se questi atti hanno visto la fusione del mondo feudale con quello classico, quelli successivi completano la transizione: «nel quarto atto, dal grembo del feudalesimo – e, con profonda verità storica, come un *intermundium* generato dal privilegio feudale stesso – sorge il suo becchino, il capitalismo» (ivi, 44). Certamente il IV e il V atto vedono il capitalismo nascere grazie alle ricchezze e alle conquiste del feudalesimo, ma appare singolare che Lukács scelga di ignorare la rilevanza del I atto e dell'inizio del II. Il primo, occupato quasi interamente dalla Mascherata al Palazzo Imperiale (il *Mummenschanz*), cui segue l'invenzione fraudolenta della carta moneta da parte di Mefistofele, è quello dove l'elemento allegorico è preminente, fino al limite del narrativamente sostenibile. Cases commenta sottolineando un altro limite dell'interpretazione di Lukács, ossia la rilevanza data all'elemento sensibile, 'realistico', sopra quello allegorico, che fa però da padrone alla Seconda Parte. Infatti per Cases (1985, 135) «è in questa fantasmagoria che si celebra il trionfo del denaro, l'eliminazione di ogni elemento naturale e la sua sostituzione con prodotti artificiali». Lukács avrebbe dovuto farne un momento fondamentale nell'analisi di queste parti della tragedia; analisi che però, a causa della sua avversione per l'elemento allegorico, sceglie di tralasciare a favore del più realistico (seppure meno poetico e, forse, riuscito artisticamente) atto IV. Anche Moretti muove una simile critica, sottolineando invece come l'allegoria potesse essere interpretata alla luce del problema economico: «al pari della merce, l'allegoria umanizza le cose (facendole muovere e parlare), e reifica per contro gli esseri umani. In entrambi i casi, inoltre, una realtà astratta (il valore di scambio; il significato allegorico) subordina e quasi nasconde la realtà concreta del valore d'uso e del significato letterale» (Moretti 1994, 74). Secondo lui, l'accostamento goethiano dell'invenzione della carta moneta e di un atto profondamente allegorico non è casuale, anzi: serve a sottolineare la natura allegorica della moneta stessa. Ed in quest'ottica si domanda: «perché partire dalla merce di Marx per spiegare l'allegoria di Goethe – e non invece partire da questa per spiegare quella?» (ivi, 75).

A questo punto arriviamo alla questione fondamentale: chi, cosa e come rappresenta il capitalismo nel *Faust* di Goethe? La dinamica tra i due personaggi che Lukács individua è quella tra la borghesia in via di sviluppo e affermazione, rappresentata da Faust, e il capitalismo e i nuovi mezzi di produzioni creati dal progresso tecnologico, rappresentati da Mefistofele e dalla sua magia infernale. Lukács coglie l'importanza di un elemento fondamentale in questo contesto: l'ansia di vivere. Infatti, «la pratica capitalistica è il compimento dell'ansia di vivere di Faust ma anche, e in modo indissolubile, un nuovo campo d'azione estremamente fecondo per Mefistofele» (Lukács 2013, 55). È evidente quanto l'individuo moderno sia non solo bisognoso di agire, ma profondamente ansioso di doverlo fare, di non poter rinunciare all'esercizio del proprio desiderio. La dinamica tra borghesia e capitalismo che Lukács individua non è quella dell'individuo pronto a cogliere le possibilità che gli si presentano, ma, al contrario, quella di un uomo che spinto dalla sua ansia e

dal suo bisogno sfrenato crea i mezzi di cui ha bisogno e sfrutta le occasioni che trova. Questi mezzi per Faust assumono la forma dell'aiuto di Mefistofele, mentre per l'uomo dell'Ottocento si tratta dell'invenzione delle macchine necessarie all'industrializzazione. Anche l'aiuto del diavolo si manifesta quasi sempre in maniera estremamente concreta: «l'azione magica di Mefistofele, in particolar modo nella prima parte, è in sostanza il prolungamento magico del raggio d'azione dell'uomo per opera del denaro analizzato da Marx» (ivi, 62), riprendendo quindi il commento marxiano della sezione precedente. L'aiuto di Mefistofele, particolarmente nella Prima Parte, si traduce in denaro, gioielli, sonniferi: tutti oggetti terreni, che Faust si sarebbe potuto procurare da sé, se avesse avuto la disponibilità o i mezzi per farlo. È soltanto nella Seconda Parte che l'aiuto mefistofelico diventa espressamente e interamente 'magico'. A Faust vengono fornite illusioni, la via d'accesso al Regno delle Madri, poteri sconfinati di evocazione e l'aiuto di eserciti spettrali. Ma tutto questo gli serve soltanto a soddisfare bisogni e desideri sempre maggiori: sono tutti beni che verranno investiti al fine di ottenere capitali ancora più grandi. Denaro e gioielli bastano a concupire una ragazza del popolo, ma per ottenere l'amore di Elena di Troia o conquistare un feudo, Faust ha bisogno che tutte le forze magiche del capitalismo mefistofelico vengano impiegate. Lukács chiosa, «proprio la prassi sarebbe oggettivamente impossibile senza l'aiuto determinante di Mefistofele: lo sviluppo delle forze produttive non è possibile nella società borghese senza il capitalismo. Per questo è vano il tentativo di Faust di staccarsi dalla magia. Per questo il suo sogno del luminoso avvenire dell'umanità è soltanto un sogno» (ivi, 81). Il percorso di Faust è una progressiva e inarrestabile caduta nel vortice del capitale. Più gli viene dato e di più lui ha bisogno, quindi più chiede. E, contrariamente a quanto si potrebbe sperare, non sembra mai giungere il momento in cui il borghese Faust ha ricevuto abbastanza da potersi emancipare dall'aiuto del capitalismo e poter restituire, o addirittura redistribuire. Poiché anche nel finale, quando Faust ha ormai ottenuto tutto e Mefistofele sembra essere stato relegato in un angolo, sono comunque i suoi tirapiedi a compiere le azioni fondamentali – e più turpi – per completare l'opera faustiana. Per questo Faust non può liberarsi di Mefistofele, né il borghese del capitalismo.

Per concludere, torniamo alla questione del finale, e del percorso tragico o meno dell'uomo. Lukács torna a ribadire l'indissolubile dialettica tra tragedia e redenzione, necessaria per giungere ad una sintesi finale: «dalla lotta tra il bene e il male scaturisce un cammino progressivo; anche il male può portare al progresso oggettivo. [...] Nel male possono nascondersi i germi del bene, ma anche nel sentimento più elevato vi è qualcosa di satanico, o che può diventarlo» (ivi, 60-61). Ogni tesi contiene la propria antitesi, e viceversa, quindi. Come i sentimenti emancipatori della prima borghesia hanno spianato la strada agli orrori del capitale, allo stesso modo il capitalismo ha in sé i semi del proprio superamento. Gli stessi semi che hanno portato il capitalismo ad affermarsi, ossia i nuovi mezzi di produzione, potrebbero portarlo alla sua dissoluzione,

una volta raggiunto un livello di sviluppo tecnologico sufficiente. Proprio lo sviluppo tecnico era un interesse del Goethe anziano, che ha voluto rifletterlo nell'ultimo atto della sua opera, rappresentando le imprese di Faust, che innalza dighe e piega il corso della natura ai suoi scopi e interessi. Ma questa fiducia nel progresso tecnico fa emergere anche gli aspetti più conservatori di Goethe, che Lukács prontamente critica. Infatti Goethe più e più volte prese le distanze dai moti rivoluzionari, sebbene ne approvasse spesso i contenuti (cfr. *ivi*, 52), a fronte della convinzione che grazie allo sviluppo della tecnologia l'emancipazione dei popoli sarebbe venuta da sé.

Goethe osserva con freddezza e ironia le vaghe illusioni delle guerre di liberazione, ma più tardi osserva che le buone strade e le ferrovie creeranno necessariamente l'unità della Germania; si appassiona a ogni nuova conquista tecnico-economica del capitalismo [...]. Da questa visione sorge in Goethe l'illusione che lo sviluppo grandioso e non ostacolato delle forze produttive renda superflua la rivoluzione politica. Qui si manifesta uno dei limiti e delle unilateralità maggiori della sua concezione del mondo, [...] nella sopravvalutazione dell'evoluzione e nell'opposizione a ogni 'teoria catastrofica' (*ivi*, 54-55)

Lukács aveva probabilmente ragione nel definire una «sopravalutazione» quella di Goethe nei confronti del progresso tecnico, ma è possibile che anche la sua speranza che davvero il capitalismo contenga in sé il proprio superamento sia un ottimismo eccessivo. Nonostante questa speranza, Lukács è lucido nel notare che, se *Faust* rappresenta la storia del capitalismo dalla sua nascita fino alla sua più decisa affermazione, non necessariamente contiene il suo superamento, che nei modi e nelle forme era ancora ignoto sia a Goethe che a Faust. Infatti, parlando del finale dell'opera, ossia della salvazione di Faust da parte di Margherita, il critico dice che

si tratta di un modo poetico di esprimere sinteticamente la sua giusta convinzione che nella realtà storico-sociale a lui nota la perfezione umana è impossibile, sia per il tipo d'uomo incarnato da Faust che per quello incarnato da Margherita, e di esprimere al tempo stesso la sua fede incrollabile che l'avvenire dell'umanità risolverà il dilemma, anche se in un modo a lui ignoto (*ivi*, 96)

Faust nella sua ultima visione prima di morire non vede né il socialismo, né l'iper-capitalismo come volevano i maggiori critici dell'interpretazione 'ottimista' della tragedia, ma vede qualcosa di ignoto sia a noi che all'autore, di conseguenza non rappresentabile. Il *Faust* è la storia economica del genere umano, ma fino a dove Goethe poteva osservarla, immaginarla e rappresentarla, eppure termina dopo gli anni in cui Goethe era vissuto, con un capitalismo pienamente affermato. Ma Goethe non può rappresentare oltre, deve limitarsi alla visione, poiché neppure lui poteva immaginare cosa sarebbe successo, nonostante la sua incrollabile fiducia, condivisa – seppure non interamente, come dimostrato dalle sue opinioni sulla Rivoluzione francese – anche da Lukács.

3. Cases. Mefistofele anima della modernizzazione

Cesare Cases è stato uno dei più insigni germanisti nella storia della cultura italiana, ed ha dedicato molte pagine allo studio del *Faust*. I suoi saggi al riguardo sono stati recentemente raccolti e commentati da Michele Sisto e Roberto Venuti nello splendido volume *Laboratorio Faust*. Oltre ai saggi, il volume contiene anche un'accurata ricostruzione del fondamentale ruolo di consigliere che Cases svolse per Fortini quando egli tradusse la tragedia per i Meridiani Mondadori.

In questo paragrafo ricostruiremo l'interpretazione, sempre di ottica marxista, che Cases offre del testo, concentrandoci su due aspetti: l'ambiguo rapporto con la modernità – e la modernizzazione – di Faust e Mefistofele, e la questione dell'interpretazione complessiva dell'opera, in dialogo con quanto detto su Lukács precedentemente.

Cases, nella sua *Introduzione*¹ al *Faust* tradotto da Barbara Allason per Einaudi nel 1965, si concentra sulla dialettica tra Faust e Mefistofele riguardo l'espressione delle pulsioni moderne. Infatti Cases riconosce la modernità del sentire e del volere faustiano, che pretende di svilupparsi senza limiti e con potenzialità infinite, e chiosa che «all'infinità del sapere corrisponde in lui l'infinità dello sviluppo della personalità, che in un universo copernicano è compito di tutti» (Cases 2019, 36). Ma per lui Mefistofele comprende perfettamente la natura di questo sviluppo, dello *Streben* faustiano, che però sente il dovere di svilire e ridurre. Per Cases, Mefistofele è «anima nera del processo di trasformazione della natura, [...] promotore della magia nera del denaro. [...] La sua funzione storica è inestricabile da quella che si potrebbe chiamare la sua funzione ideologica, e cioè la negazione dello *Streben* e la riduzione del fine dell'uomo al piacere» (ivi, 50). Ciò non perché Mefistofele non voglia che Faust faccia pieno uso dei poteri che lui gli offre, al contrario: un simile risultato gli permetterebbe di vincere la sua scommessa laterale con Dio, e provare che ogni uomo è corruttibile. Ma Mefistofele è un diavolo filosofo, come lo definì anche Madame de Staël, e vuole dimostrare di saperla più lunga sia di Faust che di Dio per quanto riguarda la natura umana. Nuovamente Cases, in dialogo con Lukács e Marx, sostiene che Mefistofele

è un diavolo moderno, che è il primo a non credere nel diavolo. [...] È la malvagità moderna a riempire di nuovo contenuto e a ridar sangue al fantasma bandito nei libri delle favole. Si può così affermare con Lukács che in Mefistofele emergono, tra l'altro, “le caratteristiche cinicamente diaboliche del capitalismo”. Ciò risulta evidente dal suo stretto rapporto con il mondo del denaro, fondato su una consapevolezza della sua funzione economica assai lontana dalla generica fame dell'oro che abbiamo visto in Satana. [...] Mefistofele, che disprezza lo *Streben* di Faust e degli uomini in generale, ricorda come le qualità offerte dal denaro siano equiparabili a quelle date dalla natura, quindi l'aspirazione di Faust

¹ Qui citata da Cases 2019.

all'autorealizzazione – e inversamente il suo senso d'impotenza nelle prime scene – siano condizionate e relativizzate dall'esistenza del denaro (ivi, 48)

Il suo obiettivo, dopo aver riconosciuto la modernità di Faust e del suo *Streben*, diventa quello di svilirlo, di ridurlo a mero desiderio e lussuria. Poiché lui, anima del capitalismo e della tentazione del denaro, sa che soltanto trasformando lo *Streben* in avidità può esercitare un controllo assoluto sugli esseri umani. D'altronde, il suo non esserci riuscito fa sì che Faust venga salvato dagli angeli. Cases coglie in questo diavolo uno dei pericoli maggiori del capitalismo, e tra i più celati ai tempi di Goethe: la massificazione. Mefistofele, nonostante alimenti i desideri del borghese dotato di capitale, non vuole che egli si elevi oltre i suoi simili. Al contrario, vuole dargli tutti i mezzi per soddisfare le sue voglie, ma senza che tali voglie lo rendano un'individualità. La modernizzazione mefistofelica umilia lo *Streben*, sostenendo che «Du bist am Ende – was du bist. / Setz dir Perücken auf von Millionen Locken, / Setz deinen Fuß auf ellenhohe Sokken, / Du bleibst doch immer, was du bist» (vv. 1806-1809) [Tu sei, in fondo... quel che sei. / Mettiti in testa parrucche con centomila riccioli, / mettiti ai piedi coturni alti un braccio, / resterai sempre quel che sei] (Goethe 1970). Per quanto Faust si creda un individuo superiore agli altri, rimarrà quel che è: un individuo con gli stessi desideri di tutti gli altri, oppure il fautore di una società che si prepara a massificare lo *Streben* nascente. Infatti, «Mefistofele [...] rappresenta uno dei poli di una dialettica che ancora attende la sua soluzione, quella tra i fini particolari e i fini universali dell'uomo, per cui l'individuo non riesce a realizzare sé stesso come 'rappresentante dell'umanità' senza sacrificare sé stesso come individuo» (Cases 2019, 51). Faust, nell'ergersi a rappresentante dell'umanità, necessariamente pone le basi per il sacrificio dell'individuo, poiché il suo lavoro, lo scatenamento delle forze che Mefistofele gli ha fornito, creerà una società senza più alcuno spazio per l'azione individuale.

Cases, prendendo le mosse esplicitamente da Lukács, torna ad interpretare il testo come storia del genere umano, e soprattutto della sua economia. Ma al contrario di Lukács, il quale si concentrava sull'aspetto materiale della questione, e che si era dedicato soprattutto all'interpretazione delle dinamiche 'realistiche' e più esplicitamente politiche, Cases dedica particolare spazio alla questione dell'allegoria. Tutti i mondi rappresentati diversi da quello capitalista sono, per Cases, soltanto fantasmi, allegorie, svuotate, di mondi ormai persi. Diversamente da Lukács, che vedeva nelle nozze tra Faust e Elena l'incontro tra mondo classico e privilegio e mezzi moderni, necessari alla nascita del capitalismo, Cases legge il capitalismo nascente come un predatore che eviscera ciò che trova sul suo percorso, sia il mondo classico che quello feudale. Infatti, parlando del terzo atto, dice che del mondo classico nulla rimane, se non le sue vesti:

Non avrebbero trovato il passato quanto il presente travestito da passato: l'epoca classica è la nostalgia dell'epoca classica, l'impero con i suoi scarsi tratti medievali è semplicemente lo sgretolarsi delle vecchie forze, su cui Goethe non nutriva illusioni di possibili recuperi ma

per cui manteneva un certo tenero di fronte all'avvento del mondo moderno. Come sostiene Schlaffer, è il capitalismo che svuota le figure del secondo Faust della loro sostanzialità e le trasforma in fantasmi allegorici, sicché il libro diventa 'l'allegoria del diciannovesimo secolo' (ivi, 132)

Come Mefistofele aveva svilito e svuotato lo *Streben*, così il capitalismo toglie intrezza e senso sia al mondo classico e feudale che agli individui che lo abitano. Come detto precedentemente, parlando delle critiche di Cases all'interpretazione di Lukács, il germanista offre una lettura più pessimista, sia nell'interpretazione del testo che nella più ampia comprensione del capitalismo. Non sembra infatti vedere possibilità particolari riservate all'uomo, anzi, afferma: «Goethe – almeno nel *Faust* – aveva invece capito che il capitalismo fin da principio spingeva l'umanità alla distruzione dei rapporti naturali e all'autodistruzione» (Cases 1985, 138). Il capitalismo è solo una corsa alla distruzione, alla morte. Niente traspare dal testo goethiano, nella lettura di Cases, che possa fornire una legittima speranza di ottimismo futuro, almeno per quanto riguarda la storia del genere umano, e ciò è chiaro se si osservano i mondi rappresentati:

La storia è uno spettacolo di lotte di servi contro servi; ciò che si ritiene nuovo è sempre già stato pensato; l'educazione non serve a nulla. Se poi si passa alle singole epoche storiche che si alternano nei singoli atti e nei loro geniali *raccourcis*, ognuna ci si mostra nel suo aspetto più disastroso: il feudalesimo del primo e del quarto atto in piena decomposizione, il trapasso all'era moderna gravido di mali (Cases 2019, 130)

Nulla di positivo sembra emergere quindi della lotta tra il bene e il male che Lukács scorgeva nella vicenda faustiana, la dialettica sembra essere ribaltata, e ad affermarsi è una tesi negativa. Rimangono soltanto mondi in decomposizione o nascenti già malati, e diavoli tentatori.

4. Berman. Capitalismi a confronto: Faust contro Mefistofele

Nel suo saggio *All that is solid melts into air*, pubblicato nel 1982, Marshall Berman fa esplicito riferimento alla lettura lukácsiana; infatti sostiene: «il *Faust* di Goethe esprime e drammatizza il processo da cui, tra la fine del diciottesimo secolo e l'inizio del diciannovesimo, trae origine un mondo dai tratti tipicamente moderni» (Berman 2012, 51). Berman definisce quest'epoca come la 'seconda fase della modernità', in cui parte della società è ormai moderna, o vive in condizioni di vita moderne, e un'altra, larga, parte è ancora legata a modalità di vivere e sentire dell'antichità (cfr. ivi, 22)². Egli è altrettanto in linea con l'idea

² Berman divide in tre fasi la modernità: la prima va dall'inizio del XVI secolo alla fine del

di Lukács per quanto riguarda l'identità tra la vicenda del protagonista e la storia del genere umano: «esiste un'affinità tra l'ideale culturale dell'evoluzione dell'io e il concreto movimento sociale verso lo sviluppo economico» (ivi, 52). Rispetto a Lukács però, Berman è particolarmente interessato a sottolineare il tema dell'evoluzione dell'io, quindi della tensione alla modernità dell'individuo particolare, che invece in Lukács perde di importanza poiché sussunto nel genere intero. Berman torna sulla questione commentando un altro passo della tragedia, dove Mefistofele ride di Faust che si sente in colpa per la scia di morte e dolore che si lascia dietro, dicendogli che vuole volare pur avendo le vertigini. Per Berman,

la crescita dell'uomo paga il suo prezzo in termini di vite umane; chiunque vi aspiri deve pagarne il prezzo, e il prezzo è alto. [...] «Non è la prima». Se la devastazione e la rovina costituiscono una struttura portante del processo evolutivo umano, Faust è assolto, almeno in parte, dalle sue colpe personali. [...] Tra un uomo aperto e un mondo chiuso non esiste alcuna possibilità di dialogo (ivi, 68-69)

Già da qui si intende la grande differenza della lettura del testo offerta da Berman, che si avvicina forse più a quella di Cases che a quella di Lukács. All'evoluzione dell'uomo, e quindi alla conseguente trasformazione del mondo a sé circostante, corrisponde inevitabilmente un prezzo da pagare, ma l'assoluzione, che per Lukács veniva dalla sussunzione dell'uomo nel genere intero, qui invece proviene da Mefistofele. Il prezzo deve essere pagato a Mefistofele, demone della modernizzazione, e di conseguenza solo lui può offrire assoluzione. Non Dio, non l'autore, ma lo stesso diavolo, il quale non ha altro interesse che smorzare il senso di colpa del suo assistito e rimmetterlo in moto. D'altronde, per Berman quella di Faust è «la prima, e tutt'oggi la più bella, tragedia dell'evoluzione» (ivi, 53): l'evoluzione è l'elemento focale, ma si conclude in tragedia. Le tragedie individuali non passano più in secondo piano, ma sono la questione centrale del percorso – o decorso – dell'evoluzione.

Berman porta avanti il discorso concentrandosi soprattutto sull'analisi del Quinto Atto, quindi sull'omicidio dei due anziani, Filemone e Bauci, la cui capanna impedisce a Faust di possedere interamente il terreno su cui sta edificando la sua nuova società. Berman pone l'accento non tanto sul

XVIII; la «seconda fase [inizia] con la grande ondata rivoluzionaria dell'ultimo decennio del secolo diciottesimo. Infatti, con la Rivoluzione francese e le sue ripercussioni, viene improvvisamente e drammaticamente alla luce un grande pubblico moderno. Questo pubblico è accomunato dalla sensazione di vivere in un'epoca rivoluzionaria, in un'epoca che produce esplosivi capovolgimenti in ogni dimensione della vita personale, sociale e politica. Nello stesso tempo, il pubblico moderno del diciannovesimo secolo è in grado di ricordare cosa significa vivere, sul piano materiale non meno che su quello spirituale, in mondi che non sono affatto moderni. Da questa intrinseca dicotomia, da questa sensazione di star vivendo contemporaneamente in due mondi, scaturiscono e si palesano i concetti di modernizzazione e modernismo» (ivi, 21-22). La terza fase, invece, copre il XX secolo, in cui la modernità si estende ormai a tutto il mondo e il concetto stesso si frammenta e perde, divenendo formalmente inservibile.

bisogno ossessivo di potere di Faust, quanto sulla tendenza omologante della trasformazione moderna: «l'assassinio ha comunque un'altra motivazione che non dipende soltanto dalla personalità faustiana, ma da un impulso collettivo, impersonale, che sembra endemico alla modernizzazione: la spinta a creare un ambiente omogeneo, uno spazio totalmente modernizzato, in cui i sembianti e i sentimenti del vecchio mondo siano scomparsi senza lasciare traccia» (ivi, 80). Anche in questa analisi emerge un elemento toccato da Cases: la modernità capitalistica è una spinta all'individualismo, ma non tanto per liberare le forze creatrici di ogni singolo, quanto piuttosto per distruggere i rapporti naturali e ogni forma di tessuto sociale. Come Cases sottolineava l'appiattimento del desiderio mefistofelico, così Berman evidenzia il risultato spersonalizzante del folle volo faustiano. La nuova società faustiana deve eliminare ogni forma di ricordo del vecchio mondo affinché nulla possa più metterne in dubbio la validità e la ragion d'essere. Allo stesso modo, crea un sistema in cui i 'liberi uomini' si ritengono tali nonostante stiano tutti quanti eseguendo gli ordini di uno solo, Faust, e ne stiano realizzando la visione. Visione che si rivelerà ingannevole poiché manipolata e deformata da Mefistofele, ma d'altronde abbiamo già detto come le forze infernali sfuggano sempre al controllo del mago che le evoca. Faust sta quindi effettivamente creando un mondo che permetta a sé e ai nuovi uomini moderni di realizzarsi come tali, alla ricerca di una nuova patria, dove finalmente non essere più esuli né erranti (cfr. ivi, 78), ma dove continuare a pagare il prezzo che Mefistofele (la modernizzazione) esige.

Per concludere la disamina su Berman, sarà affrontato un ultimo tema: la natura dei capitalismi di Faust e Mefistofele a confronto. Berman si oppone alle letture tradizionali di stampo marxista che vedevano in Faust il perfetto esecutore della volontà capitalista, e anzi sostiene che egli non possa essere identificato con il capitalista avido attratto dal potere del denaro: «egli non sta edificando in vista di un suo profitto personale a breve termine, ma piuttosto per il futuro a lungo termine dell'umanità, per amore di una libertà universale e di un benessere di cui si potranno godere i frutti solo molto tempo dopo la sua scomparsa» (ivi, 84). Questa affermazione riporta Faust nel ruolo di rappresentante del genere umano, ma diversamente: non è più il suo esserne rappresentante a giustificare i suoi atti, al contrario, egli si autogiustifica in quanto ritiene di stare lavorando per il bene del genere umano. Come già detto in precedenza, «Goethe mette in rilievo che gli orrori più nefandi legati allo sviluppo promosso da Faust scaturiscono dai suoi propositi più onorevoli e dalle sue più autentiche conquiste» (*ibid.*). Questo però non scagiona Faust dall'accusa di essere interamente capitalista. Prima di tutto, poiché il rapporto tra buoni propositi e terribili risultati non permette di sostenere che Faust non credesse che le sue imprese avrebbero causato delle vittime. Inoltre, Faust sostiene di essere sempre sconvolto e stupito – onestamente o meno – quando compie un'azione che causa la morte o la sofferenza altrui, ma raramente si sofferma su tale risvolto sfortunato, o a causa di ciò cambia modus operandi. Moretti nota

come, dopo i suoi primi crimini, «Faust non si è pentito affatto: ha solo spostato il suo campo d'azione, trasformandosi in un seduttore economico» (Moretti 1994, 29). Al contrario, Faust riprende sempre la sua corsa, spingendosi di volta in volta più in là e quindi coinvolgendo sempre nuove potenziali vittime. Inoltre, neppure prendere atto del fatto che i desideri di Faust vanno oltre la ricchezza e l'accumulazione primaria' lo scagiona da alcunché, poiché i mezzi usati sono gli stessi di coloro che desiderano solo prestigio e denaro. Lo stesso Berman riprende i versi rivolti da Faust al sorvegliante dei suoi lavoratori, che sembrano sempre meno uomini liberi e sempre più schiavi che lavorano alle piramidi: «Ermuntere durch Genuß und Strenge! / Bezahle, locke, presse bei!» (vv. 11553-11554) [Per stimolarli, premia, punisci, / pagali, adescali, spremili!] (Goethe 1970). Di fronte a queste parole è difficile nobilitare il desiderio faustiano, e non associare il personaggio a un qualunque sfruttatore di forza-lavoro. Neppure Berman intende scagionare completamente Faust, ma piuttosto vuole teorizzare un modello di comportamento capitalista 'bifronte', che definisce «modello faustiano». Tale modello prevede un Faust organizzatore e dedito all'evoluzione su larga scala, dalle ampie vedute di progresso e sviluppo, disposto a tutto per raggiungere tale risultato, coadiuvato da un Mefistofele pirata e rapace, che si occupa di tutta quella parte di lavoro che deve rimanere nell'ombra, sporcandosi le mani al posto di Faust. Insomma, Berman ristabilisce la diade capitalismo buono e capitalismo cattivo, ma li vede non contrapposti, quanto intrecciati, uno necessario all'altro: «il modello faustiano rivelerà infine anche una nuova forma di autorità, l'autorità che deriva dalla capacità del leader di soddisfare la costante aspirazione degli uomini moderni ad uno sviluppo dai tratti avventurosi, privo di limiti troppo determinati, continuamente rinnovato» (Berman 2012, 86). In quest'ottica, secondo Berman, la critica di Goethe è rivolta alla figura – sicuramente anticipata con lungimiranza profetica – dell'imprenditore di genio che crea immense organizzazioni di lavoro sulla scorta delle sue intuizioni. L'aspetto certamente più problematico di questa interpretazione è ritenere che per queste figure il potere e il denaro siano soltanto mezzi per raggiungere il progresso, unicamente perché soggettivamente lo sostengono. Anche Faust non dice mai di volere il potere e il controllo, ma nel corso della tragedia fa di tutto per ottenerlo. Potere e controllo da esercitare prima sul sapere, poi sullo Spirito della Terra, sulle donne (Margherita ed Elena), infine su una società intera. Gli si può credere unicamente perché sembra essere mosso da più alti ideali? Indubbiamente Goethe stesso era estremamente affascinato, quanto spaventato, dalla figura faustiana che stava tratteggiando e che vedeva nascere intorno a sé. Ma egli, nonostante salvi Faust, non sembra mai scindere il suo desiderio di innovazione dai mezzi mefistofelici tramite i quali questo desiderio viene realizzato. Non serve spingersi in una lettura psicoanalitica dell'opera per dimostrare che Goethe vedesse come indivisibili i due personaggi. È molto difficile considerare Faust e Mefistofele come due aspetti così lontani del capitalismo: ne sono certamente due aspetti, ma necessariamente connessi.

D'altronde, ogni narrazione ha bisogno di un eroe, e Faust è l'eroe perfetto della retorica capitalista, che Goethe porta subito alle sue estreme conseguenze. Più che capitalista realmente 'nobile', Faust andrebbe letto come simbolo quasi propagandistico necessario ad assolvere dalle proprie colpe tutti i 'Faust in minore' che sarebbero seguiti. Una versione titanica e romantica del 'sogno americano', che altro non è che una versione massificata del mito di Faust. In quest'ottica, la salvezza di Faust da parte degli angeli – e di Goethe – andrebbe letta nell'ottica lukácsiana di assoluzione del genere umano proiettata sul futuro piuttosto che come riconoscimento del valore degli ideali – nonostante i mezzi usati – dello specifico individuo Faust. Ma in entrambi i casi, rimane la critica goethiana all'uomo faustiano – parziale o completa che sia, risolta o meno nel percorso del genere umano – e l'invito a capire come coesistere con questo stimolo allo sviluppo, che non può più essere riposto in un cassetto, ma che deve esistere per l'uomo stesso, senza condannarlo a un continuo susseguirsi di tragedie individuali.

Tuttavia, se il Faust rappresenta una critica, costituisce anche una sfida – al nostro mondo ancor più che a quello di Goethe – ad immaginare e a creare nuove forme di modernità, in cui non sia l'uomo ad esistere in nome dello sviluppo, ma lo sviluppo ad esistere in nome dell'uomo. Il cantiere incompiuto di Faust è il terreno stimolante ma precario su cui tutti noi dobbiamo fondarci per costruire la nostra esistenza (ivi, 97)

Riferimenti bibliografici

- Berman, Marshall, [1982] 2012. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino.
- Bettini, Filippo / Bevilacqua, Mirko (ed.), 1975. *Marxismo e critica letteraria in Italia*, Roma, Editori Riuniti.
- Brugnolo, Stefano, 2000. *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurativi e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Roma, Bulzoni.
- Cases, Cesare, 1985. *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi.
- Demetz, Peter, [1959] 1967. *Marx, Engels and the poets. Origins of marxist literary criticism*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cases, Cesare, 2019. *Laboratorio Faust. Saggi e commenti*, a cura di Roberto Venuti, Michele Sisto, Macerata, Quodlibet.
- Goethe, Johann Wilhelm (von), 1970. *Faust*, tr. it. di Franco Fortini, Milano, Mondadori.
- Jameson, Fredric, [1971] 1975. *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Napoli, Liguori.
- Lukács, György, [1940] 2013. *Studi sul «Faust»*, Milano, Aesthetica.
- Lukács, György, 1953. *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi.

- Marx, Karl, [1867] 1970. *Il Capitale*, Roma, Editori Riuniti, v. 1.
- Marx, Karl, [1932] 1975. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi.
- Marx, Karl / Engels, Friedrich, [1848] 2014. *Manifesto del Partito Comunista*, Torino, Einaudi.
- Moretti, Franco, 1994. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Parinetto, Luciano, [1989] 2004. *Faust e Marx. Metafore alchemiche e critica dell'economia politica. Satura inconclusiva non scientifica*, Milano, Mimesis.
- Prawer, Siegbert S., 2021. *Karl Marx e la letteratura mondiale*, Roma, Bordeaux.